Exclu
TH
196 F

**UNIVERSITE DE LA REUNION**

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

# LE CAUCHEMAR ETUDE D'UNE FIGURE MYTHIQUE

---

**THESE DE DOCTORAT**

NOUVEAU REGIME

**LITTERATURE COMPAREE**

*présentée*

*et soutenue publiquement par*

**SOPHIE BRIDIER**

le **26 novembre 1999**, devant le jury ci-dessous

**Roger BOZZETTO**, Professeur de Littérature Comparée à l'Université d'Aix-Marseille I (Rapporteur)

**Claude LECOUTEUX**, Professeur de Langue et de Littérature germaniques à l'Université de Paris IV-Sorbonne

**Gwenhaël PONNAU**, Professeur de Littérature Comparée à l'Ecole Normale Supérieure de Fontenay (Rapporteur)

**Jean-Michel RACAULT**, Professeur de Littérature Comparée à l'Université de la Réunion

*Directeur de thèse* : **Bernard TERRAMORSI**, Maître de Conférence de Littérature Comparée, H.D.R. à l'Université de la Réunion

BU 00101 21896

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*Po mon bann sèr Réyoné*

*Po Paskal ek Fabyèn*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# *REMERCIEMENTS*

*Ma gratitude et mes remerciements vont d'abord à mon directeur de thèse, Monsieur Bernard Terramorsi qui a bien voulu m'accompagner dans mes cauchemars. Il a permis par sa présence et son soutien que ce travail en soit le réveil. Au-delà d'une direction, son écoute a donné sens au cheminement qui, d'errances en révolutions, m'a conduite au terme de cette étude et à une renaissance dépassant la vie intellectuelle. S'il faudra mourir sans avoir bien lu/aimé, je sais désormais qu'il est possible au moins d'écouter.*

*Ainsi certains Maîtres, loin de l'Occident...*

*J'adresse également ma reconnaissance à Monsieur le Professeur Jean-Michel Racault. Depuis dix ans, son enseignement de la Littérature Comparée a orienté ma formation universitaire. Son honnêteté et sa rigueur intellectuelles ont toujours été pour moi un exemple stimulant. Il a su, avec générosité et disponibilité, être à l'écoute de ses étudiants et leur apporter son aide et ses encouragements.*

*Je tiens enfin à remercier tous les autres, professeurs amis et proches, qui m'ont apporté leur enseignement, leur aide et leur soutien. Ils sont nombreux mais je tiens particulièrement à exprimer ma gratitude à Renée Orcié, Carpanin Marimoutou, Bernard, ma mère et Gabriel, en souhaitant que ce travail puisse leur rendre hommage.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*"Il fait nuit ! Et l'enfer va se rouvrir..."*

*Charles Nodier, "Smarra ou les démons de la nuit"*

*"Sur mon sein haletant, sur ma tête inclinée,*
*Ecoute, cette nuit il est venu s'assoir ;*
*Posant sa main de plomb sur mon âme enchaînée."*

*Victor Hugo, "Le cauchemar"*

*"Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse de votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête ?"*

*Roland Barthes, "Ecrire la lecture"*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# INTRODUCTION GENERALE

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 1. Le récit de cauchemar

L'expérience onirique que l'on désigne par le mot "cauchemar" est universelle. Elle se caractérise par une intense sensation d'oppression physique et une angoisse paroxystique qui conduisent au réveil brutal ; la peur peut persister quelques minutes voire quelques heures après le réveil et participe du caractère humiliant de l'expérience. Mais alors que le rêve a suscité depuis toujours, quelles que soient les cultures, de nombreuses tentatives d'explication et d'interprétation, le cauchemar n'a guère été étudié dans sa spécificité. Confondu avec les "mauvais rêves", il a été banalisé peu à peu au point de trouver un emploi figuré dans la langue commune pour qualifier une situation pénible. On entend dire par exemple : "ma vie est devenue un cauchemar" ou "cette journée a été un véritable cauchemar". Dans ce sens, le cauchemar qualifie toute expérience difficile, qu'elle soit onirique, imaginaire ou réelle. La croyance populaire et savante s'est perdue au fil du temps bien que l'expérience qu'elle voulait expliquer, continue à être vécue par de nombreux dormeurs de part le monde.

Cette thèse vise d'abord à restituer la spécificité du cauchemar au niveau de la tradition populaire puis des fictions littéraires. Ce qui signifie que notre étude n'a pas pour objet le rêve, ni même le mauvais rêve[1]. Il n'est guère utile d'insister ici sur l'importance accordée aux visions oniriques dans toutes les sociétés et cela depuis des millénaires. Les innombrables textes visant à expliquer l'origine du rêve et son sens, *Clés des songes* et *Interprétation du*

[1] De nombreuses études portent déjà sur ce sujet. Nous en citons deux parmi les plus récentes, l'une dans le domaine littéraire, la seconde scientifique : GOLLUT, J.-D., *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité.* Paris : José Corti, 1993. DEBRU, C., *Neurophilosophie du rêve*. Paris : Ed. Hermann, "savoir/sciences", 1990.

*rêve*, disent assez leur caractère fondamental dans l'histoire de l'homme[1]. En littérature également, tant dans les fictions que dans les essais, le rêve a été, et reste encore un sujet suggestif. Nombre de ces ouvrages traitent au détour du cauchemar d'abord parce qu'il appartient à l'ensemble des phénomènes oniriques et ensuite parce que ses visions terrifiantes sont particulièrement troublantes et suscitent de nombreuses questions. Mais les monographies touchant le cauchemar à part entière sont pratiquement inexistantes, comme s'il n'y avait pas matière à mener des études spécifiques. Cependant, s'il existe peu de travaux sur le cauchemar, cela ne signifie pas qu'il est méconnu ni qu'il laisse indifférent. Les différents *Nightmare* du peintre Heinrich Füssli et leur succès en Europe attestent d'un intérêt et d'un savoir lourd qui résiste à l'analyse.

En médecine, l'expérience du cauchemar a été décrite depuis l'Antiquité, notamment par Hippocrate. Son oppression et son angoisse caractéristiques ont suscité des tentatives d'explications scientifiques visant avant tout à le rationaliser, à le séparer des croyances et des superstitions qui l'entouraient dans la mentalité populaire. Jusqu'à l'époque moderne, les rares scientifiques s'intéressant au cauchemar perpétuent la tradition hippocratique sans bouleverser sa conception. En 1815, Louis Dubosquet synthétise cette mythologie savante dans sa thèse de médecine intitulée *Dissertation sur le cauchemar*[2], soutenue en Sorbonne. Elle n'apporte aucune nouveauté scientifique et, illustrée par le *Nightmare* de Heinrich Füssli brièvement commenté et placé en annexe, mêle indistinctement le folklore et la tradition savante. Mais, en cela même, cette thèse de médecine est pour nous d'un grand intérêt puisqu'elle souligne l'importance de la tradition populaire et des croyances dans l'étude du cauchemar.

---

[1] Puisqu'il est impossible de donner une bibliographie complète sur ce sujet, nous choisissons de renvoyer à l'étude synthétique de Sophie JAMA, *Anthropologie du rêve*. Paris, P.U.F., "Que sais-je ?", 1997.

[2] DUBOSQUET, Louis. *Dissertation sur le cauchemar*. Thèse de médecine, Paris : Didot Jeune, 1815. (24p.)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Ce n'est qu'avec la naissance de la psychanalyse et *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung* ) de Sigmund Freud en 1900, que la conception du phénomène onirique change véritablement. Freud n'aborde que très succinctement le cauchemar qui, même s'il soulève des difficultés, ne contredit pas sa théorie générale des rêves : le cauchemar est une réalisation franche d'un désir sexuel refoulé dans laquelle l'angoisse prend la place de la censure. L'interprétation psychanalytique nous paraît essentielle dans l'étude des phénomènes oniriques — nous l'étudierons en particulier au chapitre cinq —, cependant Freud n'a pas accordé au cauchemar un intérêt spécifique. C'est à Ernest Jones, médecin britannique et biographe de Freud, que revient le mérite de l'étude systématique du cauchemar en psychanalyse.

Ernest Jones (1879-1958) publie *On the Nightmare* à Londres en 1931. Ecrite pour sa plus grande partie dans les années 1909-1910, cette étude psychanalytique est d'abord une enquête anthropologique et philologique. Elle met en rapport le cauchemar et certaines superstitions médiévales telles que le vampire, le loup-garou ou le diable. Pour chacune d'entre elles, E. Jones relève dans leur fonctionnement et leur signification psychologiques, des liens permettant de penser que l'expérience onirique a pu jouer un rôle important dans leur élaboration. Dans une seconde partie, la "contribution psychanalytique à l'étymologie" veut mettre en évidence le rôle du cheval dans le cauchemar. Nous devons à ce travail une grande partie de notre conception du cauchemar.

Hors du domaine scientifique, nous n'avons également recensé que très peu de monographies. Ce sont souvent des recherches originales appartenant pour l'essentiel aux études mythologiques. Nous citons d'abord l'ouvrage de Wilhelm Heinrich Roscher *Ephialtes, eine Pathologisch-Mythologische Abhandlung über die Alpträume und Alpdämonen des Klassischen Altertums,*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

paru à Leipzig en 1900, sa première traduction française est à paraître[1]. Le mythologue allemand étudie le cauchemar dans sa conception antique et ses liens avec d'autres figures proches, notamment celle de Pan. Mais cette somme érudite, qui croise la mythologie, la médecine et la philologie, "procède davantage par association d'idées que par une analyse approfondie des figures comparées et prend quelquefois la tournure d'une juxtaposition de motifs qui présentent certes des éléments récurrents, mais sans qu'on reconnaisse ni leur véritable lien, ni leur fonction."[2] Cependant, autrement que *L'interprétation des rêves* de Sigmund Freud qui paraît la même année, l'étude de W. Roscher propose une méthode d'analyse et rend compte de l'intérêt grandissant au tournant du siècle pour les phénomènes irrationnels et oniriques en particulier. *Ephialtès* est surtout une étude qui condense tout le savoir traditionnel concernant le cauchemar et lui confère un enracinement mythologique en Occident. Par cette synthèse des croyances, Wilhelm Roscher montre que le cauchemar est d'abord une figure mythologique : *Ephialtès-Incubus.*

Plus près de nous en 1972, l'analyste américain James Hillman publie *Pan and the Nightmare*[3], qui devait être la présentation du texte de W. Roscher dans l'édition anglaise. Cet ouvrage synthétise les recherches du mythologue et son apport essentiel : les liens de Pan, démon érotique, et du cauchemar. A un autre niveau, il souligne un élément que la publication curieusement simultanée des recherches de W. Roscher et S. Freud avait pu déjà annoncer : l'étude du cauchemar se place au croisement de la psychanalyse et de la mythologie. Le psychanalyste, même si son étude n'adopte pas cette perspective, rencontre le mythologue par la figure du cauchemar. La mythologie du cauchemar en Occident, telle que l'établit Wilhelm Roscher, souligne sa spécificité : il est une

---

[1] ROSCHER, Wilhelm H. "Ephialtès, étude mytho-pathologique des cauchemars et des démons du cauchemar de l'Antiquité". Traduction de G. FOIS-KASCHEL, A. JAGOT et M. KISSEL, in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose*. TERRAMORSI, Bernard (édit.), Université de la Réunion-L'Harmattan, à paraître.

[2] FOIS-KASCHEL, Gabrielle. "Préface" in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose, op.cit.*

[3] HILLMAN, James. *Pan et le cauchemar*. Paris : Imago, 1979.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

entité malfaisante agissant pendant le sommeil de sa victime. Et ses liens avec Pan révèlent sa nature trouble où se mêlent le désir et la mort, Eros et Thanatos. En ce sens, il intéresse aussi bien le mythologue, le folkloriste que le psychanalyste. C'est au croisement de leurs travaux que nous plaçons notre étude du cauchemar.

Enfin, les travaux récents de Claude Lecouteux, germaniste et médiéviste, sur les croyances et le folklore médiéval, ont restitué au cauchemar son identité. En 1987, C. Lecouteux fait paraître un article dans la revue *Etudes germaniques*, "Mara - Ephialtes - Incubus. Le cauchemar chez les peuples germaniques", qui actualise les recherches sur la question et cerne distinctement la spécificité du cauchemar. A partir d'une analyse philologique renouvelée, il redonne au phénomène onirique et à la croyance qu'il a engendrée, son sens premier : *le cauchemar est un démon* et son action obéit à un scénario précis. Le cauchemar est "un être indéterminé qui se jette sur le dormeur et l'écrase de tout son poids", il est à l'origine, quelque soit son nom, "un mort malfaisant"[1]. Cette étude de Claude Lecouteux, puis celles qui ont suivi[2], ont largement contribué à la mise en chantier de la présente thèse et orientent tout notre travail. Ainsi, dans notre analyse, le cauchemar n'est pas un type de rêve mais un être surnaturel maléfique qui agresse physiquement le dormeur ou la dormeuse. Nous ne donnons pas ici une nouvelle définition du cauchemar mais nous restituons son sens classique. Ce retour à la conception ancienne s'avère nécessaire pour l'analyse des textes littéraires qui sont toujours porteurs de ce savoir ancestral.

Peu étudié jusqu'à récemment par les Sciences Humaines, le cauchemar n'a pas été le sujet d'études spécifiques en littérature. La thèse de Jean

---

[1] LECOUTEUX, Claude. "Mara - Ephialtes - Incubus. Le cauchemar chez les peuples germaniques.", in *Etudes germaniques*, Paris : Didier Erudition, Janvier - Mars 1987, p.2, 4.

[2] Nous citons notamment ici : *Les nains et les elfes au Moyen-Age*, Paris : Imago, 1988. Et : *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*. Paris : P.U. Sorbonne, " Cultures et civilisations médiévales X", 1993. Nous renvoyons à la bibliographie pour les autres ouvrages.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Decottignies, *Essai sur la poétique du cauchemar à l'époque romantique*, soutenue en 1970, emploie le cauchemar dans une acception si large qu'elle ne tient "aucun compte de l'opposition coutumière entre *cauchemar* et *rêve*."[1] Nous donnons sa définition :

> "Le cauchemar désigne, dans ce travail, toute construction mentale destinée à satisfaire les impulsions de l'instinct en conflit avec le réel et le sens commun. Cette construction pourra être heureuse ou déprimante, elle pourra se produire chez l'individu endormi ou éveillé, elle pourra se limiter à des représentations ou se matérialiser dans un comportement. Mais elle portera toujours la marque du délire, c'est-à-dire qu'elle sera échafaudée en marge des témoignages des sens au mépris du magistère de la raison."[2]

Dans cette thèse, le cauchemar est le plus souvent pris dans un sens métaphorique, beaucoup trop général pour que cette étude puisse correspondre aux objectifs de notre recherche. Pour Decottignies, le cauchemar c'est tout à la fois l'imaginaire, les pulsions, l'onirisme et toutes sortes de fantasmagories plus ou moins effrayantes.

Notre conception du cauchemar repose sur un retour aux sources et s'est élaborée à partir des études précédemment citées de Ernest Jones dans le domaine de la psychanalyse, et de Claude Lecouteux dans celui du folklore et des croyances médiévales. Dans deux perspectives différentes, mais qui nous semblent complémentaires pour l'étude littéraire comparatiste, leurs recherches restituent au cauchemar sa spécificité originelle et tout son poids. Nous voulons poursuivre ces études pionnières dans le domaine littéraire. Dans notre thèse, *le cauchemar est un démon chevauchant le dormeur*. Le démon, c'est-à-dire le mort malfaisant, le revenant agressif — quelle que soit sa représentation au cours de l'Histoire — oppresse sa victime en l'écrasant sous son poids. Cette scène toujours terrifiante pour le personnage et le lecteur, peut être soit

[1] DECOTTIGNIES, Jean. *Essai sur la poétique du cauchemar à l'époque romantique*. Thèse d'Etat, Paris, 1970, p.16

[2] *Ibid.*, p.19.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

présentée comme "réelle", soit évoquée comme un rêve particulièrement angoissant. Nous la définissons par le terme de "chevauchement" qui suggère à la fois la présence (symbolique ou effective) du cheval, les connotations sexuelles qui y sont attachées, l'idée de possession de la "monture" par le démon, et l'image du recouvrement par le/la mort. Enfin, si le cauchemar survient pendant le sommeil de sa victime — c'est en ce sens que nous emploierons l'expression "expérience onirique" pour le qualifier —, il n'a pas le statut d'un rêve. Dans son sens classique, le cauchemar est la "revenance"[1] *réelle* d'un mort, vécue pendant le sommeil. Avec cette définition, nous posons (*thesis*) que traditionnellement *le cauchemar n'est pas un rêve*. La littérature s'est nourrie de cette tradition aujourd'hui perdue et Heinrich Füssli l'a fixée dans ses tableaux en peignant à la lettre la croyance. Si cette assertion peut paraître surprenante, elle est en fait presque tautologique : le cauchemar n'est pas un rêve parce qu'il est un cauchemar. Nous voulons dire en cela l'importance, "le poids du mot" dans la différenciation des expériences. L'analyse philologique qui ouvre notre étude prend ainsi toute son importance. Comme le "tableau philologique" de Füssli, l'étymologie ne justifie pas mais témoigne des croyances ancestrales, de la spécificité du cauchemar que la mythologie, la médecine, la psychanalyse et la littérature établissent également.

Le cauchemar, *Ephialtès* ou *Incubus*, est une figure mythologique dans l'Antiquité. Il est devenu dans la croyance médiévale un démon nocturne agissant selon un scénario précis et récurrent provoquant toujours la même terreur chez la victime endormie. C'est en ce sens que nous envisageons le cauchemar comme une figure mythique : une entité s'inscrivant dans un scénario stable, réactualisé dans les oeuvres picturales et littéraires, et exerçant une fascination/répulsion collective basée à la fois sur une croyance et une expérience onirique commune à beaucoup. Figure archaïque, elle est un être

[1] CORDOBA, Pedro. "La revenance. Pour une pragmatique de la légende : le Vaisseau fantôme et le Cavalier mort", *Poétique*, n°60, 1984, p.438.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

questionneur chargé de valeurs symboliques fondamentales. Roger Bozzetto et Jean Marigny étudiant la figure mythique du vampire, notent ainsi :

> "Une figure mythique, c'est une forme qui suppose la présence d'une question. Et les questions que l'on pose par le moyen des figures mythiques sont essentielles : elles portent sur le sens de la vie, de la mort et de l'amour. Les réponses qu'elles apportent ne sont ni claires ni simples ; elles s'incarnent dans des récits ou des images. C'est dire qu'elles demeurent mystérieuses, et que leur interprétation dépend de nombreux paramètres, sans jamais d'ailleurs en épuiser le sens."[1]

En tant que démon fouleur qui couvre sa victime dès lors entre la vie et la mort, le cauchemar exprime le poids de la question, l'apparition d'une question lourde de sens au point de nous écraser.

Dans cette acception, le cauchemar entre pleinement dans le cadre d'études littéraires et comparatistes. Car s'il n'apparaît pas au premier abord comme un sujet purement littéraire, si en tant qu'expérience onirique, il concerne avant tout les sciences médicales et psychologiques, son aura mythique et son origine mythologique le font passer en littérature. Sa dimension universelle, inter-culturelle en fait une figure privilégiée du comparatisme, au croisement des épistémés. Notre travail ici consiste à étudier le passage du folklore à la littérature, la transformation toujours singulière de la croyance en une figure mythique et littéraire.

Comme le rêve, le cauchemar n'a lieu que dans et par le récit que l'on peut en faire après coup. Le cauchemar n'est que *récit(s) de cauchemar.*

> "Nous ne connaissons les rêves que par la trace qui persiste en nous après le réveil. Leur interprétation ne peut être qu'interprétation du récit que l'on est en mesure de proposer."[2]

---

[1] BOZZETTO, Roger. MARIGNY, Jean. "Frères et soeurs de sang", *Vampires Dracula et les siens.* Paris : Omnibus, 1997, p.I

[2] JAMA, Sophie. *Anthropologie du rêve, op. cit.,* p.7.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le cauchemar est toujours un texte et de ce fait, il est passé d'autant plus facilement dans la littérature qui a trouvé là dans le folklore, une figure puissamment référentielle mettant en jeu des questions fondamentales portant sur la mort, le désir, l'onirisme. Notre étude est celle de ce passage du récit de cauchemar au récit littéraire de cauchemar, le passage de la croyance à la fiction.

## 2. Croisements et passages

A ce passage se croisent la psychanalyse, la mythologie et la peinture de Heinrich Füssli qui condense et fixe un ensemble de croyances. C'est à partir de ces trois regards que se construit notre lecture. Notre première partie est une synthèse des définitions que ces domaines attribuent au cauchemar. Elle permettra de mettre en évidence la spécificité du phénomène, ses composantes essentielles et ses significations pour l'imaginaire. Elle tente d'établir une anthropologie du cauchemar qui ne se confond pas avec celle du rêve. L'histoire du cauchemar est marquée par l'évolution de la perception et des explications attribuées à un scénario onirique fixe, alors que le rêve est à chaque fois singulier. Comment et pourquoi, au-delà des images dans lesquelles il s'incarne, le scénario du cauchemar a-t-il été commun à une collectivité ? Que signifie cette permanence dans un phénomène le plus intime qui soit ? Ce sont ces questions qui lancent notre travail. Elles suggèrent que le cauchemar est lourd d'une charge mythique qui le distingue des rêves et justifie l'intérêt de son étude.

Si le comparatiste est comme le dit Daniel-Henri Pageaux, "passeur de frontières, abatteur de cloisons, jeteur de ponts"[1], notre travail qui tente d'établir des liens, des ponts entre différents îlots de savoir, ne vise pas à globaliser ou à imposer un itinéraire fixe dans la lecture. L'étude du

[1] PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*. Paris : A. Colin, "Cursus", 1994, p.10.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

cauchemar au croisement, dans l'espace entre, est une dissémination, un étoilement.

La somme de ces discours ne constitue pas "le" sens ; le cauchemar — et d'autant plus le cauchemar littéraire — ne peut se réduire à un ensemble de lectures, aussi vaste soit-il. Il dit toujours plus, toujours autre chose, autrement. Si nous tentons de l'appréhender ce n'est pas pour le fixer dans un sens immuable mais pour qu'il puisse dans notre appréhension même — "le réel qui échappe"[1] — se propager, contaminer d'autres lecteurs. Analyser la spécificité du cauchemar, sa permanence et son renouvellement en littérature est — malgré la fermeté de cet objectif — un parcours *poreux*, une lecture du passage (*póros*) du désir dans le texte, une lecture cherchant le passage dans l'aporie de l'Inconscient, du texte, du lourd cauchemar. Comment penser (*pensare*) cette chose qui pèse (*pensare*) ? Le cauchemar est un poids qui ne passe pas. Sa dimension mythique — avant d'être dans sa reprise de texte en texte, d'époques et de langues différentes — réside dans le poids torturant de la question qu'il incarne. Le cauchemar soumet à la question, il met dans l'aporie : la question est posée, pesante. Notre travail ne peut y répondre, cette thèse tente seulement de poser le poids impensable du cauchemar, son questionnement massif.

## 3. Le cauchemar au pied de la lettre

Puisque les récits de rêve, et d'autant plus de cauchemar, sont par excellence ceux qui alimentent la cure analytique, il semble judicieux de lire avec la psychanalyse les cauchemars représentés par le texte littéraire. Lire après *On the Nightmare* de E. Jones, les récits littéraires de cauchemar, non pas pour y vérifier ses hypothèses mais pour les poursuivre ailleurs, autrement.

[1] TERRAMORSI, Bernard. "L'appréhension des choses dans le récit fantastique", in *Du fantastique en littérature*, M. Duperray (édit.), Publications de l'Université de Provence, 1990, p.27.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Nos lectures psychanalytiques des textes suivent pour l'essentiel les propositions de la textanalyse de Jean Bellemin-Noël, dont l'hypothèse première est que tout texte est travaillé par des forces inconscientes qui peuvent être perçues et décrites. Cette notion du "travail inconscient du texte"[1] paraît centrale dans le cauchemar littéraire doublement, si l'on peut dire, travaillé par l'inconscient. La lecture est alors "la reconstitution d'un discours de désir sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que nous apportent ses autres oeuvres, ni à l'idiosyncrasie débridée d'un lecteur."[2]

Encore une fois, cette démarche nous semble être celle permettant une lecture plus en accord avec les textes du cauchemar. Il ne s'agit pas de retrouver dans le texte "le désir refoulé" que la psychanalyse place à l'origine du cauchemar — le pourquoi du cauchemar — mais de lire comment ce désir indicible se dit entre les lignes et fait texte :

> "Cela revient à instaurer du désordre là où régnait un ordre peut-être trop parfait, une ordonnance surfaite, suspecte. [...] En somme, traverser les lignes au lieu de les accompagner, aux fins d'avérer une entente de biais ; là réside la chance d'une lecture de transgression."[3]

Ce type de lecture, dès lors qu'elle doit être formulée, écrite, fixée, semble souvent "forcer le texte". Les reproches de "dé-lire"[4] adressés au critique sont fréquentes. Mais toute analyse textuelle défait le texte, le déplie. Entre son titre et son point final, le texte compose son ordre, sa cohérence, que le critique dé-compose. On ne peut rien dire de plus que le texte, il se suffit à lui seul. Sa beauté motive la lecture mais tout ajout au texte, la déconstruit. Il faut alors arrêter de lire et écouter le texte, être récitant plutôt que lecteur...

---

[1] BELLEMIN-NOËL, Jean. *Interlignes. Essais de textanalyse*. Presses Universitaires de Lille, "Objet", 1988, p.23

[2] BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris : P.U.F, 1979, p. 88.

[3] BELLEMIN-NOËL, Jean. *Interlignes. Essais de textanalyse, op. cit.*, p.12.

[4] BELLEMIN-NOËL, Jean. *Gradiva au pied de la lettre*. Paris : P.U.F, 1983, p. 28.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Car travaillant la même langue que le texte, le critique ne possède pas un métalangage qui lui permettrait un discours *sur* le texte. Il s'efforce au contraire d'être au plus près du texte, de l'accompagner au mieux, de lire — autant que possible — dans/avec la langue du texte. Les images, les jeux sur les signifiants, les néologismes sont alors nécessaires pour suivre le texte au "pied de la lettre", dans tous ses sens.

C'est dans cette perspective que l'on entend la nécessité du "texte seul" avancée par la textanalyse. Tout lire dans le texte, ne s'interdire aucun sens, mais ne lire que le texte. Elle exclut ainsi la biographie de l'auteur, ses autres textes, mais aussi la possibilité de "faire dire n'importe quoi" au texte.

> "Le critique ne peut pas 'dire n'importe quoi' [...], s'il est tenu à dire quelque chose (et non n'importe quoi), c'est qu'il accorde à la parole (celle de l'auteur et la sienne) une fonction signifiante et que par conséquent, l'anamorphose qu'il imprime à l'oeuvre [...] est guidée par les contraintes formelles du sens. On ne fait pas du sens n'importe comment (si vous en doutez, essayez) : la sanction du critique, ce n'est pas le sens de l'oeuvre, c'est le sens de ce qu'il en dit."[1]

Cette lecture anamorphotique — le détour du texte par le lecteur — est une déformation, un détournement. Mais cette "courbure"[2] est ce qui donne sens au texte et à sa lecture. Le critique n'a pas à expliquer "le" sens du texte mais à construire "une ligne de cohérence qui n'exclut pas qu'on en construise une autre."[3]

Lire ce qui se dit dans le texte seul, "entendre l'écrit"[4], place le lecteur dans une posture comparable à celle du psychanalyste, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'entendre des récits de cauchemar. "L'écoute flottante" est leur nécessité commune. Pour autant, la textanalyse ne fait pas du texte littéraire, un récit de

---

[1] BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris : Seuil, 1966, p.64.

[2] PINGAUD, Bernard. "Ω", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, "Du secret", n° 14, 1976, p. 255.

[3] BELLEMIN-NOËL, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire*. Paris : Nathan, "128", 1996, p.53.

[4] BELLEMIN-NOËL, Jean. *Interlignes. Essais de textanalyse, op. cit.*, p.30

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'analysant, une parole de la cure analytique — ni du lecteur, un analyste —; elle en adopte méthodologiquement le type d'écoute dans le seul but de lire encore, à nouveau. Cette "lecture flottante" se justifie par le fait, d'autant plus évident dans le cauchemar littéraire, "que la cure et l'écriture puisent à une source unique : le matériel fantasmatique qui sert à la fois d'expression et de cachette au désir."[1] Ce qui signifie pour l'écriture critique, pour une lecture de la dynamique inconsciente du texte, la nécessité d'une connivence semblable au "transfert" analytique.

> "La lecture textanalytique implique pour atteindre ce niveau du non-dit, l'équivalent d'un engagement transférentiel. Seul le transfert en effet permet la perception (interpréter au sens strict) et la restauration (reconstruire) d'une formule véritablement inconsciente."[2]

La lecture de "l'inconscient du texte" ne peut se faire qu'avec l'inconscient du lecteur. Il ne s'agit pas pour autant de se lire dans le texte, même si, de façon plus évidente que pour les autres textes, le récit de cauchemar engage intimement son lecteur. La textanalyse propose une lecture du texte en soi. En ce sens, notre lecture du cauchemar, l'étude de sa spécificité constitue un autre récit de cauchemar.

## 4. Pour lire le cauchemar

Les récits littéraires de cauchemar ne peuvent se lire qu'avec le retour au sens classique : le cauchemar est un démon. Cette représentation du cauchemar relève aujourd'hui de l'érudition mais appartenait jadis à la tradition populaire. Savante, la littérature est toujours porteuse de ce savoir ancestral hérité de la croyance et du folklore.

---

[1] PINGAUD, Bernard. "L'écriture et la cure", *Nouvelle Revue Française*, n°214, oct. 1970, p.153.

[2] BELLEMIN-NOËL, Jean. *Interlignes. Essais de textanalyse, op. cit.*, p.24.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Les approches anthropologiques qui constituent notre première partie restituent la conception antique du cauchemar permettant la lecture des textes, et établissent un ensemble de définitions à partir de la philologie (chapitre 1), de la mythologie populaire et savante (chapitres 2 et 3), de la médecine moderne (chapitre 4) et de la psychanalyse (chapitre 5). Les perspectives historiques (chapitre 6) qui terminent cette partie établissent des liens avec le ménadisme, la sorcellerie, l'hystérie et l'extase pour souligner le fonctionnement et les enjeux du cauchemar dans l'imaginaire occidental au cours de l'Histoire.

La seconde partie analyse le passage de la figure mythologique en littérature. Nous voulons d'abord mettre en évidence la permanence et le renouvellement du scénario du cauchemar dans et par les textes littéraires. Les dix-sept nouvelles de notre corpus s'étendent sur une vaste période, de la fin du XVII$^{ème}$ siècle jusqu'en 1990. Elles regroupent dix auteurs appartenant à des aires géo-linguistiques différentes représentant cinq langues (le français, l'espagnol, l'anglais, l'allemand et le chinois). La reprise du scénario du cauchemar réunit ces textes et constitue le premier critère dans la composition du corpus. Cependant, nous présentons volontairement un corpus international et aussi large que possible dans ses limites temporelles et linguistiques pour démontrer la permanence du cauchemar en littérature et le définir en tant que figure mythique. Par delà les époques et les cultures, sa récurrence dans les textes témoigne de sa dimension mythique et suggère son universalité. Ce corpus comparatiste ne pouvant être exhaustif, il se compose de sondes textuelles réunies par l'objectif annoncé dans le titre de cette thèse : étudier le cauchemar en tant que figure mythique. En cela, le corpus cosmopolite nous semble déjà démonstratif.

Les six textes du premier chapitre, "le cauchemar cosmopolite", répondent directement à cette attente. Ils sont tous d'auteurs, d'époques et d'espaces géo-culturels différents :

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

- "Le fantôme mordu" de P'ou Song Ling, auteur chinois de la fin du XVIIème siècle.

- "Smarra ou les démons de la nuit" de Charles Nodier, publié en 1821

- "*What was it* ?" de Fitz James O'Brien paru en 1859

- "*Ein Landarzt*" de Franz Kafka datant de 1917

- "*El túnel*" de Augusto Roa Bastos. Nous n'avons pas eu accès au texte original de cet auteur paraguayen. L'édition française utilisée date de 1984.

- "La reine de la nuit" de Jean-François Reverzy, auteur français installé à la Réunion depuis de nombreuses années. Cette nouvelle est parue en 1990.

Dans le deuxième chapitre, "Les mortes amoureuses", le corpus est centré sur la période romantique. Il s'agit d'analyser ici une variante particulière du cauchemar littéraire : celle que les récits de cette période établissent en transformant la figure du cauchemar en une belle jeune femme, revenant de la mort pour et par amour. Nous l'étudierons dans quatre textes :

- "*The Adventure of the German Student*" (1824) de Washington Irving

- "La morte amoureuse" (1836) de Théophile Gautier

- "Arria Marcella" (1852) du même auteur

- *Carmilla* (1871) de Sheridan Le Fanu

Les sept textes du troisième chapitre sont tous de l'auteur argentin Julio Cortázar.

- "*El hijo del vampiro*" (1937)

- "*Retorno de la noche*" (1941)

- "*Relato con un fondo de agua*" (1956)

- "*La noche boca arriba*" (1956)

- "*Cartas de mamá*" (1959)

- "*En nombre de Boby*" (1977)

- "*Pesadillas*" (1982)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

En réduisant les limites du corpus à ce seul écrivain moderne, nous voulons mettre en évidence d'une part que le scénario classique du cauchemar est toujours réactualisé par la littérature moderne, et d'autre part que sa répétition obsédante chez cet auteur est le signe d'une charge mythique toujours forte et suggestive.

L'ensemble des textes étudiés peut être classé dans le genre fantastique, bien que cela n'ait pas été un critère dans la constitution du corpus. Nous verrons au cours de l'analyse textuelle comment et pourquoi le Fantastique apparaît comme le genre privilégié du cauchemar littéraire. Dans et par le mode fantastique, associé au choix de la nouvelle dont la forme resserrée permet une réactualisation plus forte de la figure mythique, les textes littéraires témoignent de ce savoir venu de la tradition populaire : le cauchemar n'est pas un rêve, il a lieu "réellement".

Nous terminerons notre seconde partie en interrogeant la place de la figure mythique en littérature, l'importance du tableau de H. Füssli dans ses réactualisations par les textes et sa possible définition en tant que mythe littéraire. Même si le cauchemar littéraire, figure mythique et comparatiste, met aussi à la question les classifications de la littérature et échappe toujours à tout ce que l'on peut en dire.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# PARTIE I

# APPROCHES ANTHROPOLOGIQUES

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*"Il ne faut pas oublier que les essais de ce genre sont extrêmement périlleux. L'imprudent s'expose à de terribles maladies sexuelles, le priapisme, le utyriasis ou la nymphomanie, mais l'intelligence surtout risque fort de sombrer sous les assauts érotiques des larves. La folie est là qui guette ceux qui s'aventurent dans le royaume enchanté du rêve et de l'illusion."*

*Jules Delassus, Les incubes et les succubes (1898).*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 1

## PHILOLOGIE

## *"Le cheval ou le mort"*

Le recours à l'étymologie, dès ce premier chapitre, n'est pas une fin en soi, c'est un instrument parmi d'autres pour cerner la notion de cauchemar. Toutefois, cette enquête philologique voudrait montrer que le mot *cauchemar* lui-même garde en mémoire la croyance, la superstition à l'origine du cauchemar : le mot a conservé ce que la culture moderne a perdu. Dans le mot, il y aurait l'empreinte, le fossile du cauchemar. L'étymologie n'est qu'une première approche, la plus directe, la plus concrète avant d'aborder plus précisément le scénario mythique.

De fait, l'approche étymologique a été la démarche jusque là des chercheurs qui se sont intéressés au cauchemar. W. Roscher, E. Jones, C. Lecouteux, un mythologue, un psychanalyste du XX$^{ème}$, un médiéviste et folkloriste ont tous initié leurs études du cauchemar par l'étymologie du mot. Etudiant après eux le cauchemar, nous commençons par leur emboîter le pas pour tenter une synthèse de leurs travaux.

Nous voulons dans cette partie présenter les propositions de Ernest Jones puis de Claude Lecouteux, mettre en écho les études de ces deux chercheurs de spécialité et de culture différentes pour les faire débattre et élaborer ainsi une étude philologique synthétique du cauchemar.

# 1. L'étymologie de *cauchemar*

## 1-1. L'étude psychanalytique de E. Jones

L'un des rares ouvrages qui traite le cauchemar de façon systématique et précise est *Le cauchemar* (*On the Nightmare*) de Ernest Jones, rédigé dans les années 1909-1910[1]. Dans la partie philologique de son travail,

1 JONES, Ernest. *Le cauchemar*. Paris : Payot, "Aux confins de la science", 1973. L'ouvrage est aujourd'hui épuisé en français.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

E. Jones s'intéresse avant tout aux mots anglais et allemand : *Nightmare* et *Mahr*. Pour ces deux mots, il tente de remonter à une racine indo-européenne commune qui serait à l'origine du phonème "*-mar*".

En tant qu'anglophone, Jones n'étudie pas l'étymologie du mot français "cauchemar". Mais la seconde partie du mot a, de toute évidence, la même origine que dans *Nightmare* et *Mahr*.

Selon lui, le *-mare* de *Nightmare* a pour origine le vieux teuton *mara* signifiant "démon", qui proviendrait lui-même d'une racine indo-européenne *MR*, se combinant le plus souvent au *A (MAR)* ou au *E (MER)*. Le vieux teuton *mara* est apparenté au verbe *merran* (*marrjan* en vieil haut allemand) qui signifie "obstruer, empêcher" et de là, "fatiguer, gaspiller". De sorte que *mara*

> "signifie littéralement un 'écraseur' et le sens de poids pesant sur la poitrine se retrouve dans les termes correspondants des langues apparentées (islandais : *mara* ; danois : *mare* ; bas-allemand : *moore* ; polonais : *mora* ; bohémien : *mura* ; suédois : *mara* ; haut-allemand ancien : *mara*). Ces mots dérivent eux-mêmes d'une racine indo-germanique d'un grand intérêt : MR."[1]

Jones propose l'étymologie suivante pour le *-mare* de *Nightmare* :

- la racine indo-européenne *MAR* a donné, entre autres, un groupe de mots signifiant "frotter, braire, fouler, mordre, écraser, blesser" ; de là :

- le vieux teuton *mara* "démon écraseur", ce qui aurait donné :

- le *-mare* de *Nightmare*. *Nightmare* signifie donc littéralement : "le démon oppresseur nocturne". L'auteur précise :

> "il y a 300 ans, le terme de *mare* était couramment employé seul pour désigner le visiteur nocturne à l'oeuvre duquel on attribuait les cauchemars terrifiants".[2]

1 *Ibid.*, p.211.
2 *Ibid.*, p.212.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'étymologie de *mare* ne semble pas poser beaucoup de problèmes. Cependant, il existe un autre *mare* ayant le sens de "jument". Dans la mythologie du cauchemar[1] comme dans les gloses linguistiques de *Nightmare* (traduit littéralement par "cavalcade" ou "jument de la nuit"), le cheval est présent. La proximité des mots de l'allemand moderne *Mahr* (cauchemar) et *Mähre* (jument) en témoigne. Le cheval dans la mythologie du cauchemar est soit l'oppresseur lui-même, soit le moyen de transport surnaturel du démon. Jean Starobinski dans un essai pénétrant qui commente le tableau exemplaire de Füssli (cf. annexe 2), souligne pour sa part "le quiproquo linguistique" de l'anglais :

> "en anglais, la confusion 'populaire' est très tôt survenue entre le mot *mare* qui désigne la créature démoniaque, et son homonyme *mare* qui désigne la jument."[2]

Pour ces raisons, l'étymologie du *-mare* de *Nightmare* ne paraît plus aussi simple, et Jones s'intéresse dès lors à ce deuxième *mare* "jument". Selon lui, *mare* "jument" aurait probablement la même racine indo-européenne *MAR*. "L'hypothèse que *mare* (jument) est, d'une façon quelconque, lié au groupe *MAR* [...] paraît très probable."[3] Il justifie cette hypothèse de la manière suivante :

La racine indo-européenne *MAR* a produit un deuxième groupe de significations : "mourir, être ruiné" et un troisième : "briller". Ce troisième groupe ne remonterait qu'à l'européen seulement. C'est à ce dernier groupe que Jones associe l'origine de *mare* "jument". Pour l'expliquer, il a recours aux éléments essentiels de la mythologie du cheval et à la psychanalyse. Nous donnons ici une synthèse de sa démonstration.

---

1 On se reportera notamment aux tableaux de H. Füssli qui figurent en annexes (1 à 5).
2 STAROBINSKI, Jean. "La vision de la dormeuse", *Trois fureurs*. Paris : Gallimard, "Le chemin", 1974, p.133.
3 JONES, E., *Le cauchemar. op. cit.*, p.292.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Selon lui, deux attributs du cheval ont frappé l'imagination des hommes et ont produit une grande partie des légendes s'y rapportant : d'une part, son mouvement fort et rapide, d'autre part, son apparence *brillante*. Jones lie directement cette deuxième caractéristique au groupe de significations engendré par la racine *MAR* : "briller". C'est également ce deuxième aspect qui a donné naissance à toutes les légendes du cheval-soleil[1].

> "La signification du cheval-soleil se reflète encore dans notre langage. Non seulement le mot *Schimmel* (cheval blanc) a exactement la même racine que *Schimmer* (briller), mais même le mot *mähre* (jument) doit en fin de compte dériver de l'adjectif vieil allemand *mar* : brillant. Cette source ne contredit en rien l'interprétation que nous avons donnée en termes de mouvement, étant donné que *glänzen* (briller), *blizen* (scintiller) et *blinken* (flamboyer) remontent au phénomène du mouvement. Cette étymologie s'appuie sur un parallèle avec le sanscrit. Tout comme *mar*, la racine sanscrite *har* a le sens de 'briller'. Or deux dérivés bien connus de cette racine, *hari* et *harit*, sont les désignations les plus habituelles des coursiers du soleil dans les Védas, de sorte que leur nom est formé exactement de la même manière que l'allemand *Schimmel* (cheval blanc). Enfin, en faveur de cette dérivation du mot *mähre*, il faut ajouter le fait que le terme allemand qui lui ressemble : *Märe* (conte) - d'où vient *Märchen* : conte de fées -, le *mard* islandais (chant de louange), le *merjan* gothique (prédire), tous semblent provenir de *mar* (briller), tout comme le terme *arkuh* (lumière et également chant de louange) vient de la racine sanscrit *ark* (briller). Le mot *hrosa* en vieil haut-allemand signifiait 'jument' aussi bien que 'porteur de gloire'."[2]

Pour le psychanalyste, l'hypothèse que *mare* "jument" vienne du sens "briller" engendré par la racine indo-européenne *MAR*, trouve sa justification dans les légendes et les significations attachées au cheval-soleil.

Le culte du soleil est associé symboliquement au culte du phallus. Le cheval est pour sa part, très souvent rapproché du soleil et de l'ardeur sexuelle. De plus, sa représentation symbolique est liée à la peur de la castration, peur

1 Mais C. Lecouteux a bien voulu nous signaler qu'il n'y a pas pour ces significations d'attestation philologique ancienne, antérieure au XIV-XVème siècle. Ce qui apporte une certaine restriction à la démonstration de E. Jones.
2 JAHNS, M. *Ross und Reiter in Leben und Sprache, Glauben und Geschichte der Deutschen*, 1872. Cité par JONES, E., *Le cauchemar. op; cit.*, p.266-267.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

qui est fondamentale dans le cauchemar. Il faut ajouter à cela, les idées de puissance de reproduction — l'étalon — et les fonctions excrémentielles présentes dans le symbolisme du cheval, ces dernières étant essentielles dans la sexualité infantile. Or Jones situe dans la sexualité infantile l'origine du cauchemar :

> "Si donc ma thèse principale est correcte, si les expériences du cauchemar et les croyances mythologiques concernant les chevaux qui y sont associées sont bien l'expression de conflits sexuels infantiles continuant à oeuvrer dans l'inconscient de l'adulte - parce qu'ils n'ont pas été résolus d'une manière adéquate dans l'enfance - nous pouvons nous attendre à trouver parmi les éléments de ces croyances des signes directs et, plus encore indirects d'activités excrémentielles et de puissance sexuelles s'exprimant dans ces termes."[1]

Jones propose donc :

-*MAR* > "briller" ; de là :

- *marhja* teuton (féminin de *marha*) et le *marka* celte : les plus vieilles sources actuellement connues de *mare*, selon Jones. Ces mots signifient "jument". L'auteur précise leur formation :

> "L'addition d'un son aspiré, palatal ou guttural, à la souche *mar* est si fréquente ou diverse que l'on est très enclin à considérer que *marcha* (cheval) n'est qu'un exemple supplémentaire."[2]

On aboutit ensuite à l'anglais *Mare* (jument) et à l'allemand *Mähre* (jument). Jones pose ainsi comme "très probable" le fait que *mare* (jument) et *mara* (démon) aient une origine commune dans la racine indo-européenne *MR* puis *MAR*. Et c'est — entre autres — par cette origine linguistique commune qu'il explique les liens étroits entre la mythologie du cauchemar et celle du cheval. Jusqu'à très récemment, cette étymologie n'a pas été contestée.

---

1 JONES, E., *Le cauchemar*. p.250.
2 *Ibid.*, p. 292.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 1-2. Remise en question philologique

Dans une série d'études plus récentes, le germaniste et folkloriste Claude Lecouteux s'intéresse aux différents personnages des croyances populaires anglo-saxonnes et notamment au cauchemar, dans une perspective philologique et anthropologique.

Dans un article essentiel de 1987, "Mara - Ephialtes - Incubus. Le cauchemar chez les peuples germaniques."[1], et dans son ouvrage *Les nains et les elfes au Moyen-Age,*[2] C. Lecouteux réexamine les problèmes posés par l'étymologie de cauchemar, en s'intéressant pour sa part beaucoup plus au mot français "cauchemar".

La première partie du mot (cauche-) ne pose guère de problème. Il est en général admis qu'il dérive du latin *calcare* : "fouler, presser". Puis le croisement de l'ancien français *chaucher* et du picard *cauquer* aurait amené la forme *cauche*. Un deuxième étymon est également possible, bien qu'il soit généralement présenté comme secondaire. La forme *cauche* pourrait également venir du *calceare* latin signifiant "chausser". On voit mal immédiatement le rapport avec le sens habituel de cauchemar, et cette origine possible ne serait même pas mentionnée si certaines croyances populaires n'y ajoutaient foi :

> "Dans les traditions populaires germaniques, la *mara* ne peut exercer sa pression sur le dormeur que si elle s'est, au préalable, glissée dans ses chaussures ; c'est pourquoi on recommande de disposer celles-ci à son chevet, les pointes tournées vers l'extérieur. Cette superstition justifie *calceare.*"[3]

1 LECOUTEUX, Claude. "Mara - Ephialtes - Incubus. Le cauchemar chez les peuples germaniques" , *Etudes germaniques*, janv. - mars 1987, pp.1-24.
2 LECOUTEUX, Claude. *Les nains et les elfes au Moyen-Age*. Paris : Imago, 1988.
3 LECOUTEUX, C., "Mara - Ephialtes - Incubus...", *op.cit.*, p.1.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

A cette forme *cauche* s'ajouterait le moyen néerlandais *mare* ayant le sens de "fantôme". Et ce, assez tardivement puisque "cauchemar" n'apparaît en français que vers le début du XVI$^{ème}$ siècle. Jusque là, c'était le terme latin *incubus* qui était employé, ainsi que l'ancien français *apesart* assez rare en ce sens, dérivé du verbe *apeser* signifiant "peser", "écraser" que l'on retrouve dans l'espagnol *pesadilla* (de *pesar*, "peser"), l'intalien *pesuarole*, le portugais *pesedela*, ainsi qu'au Pays-Basque où la *Pesadilla* est un esprit nocturne malfaisant.

Concernant *-mare*, l'ensemble des mots germaniques *mare* ou *mar* ou *mara* viennent d'une même "racine indo-européenne *mer qui recouvre les notions de trépas"[1]. Etymologiquement, le démon du cauchemar est un mort, un revenant. C. Lecouteux précise que "dans la littérature médio-latine, le cauchemar est appelé *phantasma*, terme qui a donné 'fantôme', détail qui a son importance."[2]

C. Lecouteux ne s'intéresse pas au *mare* signifiant "jument". Pour lui, le *-mare* de *Nightmare*, de cauchemar ou de *Mahr* a pour seule origine *mare* signifiant "fantôme". Il s'oppose ici explicitement à E. Jones :

> "Si l'interprétation psychanalytique de Jones est pertinente, les considérations philologiques sont erronées [...]. Jones a vu dans le germ. *marah*, 'cheval', l'origine de l'ancien haut-allemand *mara* et fait du cauchemar une déesse jument. Jones a pensé que l'on était passé de *marh* à *mahr* par le biais d'une simple métathèse, mais il ignorait que le /h/ de *marh* est un [x] et que dans l'allemand moderne *Mahr* le /h/ est un signe de longueur posé à une époque récente ; il n'est pas étymologique ! Les problèmes que posent le vha. *mara* ne sont pas résolus."[3]

La position de C. Lecouteux est claire. Le démon du cauchemar ne peut être hippomorphe, du moins étymologiquement. *Mare* est un revenant et non un cheval puisque le "h" de *marh* n'est pas étymologique. C'est cette

1 LECOUTEUX, C., *Les nains et les elfes au Moyen-Age. op.cit.*, p.162.
2 *Ibid.* p.161.
3 LECOUTEUX, "Mara - Ephialtes - Incubus...", *op.cit.*, p.1.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

proposition que nous suivrons. Quant à *mara*, on n'en sait pas grand chose. E. Jones donne du *-mare* de *Nightmare* l'étymologie suivante.

Le germanique *marah* (cheval) a donné l'ancien haut allemand *mara*. Puis serait apparu un *marh*, passé à l'allemand moderne *Mahr* (cauchemar) par une métathèse (interversion d'une lettre, ici le "h", dans un mot). Or ce "h" n'est pas étymologique. L'hypothèse de Jones est fondée sur une base fausse ; l'auteur a été tenté de lier *mare* et *mara* pour qu'ils n'aient plus qu'une seule et même origine, et pouvoir ainsi intégrer, au niveau sémantique, toutes les notions symboliques et psychanalytiques apportées par le cheval dans le cauchemar.

> "L'hypothèse que *mare* (jument) est, d'une façon quelconque, lié au groupe *MAR*, c'est-à-dire que les *marhja* (jument) et *marja* (démon de la nuit) du vieux teuton ne soient pas entièrement sans liens, paraît très probable."[1]

Nous avons vu que Jones fait remonter *mare* et *mara* à une même racine indo-européenne *MAR*. A plusieurs reprises, il parle "d'assimilation" entre les deux mots.

> "On pourrait penser que l'assimilation de la deuxième moitié de *nightmare* au *mare* anglais : jument est une question qui ne présente pas une importance particulière. [Mais] nous apprenons que, dans d'autres pays, les idées de sorcière de la nuit et de jument sont étroitement associées, bien que cette association ne soit pas aussi justifiée qu'en anglais."[2]

Les explications de Jones sont à ce stade assez confuses et il est vrai qu'il donne pour origine— linguistique et autre — au cauchemar, un démon hippomorphe. C'est, du moins au niveau psychanalytique, ce qu'il veut démontrer.

---

1 JONES, E., *Le cauchemar. op. cit.*, p.276 et p.292.
2 *Ibid.*, p.213.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Je soutiendrai la thèse qu'il existe dans l'esprit humain des raisons profondes pour lesquelles les deux idées en question s'associent naturellement et qu'en anglais l'assimilation linguistique de ces deux termes est une simple conséquence de ce fait psychologique."[1]

Jones fait remonter le *-mare* de *Nightmare* à une racine indo-européenne signifiant aussi cheval. Ce qui s'avère faux si l'on suit l'étude de C. Lecouteux. Etymologiquement, le démon du cauchemar est un mort. Les gloses de Jones semblent dépassées. A l'origine le cheval — qui est certes important dans la mythologie du cauchemar — n'entre pas dans le sens de cauchemar. Il faut donc supposer un apport plus tardif.

## 2. Essai de synthèse

Nous ne voulons pas, et nous ne pouvons pas, réconcilier ici les gloses de Jones et de Lecouteux. Mais vu l'importance du démon hippomorphe dans la mythologie du cauchemar, il nous semble impossible qu'il y ait eu une totale étanchéité entre *mare* et *mara*. Comme le dit Jacques Bril, "ce n'est pas un hasard si deux racines philologiquement distinctes ont fait l'objet d'une assimilation sémantique par la conscience populaire."[2] Nous pouvons supposer qu'il y a eu deux évolutions parallèles de *mare* et *mara*. Ces mots, arrivés à une grande proximité phonétique (mais aussi sémantique et symbolique) à un moment donné, se sont mêlés. C. Lecouteux avance que l'on trouve une attestation de la confusion entre le cauchemar et le cheval en Silésie, au XV$^{ème}$ siècle. Il en veut pour preuve le texte suivant :

1 *Ibid.*, p.213.
2 BRIL, Jacques. *Lilith ou la Mère obscure*. Paris : Payot, 1991, p.105.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "*De incubo* : [...] *quod incubus est nomen diaboli dicunt theologi, qui comprimunt corpora de nocte dormiencia; laici dicunt, quod est veluta proprie equae marae comprimens homines de nocte.*"[1]

La sorcière prend ici la forme d'une jument qui oppresse les dormeurs. Puisqu'en français le mot "cauchemar" apparaît tardivement, on peut penser que cette assimilation entre le démon et le cheval a déjà eu lieu. Pour nous donc, "cauchemar" dès son apparition a les deux valeurs sémantiques : "revenant" et "jument".

Nous suivons encore C. Lecouteux quand il donne pour origine au "*mar*" de *Nightmare* (et de *Mahr* puis de cauchemar) la racine indo-européenne *mer*. J. Bril également propose à la suite de C. Lecouteux :

> "Il semble que la racine indo-européenne du mot *mare* soit **mer* d'où dérivent toutes sortes de mots évocateurs de la mort et plus précisément de la mort lente par manducation ou par étouffement."[2]

Avec cette racine recouvrant les notions de trépas, *mara* a pour sens : "fantôme, revenant".

Quant à la racine *MAR* qui a donné selon Jones, un ensemble de mots ayant pour sens "frotter, braire, fouler, mordre, écraser", nous y voyons plutôt l'origine du *mare* "jument". En effet, la première caractéristique marquante du cheval — qui a d'ailleurs entraîné son assimilation avec la mythologie et l'étymologie du cauchemar — est qu'il représente le danger d'être foulé, piétiné, écrasé. La fierté que l'on trouve dans l'expression "la plus belle conquête de l'homme" désignant le cheval, provient peut-être de cette immense peur qu'il a fallu surmonter pour asservir le cheval et transformer le grand quadrupède en un animal domestique[3].

---

1 Breslau, ms.,III, fol. 29. daté de 1417. Nous remercions C. Lecouteux pour cette information inédite.
2 BRIL, J. *Lilith ou la Mère obscure*, op. cit., p.104. L'auteur ne cite pas les études de C. Lecouteux.
3 L'arrivée de Cortes en Amérique est à ce propos significative : la troupe des conquistadores est prise pour des dieux à cause des chevaux inconnus jusqu'alors...

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Nous pensons donc que c'est à l'indo-européen *MAR* (ayant donné un groupe de mots signifiant "fouler, mordre, écraser") que remonte le *Mare* anglais (jument) et le *Mähre* allemand de même sens ; et que *MER* (idée de mort) est à l'origine du *mar-* (fantôme) de *Nightmare*, de *Mahr* et de cauchemar.

Les deux mots ont ensuite évolué parallèlement. Mais très vite, attesté au XV$^{ème}$ siècle, en anglais et en allemand du moins, les deux termes ont atteint une proximité phonétique — *mare/mara* — qui a conduit à une confusion, au niveau sémantique. Cette confusion a bien sûr d'autres raisons plus profondes. La croyance du cauchemar dit que l'on est écrasé(e), piétiné(e) la nuit par un démon fouleur, un fantôme qui vous chevauche. Or le cheval — qui deviendra la jument — est l'image même de cette phobie. Cette idée, dit le psychanalyste Michel Collée, est "attachée à celle du cheval qui comme chacun sait véhicule une phobie, qui est celle d'être piétiné."[1] Avoir un cauchemar c'est être piétiné, chevauché (avec le sens sexuel qu'a ce terme) par un démon qui est nommé *mara*, et *mare* signifie cheval, animal qui représente la peur d'être piétiné (et la puissance sexuelle). C'est tout naturellement que la croyance populaire a mêlé les deux. Il faut ajouter à cela le rôle psychopompe du cheval, transport entre ici-bas et au-delà qui le lie directement à la mort. Le cheval est l'image de la mort. Il peut donc être aussi le revenant du cauchemar.

Reste que les deux termes ont poursuivi leur évolution respective bien que très proche. Schématiquement : *MER* > mara > *Mahr*, Night*mare*; cauche*mar*. Tandis que *MAR* > mare > *mare*, *Mähre*.

Quand le mot "cauchemar" apparaît en français, au XVI$^{ème}$ siècle, l'assimilation sémantique *mare/mara* a déjà eu lieu. Peut-être est-ce pour cela, entre autres, qu'il n'y a pas en français de mot *mare* signifiant jument.

---

1 COLLÉE, Michel (avec la collaboration de Chadlia Azidi-Delavenne), "Coche-mare", *Frénésie*, n°3 "Coche-mare", printps 1987, p.18.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Nous n'avons pas jusqu'ici posé le problème du genre du "cauchemar". En allemand comme en anglais ou en français le mot cauchemar a été d'abord féminin puis est devenu, assez tardivement, masculin. Il est en fait probable que *mare* ait été à l'origine masculin, avec pour sens le fantôme, le revenant. Il serait passé au genre féminin par contamination avec l'autre *mare*, "jument", de genre féminin. Le démon nocturne est alors profondément ressenti comme féminin.

> "Cette force oppressante ressentie pendant le sommeil a été personnifiée dès les temps les plus anciens, le plus souvent par une forme féminine dépeinte comme étant extrêmement plaisante ou extrêmement hideuse [...]. En fait, ce sens féminin est si fort que ce terme a été utilisé dans divers pays pour désigner plusieurs autres créatures féminines. Par exemple, le breton *march* signifie vache."[1]

Longtemps féminin, le cauchemar a été rendu au masculin tardivement par un souci de vérité étymologique. Entrant dans le vocabulaire français au XVI$^{ème}$, le mot cauchemar est féminin. Ce n'est qu'au XVII$^{ème}$ qu'il devient masculin.

En allemand moderne, *Mahr* est masculin,

> "mais dans les dialectes le féminin se rencontre encore : *die Mahr* ou *die Mahrt*. Le passage du féminin au masculin s'explique par un alignement sur *der Alpdruck*, *der Alptraum* 'cauchemar', qui a supplanté *Mahr* dans le langage courant."[2]

En anglais moderne, *Nightmare* est aussi de genre masculin. Mais il a été de genre et de sens féminins : "Le terme de *Nightmare* était plus particulièrement utilisé pour désigner un démon féminin de la nuit, une sorcière de la nuit, comme on l'appelait aussi."[3] Cependant, l'espagnol moderne *pesadilla* est resté féminin, de même qu'en portugais.

---

1 JONES, E., *Le cauchemar. op. cit.*, p.211-212
2 LECOUTEUX, C. "Mara - Ephialtes - Incubus", *op. cit.*, p.4.
3 JONES, E., *Le cauchemar. op. cit.*, p.211.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Ces passages d'un genre à l'autre ne sont pas surprenants en étymologie. Il s'agit là d'un processus normal. Mais là encore, nous avons tendance à croire que "ce n'est pas un hasard"[1]. Dans le cas du cauchemar, il semble que la phonétique et la sémantique se soient mises au service de la mythologie ou plutôt, que la croyance populaire a "fait pression" sur l'histoire du mot.

A l'origine masculin, le cauchemar devient très vite féminin. Parallèlement, nous avons le démon du cauchemar rapproché fantasmatiquement du cheval (cheval-soleil, puissance sexuelle, phobie d'être piétiné, etc.), puis, très vite aussi de la jument (sorcière, femme lubrique). Aux XV$^{ème}$ et XVI$^{ème}$ siècles, quand la chasse aux sorcières bat son plein, c'est évidemment à la jument que le cauchemar est lié. Et à cette époque, il est féminin. Dans les langues germaniques, Jones souligne ce fait :

> "Le terme teuton original pour cheval : *mar* au masculin, *mare* au féminin, en était venu à être employé presque exclusivement sous sa forme féminine et ce même mot était utilisé pour désigner une prostituée ou une femme méprisable. Au Moyen-Age, une jument était un cheval méprisé."[2]

Et il précise :

> "Le mot *Mähre* (jument) a été employé en allemand dès le IXème siècle pour désigner une putain, une femme lubrique ou - occasionnellement - une vieille femme laide."[3]

Bien que ce soient là des informations dont nous n'avons pas eu confirmation — elles semblent même erronées — on peut supposer que le rapprochement entre la jument et la femme a dû intervenir assez tôt. En fait, il ne s'agit pas là d'un problème étymologique, Jones, emporté par sa démonstration psychanalytique a tiré à lui le signifiant de la jument. De notre

1 BRIL, J., *Lilith ou la Mère obscure. op.cit.*, p.105.
2 JONES, E., *Le cauchemar. op. cit.*, p.240.
3 *Ibid.*, p.213.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

côté, en rapprochant ainsi le cauchemar de la symbolique du cheval ou de la jument, nous ne faisons pas de *mare* (jument) l'origine étymologique de cauchemar. Nous voulons seulement souligner que ce problème linguistique n'est pas — lui non plus — dû au hasard : il a un enracinement anthropologique évident.

Le mot a plusieurs fois changé de genre, comme s'il hésitait entre le masculin et le féminin ; son sens est lui aussi hésitant — ou plutôt mêlé — entre les deux genres. D'une part le démon du cauchemar était le plus souvent représenté sous une forme féminine, très belle ou très laide. Mais d'autre part, nous avons un peu plus tard, la croyance que le cauchemar visitait surtout les femmes et qu'il était donc de genre masculin. Ce démon a été ensuite (XV$^{ème}$ et XVI$^{ème}$ siècles) le diable lui-même et les femmes qu'il "chevauchait" la nuit, des sorcières. Sorcières qui elles-mêmes chevauchaient des balais (dont les poils évoquent la queue du cheval), des chevaux ou des ânes pour se rendre au sabbat. Nous pensons que la confusion dans le genre du cauchemar provient aussi des termes "incube" et "succube".

> "Selon O. Bloch et W. Wartburg, le mot incube est apparu vers 1372 pour désigner plus particulièrement dans le langage ecclésiastique une sorte de démon à qui il laissera son nom. Emprunté au latin *incubus* (cauchemar qui signifie *couché sur*), ce démon est toujours mâle. Le terme succube qui se veut l'équivalent féminin n'a pourtant pas la même origine. Il est aussi emprunté au latin, mais de *succuba* qui signifie concubine. Il n'a pris son sens spécial de démon femelle que durant le XVIème siècle. Une autre étymologie du mot succube peut être retenue qui ne différerait pas de celle de l'Incube, sinon par le rôle que joue le démon, changé en femme. L'on dirait *succubare* pour *cubare sub*, être couché sous."[1]

Michel Collée écrit "incube" avec un i minuscule quand il parle de la traduction française de *incubus*, et avec une majuscule quand c'est au concept théologique qu'il fait référence. En effet, le latin *incubus* (de *in cubare* :

1 COLLÉE, M., "Coche-mare", *op. cit.*, p.12-13.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

coucher sur) avait pour sens "cauchemar", mais cette traduction n'a été possible qu'à la fin du XVI$^{ème}$, quand le mot cauchemar entre dans notre vocabulaire. Jusque là, l'idée de cauchemar (*incubus* en latin) était traduite par "incube" (le mot français incube date du XIV$^{ème}$). Après le XVI$^{ème}$, "incube" désignera spécifiquement un démon masculin qui abuse d'une femme pendant son sommeil. Le correspondant féminin, succube, a pour origine le latin *succuba* (de *sub cubare* : coucher sous) signifiant "concubine"[1]. Comme incube, succube a pris son sens particulier de démon femelle s'unissant la nuit à un homme, seulement durant le XVI$^{ème}$ siècle.

Par conséquent, entre le XIV$^{ème}$ et le XVI$^{ème}$ siècles — période décisive pour la démonologie et en particulier pour la mythologie du cauchemar — le cauchemar était l'incube, et était donc un démon mâle. Cette équivalence des termes se retrouve encore aujourd'hui où l'incube est souvent le synonyme de cauchemar dans un français soutenu.

Comme la confusion entre *mare* "jument" et *mara* "démon, fantôme", la confusion des genres, tant au niveau grammatical que sexuel, a été un apport de sens dans la mythologie du cauchemar. Il serait en fait plus juste de dire que ces différents problèmes linguistiques ont été la conséquence du fonctionnement psychologique et idéologique d'une population donnée à une époque donnée. Et mieux que la conséquence qui indique un ordre chronologique trop fort, nous devrions dire : le révélateur, le signe extérieur des croyances d'un peuple. La philologie ici, met sur la voie de la croyance.

En dernier lieu, il nous reste à analyser rapidement le terme grec *ephialtes*. *Ephialtes* signifie littéralement : "qui saute dessus". Il a été employé depuis Hippocrate pour désigner le cauchemar et sera longtemps préféré au terme d'origine latine, "incube". Alors que dans les pays latins, il a été

1 Et le mot "concubine" provient lui du latin *con cubare*, "coucher avec".

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

abandonné depuis le Moyen-Age, dans les pays germaniques *ephialtes* a été utilisé jusqu'au XIXème siècle.

> "Le mot *ephialtes* restera très présent en Allemagne, se partageant jusqu'au début du siècle avec *Alp* et *alpdruken* l'idée de cauchemar. Ceux-ci sont préférés dans le vocabulaire médical, dans un sens pathologique, alors que le premier sera le cauchemar du vocabulaire philosophique et littéraire."[1]

Comparé au terme incube, *ephialtes* exprime une plus grande violence (se jeter sur) bien qu'il définisse le cauchemar en général, "alors que l'incube en cernerait plutôt une espèce particulière"[2].

L'enquête philologique nous fait entrer directement dans la mythologie complexe du cauchemar. Complexe d'abord parce qu'il existe peu d'études sur la question et, on l'a vu, les gloses sont assez divergentes. Complexe surtout parce que d'autres mots (*incubus*, *ephialtes*) ont longtemps été assimilés au scénario du cauchemar.

Cependant, nous pensons après C. Lecouteux, que l'hypothèse philologique de Jones selon laquelle le -mar de cauchemar remonterait à *mara* signifiant jument, est inexacte. -Mar a pour origine le *mer indo-européen recouvrant les notions de mort, la mort et le mort. Il est le revenant plus que la sorcière. Cela ne remet pas en cause l'analyse psychanalytique de Jones, nous nous appuierons souvent au cours de ce travail sur elle, mais Jones n'était pas philologue, son hypothèse étymologique s'est révélée fausse. Le cauchemar n'est pas le cheval, c'est le mort.

On pourrait multiplier les sondes philologiques à travers diverses langues et diverses cultures. Notons ainsi que dans l'Océan Indien, la langue malgache utilise un mot spécifique pour le cauchemar : *Voatsindry* (ainsi que

1 COLLÉE, M., "Coche-mare", *op.cit.*, p.9.
2 *Ibid.*, p.8.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*tsindrymandry*, le rêve prémonitoire) de *tsindry* "peser, presser", distingué de *nofy ratsy* "mauvais rêve". *Voatsindry* signifie littéralement : "être l'objet d'une oppression", ce sens général n'évoque pas uniquement le cauchemar. Selon les régions, on dit pour "cauchemar" : *tsindrin angatra*, *tsindrin javatra*, *tsindrin' aloka*. Ces mots signifient littéralement "fantôme écraseur". La racine *tsindry* (presser) est associée au fantôme, au revenant pour souligner son action particulière[1]. Et si le créole réunionnais n'a pas à notre connaissance de mot particulier pour le cauchemar, le mot créole *koké* (coquer) "avoir une relation sexuelle" rappelle encore le *calcare* latin.

[1] Nous remercions M. Bernard Terramorsi pour ces informations.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 2

# MYTHOLOGIE POPULAIRE

## *"Les démons de la nuit"*

# 1. Le mort malfaisant

Le cauchemar est à l'origine un mort malfaisant. Nous avons vu que cette croyance est inscrite dans l'étymologie. C'est un revenant, souvent un proche de la victime, qui, la nuit, écrase le dormeur.

> "Un homme étant décédé, il fut enterré selon la coutume par les soins décents de son épouse et de ses proches, la veille de l'Ascension du Seigneur. Or, la nuit suivante, cet homme entra dans la chambre où reposait son épouse, non seulement il la réveilla, mais de plus il l'écrasa presque de son poids qu'elle ne pouvait supporter. La seconde nuit, il tourmenta de la même façon cette femme terrifiée."[1]

Ce revenant qui écrase sa femme est exemplairement un cauchemar. Pour des motifs qui sont la haine, la vengeance ou bien l'amour, le mort revient. C. Lecouteux dit à propos de ce mort :

> "Voici un revenant très particulier [...]. Il se conduit comme un cauchemar (*Mahr, Alpdruck*), se jette sur sa femme et l'écrase, presque, de son poids comme l'*ephialtes* grec. Son comportement apporte une preuve supplémentaire de l'identité des cauchemars et des morts, ce que révélait déjà l'étymologie. On se protège de ce revenant en veillant, détail significatif, et les cris le mettent en fuite ; en fait, il s'enfuit parce qu'il ne peut nuire : apparemment, il ne peut agir que si les gens dorment, ce qui confirme bien sa double nature de mort et de cauchemar."[2]

Le cauchemar est bien un mort qui revient la nuit écraser le dormeur, ou plus souvent la dormeuse. C'est un mort agressif dont le retour est source de craintes et d'angoisse. Mais ce qui le distingue du fantôme habituel est le caractère onirique du cauchemar est lié à l'onirique. Il a besoin du sommeil de

---

[1] Guillaume de Newbury, *Historia rerum Anglicarum* V, 22, éd. R. Howlett, in : *Chronicles of the Reigns of Stephen*, Henry II and Richard I, t. I, Londres, 1884, p.474 sq. cité par LECOUTEUX, Claude, MARCQ, Philippe, *Les esprits et les morts. Croyances médiévales*. Paris : Ed. Honoré Champion, coll. "Essais", 1990, p.195.

[2] LECOUTEUX, Claude, MARCQ, Philippe, *Les esprits et les morts. Croyances médiévales. op. cit.*, p.196.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

sa victime pour agir. Il est un revenant de rêve[1]. La possibilité même de son retour est une cause première et primordiale de peur. Le principal souci des hommes en Occident a toujours été de séparer les morts des vivants. L'idée qu'il puisse y avoir un passage d'un monde à l'autre nous est insupportable. Et ce passage s'il s'effectue des morts aux vivants est encore plus terrifiant car il annule la séparation que nous voulons à tout prix maintenir entre "l'autre monde" et le nôtre. Sans vouloir résumer hâtivement la très belle étude de Michel Picard dans *La littérature et la mort*, retenons que la mort est l'impensable par excellence : qu'il s'agisse de notre propre mort surtout, ou même de la mort de l'autre, elle est ce qui n'a pas de nom, ce qui ne peut se dire. Et pourtant toute notre vie est structurée par elle. La mort est peut-être le plus grand réservoir de peurs et d'angoisse mais aussi de fantasmes et de désirs. La mort étant un état depuis lequel rien ne peut se dire ni se penser, le "encore-vivant" ne peut qu'en parler sans pouvoir la dire.

> "Aucun [mot] peut-être, compte tenu de la nature de ce qu'il désigne et de son statut, ne véhicule autant de connotations ni d'aussi puissamment émotionnelles. La langue charrie depuis des millénaires autour de ce mot *vide*, de ce mot cénotaphe, un extraordinaire cortège de rêves, de cauchemars, de fantasmes où semblent se jouer tous les désirs de notre veille humanité."[2]

C'est dans cette perspective que s'inscrivent les récits sur les morts et les revenants. Il faut toujours avoir à l'esprit, quand on lit ces textes, l'ensemble des connotations et des émotions liées à la mort, au mot lui-même. Dans ce contexte, les revenants et les fantômes ont un statut particulier. En effet, ces morts-vivants parce qu'ils sont à cheval sur deux mondes, dans un entre-deux angoissant, révèlent notre refus de la mort. Les morts-vivants disent

[1] Nous verrons que dans les textes littéraires, il n'est pas toujours nécessaire que la victime soit endormie ; souvent, le cauchemar a lieu "réellement".

[2] PICARD, Michel. *La littérature et la mort*. Paris : PUF, "Ecriture", 1995, p.37.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

qu'il y a de la vie malgré tout. On ne meurt pas tout à fait. Inconsciemment, nous construisons ainsi une vie plus forte que la mort.

> "Tous les mythes de résurrection ou de survie reposent sur un déni de la mort réelle, la sienne ou celle de l'autre. Comment s'étonner dès lors que le domaine où l'on s'engage actuellement relève principalement de l'inconscient, lequel ignore la mort ?"[1]

Inconsciemment, les morts-vivants sont aussi la preuve vivante, que la mort peut être un mode d'existence. Mais surtout ils sont l'incarnation d'un trouble des limites. On est mort *ou* vivant. Le mort-vivant s'émancipe de ce dualisme exclusif. Il n'est pas mort *et* vivant, il est ni l'un ni l'autre. C'est ce flottement, cette mobilité qui est terrifiante. Le mort-vivant est un entre-deux qui sape tout ce qui fonde notre rapport au monde, à la vie. Il empêche d'être fixé sur la vie et sur la mort, et cette mobilité nous hante. Le mort quand il revient est malfaisant car il est la projection d'une mauvaise conscience du survivant qui aurait fait du tort au disparu. La vengeance alors réanime le mort, l'esprit de vengeance... Ce faisant, il revient en mémoire et nous terrifie.

> "Le fantôme est là pour surveiller et punir. Il est la mauvaise conscience des vivants. Il tient du surmoi, mais d'un surmoi maternel, c'est-à-dire anarchique, tyrannique ; mauvais objet persécuteur, il est donc entouré de l'angoisse archaïque d'une agressivité paranoïde retournée."[2]

Nous préférons employer en ce qui nous concerne le terme de revenant qui renvoie plus concrètement à un retour physique du mort, le fantôme étant souvent un être immatériel, sans poids. Or dans le cas du cauchemar, le mort a bien une réalité physique, massive et pesante.

---

[1] *Ibid.*, p.92.

[2] *Ibid.*, p.93.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Evidemment, le mort-vivant appartient au domaine des vivants. Nous voulons dire en cela que c'est le vivant qui fait revenir le mort. C'est en général pendant le travail du deuil ou lorsque celui-ci ne s'est pas correctement effectué, que le mort fait son apparition. C'est parce que le vivant est tourmenté par le mort que celui-ci revient, le plus souvent dans les rêves. Les raisons qui font revenir les morts sont en fait des projections. C'est parce que le vivant aime ou hait le mort que ce dernier apparaît. Le survivant se sent coupable d'être en vie alors que l'être aimé est mort ou bien sa culpabilité est due à des mauvaises actions (réelles ou fantasmées) envers le mort. Alors il fait revenir le disparu. Citons encore une fois M. Picard pour finir cette introduction.

> "Ce serait en somme non le fantôme qui serait un mal-mort, mais le vivant qui vit mal. C'est pour lui que le travail du temps ne s'est pas bien opéré. Aussi bien le fantôme n'est-il pas un 'revenant', comme on dit : il n'a pas à revenir, il a toujours été là, il habite, mort, le vivant qu'il hante : le mort-vivant n'est pas celui qu'on croit. Voilà bien pourquoi c'est à minuit, zéro heure, non-temps, que le fantôme fait son apparition. Là, le passé n'est pas passé, ne passe pas, il entre en crise. Le revenant concentre en lui l'*Unheimliche* (l'inquiétante étrangeté/familiarité)."[1]

Nous sommes donc tous des vivants-morts, c'est-à-dire des vivants hantés par des morts, par la mort, c'est-à-dire aussi par la perte et le manque. Des vivants accablés par le poids de la mort de l'autre et donc, par avance, de soi-même.

Les récits de revenants font depuis toujours partie de la tradition. Mais pendant le haut Moyen-Age, l'Eglise n'accepte pas l'idée que les morts puissent revenir hanter les vivants. Pour les Pères de l'Eglise, et pour St Augustin notamment, il n'y a pas de communication possible entre les vivants et les morts. S'il y a des revenants, ils sont diaboliques. La mobilité du mort

[1] *Ibid.*, p.94.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

témoigne de sa malédiction, de sa possession par le diable. Schématiquement, on peut dire que jusqu'au IX$^{ème}$- X$^{ème}$ siècles, les revenants appartiennent au démon, spécialement lorsqu'ils apparaissaient en rêve. On se méfiait alors beaucoup des rêves. La seule exception concernait les saints qui pouvaient parfois apparaître aux hommes, jusque dans leurs rêves, avec la pratique de l'*incubatio*.

> "Le saint pouvait même apparaître dans les rêves grâce à une pratique tout droit venue des sanctuaires païens et que les clercs ont dû se résoudre à tolérer : celle de l'incubatio, c'est-à-dire du sommeil au contact du tombeau du saint, dans l'attente de son apparition onirique."[1]

Seuls les saints peuvent apparaître aux vivants. Dans les autres cas, il s'agit de démons qui se font passer pour des morts ou qui possèdent des morts. Après le IX$^{ème}$-X$^{ème}$ siècles, c'est-à-dire au moment où naît l'idée du purgatoire, l'Eglise change d'opinion. Le purgatoire ouvre en effet un troisième lieu, entre l'enfer et le paradis, où les morts sont de passage. On pense alors que dans ce passage, les morts peuvent facilement revenir auprès des vivants.

> "Ainsi, au IX$^{ème}$ siècle, tout le dispositif — institutionnel, liturgique, narratif — est-il mis en place pour que les réticences exprimées cinq siècles plus tôt par Saint Augustin au sujet des apparitions des morts soient définitivement écartées. Il est désormais admis que les morts peuvent apparaître aux vivants, et ce pour le double profit des uns et des autres."[2]

C'est en effet à partir de cette époque que les revenants vont servir à l'édification des vivants. Ils étaient diaboliques ou saints jusque-là ; ils vont être essentiellement des âmes pécheresses en quête de repos éternel. Ce qui a pour

---

[1] SCHMITT, Jean-Claude. *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris : Gallimard, "Bibliothèque des histoires", 1994, p.25

[2] *Ibid.*, p.49.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

avantage de présenter aux vivants, les conséquences funestes du péché. L'Eglise alors multiplie les récits de revenants.

> "C'est la littérature monastique — sermons, vie des saints, lettres, chroniques et, bien sûr recueil de miracles — qui joue le rôle principal dans la multiplication des histoires de revenants aux XI$^{ème}$-XII$^{ème}$ siècles."[1]

C'est bien l'Eglise qui avait jusque-là refusé la croyance aux revenants, qui est à l'origine de l'essor considérable des récits de revenants. Tous, moines, clercs, prêtres et croyants racontent comment eux-mêmes ou des gens dignes de foi ont vu des morts leur apparaître. L'Eglise a changé de position sous la poussée des croyances, parce qu'on s'obstinait à voir des revenants mais aussi parce qu'est née l'idée du purgatoire, ce lieu entre la vie et un séjour définitif du mort. Les apparitions et leurs récits se multiplient pour l'édification de tous.

> "Paradoxalement, l'Eglise médiévale qui, dans les premiers siècles, avait manifesté une grande réticence à l'égard de la croyance aux revenants en la tenant pour caractéristique du 'paganisme' et des 'superstitions', fut ainsi à l'origine d'un encadrement et d'une exploitation de la croyance aux revenants dont les récits de miracles et les sermons des prédicateurs portent largement témoignage."[2]

Le revenant est le plus souvent un proche du vivant. Il apparaît parce qu'il souffre dans l'autre monde. Ses péchés ne sont pas encore effacés et il a besoin de l'intervention du vivant pour l'aider à gagner le repos. Il demande en général des messes, des prières pour que ses péchés soient pardonnés. Dans d'autres cas, il souhaite que réparation soit faite à un tiers à qui il a causé du tort afin de trouver le repos. Si la demande est satisfaite, il ne réapparaît plus. Sinon, il continue à souffrir et le vivant est en général lui aussi puni de n'avoir pas accédé aux désirs du mort. Sur cette base se développe toute une liturgie

[1] *Ibid.*, p.80.

[2] *Ibid.*, p.19.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

des morts, un ensemble de rituels mais aussi une morale faite de souffrances proportionnelles dans l'au-delà aux péchés terrestres, de possibilité de rachat par des messes et des prières et de balance entre les bonnes et mauvaises actions. L'Eglise a en quelque sorte récupéré la croyance aux revenants et en a fait un des piliers du rituel religieux.

> "Dans tous ces récits [ du XIIème s.], aussi variés soient-ils, le revenant est un proche du personnage vivant à qui il apparaît. Il lui est lié par la parenté charnelle, la parenté spirituelle, le voisinage ou les bienfaits matériels et spirituels qu'échangent les moines et l'aristocratie laïque. Dans ce cadre, le revenant implore des suffrages et donne le spectacle des conséquences funestes du péché. Aussi l'apparition miraculeuse est-elle porteuse d'une leçon morale, elle devient l'instrument de la réforme ecclésiastique ou même conforte un véritable projet politique. On comprend dans ces conditions, l'extraordinaire essor de ces récits. Oubliées les vieilles réticences des Pères de l'Eglise à l'égard des revenants !"[1]

A cette période (IX$^{ème}$-XII$^{ème}$ siècles), le monde est peuplé d'âmes errantes, de damnés qui n'ont pas trouvé le repos dans la mort parce qu'ils ont été de mauvais vivants ou les victimes d'un mauvais vivant impuni. Cela commande d'agir pour le mort, et suppose qu'en retour, le mort peut agir pour/sur les vivants. Avec ces âmes du purgatoire, il n'y a plus d'étanchéité entre ici-bas et l'au-delà. Les âmes errantes ont un lieu, le purgatoire, mais cette localisation est un entre-deux qui leur permet d'être aux frontières des deux mondes.

> "Le lieu d'où vient le mort est bien précisé : c'est dans la plupart des cas le purgatoire, désormais bien individualisé et localisé. L'une des fonctions du troisième lieu de l'au-delà n'est-elle pas, suivant J. Le Goff, 'l'enfermement des revenants' ? [...] Le purgatoire donne aux âmes en peine un domicile fixe."[2]

---

[1] *Ibid.*, p.97.

[2] *Ibid.*, p.149-150.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Contrairement aux revenants malfaisants, ceux-là se contentent d'apparaître pour demander de l'aide pour son salut. Ils ne font en général aucun mal aux vivants, si ce n'est la peur qu'ils leur causent.

> "Le salut du mort ou des morts, au moyen des suffrages — prières, messes, aumônes — qu'ils viennent réclamer, est la fonction principale de toutes ces apparitions."[1]

Ces revenants sont loin d'être des démons. Cependant, puisqu'il est désormais admis que des morts puissent apparaître aux vivants, les revenants diaboliques sont eux aussi de plus en plus fréquents.

Parmi ces revenants il faut faire une place particulière à l'armée des morts, la mesnie Hellequin. Le nom de mesnie Hellequin apparaît pour la première fois au XII$^{ème}$ siècle. Mais il est fort probable que la tradition orale ait connu cette armée de morts bien longtemps auparavant. La mesnie Hellequin tire son nom du roi de très anciens Bretons, le roi Herla "qui avait conclu un pacte avec des nains, c'est-à-dire avec des morts."[2] Il s'agit d'une troupe assez nombreuse de spectres à cheval portant habits et armes qui sillonnaient les campagnes. Ce sont des âmes errantes qui demandent messes et prières pour leur salut et entraînent avec elles d'autres morts. Cette procession d'âmes est aussi appelée "Chasse sauvage"[3]. En effet, elle est souvent vue à la poursuite d'un animal et plus souvent d'une femme qui "lorsqu'elle était attrapée, se transformait parfois en cheval et était montée."[4] "Mais la notion de poursuite n'est pas obligatoire. En fait, le vocable désigne un ensemble de

---

[1] *Ibid.*, p.94.

[2] *Ibid.*, p.135.

[3] La croyance en ces regroupements de morts qui, à certaines époques (Noël, Toussaint), parcourent la terre, est très largement répandue et porte des noms différents selon les pays : Chasse sauvage ou infernale, Armée furieuse ou Armée des morts, Chevauchée terrifiante, etc. La Mesnie Hellequin n'est qu'une des plus célèbres d'entre elles. Nous renvoyons aux derniers travaux de C. LECOUTEUX sur la question : "Les Chasses nocturnes dans les pays germaniques : présentation et classification", *Les Chasses nocturnes*. Actes du colloque de Nagoya, sept. 1998, à paraître. Ainsi que son ouvrage *Chasse sauvage, Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen-Age.* Paris : Imago, 1999.

[4] JONES, Ernest. *Le cauchemar, op. cit.*, p.230.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

personnes passant avec rapidité."[1] Comme d'autres Chasses sauvages, la mesnie Hellequin est ambivalente. Elle est à la fois une troupe de morts-pénitants, d'âmes en passe d'être sauvées et une armée spectrale à cheval qui vient ravir les vivants qu'elle croise durant sa cavalcade.

> "Se combinent plusieurs types d'apparitions : tantôt il s'agit d'une sorte de procession des morts pénitents, armée d'ombres pitoyables qui élève sa plainte et quémande des prières. Tantôt, plus redoutable, l'armée furieuse traverse les airs dans le fracas des armes, des chevaux et des chiens."[2]

Cette chevauchée furieuse a été diabolisée et son chef, le roi des morts nommé Hellequin, Herla ou Arthur est assimilé au diable par les prédicateurs. Pour ces derniers, l'apparition de la mesnie Hellequin n'est qu'un signe destiné à terrifier les pécheurs et à susciter chez eux les suffrages pour les âmes des défunts. Ainsi la Chasse sauvage entre en quelque sorte dans le rang des revenants acceptés par l'Eglise. Mais la fonction essentielle de la troupe des morts est, avant la naissance du purgatoire, pénitentielle. En effet, l'Armée des morts fonctionnait comme "une sorte de purgatoire itinérant"[3], c'est-à-dire que les morts y étaient de passage, pour se purger de leurs péchés, en attendant d'intégrer le paradis.

> "Dans leur troupe, les chevaux que montent les âmes des défunts ne sont autres que des démons qui ont pris cette forme et les armes qu'elles portent ont le poids de leurs péchés [...]. Certes, les vêtements et les chevaux des morts ne sont pas ceux qu'ils possédaient de leur vivant, mais les signes des épreuves que leur infligent les démons."[4]

---

[1] LECOUTEUX, Claude. "Les Chasses nocturnes dans les pays germaniques : présentation et classification", *op. cit.*

[2] SCHMITT, Jean-Claude. *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale. op. cit.*, p.123.

[3] *Ibid.*, p.138.

[4] *Ibid.*, p.138.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

A la mesnie Hellequin, on peut associer le dieu-cheval Odin ou Wotan. Il s'agit du même noyau de croyances, à savoir une armée de morts qui bat la campagne et terrorise les vivants. Odin est l'appellation du chef de cette armée dans les pays anglo-saxons. La seule différence est que Odin est plus martial que la mesnie Hellequin, il est à la tête d'une armée de guerriers morts au combat et revient à date précise, hanter le monde des vivants.

> "La fonction d'Odin dont on se souvient le mieux, c'est sa conduite de la procession nocturne des âmes à cheval. On représente quelquefois cette procession sous la forme d'une armée [...] ou sous celle d'une chasse [...]. L'idée sous-jacente est sans aucun doute celle de la mort, Odin étant le guide des âmes vers l'au-delà."[1]

Dans tous les cas, l'Armée des morts est à la fois armée de pénitents et chasse des vivants pécheurs.

Nous avons jusque-là examiné les revenants de l'époque médiévale dans leur ensemble. Il nous faut maintenant insister sur le revenant malfaisant qu'est le cauchemar. Nous avons vu que les âmes du purgatoire constituaient une grande partie des revenants. Pris dans cette prolifération d'âmes pénitentes, le revenant diabolique connaît lui aussi une certaine recrudescence. Qui est-il ?

> "A l'époque antique aussi, l'Alpe se caractérisait par des traits tantôt terrifiants, tantôt érotiques, tantôt par un mélange des deux, et il se manifestait ou bien sous forme humaine (masculine ou féminine) ou animale ou bien sous l'apparence d'un être mi-homme, mi-animal. *L'idée la plus courante que l'on se faisait de sa nature profonde était celle d'un esprit maléfique, plus précisément de l'esprit malfaisant d'un défunt cherchant à tourmenter l'homme pendant son sommeil.* Mais, selon les croyances populaires de l'Antiquité, il arrive aussi que certaines personnes mauvaises, par exemple des magiciennes, des sorcières, etc., soient capables de se manifester sous la forme d'un Alpe."[2] (je souligne)

---

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.228.

[2] ROSCHER, Wilhelm Heinrich. *Ephialtes*. Traduction de G. FOIS-KASCHEL, A. JAGOT, M. KISSEL, *op. cit.*, à paraître.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Cette citation de W. Roscher montre à quel point il est difficile de cerner le cauchemar dont l'apparence et l'origine sont multiples. Cependant, la croyance la plus répandue fait de ce démon un mort malfaisant, ce que l'on retrouve dans l'étude philologique. Le cauchemar est avant tout un mort qui a de bonnes raisons de revenir hanter les vivants. Il peut agir soit par vengeance, soit par amour. De plus, sa mort doit être particulière. La majorité des morts susceptibles de revenir sous la forme du démon du cauchemar (ou autres) est constituée par ceux qui ont connu une mort violente, ceux qui n'ont pas eu de sépulture ou dont les rites funéraires ont été mal accomplis.

> "On sait bien que toute personne morte de façon bizarre, prématurée, par accident, suicide, meurtre, supplice, ainsi que tout défunt laissé sans sépulture, est un revenant potentiel. C'est déjà le cas chez les Romains. Dans les pays germaniques, il en va de même, et s'ajoute à cette liste tout mort non vengé ou dont les droits n'ont pas été respectés, tout homme ayant lieu de se plaindre de sa mort, ainsi que les marginaux qui ne sont pas intégrés au clan. Il y a enfin les sorciers et les sorcières. Cela fait beaucoup de monde, d'autant plus que les pécheurs, les âmes du purgatoire viennent s'ajouter à cette cohorte!"[1]

Pour se prémunir de cette foule de revenants potentiels, le premier moyen consiste à accomplir scrupuleusement le rite des funérailles, avec tout son cortège de messes et de prières. Mais il existait aussi tout un ensemble de croyances destiné à prévenir le retour des morts. Notamment cette curieuse superstition germanique des "chaussures d'enfer" :

> "Si nous nous reportons maintenant aux croyances païennes germaniques, nous découvrons l'existence de "chaussures d'enfer" [...] que l'on attachait solidement aux pieds des défunts avant de les inhumer. Il s'agissait là de faciliter le passage du

[1] LECOUTEUX, Claude. *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age.* P.U. Paris-Sorbonne, "Cultures et civilisations médiévales" XII, 1995, p.187.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> mort dans l'au-delà, ce qui signifie aussi que de telles chaussures furent un moyen destiné à prévenir le retour des trépassés."[1]

Parmi ces croyances, des remèdes servent spécifiquement à se prémunir du cauchemar.

> "Le *Laeceboc* dit ceci de la Mahr : '*Gif mon mare ride, genim elehtran and garleac and betonican and recels, bind on naesce haebbe him mon on and he gange in on pas wyrte* (Cocayne II, 140).' (Si une Mahr chevauche un homme, prends des lupins, de l'ail, de la bétoine et de l'encens, attache le tout sur une peau de faon ; qu'un homme prononce dessus les mots qu'il faut, et qu'il rentre chez lui). Par le biais des plantes composant le remède, nous pouvons tenter de définir la nature de la "chevaucheuse". Nos investigations ne nous ont pas permis de découvrir le rôle que peut jouer le lupin au X$^{ème}$ siècle [...]. L'ail, surnommé "la mandragore du pauvre" est connu pour ses vertus apotropaïques reprises par exemple dans les histoires de vampires [...]. La bétoine est réputée bonne contre les revenants et les visions terrifiantes. C'est une plante sacrée très utilisée en sorcellerie. Avec l'encens, nous rejoignons la tradition savante venue de l'Antiquité. Chez les Romains, comme chez d'autres peuples méditerranéens, les parfums étaient censés éloigner les esprits [...]. Notons que pour empêcher la possession d'un défunt par une larve on aspergeait même ses cendres de parfums précieux avant de les déposer dans l'urne funéraire."[2]

Et C. Lecouteux ajoute en note : "La bétoine [...] qui entre dans la composition des remèdes contre le cauchemar, est réputée avoir des vertus antiaphrodisiaques." Ce qui souligne la nature éminemment lubrique du cauchemar à l'origine. Ou du moins le rôle que jouent les désirs sexuels dans la venue du cauchemar. Soulignons aussi la place que tiennent les parfums dans ce remède : depuis la plus haute Antiquité, ils sont censés éloigner (ou attirer) les puissances surnaturelles divines ou démoniaques[3].

---

[1] LECOUTEUX, Claude, MARCQ, Philippe, *Les esprits et les morts. Croyances médiévales. op. cit.*, p.150.

[2] LECOUTEUX, Claude. *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age. op. cit.*, p.101-102

[3] Ce pouvoir du parfum est à la base de la médication antique contre l'hystérie (notamment) : on préconisait en effet d'appliquer de bons et puissants parfums sur la vulve pour attirer l'utérus (animal démoniaque) vers le bas et libérer

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons plus loin, l'activité du cauchemar — il écrase le corps du dormeur — est vécue comme une agression sexuelle. Dans les croyances, le cauchemar est un démon qui oppresse et s'unit sexuellement à sa victime, surtout s'il s'agit d'une femme. Et même s'il n'y a pas véritablement rapport sexuel, l'oppression seule — un corps sur soi la nuit, dans un lit — vaut pour une attaque sexuelle. Le cauchemar est un incube. Ce qui signifie que les relations sexuelles avec les démons, ou le diable sont possibles. Cette question qui peut sembler anecdotique, a été longtemps débattue par les théologiens et les démonologues au Moyen-Age, puis par les inquisiteurs. Elle pose en effet des problèmes théologiques et on s'est intéressé à travers eux à toutes une série de questions sur le sexe du diable, sa semence, la possibilité qu'il a ou non d'engendrer, l'identité du père de l'enfant ainsi conçu, etc.

> "Dès le XV$^{ème}$ s. tous les écrits et les traités de démonologie laissent une large place aux discussions autour de l'existence ou la non existence des incubes et des succubes.[...] On y traque la lubricité, on y glose sur le plaisir et le déplaisir, on y mesure le sexe du diable, on y suppute sur sa forme, on y rêve sur son aspect, on y délire sur sa consistance, sa température, etc. A l'évidence et à lui seul l'incube est la quintessence de toutes les questions que l'on se pose sur le sexe sans oser les demander."[1]

Au-delà de ces questions que pose — ou ne pose pas — l'Eglise, cette croyance cristallise les interrogations sur la sexualité, féminine notamment. Les débats forcément passionnés atteindront leur apothéose dans la perversité et le tragique lors de la chasse aux sorcières. Et par ces moyens l'Eglise renforce la croyance au diable : il est partout.

---

ainsi les organes respiratoires comprimés. Nous établierons au chapitre 6 les liens que l'hystérie peut entretenir avec le cauchemar.

[1] COLLÉE, Michel (avec la collaboration de Chadlia Azidi-Delavenne), "Coche-mare", *Frénésie* n°3, "Coche-mare", printemps 1987, p.14.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "La forme particulière que cette croyance [qu'un rapport sexuel peut avoir lieu entre des mortels et des êtres surnaturels] a prise au Moyen-Age est principalement due à l'influence de la théologie, qui s'en est servie pour sa cause comme elle le fit d'autres superstitions populaires. [...] Leur conception générale était étroitement liée à celle du Diable et de son armée. [...] L'Eglise [...] considérait que les incubes étaient essentiellement des démons de l'enfer, dont la fonction était de tenter la fragile humanité."[1]

Il fallait aussi pour les théologiens et démonologues de l'époque, savoir si le diable ou ses démons, pouvaient engendrer. Ce qui donne lieu à de longues discussions sur la nature physique du diable. Etait-il capable de produire une semence ou sa nature trop froide ne pouvait-elle en contenir ? S'il n'avait pas de semence, l'empruntait-il à un humain avant d'aller le déposer chez sa victime (ou sa fiancée) ? S'il l'empruntait, le transport ne risquait-il pas de corrompre le sperme ? Et s'il engendrait, de qui était l'enfant ? On s'interrogeait aussi sur le plaisir ou la douleur ressentis par la femme lors d'un tel rapport. Car il est établi alors que les partenaires des êtres démoniaques sont les femmes, même si on admettait la possibilité qu'ils s'attaquent aux hommes. La représentation du diable lui donne le rôle viril et s'il y a union, l'autre est la femme, consentante ou forcée. De la même façon que dans l'union avec Dieu, lors de l'extase, la (ou le) mystique tient le rôle de l'Epouse. Dans la croyance, ce sont les femmes qui sont plus touchées par le cauchemar. Parmi elles, les vierges, les veuves et les religieuses — autrement dit toutes celles qui sont condamnées en principe à l'abstinence sexuelle — risquaient plus que les autres d'être chevauchées par le cauchemar ou n'importe quel autre incube[2].

> "Les femmes semblent avoir été, plus que les hommes, troublées par ces visiteurs nocturnes. Et, plus que les femmes mariées, les veuves et les vierges, en particulier

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar.op. cit.*, p.75.

[2] La même catégorie de femmes était particulièrement touchée par l'hystérie, selon la tradition antique...

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> les nonnes. Les cloîtres étaient spécialement infectés d'incubes et de nombreux cas de visites épidémiques ont été rapportés."[1]

Les femmes, vierges veuves et nonnes, sont les victimes préférées du cauchemar. Mais pour certaines superstitions, le cauchemar est un atavisme réservé aux femmes, tandis que la forme du loup-garou se transmet aux hommes.

> "*Se un homme a tele destinee d'estre leu warou* [loup-garou], *c'est fort se son filz n'en tient. Et se filles a et nulz filz, volentiers sont quauquemaires* [cauchemars]."[2]

On le voit — comme dans le rituel bachique, la sorcellerie ou l'hystérie[3] — la femme occupe une place essentielle dans la mythologie du cauchemar. Elle est la partenaire ou la victime privilégiée du diable et donc du démon du cauchemar dont l'activité nocturne est vécue comme une attaque sexuelle. L'Eglise qui a admis que les morts puissent revenir hanter les vivants, accrédite par là même son existence et son activité diaboliques. Et même si la grande majorité des revenants sont au Moyen-Age des âmes du purgatoire qui demandent des messes et des prières pour leur salut, le cauchemar, mort malfaisant chevauchant la dormeuse, tient une place reconnue dans les croyances.

## 2. Epiphanie du cauchemar[4]

La croyance qui fonde l'existence du démon du cauchemar est celle de retour des morts. Elle semble être quasi universelle et a donné naissance à de

---

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.75.

[2] *Les Evangiles des quenouilles*, Madeleine JEAY (edit.), Montréal/Paris, 1985, p.143.

[3] Nous mettrons ces manifestations en relation avec le cauchemar au chapitre 6 "Perspectives historiques".

[4] Nous empruntons ce titre à BAUDRY, Robert. "Epiphanie des vampires" in *Les vampires. Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, "Cahiers de l'Hermétisme", 1993, pp. 92-111.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

nombreux êtres démoniaques, même si elle se manifeste différemment selon les cultures et les époques[1]. Nous voulons dans cet essai de taxinomie nous intéresser à certains démons de la mythologie gréco-latine, à Pan et à ces morts malfaisants de l'Antiquité qui commettent la nuit, divers maléfices sur les personnes endormies et qui sont donc très proches de la croyance du cauchemar.

## 2-1. Pan, le démon érotique

Pan est le dieu des bergers et des troupeaux. Il est cependant représenté comme un démon mi-homme, mi-bouc qui, comme les Silènes et les Satyres, participe au rituel dionysiaque. Pan possède les humains et les rend fou. La panolepsie, la panique et la sexualité débordante de ce démon de midi en font un proche parent du cauchemar, appartenant comme lui à la famille des incubes.

> "Il convient de mentionner ici l'assimilation tardive de Pan au démon Ephialtes qui vient la nuit se poser sur la poitrine de l'homme — et l'oppresse — quand celui-ci se trouve entre la veille et le sommeil [...]. Au motif de l'oppression et de l'angoisse, chez Ephialtes se mêle celui du bon génie, puissance effrayante mais bienfaitrice."[2]

Si à midi, "heure sexuelle"[3], Pan était troublé dans sa sieste, il pouvait rendre folle et ithyphallique toute la population d'un village. Ce démon particulièrement lubrique s'attaquait à tous, aux Nymphes, aux bergers et bien sûr, aux belles jeunes filles endormies. La sexualité panique faite de poursuites, d'attaques brutales et d'unions aussi multiples qu'éphémères, est l'élément

[1] A Madagascar par exemple, le retour des morts n'a rien de terrifiant. Il fait partie au contraire d'un rite familial où le cadavre est ramené dans la maison, lavé et habillé. On lui fait fête. Le mort n'est pas l'ennemi du survivant.

[2] BORGEAUD, Philippe. *Recherches sur le dieu Pan*. Institut suisse de Rome, 1979, p.119.

[3] CAILLIOIS, Roger. "Les démons de midi", *Revue de l'Histoire des Religions*, t.CXVI, n°2-3, Sept.-déc. 1937, p.144.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

essentiel qui lie Pan au cauchemar, ce qui met encore en évidence le caractère sexuel du cauchemar, oublié à l'époque moderne. Pan est Ephialtes parce qu'il s'unit sexuellement aux personnes endormies à l'heure de la sieste notamment.

Un autre point essentiel de la mythologie de Pan est la panique. Pan est un dieu qui envoie la peur sans cause. Il sème la panique, cette espèce de folie qui s'empare d'un groupe humain. Phénomène collectif et contagieux, la panique possède l'homme. La panolepsie, possession par Pan, est comparable à la *mania* dionysiaque ou à la possession démoniaque par le cauchemar.

> "Quelle que soit l'expression choisie, la panique est présentée comme une peur vaine, solidaire de bruits et de mouvements désordonnés, qui s'empare à l'improviste d'un camp militaire, la nuit de préférence. On souligne son caractère imprévisible, sa soudaineté [...]. L'accent est mis d'autre part sur l'absence de cause visible, absence créatrice d'illusions."[1]

Le panolepse est en général celui qui a dérangé le dieu à midi, l'heure sacrée où le dieu dort. Et faire du bruit quand Pan fait silence, c'est l'inviter à venir vous troubler.

> "Silence et immobilité caractérisent midi, l'heure stationnaire. Eveiller l'attention de Pan, dieu du bruit et du mouvement, mais qui dort à cette heure, équivaudrait à l'inviter à venir meubler ce silence et cette immobilité. Pan est un dieu qui ne doit pas être approché dans le silence. Midi représente par conséquent le moment de la journée où il risque le plus d'envahir l'homme, de le déposséder de lui-même. Dans sa colère Pan serait susceptible de transformer le berger protecteur du troupeau en son pire ennemi, le loup. Le dieu bouc lui-même, dans sa rage, et les troupeaux sur lesquels il veille, pourraient acquérir la violence d'animaux carnassiers. Dans son expression la plus forte, la panolepsie fait reculer l'individu en deçà de l'humain."[2]

---

[1] BORGEAUD, Philippe. *Recherches sur le dieu Pan. op. cit.*, p.139.

[2] *Ibid.*, p.167-168.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Bien que différente de l'angoisse paroxystique du cauchemar qui est individuelle, le sentiment de panique est mis en relation avec les terreurs nocturnes, notamment celles qui accompagnent les rêves érotiques et le cauchemar.

> "La relation de Pan aux rêves et aux visions, et notamment au cauchemar, est liée étroitement à la terreur panique dont on attribue, comme chacun sait, l'origine à Pan."[1]

Par son activité sexuelle excessive et la terreur qu'il provoque, Pan a été, probablement pendant le haut Moyen-Age, associé à Ephialtes.

## 2-2. Les lamies

Avant de devenir un nom commun pluriel, Lamie (ou Lamia) était le nom propre d'une reine de Phrygie. Très belle, elle fut aimée de Zeus, mais Héra jalouse tua les enfants qu'elle eut du dieu. Lamie se mit alors à voler les enfants des mères plus chanceuses qu'elle et à les dévorer. Devenue légende, les lamies étaient évoquées pour effrayer les enfants.

A l'origine, les lamies seraient des esprits des eaux, des ondines maléfiques qui peuvent se métamorphoser en animaux ou en humains. Elles vont la nuit dans les maisons endormies où elles visitent les tonneaux et les garde-manger et troublent le sommeil des habitants.

> "Les Lamies sont, entre autres choses, des esprits des eaux [...]. Mais ces "ondines" ont un caractère maléfique fortement marqué [...]. La principale caractéristique des êtres aquatiques est d'être protéiformes, en cela à l'image des

[1] ROSCHER, Wilhelm Heinrich. *Ephialtes. op. cit.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> flots toujours changeants, et de revêtir aussi bien des formes animales qu'humaines."[1]

En tant que démons nocturnes et protéiformes, les lamies sont en quelque sorte les mères de nombreuses créatures démoniaques, dont le cauchemar. Le *dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* de P. Grimal dit ceci de Lamia :

> "On appelait aussi Lamia un monstre féminin qui passait pour voler les enfants, et servait d'épouvantail aux nourrices. [...] Zeus l'avait aimée et s'était uni à elle. Mais chaque fois qu'elle mettait un enfant au monde, Héra, jalouse, s'arrangeait pour le faire périr. Si bien qu'à la fin Lamia alla se cacher dans une caverne solitaire et, de désespoir, devint un monstre jaloux des mères plus heureuses qu'elle, dont elle ravissait et dévorait les enfants [...] On appelait aussi Lamies des génies féminins qui s'attachaient aux jeunes gens, et suçaient leur sang."[2]

Les lamies sont donc des démons féminins qui dévorent des nouveaux-nés ; leur filiation avec les loups-garous, les sorcières et autres croque-mitaines est claire. De là, elles passent aussi pour des démons qui sucent le sang des jeunes hommes, et nous avons alors la croyance aux vampires. Du démon féminin s'attaquant aux jeunes hommes, les lamies deviennent à Rome "des démons lubriques qui possédaient les beaux jeunes hommes, abusant de leur corps en des étreintes si passionnées qu'elles les vidaient de leur substance vitale."[3] Succubes donc, elles entrent dans la croyance au cauchemar dont l'origine féminine est reconnue.

Au Moyen-Age, les lamies qui sont parfois appelées masques ou striges, deviennent par anthropomorphisme des sorcières. Pour Gervais de Tilbury

---

[1] LECOUTEUX, Claude, MARCQ, Philippe, *Les esprits et les morts. Croyances médiévales. op. cit.*, p.21.

[2] GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.* Paris : PUF, 1951, p.250.

[3] BAUDRY, Robert. "Epiphanie des vampires", *op. cit.*, p.95.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

(vers 1210) notamment, les lamies sont des sorcières succubes qui écrasent le dormeur et l'épuisent. Elles sont donc des cauchemars.

> "Des lamies, qu'on appelle communément "masques" ou bien en français "stries" (striges, sorcières), les physiciens disent qu'elles sont des apparitions nocturnes qui, par l'épaississement des humeurs, troublent les âmes des dormeurs et provoquent une impression d'écrasement."[1]

Le cauchemar, parce qu'il agit en incube, a souvent été identifié par le nom d'autres démons, eux aussi incubes (ou succubes). La difficulté de cerner l'entité du cauchemar vient de ces différentes appellations qui mêlent les croyances. Le cauchemar semble alors un être protéiforme, aux multiples méfaits, aux multiples noms, alors que le scénario originel de ce démon est bien spécifique : il est un mort malfaisant qui, la nuit, se couche sur une personne endormie et a avec elle une relation physique. Mais comme beaucoup d'êtres surnaturels sont aussi des revenants, et que leurs plus grands maléfices sont en général liés à la sexualité, le cauchemar a été souvent confondu avec nombre d'entre eux. Et en particulier avec les lamies.

> "Rangée du côté des démons incubes, "ceux qui se couchent sur vous", proches parents de l'ephialtes grec, "celui qui se jette sur vous", l'entité appelée cauchemar au Moyen-Age est confondue avec les créatures des croyances populaires, elles aussi traitées d'incubes, et apparaît sous plusieurs noms latins, le plus fréquent étant *Lamia*."[2]

Même si certaines de leurs caractéristiques sont celles du cauchemar, les lamies sont à l'origine des entités particulières. Ce sont des esprits des eaux qui visitent les maisons la nuit, troublent le sommeil des habitants en ayant avec

---

[1] TILBURY, Gervais de. *Otia imperialia* III, 85, éd. G.W. Leibniz, in : *Scriptores rerum Brunsvicensium* I, Hanovre, 1707, p.987 sq. cité par LECOUTEUX, Claude, MARCQ, Philippe, *Les esprits et les morts. Croyances médiévales. op. cit.*, p.27.

[2] LECOUTEUX, Claude, MARCQ, Philippe, *Les esprits et les morts. Croyances médiévales. op. cit.*, p.21.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

eux des étreintes charnelles, sucent leur sang, dévorent les enfants. Ce n'est qu'ensuite que ces différentes activités que l'on prête aux lamies deviendront indépendantes et seront incarnées spécifiquement par le cauchemar, le vampire et les différents croque-mitaines, avatars du loup-garou.

## 2-3. Les empouses

Les empouses désignent le cortège d'Hécate, déesse apparentée à Artémis et qui règne sur de nombreux domaines. Peu à peu, Hécate sera surtout considérée comme la divinité présidant à la magie et à la sorcellerie. Infernale, elle dirige les apparitions des spectres démoniaques. D'abord singulière, l'Emp(o)use est un spectre qui peut se métamorphoser en belle jeune femme pour séduire les hommes, sucer leur sang et les dévorer. Nous retrouvons les trois méfaits des lamies qui deviendront ceux du cauchemar et du vampire, entre autres. Mais l'Empouse, puis les empouses, sont peut-être plus proches du cauchemar que les lamies, puisqu'on les reconnaissait avant tout à leur activité de succubes.

> "L'Empuse a donné son nom qui signifie : celle qui viole, à une troupe de démons femelles insatiables, les Empuses. Ces créatures monstrueuses dont on disait qu'elles avaient elles aussi un derrière d'âne pouvaient se transformer en belles jeunes filles et s'unissaient ainsi aux hommes assoupis, aspirant leurs forces vitales jusqu'à ce que mort s'ensuive. Par ailleurs, Empusa passait pour se manifester vers le midi, quand on rend les derniers devoirs aux morts."[1]

Etre nocturne maléfique, l'Empouse était terrifiante aussi parce qu'elle se nourrissait de chair humaine. Liée à l'Hécate infernale, elle est une créature de la Mort et du diable, image de ce que deviendra plus tard la sorcière.

---

[1] BRIL, Jacques, *Lilith ou la Mère obscure*, Paris : Payot, 1991 (2ème ed.), p.81.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Empousa, l'Empuse, [...] appartient au monde infernal et peuple les nuits de terreurs. Elle peut prendre toutes sortes de formes [...]. Elle se nourrissait de chair humaine, et, souvent, pour attirer ses victimes, revêtait la forme d'une belle jeune femme."[1]

Les empouses apparaissaient avec la "beauté du diable" pour s'attacher à leurs victimes... La belle Arria Marcella en fait de même pour séduire Octavien. Le père qui vient interrompre la scène d'amour tente de lui ouvrir les yeux en lui demandant : "Jeune chrétien, abandonne cette larve qui te semblerait plus hideuse qu'Empouse et Phorkyas, si tu la pouvais voir telle qu'elle est."[2] Arria est une empouse (et une larve, nous y reviendrons), c'est du moins ce que dit son père chrétien. Il la nomme ainsi parce qu'elle est une morte transformée en belle jeune femme pour s'unir à l'homme. Nous y voyons surtout la caractéristique principale du démon du cauchemar. "Arria Marcella" établit donc, à notre avis, la filiation entre les filles d'Hécate et le cauchemar.

## 2-4. Les lémures

Les lémures sont les fantômes des morts dont le retour était craint. C. Lecouteux donne cette définition des lémures :

> "Lémures : si nous en croyons Ovide (*Fasti* V, 479 sq.) et Apulée (*De deo Socratis* XV) le terme désigne les morts en général puis devient synonyme de larve et s'applique aux morts malfaisants, à ceux qui reviennent."[3]

---

[1] GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. op. cit.*, p.137.

[2] GAUTIER, Théophile. "Arria Marcella" in *Les mortes amoureuses*. Paris : Actes Sud, "Babel", 1996, p.112.

[3] LECOUTEUX, Claude. *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age.* PU Paris-Sorbonne, "Cultures et civilisations médiévales XII", 1995, p.199.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

On conjurait ces morts lors de la fête des Lémuries, les 9, 11 et 13 mai de chaque année.

> "Cette fête se célébrait la nuit : pieds nus, le père de famille sortait de la maison, se lavait les mains dans de l'eau de source et lançait dans la nuit, en détournant la tête, des haricots (ou des fèves) en disant : 'Par ces fèves, je me rachète moi et les miens.' Il prononçait cette formule neuf fois, sans regarder en arrière, pendant que les Lémures, croyait-on, ramassaient les grains. Alors, le célébrant se purifiait encore une fois les mains et frappait sur du bronze en criant : 'Ombres de mes ancêtres, allez-vous en.' Il pouvait alors regarder en arrière, les Lémures, satisfaits, étaient partis pour un an."[1]

Les lémures, "ombres des ancêtres", sont véritablement une des sources possibles de la croyance aux revenants maléfiques et donc au cauchemar. Car il s'agit d'êtres humains décédés, des proches de la famille, dont on craignait le retour vengeur. La légende veut en effet que les Lémuries aient été établies pour apaiser la colère des mânes de Rémus, tué par Romulus. Qu'il s'agisse d'un assassinat ou de fautes vénielles, le vivant se sent presque toujours coupable à l'égard du mort. Il a peur de sa vengeance, toujours terrible. Le fait même que le mort puisse revenir constitue une vengeance terrifiante. On cherche donc à l'apaiser, par les Lémuries notamment. Nous avons vu qu'à l'origine, le démon du cauchemar était aussi un proche mort qui réclamait vengeance. Ce n'est pas ici l'activité des spectres qui est à rapprocher du cauchemar mais leur identité même et les sentiments qu'ils inspirent aux vivants : "la crainte révérencielle des morts"[2].

A côté des lémures, les Manes sont aussi les âmes des morts dont on redoutait le retour dans la croyance romaine. Aussi étaient-ils appelés "les Bienveillants" pour qu'ils soient favorables, "rien qu'en les nommant, par une

---

[1] GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. op. cit.*, p.258.

[2] BAUDRY, Robert. "Epiphanie des vampires", *op. cit.*, p.92.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

innocente flatterie"[1]. On leur rendait un culte pour se prémunir de leur retour en leur offrant du vin, du miel, du lait et des fleurs.

## 2-5. Larves et striges

Les larves sont proches des lémures, leurs noms étaient synonymes. Ce sont encore les âmes des morts dont on redoute le retour, mais il s'agit cette fois des âmes des criminels décédés qui pouvaient donc être bien plus dangereuses. Ces êtres foncièrement malfaisants puisqu'ils l'étaient déjà de leur vivant, importunaient les vivants, et on les invoquait parfois pour cela.

> "Larvae : le mot désigne les âmes des morts qui reviennent tourmenter les vivants [...]. Selon les Romains, les larves possèdent une puissance magique, et on fait appel à elles pour se venger d'un ennemi : on utilise alors des *tabullae defixionum*, ce que l'on peut traduire par tablettes magiques, et parfois par tablettes d'envoûtement, que l'on dépose dans les tombeaux."[2]

Malfaisantes, les larves apparaissaient sous une forme hideuse. Si le père d'Arria Marcella l'appelle larve, c'est pour signifier à Octavien qu'elle est une morte, mais aussi pour renvoyer à cette laideur — qu'elle cache — incarnation du Mal, de la noirceur et de la Mort. Et elle est pour le chrétien Arrius "un démon qui, par possession, s'empare d'une victime humaine."[3]

Quant aux striges, que la croyance a assimilées aux sorcières, ce sont "des démons féminins ailés, doués de serres semblables à celles des oiseaux de proie, et qui se repaissent du sang et des entrailles des enfants."[4] Leur apparence est comparable à celle des sirènes de l'Antiquité. Confondues avec

---

[1] GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. op. cit.*, p.275.

[2] LECOUTEUX, Claude. "Fantômes et revenants germaniques : essai de présentation (1ere partie)", *Etudes germaniques*, n°3, 1984, p.231.

[3] BAUDRY, Robert. "Epiphanie des vampires", *op. cit.*, p. 98.

[4] GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. op. cit.*, p.430.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

les lamies et les empouses, elles sucent le sang de leur victime. Et nous avons encore là une des origines de la croyance au vampire. Mais comme le cauchemar, elles s'unissent aux hommes endormis et les épuisent jusqu'à la mort. Contrairement aux lémures et aux larves, les striges

> "ne sont pas des mortes-vivantes mais des divinités capables de prendre une apparence humaine pour séduire les mortels. En cela, elles annoncent les succubes de l'ère chrétienne, démons féminins qui hantent les jeunes hommes pendant leur sommeil et entretiennent avec eux des rapports sexuels pouvant entraîner, par épuisement, la perte de la puissance virile et même la mort."[1]

Les striges ne sont donc pas éloignées de certaines caractéristiques du cauchemar, notamment dans leur activité de succube. Concernant les larves, c'est leur identité de mort-vivant qui est identique à celle du cauchemar qui a donc pour parents, entre autres, ces deux créatures.

Pan, les satyres et les sylvains ont pu aussi parfois désigner le cauchemar. En fait, on l'a vu, la grande confusion qui règne dans la grande famille des incubes rend complexe tout essai de taxinomie.

Le cauchemar a été assimilé à de nombreuses autres créatures surnaturelles. Les points communs qu'il entretient avec elles sont de deux ordres. D'une part, la mort : le démon est un mort malfaisant. D'autre part, l'activité de la créature : elles ont des relations sexuelles avec leur victime endormie. Ces deux points pouvant correspondre à nombre d'incubes ou de succubes, les confusions avec le cauchemar sont multiples. Nous n'avons relevé ici que les principales, les plus courantes. Le cauchemar va donc très tôt constituer un condensé de nombreux incubes et succubes dont les attributs se chevauchent. Ce que dit R. Baudry du vampire, que nous étudierons plus loin dans ce chapitre, est aussi parfaitement valable pour le cauchemar.

[1] MARIGNY, Jean. *Sang pour sang. Le réveil des vampires*. Paris : Gallimard, "Découvertes", 1993, p.16.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Le vampire naîtra en somme de la condensation de ces diverses formes spectrales : lamies et lémures, incubes et succubes, lares et larves, etc. Une de ces combinaisons donnera les vampires, rejetons monstrueux de leurs noces aventureuses."[1]

## 3. L'incube

Le plus difficile est de redonner sa spécificité au démon du cauchemar par rapport à l'incube. Ils semblent avoir été confondus depuis toujours, à tel point que les deux termes sont devenus synonymes. L'*Incubus* latin désigne un démon masculin qui possède les femmes durant leur sommeil. Il signifie "cauchemar" et sera ainsi traduit à partir du XVIème. On ne sait donc plus ce qui revient spécifiquement au cauchemar et à l'incube. On note même à côté de *incubus*, un *incuba* féminin qui se traduit aussi par "cauchemar". Le cauchemar représente donc tantôt un être masculin, tantôt un être féminin. "Nous avons deux termes *mara/mere* (fém.) et *mera* (masc.) correspondant à *incubus, -ba.* Le cauchemar n'est donc pas un être asexué."[2]

Le cauchemar, masculin ou féminin, est un incube. En effet, est incube, le mort qui a un commerce charnel avec une femme pendant son sommeil. De nombreux démons ont une telle activité, les démons incubes foisonnent.

> "La famille des incubes est particulièrement nombreuse. Elle regroupe la plupart des êtres des croyances populaires. Si nous compilons des gloses et des textes, nous pouvons établir la liste suivante :
>
> incubus : faunus, sylvanus, silenus, faunus ficarius, satyrus, homo silvestris, pilosus, dusius, larva."[3]

---

[1] BAUDRY, Robert. "Epiphanie des vampires", *op. cit.*, p.99

[2] LECOUTEUX, Claude. *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age. op. cit.*, p.100.

[3] *Ibid.*, p.108.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

A cette liste, nous pouvons ajouter le diable — parce que tous ces êtres sont diabolisés —, Pan le prince des incubes et Lilith la princesse des succubes selon l'étonnant Berbiguier de Terre-Neuve du Thym[1], les sorciers et sorcières, les vampires parfois et bien sûr le cauchemar. En fait, presque tous les êtres surnaturels sont ou peuvent être occasionnellement des incubes. L'incube est devenu une fonction plutôt qu'un démon spécifique. "Incube" est donc un terme générique pour désigner tous les revenants ayant un commerce sexuel avec une personne endormie, contre la volonté de celle-ci ou avec son consentement.

> "Le curieux compromis s'élabora qui fit que, jusqu'en l'an 1400, les incubes étaient censés avoir eu des rapports avec des êtres humains contre la volonté de ceux-ci, mais qu'après cette date, l'apparition d'une race de sorcières débauchées conduisit les gens à s'offrir volontairement aux incubes."[2]

Les incubes tiennent une grande place dans la sorcellerie puisque l'un des principaux reproches que l'on faisait aux sorcières, était leur commerce régulier avec le diable, et surtout, qu'elles y étaient consentantes et y prenaient du plaisir.

> "Il est des gens qui se livrent volontairement aux incubes et succubes. Tel est le cas des adeptes de la sorcellerie [...]. Toutes les sorcières et tous les sorciers copulent avec le diable."[3]

Encore une fois se pose le problème de la fécondité d'un tel rapport. Le démon peut-il engendrer ? Les théologiens se penchent longuement sur la question. Il ressort des débats que le démon ne peut avoir lui-même de sperme,

---

[1] BERBIGUIER de TERRE-NEUVE du THYM, Alexis, Vincent, Charles. *Les Farfadets ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde*. Grenoble : Jérôme Millon, 1990 (1820 ed. o.), p.64.

[2] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.80.

[3] DELASSUS, Jules. *Les incubes et les succubes*. Paris : Mercure de France, 1988 (1898 ed.o.), p. 16.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

il est obligé de le prendre, en se transformant en succube, à un homme puis de le transporter chez la femme.

> "Ce commerce monstrueux était-il fécond ? Presque tous les auteurs l'affirment : le démon n'ayant ni chair ni os, n'avait pas de semence. Il recueillait le produit des pollutions vaines ou bien se faisant succube, il dérobait à des hommes puissants le sperme. Devenu incube, il transportait ce sperme dans la matrice de la femme qu'il voulait engrosser [...]. Quel était le père, le démon ou l'homme qui avait fourni la semence ? D'après les théologiens, c'était l'homme."[1]

En fait, puisque l'incube est synonyme de cauchemar, toutes les caractéristiques de ce dernier sont aussi celles de l'incube. C'est un mort malfaisant qui s'attaque la nuit aux femmes endormies, particulièrement aux jeunes vierges et aux religieuses.

> "Eliphas Lévi, d'après Paracelse dit que le sang régulier des femmes engendre des fantômes dans l'air, et que les couvents, à ce point de vue, seraient les séminaires des cauchemars [...]. C'est pourquoi l'incubat s'observe surtout dans les cloîtres. L'existence claustrale y prédispose particulièrement."[2]

Dans cette citation, les termes de cauchemar et d'incube sont employés indifféremment. Ce qui souligne à quel point l'activité sexuelle du démon est la caractéristique du cauchemar. Alors qu'aujourd'hui il n'est plus qu'un rêve angoissant duquel les connotations sexuelles sont absentes (sauf si on fait appel à l'interprétation psychanalytique), ce qui définissait le cauchemar jusqu'à une époque récente c'est son activité d'incube : il s'unit sexuellement à sa victime. Personne aujourd'hui n'identifie le cauchemar comme une agression sexuelle par un démon, ce qu'il était à l'origine. Mais si cette composante sexuelle de l'activité du cauchemar s'est effacée des mentalités et peut-être du vécu, cela ne

---

[1] *Ibid.* , p.22.

[2] *Ibid.* , p.47-49.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

signifie pas qu'elle a disparu. Pour des raisons complexes qui restent à étudier et qui concernent de façon générale l'évolution des mentalités en Occident, elle est passée — dans le cas du cauchemar — au second plan, à moins qu'elle ne subisse aujourd'hui un plus grand refoulement. Cauchemar et incube sont confondus jusqu'à l'époque moderne puisqu'ils ont la même activité nocturne.

La croyance en l'incube remonte à la nuit des temps. Depuis que l'homme croit au démon, il croit à l'incube. Car l'activité démoniaque par excellence qu'il lui prête est l'union sexuelle. Mais il était un temps où les êtres surnaturels, dieux et démons, n'étaient pas éloignés des mortels et avaient naturellement commerce avec eux. Le monothéisme chrétien a effacé ces liens charnels entre l'homme et la divinité, mais a admis l'existence diabolique des incubes. Les théologiens relèvent leur présence dans la Bible.

> "Les curieux phénomènes de l'incubat et du succubat remontent aux temps très anciens, à l'origine du monde. Le serpent qui se mêla avec Eve, c'était l'Incube Samaël. Le rabbin Elias raconte que pendant 130 ans Adam fut visité par des diablesses qui accouchèrent d'esprits, de larves et de succubes. Ces diablesses étaient des formes de Lilith l'épouse de Samaël [...]. Dans la Genèse (ch.6 v.4) il est dit que des fils de Dieu connurent des filles des hommes. D'après les commentaires des théologiens qui discutèrent longuement sur ce point, ces fils de Dieu n'étaient autres que des anges déchus qui jouaient le rôle d'incubes."[1]

Les cas d'incubat se multiplient au Moyen-Age, quand l'Eglise pour établir la "vraie foi", intègre les croyances populaires dans la mythologie chrétienne. Alors, l'esprit de luxure, apanage du diable, est donné en partage aux êtres surnaturels diabolisés qui deviennent presque tous des incubes ou des succubes.

> "C'est surtout au Moyen-Age que l'incubat et le succubat devinrent très fréquents. Avec se religiosité maladive, sa sensualité étrange, qui se traduisirent par de très

[1] *Ibid.* , p.9-10.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> blanches vertus et d'infâmes débauches, le Moyen-Age était l'époque la plus favorable au développement de ce vice qui prit alors une forme plus malsaine que dans l'Antiquité. L'incube c'est l'esprit de luxure lui-même, le très libidineux Asmodée, infiniment expert dans l'art érotique, pratiquant en maître les plus sales raffinements de la volupté la plus perverse."[1]

La confusion qui règne dans la grande famille des incubes ne nous permet pas de séparer aujourd'hui le cauchemar de l'incube qui, plus qu'un démon spécifique, désigne l'activité sexuelle du mort malfaisant avec une personne endormie. C'est en ce sens que nous emploierons les termes d'incube ou d'incubat, pour désigner l'acte sexuel du cauchemar.

L'incube a disparu aujourd'hui des croyances de l'Occident[2], le cauchemar n'est donc plus défini comme tel.

## 4. Les elfes et les nains

Très tôt, le cauchemar a aussi été assimilé à la famille des nains et des elfes. La raison essentielle de cette confusion est leur commune appartenance à la mort. Nains, elfes et cauchemar sont des morts. "Tous ces êtres ont en commun de venir de l'autre monde [...]. L'elfe est à l'origine bénéfique alors que le nain est maléfique."[3]

Au VII-IX$^{ème}$ siècles, les elfes bienfaisants sont assimilés aux nains et diabolisés par l'Eglise. Ils sont confondus avec les nains et deviennent comme eux, des morts malfaisants. C'est ensuite que le cauchemar, mort malfaisant lui aussi, est assimilé aux elfes. Ces êtres surnaturels forment alors une seule famille. Mais rien ne permet d'affirmer qu'à l'origine, le cauchemar a

---

[1] *Ibid.* , p.11-12.

[2] Mais l'incube reste présent dans d'autres cultures. Aux Antilles, la croyance au "dorlis" (l'incube) est toujours vivace.

[3] LECOUTEUX, Claude. *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age. op. cit.*, p.112.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

appartenu à cette famille, puisque les premiers textes qui l'attestent datent seulement du X$^{ème}$ siècle.

> "La première trace d'une fusion entre les elfes et les *Mahren* [pluriel de *Mahr*] se rencontre dans le *Laeceboc*, rédigé vers 950-1000 [...] : 'Remède contre tout charme païen, contre la magie des elfes (aelfsidenne), c'est-à-dire un enchantement pour une sorte de fièvre, et de la poudre, des philtres et un onguent, et si cette maladie touche les bovins, si elle afflige un homme ou si une Mahr le chevauche et le frappe.' Le passage est obscur, néanmoins nous voyons que la Mahr est mise dans le même sac que les elfes et comprise comme le résultat d'un sortilège. Le second témoignage date aussi du X$^{ème}$ siècle et il est dû au scalde Thjodolf Hvinverski et repris par snorri Sturluson dans l'Orbe du monde."[1]

Le cauchemar, la Mahr, est donc confondu avec les nains et les elfes vers le X$^{ème}$ siècle. En allemand, l'elfe *Alp* donnera le cauchemar *Alptraum*. L'assimilation est donc très forte, au moins dans les pays germaniques. Au fil des siècles, la Mahr se rapprochera encore plus des elfes, en prenant souvent leur caractère trompeur.

> "Au XIV$^{ème}$ siècle, Rüdiger von Muner (ou Munre) fait allusion à la Mahr dans Irregang et Girregar [...] "der mar" [...] . Le Mahr — le terme est masculin ici — est tenu ici pour une créature de la famille des "elfes", pour un être de sexe masculin et malintentionné, dont on se débarrasse par le signe de croix, moyen apotropaïque classique. On notera que les hommes de ce temps ne retiennent que le caractère trompeur de la Mahr : elle provoque des fantasmes, se joue de l'homme, abuse ses sens, bref agit comme un démon. La définition de la Mahr par *elbisches âs* montre en outre que le cauchemar a définitivement perdu son véritable caractère. Son évolution est achevée, depuis quelque temps déjà, et on ne la distingue plus des nains et des elfes."[2]

Nains, cauchemar et elfes appartiennent à la même famille de démons depuis le X$^{ème}$ siècle. Puis, au moins dès le XIII$^{ème}$ siècle, les nains vont perdre

[1] LECOUTEUX, Claude, *Les nains et les elfes au Moyen-Age*, Paris : Imago, 1988, p.161-162.

[2] LECOUTEUX, Claude. *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age. op. cit.*, p.110.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

leur caractère malfaisant pour devenir bénéfiques. Ils deviennent des génies domestiques protecteurs jusqu'aux nains de jardins que nous connaissons aujourd'hui, en passant par les sept nains du conte de "Blanche-Neige".

> "Par un étrange retournement de situation, les nains deviennent de braves gens, d'aimables auxiliaires, de dévoués serviteurs, mais ce caractère n'est pas le leur, c'est celui des elfes avant leur diabolisation et des génies domestiques. Au moins dès le XIIIème siècle, les nains se transforment en Lares et en Pénates, usurpant des fonctions qui ne leur appartiennent pas, et l'aboutissement de cette transformation, le fruit de cette lente évolution, de ce glissement, c'est le nain grotesque que l'on aperçoit aujourd'hui dans les jardins. Il s'agit là de la représentation moderne des génies domestiques d'antan."[1]

Le cauchemar a été assimilé à la famille des elfes et des nains à cause leur rapport commun à la mort. Tous trois sont à l'origine des morts malfaisants ou devenus malfaisants. Mais la plus grande responsable de cette assimilation est l'Eglise qui, par l'intermédiaire des clercs et des moines, confond les croyances populaires, les diabolise, les tire vers la sorcellerie, dans un souci de christianisation. Pour lutter contre le paganisme et les superstitions, elle amalgame différents êtres surnaturels, les faisant passer pour des hommes mauvais quand elle le peut ou les assimilant au diable. C'est pour cette raison qu'il est difficile aujourd'hui de rendre à chacun de ces personnages ce qui lui appartient. Le cauchemar apparaît aujourd'hui comme un être protéiforme tant il est mêlé à d'autres démons.

> "La Mahr, personnification du cauchemar, du mort qui revient troubler le vivant pendant son sommeil, perd son individualité au cours des siècles, est dénaturée, tirée vers la sorcellerie ou le phantasme, confondue dans l'anathème qui frappe les

[1] LECOUTEUX, Claude, *Les nains et les elfes au Moyen-Age*, *op. cit.*, p.160. Ajoutons pour l'anecdote qu'il existe aujourd'hui des associations de défense des nains de jardins, notemment le FLNJ, le Front de Libération des Nains de Jardins qui en 1997 a enlevé des centaines de nains de jardins pour les rendre à la nature.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> croyances populaires, les mélange, les confond, les amalgame et brouille les pistes, d'où les multiples chevauchements que nous constatons et qui ont jusqu'ici empêché toute recherche de déboucher sur autre chose qu'un constat d'impuissance."[1]

Oeuvrant pour la plus grande gloire de Dieu, les clercs christianisent les croyances populaires païennes. Syncrétistes, ils fusionnent et réduisent différents êtres sous l'appellation générale de démons ou de diable. Parfois, ces êtres sont rejetés dans le domaine de l'illusion (diabolique) et du phantasme. La personnalité de chaque démon est ainsi dénaturée et perd de sa spécificité. Jusqu'au moment où la croyance disparaît car elle est à la fois dissoute dans une croyance globale et christianisée.

> " L'Eglise ne pouvait laisser subsister les traces d'un paganisme qu'elle rencontrait aussi bien dans les religions et les croyances populaires, que dans les écrits et dans les traditions orales. Pour les éliminer et éradiquer, les clercs usèrent de différents procédés, la christianisation des mythes étant la plus fréquente. Les clercs substituent aux mythes païens une explication chrétienne et facilement compréhensible car ne s'éloignant pas du canevas primitif."[2]

A l'époque moderne, c'est le mythe du vampire qui a supplanté en le vampirisant la figure du cauchemar, nous y reviendrons. Mais depuis longtemps déjà, il est confondu, assimilé à d'autres démons.

## 5. Le vampire

Un autre démon souvent assimilé au cauchemar est le vampire. Le vampire est un démon bien spécifique qu'il est relativement facile de distinguer du cauchemar mais leurs actions sur les vivants sont parfois confondues au

[1] LECOUTEUX, Claude. *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age. op. cit.*, p.115.

[2] LECOUTEUX, Claude. *Les monstres dans la pensée médiévale européenne.* Paris : PU Sorbonne, " Cultures et civilisations médiévales X", 1993, p.96.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

point qu'à l'époque moderne la figure du vampire englobe totalement celle du cauchemar.

La croyance aux vampires remonte aux temps les plus reculés de l'humanité. Lilith, la première femme de la création suçait le sang des nourrissons. Dans la mythologie gréco-latine, les lamies, les empuses, les lémures, les larves et les striges sucent le sang de leurs victimes endormies[1]. Dans d'autres cultures et à des époques encore plus anciennes — en Chine au VI$^{ème}$ s.av. J.C., en Mésopotamie vers 2300 av.J.C., en Inde vers 1800 av.J.C., mais aussi en Afrique, chez les Aztèques ou les Esquimaux — des légendes témoignent de la croyance en des êtres surnaturels se nourrissant du sang des mortels, hommes, femmes ou enfants. Ce qui fonde la croyance aux vampires est "la crainte révérencielle des morts"[2], c'est-à-dire la peur terrifiante et le désir très fort que le mort soit toujours là, en vie. S'ajoutent à cela les valeurs accordées au sang qui surdéterminent les liens que le vampire entretient avec la vie, la mort et l'amour.

En Occident, les histoires de vampires se répandent à partir du XI$^{ème}$ siècle. Mais ce n'est qu'au XIV$^{ème}$ siècle que le vampirisme devient endémique notamment en Europe de l'Est, et il coïncide alors avec les grandes épidémies de peste. La mort contagieuse, rapide et brutale, décimant en peu de temps des villages entiers, a grandement favorisé la croyance aux vampires. Leur existence fournissait ainsi une explication (surnaturelle) à un phénomène terrible et incompréhensible. A la fin du XVII$^{ème}$ et au XVIII$^{ème}$ siècles le vampirisme prend la forme d'une véritable psychose collective. Ce n'est pourtant qu'en 1732, à la suite de l'affaire Arnold Paole, un paysan serbe soupçonné de vampirisme, que le mot vampire est adopté en français. Il désignait alors les "revenants en corps" qui quittaient la nuit leur cercueil pour sucer le sang des vivants.

---

[1] Cf. BAUDRY, Robert. "Epiphanie des vampires" , *op. cit.*, pp.92-111.

[2] *Ibid.*, p.92.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "C'est à partir du XVIIIème siècle que les trois caractéristiques qui donnent au vampire sa spécificité sont enfin réunies : le vampire est un 'revenant de corps' et non un fantôme éthéré ou un démon, il sort la nuit de sa tombe pour sucer le sang des mortels afin de prolonger son existence posthume, enfin ses victimes deviennent à leur tour des vampires après leur mort."[1]

Cependant, Jean Marigny souligne que dès son apparition le mot "vampire" est détourné de son sens premier et désigne "une forme de pouvoir particulièrement abusive et odieuse qui peut être exercée par un gouvernement, une institution religieuse ou une caste sociale aux dépens du peuple."[2] C'est aussi dans ce sens élargi que la langue courante emploie aujourd'hui le vampirisme ou "vampiriser".

Face à ces revenants qui sèment la mort et la terreur, la croyance préconise des remèdes pour les repousser. Ce sont traditionnellement l'ail à l'odeur repoussante, et certains emblèmes de la foi chrétienne : l'eau bénite, les hosties consacrées, la sainte croix. Le vampire, suppôt de Satan, fuit devant ces symboles religieux et apotropaïques. Mais le seul moyen de se débarrasser définitivement d'un vampire est d'ouvrir son cercueil à l'aube et de planter d'un seul coup un pieu dans le coeur du cadavre, puis de le faire brûler. Ces moyens extrêmes qui ont été mis en pratique au cours de l'histoire, disent assez la peur effroyable que causaient les vampires. Une curieuse coutume utilisait le cheval pour repérer dans un cimetière la tombe d'un vampire :

> "Lors des épidémies de vampirisme, pour identifier le coupable, on fait parcourir le cimetière par un cheval entièrement noir ou entièrement blanc, n'ayant jamais sailli monté par un adolescent vierge. Le cheval se cabre devant la tombe renfermant le vampire."[3]

---

[1] MARIGNY, Jean. *Sang pour sang. Le réveil des vampires*. Paris : Gallimard, "Découvertes", 1993, p.53.

[2] MARIGNY, Jean. "Le vampire, de la légende à la métaphore" in *Les vampires. Colloque de Cerisy. op. cit.*, p.18.

[3] MARIGNY, Jean. *Sang pour sang. Le réveil des vampires. op.cit.*, p.56.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le vampire ne prend une dimension mythique qu'avec l'ouvrage de Bram Stoker, *Dracula* publié en 1897 dans l'Angleterre victorienne. A partir de ce roman, de nombreuses adaptations théâtrales et surtout cinématographiques voient le jour et contribuent à répandre le mythe qui connaît une grande prospérité. En 1992 encore, un film de Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, réactualise le mythe toujours vivace[1]. Le vampire a ainsi traversé les siècles et continue à exercer une grande fascination, probablement parce qu'en tant que figure mythique, il questionne l'homme. "Et les questions que l'on pose par le moyen des figures mythiques sont essentielles : elles portent sur le sens de la vie, de la mort et de l'amour."[2]

La première caractéristique du vampire est sa nature de mort-vivant, agissant la nuit sur un dormeur impuissant. Comme le cauchemar, il est avant tout un mort malfaisant. C'est ce point essentiel qui est la première cause de leur confusion. Tous deux sont des revenants. Le vampire est un mort dont le cadavre ne s'est pas décomposé et qui vit toujours dans sa tombe. Pour se maintenir en vie, il a besoin de sang frais qu'il va sucer la nuit chez des personnes endormies. La succion du vampire provoque en général la mort et transmet le pouvoir vampirique. Il y a donc contagion du vampirisme selon la tradition.

> "Les deux caractéristiques essentielles d'un vrai vampire sont son origine dans une personne morte et son habitude de sucer le sang d'une personne vivante, habituellement avec une issue fatale."[3]

---

[1] Il est impossible de citer ici toutes les oeuvres réactualisant la figure du vampire. D'autant plus que nombre d'entre elles sont des textes de littérature de gare et des films de série B. Nous renvoyons pour les productions essentielles à la filmographie établie par Jean MARIGNY dans *Sang pour sang. Le réveil des vampires. op. cit.*, p.132. Et pour la bibliographie au volume édité par BOZZETTO, Roger et MARIGNY, Jean.*Vampires. Dracula et les siens.* Paris : Omnibus, 1997.

[2] BOZZETTO, Roger et MARIGNY, Jean. "Frères et soeurs de sang" in *Vampires. Dracula et les siens. op. cit.*, p.I

[3] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.89-90.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le vampire est un mort qui provoque la mort. Il est La Mort en personne qui vient ravir les vivants. Le cauchemar est lui aussi un mort. Ils ont donc une origine commune : la croyance du retour des morts, à la fois désir et terreur. Mais dans la tradition populaire, l'attaque du cauchemar n'est pas mortelle. Elle est un contact — physique et terrifiant — avec la mort, l'annonce de la mort. Le cauchemar — être assailli par la mort — c'est vivre sa propre mort. Mais on n'en meurt pas[1]. Ce qui est tout à la fois d'une horreur indicible, pire que la mort elle-même, et une expérience sans conséquence. L'époque moderne, en banalisant le cauchemar, n'a voulu retenir que l'aspect (soi-disant) bénin du cauchemar. C'est une expérience réelle commune et on n'en meurt pas : elle est donc banale et inoffensive. Tandis que le vampire suce la vie. Il fait mourir. Le contact avec le vampire, avec la mort, est contagieux. Il s'accomplit jusqu'au bout. En somme, si le vampire fait mourir, le cauchemar fait vivre la mort. Il y a peut-être là une des raisons de la suprématie moderne de la figure du vampire sur celle du cauchemar : le rapport à la mort y est plus fort, plus direct et plus concret.

Notre peur de la mort s'exprime directement avec le vampire. Il est bien plus dangereux que le cauchemar puisqu'on risque la mort et la damnation. Et pourtant, le vampire est plus que le cauchemar du domaine de la croyance, de la construction imaginaire. Il ne s'ancre pas dans une expérience (onirique) réelle et universelle. Mais justement pourrait-on dire, parce qu'il est plus "imaginaire", le vampire est *toujours possible*. Il peut arriver. C'est ce toujours possible du vampire qui le rend aujourd'hui encore terrifiant, et qui maintient le mythe. Le cauchemar lui, subit l'épreuve de la réalité. Il existe, il vient et... on n'en meurt pas! Il est commun, donc banal et inoffensif. Avec le vampire, le danger — la mort — est à la fois plus grand et plus lointain, mais toujours possible. La figure mythique peut alors incarner plus facilement pour

[1] Nous verrons que les textes littéraires réalisent jusqu'au bout le conctact avec la mort : le cauchemar tue, comme le vampire.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

nos imaginaires modernes, nos peurs et nos fantasmes, même si on croit de moins en moins au vampire. Ou peut-être est-ce justement parce qu'il devient de plus en plus lointain, étranger à nos croyances, qu'il incarne le mieux notre rapport à la mort. Le vampire, c'est la mort. Oui, mais "ça n'existe pas"...

Cependant, le vampire est toujours terrifiant puisque, plus que tout autre revenant, il *est* la Mort. Il n'est pas le mort toujours en vie, ce qui serait plutôt rassurant. Il ne ressuscite pas, il est le cadavre, le corps dur, la statue "le cadavre momifié, revenu, sorti de sa boîte"[1]. Le vampire est la terreur indicible parce qu'il "fait voir *la* mort comme elle est dans *le* mort. Il ne ressuscite pas d'entre les morts mais persiste dans la position de 'l'exister-mort', exprimant la mort comme *état* et non comme *passage*."[2] On pourrait dire la même chose du cauchemar, du moins en littérature qui a gardé en mémoire qu'il est un mort, la Mort qu'elle fait avoir lieu.

Le vampire est intimement lié à la mort. Aussi est-ce en général lors des grandes épidémies mortelles que la croyance en sa présence devient la plus forte.

> "Il y avait au Moyen-Age un rapport étroit entre les épidémies de Mort Noire et les explosions de vampirisme et même aussi tardivement que 1855, la terrible épidémie de choléra de Danzig redonna vie à cette croyance si répandue de morts qui reviennent sous la forme de vampires pour réclamer les vivants au point que, selon l'opinion médicale, les craintes des gens ajoutèrent beaucoup à la mortalité due à la seule maladie."[3]

Tous les spécialistes le notent, le succès actuel du vampire dans la littérature et au cinéma n'est pas étranger à la découverte du sida, notre peste moderne. "Le sida, en cette fin du XX$^{ème}$ siècle, joue dans l'imaginaire collectif

---

[1] SERRES, Michel. *L'hermaphrodite*. Paris : Garnier-Flammarion, 1989, p.115.

[2] CHAREYRE-MEJAN, Alain. "La place du mort ou le cadavre se porte bien" in *Les vampires. Colloque de Cerisy. op. cit.*, p.33.

[3] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.108.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

un rôle analogue à celui de la peste au Moyen-Age."[1] Et cela à cause de l'épidémie mortelle qu'il provoque, des valeurs de châtiment divin qu'on lui prête, mais aussi et surtout à cause des liens qu'entretient cette maladie avec le sang et la sexualité.

Le vampire est un mort agressif dont le corps ne s'est pas décomposé parce que son âme est altérée. Ce qui le lie, jusqu'à la confusion, au cauchemar. Sa seconde caractéristique est qu'il suce le sang de sa victime. Il agit de nuit, pendant le sommeil du vivant, tout comme le cauchemar encore. Quand le vivant dort, c'est-à-dire quand il ressemble le plus à un mort, le revenant s'attache, s'attaque à lui. Il est comme mort, la Mort est là. Dormir, faire le mort, c'est attirer la mort. Alors, le cauchemar monte le vivant et le vampire boit son sang. Les deux démons n'agissent pas de la même façon. L'un écrase le corps inerte, s'unit à lui. L'autre l'épuise en buvant sa vie. Nous avons montré que l'attaque du cauchemar était explicitement un acte sexuel, ou qu'elle était plus ou moins fantasmatiquement vécue comme tel. Il n'y a pas de rapports sexuels explicites dans le scénario mythique du vampire. Cependant, il pénètre la nuit dans une chambre, mord sa victime et suce le sang qui le ranime... L'érotisme puissant et trouble du vampire n'a pas attendu l'explication psychanalytique pour s'exprimer clairement — et être ainsi ressenti. Et même si "comprendre la figure du vampire ne se résume pas à décoder les traces du sexuel dans des formes renvoyant à la monstruosité", si "le vampire n'est pas qu'une façon détournée de parler de 'l'indicible' sexuel"[2], il reste que la succion du sang par le vampire occupe la place de l'acte sexuel du cauchemar, qu'elle en est un équivalent symbolique sur le mode sadique oral.

On sait que le stade oral est la période de la petite enfance pendant laquelle l'érotisme et le plaisir sont procurés par l'excitation des certaines parties du corps autres que les organes sexuels : "la bouche, l'anus, l'urètre

[1] BOZZETTO, Roger et MARIGNY, Jean. "Frères et soeurs de sang" , *op. cit.*, p.IX.

[2] *Ibid.*, p.I-II.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

ainsi que l'épiderme et autres surfaces sensibles"[1]. La succion est alors une fonction primordiale de la libido infantile et ne disparaîtra pas totalement dans la sexualité de l'adulte. Les pulsions sadiques interviennent dès l'apparition des premières dents et donc de la morsure. La morsure et la succion du vampire ne sont donc pas indépendantes des pulsions sexuelles.

> "Quelles sont en effet les données constitutives du mythe ? Le mort-vivant, le mal, le plaisir, l'oralité. Cette dernière fondamentale. Il est vraiment difficile de ne pas établir un rapprochement entre le baiser-succion du vampire et la tétée du nourrisson. Les dents sont redoutables dans les deux cas, la jouissance associe nourriture et sexualité."[2]

Le sadisme oral du vampire est une forme primitive de sexualité. S'il n'y a pas de sexualité génitale dans la tradition du vampire, cette figure mythique véhicule néanmoins certaines pulsions sexuelles. Comme pour le cauchemar, mais de façon encore plus primitive, encore plus refoulée, l'activité du vampire renvoie à la sexualité.

> "Il est évident que, dans la vraie superstition du vampire, la simple idée d'un fluide vital extrait par une étreinte amoureuse épuisante se complique de formes plus perverses de sexualité et d'un mélange de sadisme et de haine. Lorsque les aspects les plus normaux de la sexualité sont refoulés, il existe toujours une tendance à revenir vers des formes moins évoluées. Le sadisme est l'une des principales et c'est son aspect le plus primitif - connu sous le nom de sadisme oral - qui joue un rôle si important dans la croyance au vampire. [...] L'action de sucer a une signification sexuelle dès la première enfance."[3]

Tout comme l'acte sexuel du cauchemar, la morsure-succion du vampire a une origine libidinale. Les agissements nocturnes de ces deux figures

---

[1] FREUD, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Payot, 1972, p.51.

[2] PICARD, Michel. *La littérature et la mort*. Paris : PUF, "Ecriture", 1995, p.95.

[3] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.106.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

mythiques sont équivalents — et ils ont été confondus — puisqu'ils renvoient pareillement à la sexualité. Tous deux épuisent le dormeur en lui prenant un fluide vital. Le sang vaut symboliquement pour le sperme et le rapport sexuel lui-même est équivalent, dans l'inconscient, à la morsure suivie de la succion du sang. Sang et sperme, morsure et coït se valent dans l'inconscient et expriment le même désir libidinal. D'ailleurs, l'érotisme troublant qui entoure les scènes de vampirisme en littérature témoigne de cette charge libidinale. Dans *Dracula* déjà — mais aussi antérieurement dans *Carmilla*[1] — la morsure du vampire mêle la répulsion à la jouissance.

> "Je restais immobile [...] presque tremblant d'une voluptueuse impatience. La jolie femme s'avança et se pencha sur moi [...]. De tout son corps émanait une volupté qui me semblait en même temps excitante et répugnante. [...] Je sentis le doux contact de ses lèvres sur ma peau et le contact de deux dents aiguës qui semblaient attendre encore une seconde avant de mordre doucement. Je fermai les yeux, pris par un sentiment d'extase, et attendis, attendis, le coeur battant."[2]

Comme J. Lacan devant la Sainte Thérèse extatique du Bernin (cf. annexe 12), nous pourrions dire de Jonathan Harker : "mais il jouit, ça ne fait pas de doute !"[3] Son "extase", bien que démoniaque, — son "extase noire"[4]— est du même ordre que celle de la Sainte et le féminise : il attend les yeux fermés, "le coeur battant" que le démon pénètre sa chair.

Dans l'inconscient, et nous savons combien l'inconscient joue un rôle important dans ces croyances, la pénétration des dents du vampire vaut pour une autre pénétration et le liquide vital qu'est le sang est mis en équivalence avec le liquide séminal. De même qu'il peut être inconsciemment rapproché du lait et de la moelle épinière. Il faut y voir l'idée d'un épanchement d'un liquide

---

[1] Nous étudierons ce texte dans la Partie II, chapitre 2 "Les mortes amoureuses".

[2] STOKER, Bram. *Dracula* in *Vampires. Dracula et les siens. op.cit.*, p.161.

[3] LACAN, Jacques. *Le séminaire livre XX, Encore*. Paris : Seuil, 1975, p.70.

[4] VUARNET, Jean-Noël. *Extases féminines*. Paris : Arthaud, 1980, p.132.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

corporel qui est, ou semble, vital et par là même chargé d'affects et puissamment symbolique. Le démon, vampire ou cauchemar, boit la vie. Et après l'étreinte, sa victime est languissante. L'équivalence symbolique du sang et du sperme permet à E. Jones de rapprocher le vampirisme des pollutions nocturnes.

> "L'explication de ces fantasmes n'est certes pas compliquée. Une visite nocturne d'un être beau ou effrayant, qui commence par épuiser le dormeur de ses étreintes passionnées et qui extrait ensuite de lui un fluide vital : tout cela ne peut indiquer qu'un processus courant et naturel, c'est-à-dire les émissions nocturnes qui s'accompagnent de rêves d'une nature plus ou moins érotique. Dans l'inconscient le sang est souvent mis en équation avec le sperme."[1]

Ainsi, pour l'inconscient, le vampire agit comme un succube. Et on comprend alors facilement comment il a pu être assimilé au cauchemar. Tous deux sont des morts et leur activité nocturne sur les vivants endormis a une même origine sexuelle. Les textes littéraires rendent compte de cette confusion : des vampires ont une relation sexuelle avec leur victime ("Le fils du vampire" J. Cortázar) tandis que des cauchemars se nourrissent de leur sang (*Carmilla*, "La morte amoureuse")[2]. Le vampire est donc un "frère de sang"[3] du cauchemar dans la grande famille des incubes.

> "La superstition du vampire est évidemment très proche de celle des *Incubes* et des *Succubes*. [...] Tout comme les incubes suçaient des fluides vitaux et épuisaient ainsi la victime, de même les vampires se posent souvent sur la poitrine et provoquent la suffocation."[4]

---

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.105.

[2] Ces textes seront étudiés dans la Partie II de notre travail.

[3] BOZZETTO, Roger et MARIGNY, Jean. "Frères et soeurs de sang", *op. cit.*, p.I-XXI.

[4] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.109.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Notons enfin pour souligner combien l'activité du vampire renvoie à la sexualité perverse (au sens freudien du terme, mais aussi avec le jugement de monstruosité du sens courant) que le vampire a longtemps désigné des "malades se livrant à des actes de nécrophilie, de nécrosadisme voire de nécrophagie, bien que, pour des raisons évidentes, il n'y avait pas eu dans ces cas de succion de sang."[1] Le vampire est alors un vivant s'unissant sexuellement au mort, ou s'en nourrissant[2]. Cette inversion des rôles du vivant et du mort montre que l'origine du vampirisme est bien à situer dans les pulsions sexuelles du vivant.

Un autre point commun entre le vampire et le cauchemar est à rechercher du côté des victimes de leurs attaques. Comme pour le cauchemar, c'est le vivant qui fait revenir le vampire. Pendant le travail du deuil il projette sur le mort, souvent un proche, ses propres désirs. C'est parce que lui, le vivant, ne peut supporter la disparition du proche qu'il en fait un revenant, bien que cela puisse le terroriser. Ce qu'il nie alors c'est l'idée même de la mort, celle du proche mais aussi la sienne.

> "Dans ce processus, ainsi que cela se passe si souvent avec la projection, c'est principalement le mécanisme de l'identification qui est à l'oeuvre. Tout se passe comme si la personne vivante, dont les désirs inconscients ont été identifiés à la vie et à la conduite de la personne récemment décédée, avait le sentiment que si *elle* était morte, elle ne serait pas capable de reposer dans sa tombe et forcée de revenir pour différentes raisons."[3]

Le vivant ne peut vivre la séparation radicale avec le mort et il en vient à la nier. En tant que mort-vivant le vampire n'échappe pas à ce processus. Il revient et se maintient en vie grâce au vivant qui se saigne pour lui, pour qu'il ne meure pas. Les raisons qui font revenir les morts sont l'amour et la haine,

---

[1] MARIGNY, Jean. "Le vampirisme, de la légende à la métaphore", *op. cit.*, p.20.

[2] Les spécialistes parlent alors "d'incorporation cannibalique". Cf. FEDIDA, Pierre. "Le cannibale mélancolique" in *L'absence*. Paris : Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1978, pp.61-67. Le vampire buveur de sang pourrait aussi être la projection de cette pulsion cannibalique.

[3] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.90.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

deux sentiments assez forts pour donner vie, si l'on peut dire, aux fantasmes. Aussi le vampire, comme le cauchemar, touche-t-il d'abord les personnes de l'entourage immédiat, de leur sang...

A côté de ces deux raisons, le désir incestueux est aussi selon Jones, à l'oeuvre dans le vampirisme, comme pour le cauchemar. Ce désir serait à l'origine des sentiments d'amour et de haine si souvent inextricablement liés qui font désirer — et redouter — le retour du mort.

> "En fait, la croyance aux vampires, n'est qu'une élaboration de celle aux incubes et les éléments essentiels des deux croyances sont identiques : désir et haine refoulés provenant des premiers conflits incestueux. Les différences principales sont que la haine et la culpabilité jouent un rôle beaucoup plus important dans la croyance au vampire que dans celle aux incubes où les émotions sont presque purement celles de désir et de peur."[1]

Il est possible de voir dans la représentation classique du vampire l'expression du désir incestueux. Au XIXème siècle, et plus tard au cinéma, il est un homme mûr, aristocrate, d'aspect sévère. "Il apparaît comme un être dominateur, un père terrible."[2] Et même repoussant, il séduit facilement les jeunes et belles femmes qui disent ainsi le retour — inacceptable et censuré — du désir refoulé. R. Bozzetto et J. Marigny décrivent le vampire comme un "monstre sacré au pouvoir irrésistible"[3], ce qui peut être une façon de dire le Père.

Ces points communs importants entre le vampire et le cauchemar ont sûrement participé à leur confusion. Ces deux démons de la nuit ont une activité similaire symboliquement et jusqu'à l'époque moderne où le vampire supplante le cauchemar dans l'imaginaire collectif, les caractéristiques de l'un

---

[1] *Ibid.*, p.113.

[2] BOZZETTO, Roger et MARIGNY, Jean. "Frères et soeurs de sang", *op. cit.*, p.IV.

[3] *Ibid.*, p.V.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

et de l'autre sont mêlées. Le personnage du *Horla* de Maupassant synthétise parfaitement l'assimilation du cauchemar au vampire lorsqu'il dit :

> "Mes *cauchemars* anciens reviennent. Cette nuit, j'ai senti quelqu'un *accroupi* sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, *buvait ma vie* entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma *gorge*, comme aurait fait une *sangsue*."[1](je souligne)

Le Horla est alors l'être hybride, corps mêlé doublement monstrueux, mi-cauchemar, mi-vampire. La créature fantastique par excellence.

Le vampire, parce qu'il est un mort malfaisant exerçant une séduction ambiguë, est une figure mythique souvent confondue avec le cauchemar. Ils ont tous deux la même origine et une signification sexuelle comparable. Bien que selon la tradition le vampire se contente de sucer le sang de sa victime, il peut aussi, comme le cauchemar, avoir avec elle une relation amoureuse. Le sang alors est non seulement le fluide vital mais aussi un philtre d'amour, ce qui surdétermine son équivalence symbolique avec le sperme. Et la victime séduite, comme Romuald dans "La morte amoureuse", peut dire en offrant ses veines : "Bois ! et que mon amour s'infiltre dans ton sang avec mon sang !"[2]

Il est facilement compréhensible que le cauchemar et le vampire aient pu être mêlés. Mais pourquoi aujourd'hui la croyance du cauchemar a-t-elle pratiquement disparu des mentalités modernes alors que le vampire a conservé toute sa fascination ? Pourquoi le cauchemar a-t-il été "vampirisé" par son "frère de sang" ? Une réponse possible que nous avons avancée est que le cauchemar subissant l'épreuve de la réalité et les analyses scientifiques (notamment la psychanalyse et la neurobiologie) a perdu de son mystère et de sa capacité à incarner nos fantasmes. Tandis que le vampire reste toujours possible pour l'imaginaire. De plus, dans les productions littéraires et

[1] MAUPASSANT, Guy de. "Le Horla"(2ème version, 1887) in *Contes fantastiques*. Paris : Marabout, sd, p.287.

[2] GAUTIER, Théophile. "La morte amoureuse" in *Les mortes amoureuses*. Paris : Actes Sud, "Babel", 1996, p.65.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

cinématographiques récentes, le vampire est devenu "un être proche de nous, que nous pouvons comprendre et que nous ne jugeons plus de façon sommaire dans la mesure où nous pouvons nous identifier à lui."[1] Il n'est donc plus l'altérité monstrueuse et terrifiante, incarnation du Mal absolu, à laquelle nous ne croyons plus mais une expression possible des angoisses de l'homme de la fin du XX$^{ème}$ siècle.

## 6. Le loup-garou

La croyance aux loups-garous qui croise celles du cauchemar et du vampire, est ancienne et complexe. Nous ne voulons pas en donner ici un aperçu exhaustif car les points communs avec le cauchemar sont malgré tout assez limités. Les loups-garous ne sont pas des démons mais des humains qui se transforment de façon réversible en loups pour des périodes limitées dans le temps mais récurrentes. L'Eglise a reconnu officiellement leur existence lors du Concile oecuménique de 1414.

Le loup est depuis toujours dans l'imaginaire occidental un animal sauvage redoutable. On craint d'être dévoré par un loup, on craint sa morsure. Il sert à faire peur aux enfants mais il terrifie aussi les adultes, alors qu'il a pratiquement disparu des forêts. Les contes, les expressions populaires mais aussi les faits divers témoignent de son impact sur les mentalités et des valeurs le plus souvent négatives, voire infernales qui lui sont attachées[2]. Sa nature inquiétante et dangereuse condense une grande partie de nos craintes et de nos fantasmes.

---

[1] BOZZETTO, Roger et MARIGNY, Jean. "Frères et soeurs de sang", *op. cit.*, p.XII.

[2] Cf. CARBONE, Geneviève. *La peur du loup*. Paris : Gallimard, "Découvertes", 1991.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Il est facile de voir que les caractéristiques sauvages et inquiétantes du loup l'ont rendu spécialement apte à représenter le côté dangereux et immoral de la nature en général, et de la nature humaine en particulier."[1]

Etre loup-garou, c'est donc devenir provisoirement un bête sauvage, féroce qui a pour principale caractéristique la dévoration. L'un des plus célèbres loup-garous est le "Bisclavret" de Marie de France (vers 1170). "*Bisclavret a nun an Bretan, / Garulf l'apelent li Norman.*" (Bisclavret : c'est son nom en breton, / mais les Normands l'appellent Garou.)[2] Bisclavret est un baron breton qui devient loup-garou (*bisclavret*) trois jours par semaine. Il se rend dans les bois, se déshabille et vit alors comme un loup trois jours durant. Si on lui prend ses vêtements, il ne peut redevenir homme. Ce que fera sa femme pour se débarrasser de lui. Il n'est pas dit pourquoi ce baron devient périodiquement loup-garou. Pour la mythologie moderne, c'est aux nuits de pleine lune que l'homme peut devenir loup-garou.

Le lycanthrope n'est pas un mort. Mais les rapports entre le loup et la mort sont très forts. Son symbolisme chthonien ou infernal accorde à cet animal un rôle de psychopompe. On dit par exemple qu'Hadès se revêtait d'une peau de loup pour accueillir les morts aux Enfers. Par ailleurs, le loup ou le chien sauvage et féroce accompagnait les troupes des morts telles que la mesnie Hellequin ou la chasse sauvage du roi Odin.

> "Le loup-garou, d'une façon moins régulière, certes, que le vampire, est souvent associé à l'idée de Mort [...]. Le loup fantôme, dans son rôle de guide des esprits vers un autre monde, joue, un rôle aussi important que le chien sauvage fantôme. Récemment encore, le hurlement d'un loup ou d'un chien était considéré comme un présage de mort. Il est lié aux idées de voyages nocturnes et aux chevauchées nocturnes en général [...]. De nombreuses légendes de loups-garous sont

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.118.

[2] *Lais de Marie de France*, traduction de Laurence Harf-Lancner, Paris: Livre de poche, "Lettres gothiques", 1990, p.116-117.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> évidemment nées des idées associées d'armée-fantôme furieuse et de chasse sauvage."[1]

Pour comprendre la croyance au loup-garou, il faut s'arrêter un instant sur la notion du double. Selon de nombreuses traditions, l'homme possède un double (*hamr*), un *alter ego* qui peut le quitter quand il est endormi et sous différentes formes, aller tourmenter autrui. Ce double, nous le verrons, concerne aussi la mythologie du cauchemar. On pensait que le double sortait de la bouche de la personne pendant un sommeil profond. Si l'on bougeait le corps endormi, le double ne pouvait pas revenir et la personne mourait. Les blessures infligées au double apparaissaient sur le corps de la personne.

> "Selon les croyances norroises, l'homme possède une forme interne, un double (*hamr*) pouvant prendre diverses formes humaines et animales [...]. En général ce double, cet *alter ego* quitte l'homme plongé dans un sommeil proche de la catalepsie, ce qui rappelle très exactement la transe chamanique ; le double peut être blessé et même empêché de regagner le corps."[2]

C'est ce double qui prend la forme du loup dans la croyance au loup-garou. Il va sous cette forme mettre en pièce et dévorer les animaux ou les humains pendant son "voyage". Nous sommes en effet proche ici de la croyance aux vols nocturnes des sorcières qui se rendaient au sabbat. Le double quitte l'homme endormi pour devenir loup-garou tandis que son corps reste dans son lit. E. Jones fait le rapprochement entre cette croyance et l'expérience onirique. Pour certains peuples et de nombreuses personnes — dont, pensait-on, les sorcières — le rêve paraît tellement réel qu'on croit l'avoir vraiment vécu. On imaginait donc qu'une partie de la personne, son double, allait réellement accomplir le rêve. Et notamment ici, qu'il allait vivre sous forme de loup l'espace d'une nuit.

---

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.127.

[2] LECOUTEUX, Claude. "Le Double, le cauchemar, la sorcière". *Etudes germaniques*, 1988, p.395.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "La croyance aux voyages nocturnes, c'est-à-dire qu'une personne donnée peut se trouver dans deux endroits en même temps, a certainement son origine dans des expériences oniriques, tout comme le vrai somnambulisme. En ce qui concerne le loup-garou, on croyait que son corps réel restait endormi dans le lit, tandis que son esprit vagabondait dans les bois sous l'apparence d'un loup. En outre, lorsque le loup était blessé, des blessures correspondantes devaient se trouver sur le corps humain qui demeurait au foyer. La ressemblance avec les idées que les peuples non civilisés se font des rêves [...] est assez évidente."[1]

Le loup n'est qu'une des formes que peut prendre le double. Il peut aussi se changer en sorcière pour se rendre au sabbat. Outre cette origine du double commune aux loups-garous et aux sorcières, d'autres éléments se retrouvent chez les deux croyances. L'habitude qu'ont les loups de vivre en bande, de former des meutes d'individus a engendré la croyance que, comme les sorcières, les loups-garous avaient leur sabbat.

> "On croyait que les loups-garous se rassemblaient, tout comme le faisaient les sorcières, qu'ils voyageaient dans les airs, tenaient un sabbat et manifestaient leur allégeance à leur Maître qui les marquait de son signe (stigmates) et qu'ils se livraient entre eux à des orgies sexuelles."[2]

Proche de la sorcellerie, la croyance au loup-garou l'est aussi du vampirisme. C'est essentiellement la morsure qui rapproche le loup-garou du vampire. L'un mord et dévore, l'autre mord et suce le sang. Certaines croyances régionales du XVIIème siècle, dans les Balkans et les Carpates, là où le vampirisme est très répandu, disent que le loup-garou devient un vampire après sa mort. Mais le loup-garou n'est pas un mort malfaisant. Avant que le terme de vampire ne se généralise, on appelait les vampires "*vrykolakas*" (broucolaques en français), terme emprunté à la langue slavonne. Or ce terme signifie loup-garou. Vampires et loups-garous sont donc confondus dans ces

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.130.

[2] *Ibid.*, p.124.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

régions. Le vampire a d'ailleurs un système pileux développé, ses sourcils très noirs sont broussailleux et se rejoignent, il a parfois des poils dans la paume des mains. L'Eglise a assimilé ces êtres au diable, lui-même souvent représenté sous la forme d'un loup.

> "Le rapport entre la croyance au diable et celle au loup-garou et au vampire se trouve plus dans le contenu latent qui leur est commun que dans des ressemblances extérieures, mais même à ce dernier égard, on peut faire de nombreux rapprochements intéressants. C'est ainsi que le Diable était couramment appelé par les pères de l'Eglise le "loup qui vole les âmes". [...] Au Moyen-Age, il était connu comme l'Archi-loup, Archi-lupus, et il apparaissait souvent sous la forme d'un loup. [...] Au Moyen-Age le Diable était également appelé "le loup de l'enfer"."[1]

La nature sauvage du loup, amplifiée par nos peurs et nos croyances, est assez proche de celle du vampire. Que ce soit par la dévoration ou la succion, chez ces deux créatures, ce sont les dents qui tuent. Le sadisme oral les caractérise pareillement, même si le loup, avec sa gueule aux dents acérées toujours prête à mordre et à dévorer, nous apparaît plus explicitement sadique. Le sadisme, selon la théorie freudienne est "une combinaison de pulsions purement libidinales avec des tendances purement destructives, combinaison qui dès lors, persistera à jamais."[2] Ces pulsions se retrouvent intactes dans la croyance au loup-garou, alors que chez le vampire, la succion renvoie aussi à l'érotisme oral infantile.

> "En outre, alors que la croyance au vampire a plus trait aux tendances de la succion à la fois orales et vaginales, celle du loup-garou est partout d'une nature sadique."[3]

---

[1] *Ibid.*, p.160.

[2] FREUD, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : PUF, 1973, p.14-15.

[3] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.132.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Nous trouvons encore une fois en littérature un témoignage exemplaire de l'assimilation entre l'homme-bête féroce et le vampire. Le comte Szémioth dans "Lokis" de Mérimée est né après l'agression de sa mère par un ours. Il est particulièrement attiré par la peau blanche de Mlle Iwinska. "Le sang qui est sous cette peau doit être meilleur que celui d'un cheval." confie-t-il au professeur. Au lendemain de sa nuit de noces, le comte a disparu et on découvre la comtesse "morte sur le lit, la figure horriblement lacérée, la gorge ouverte, inondée de sang. [...] C'est une morsure, dit le docteur."[1] Homme-bête sauvage et vampire, le comte Szémioth croise les croyances, associant le monstre dévorateur et le buveur de sang.

Avec la croyance au double et à son origine onirique, le loup-garou se trouve rapproché du cauchemar. Mais à part cette origine populaire commune, les deux êtres se ressemblent assez peu, du moins au premier abord. L'un est vivant et dévore, l'autre est un mort qui chevauche le dormeur. Cependant certaines traditions les associent : on disait que le septième fils d'une famille devenait loup-garou et la septième fille, un cauchemar. Loup-garou pour les hommes et cauchemar pour les femmes. On retrouve là l'origine féminine du cauchemar et les deux créatures sont en quelque sorte frère et soeur.

L'explication psychanalytique différencie les comportements du loup-garou et du cauchemar. Le premier, caractérisé par la dévoration est de nature sadique orale. Pour le second, l'accent est mis sur la dormeuse assaillie par le démon. C'est donc la composante masochiste qui domine. Mais cette différence est malgré tout un élément de rapprochement entre le cauchemar et le loup-garou car masochisme et sadisme sont complémentaires. Le masochisme est "une perversion sexuelle dans laquelle la satisfaction est liée à la souffrance ou à l'humiliation subie par le sujet."[2] Tandis que le sadisme est "une perversion sexuelle dans laquelle la satisfaction est liée à la souffrance ou à l'humiliation

[1] MERIMEE, Prosper. "Lokis" in *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*. Paris : Garnier-Flammarion, 1982, p.220.

[2] LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bernard. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967, p.231.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

infligée à autrui"[1]. Les deux perversions sont "symétriques et complémentaires [...] et désigne un couple d'opposés fondamental aussi bien dans l'évolution que dans les manifestations de la vie pulsionnelle."[2] Concernant nos deux créatures, la différence entre sadisme et masochisme est en quelque sorte une différence de regard, d'accentuation. Pour le cauchemar, c'est le sujet dominé qui est mis en évidence ; pour le loup-garou c'est la créature dominante qui est privilégiée. Mais au-delà de ces nuances, on peut également dire que le démon du cauchemar a en lui une composante sadique. Même si le sadisme du cauchemar est lié à la phase génitale, alors que pour le loup-garou il est en rapport avec la phase prégénitale. En effet, pour le premier, il y a relation sexuelle, viol. Et pour le second, les pulsions sadiques ne s'attachent pas à la zone génitale mais sont de l'ordre de l'oralité, donc d'un stade antérieur dans le développement de la sexualité.

> "En ce qui concerne les superstitions de l'incube et du loup-garou, on peut les opposer ainsi : dans la première, l'attention se concentre plus sur les sentiments de la personne attaquée par un monstre pendant son sommeil, dans la seconde sur l'attitude du monstre qui attaque. On peut dire que l'élément masochiste de l'instinct sexuel s'exprime dans la croyance à l'incube et l'élément sadique dans celle au loup-garou. Il faut ajouter toutefois, que la première croyance a plus de rapport avec la phase génitale du développement libidinal alors que la dernière est liée à la phase prégénitale. C'est la raison pour laquelle la croyance aux incubes est plus liée à l'expérience du cauchemar pur et celle du loup-garou à d'autres formes voisines de rêves d'angoisse."[3]

Car dans ces deux perversions complémentaires, les expériences oniriques où sont à l'oeuvre le cauchemar et le loup-garou sont différentes. Quand l'accent est mis sur la personne assaillie par le démon, c'est-à-dire sur la souffrance vécue par le sujet, il s'agit du cauchemar. Quand c'est l'image du

[1] *Ibid.*, p.428.

[2] *Ibid.*, p.428-429.

[3] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.132.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

monstre dévorant qui est première, c'est un rêve d'angoisse. La nuance est relativement faible, et de nos jours personne ne fait plus guère la différence. Le loup-garou, comme le vampire, est devenu un personnage de cauchemar, c'est-à-dire ici de rêve angoissant.

L'activité du loup-garou n'est pas spécifiquement sexuelle. C'est avant tout sa morsure que l'on craint (même si celle-ci renvoie à un acte sexuel sadique oral). Cependant, la croyance ne limite pas sa bestialité à la seule dévoration. Elle fait aussi du loup un symbole de luxure, comme le diable dont il est la créature. Le loup saute sur tous ceux qu'il rencontre, les mord et les dévore. Il est facile de voir dans cette faim insatiable le signe d'un autre appétit. Le mot "louve", du latin *lupa* a pour sens figuré "prostituée" et a donné en français le lupanar. Et l'expression "avoir vu le loup" rappelle encore toute la symbolique sexuelle de cet animal.

Un même sentiment rapproche le cauchemar du loup, il s'agit de l'angoisse. Le fantasme de dévoration, les phobies animales, la peur du loup sont selon la psychanalyse freudienne des expressions de l'angoisse de castration.

> "Les contenus de l'angoisse : être mordu par le cheval, et être dévoré par le loup, sont des figurations de l'appréhension d'être châtré par le père. [...] L'angoisse dans la phobie d'un animal est l'angoisse non transformée de la castration, donc une angoisse réelle, angoisse d'un danger réellement menaçant, ou, du moins, jugé comme tel. Ici, l'angoisse crée le refoulement."[1]

La lycanthropie pourrait s'analyser alors comme une projection de l'angoisse de castration. L'homme ne risque plus d'être châtré ; il est le loup, celui qui dévore. Il prend en somme la place du père. Il est par ailleurs significatif que Freud cite aussi le cheval, animal-totem du cauchemar, parmi les phobies animales. Car si le cauchemar est la réalisation d'un désir

[1] FREUD, Sigmund. *Inhibition, Symptôme et Angoisse*. Paris : PUF, 1973, p.29.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

incestueux, l'angoisse très forte qui l'accompagne est aussi une crise paroxystique de l'angoisse de castration.

Le loup, dans les sociétés occidentales, est l'image archétypale de la Bête et véhicule donc un grand nombre de fantasmes et de pulsions fondamentales que le loup-garou assume également. Homme-loup, il incarne — entre autres — la Bête en nous, dans ce qu'elle a de plus sauvage. De même que le mort-vivant exprime la Mort inscrite en nous. Ce qui pose des questions peut-être plus essentielles — sur la mort et la vie — que celles que pose le loup-garou, sur l'humain et l'animalité. Le cauchemar et le loup-garou se situent aux frontières de deux opposés déterminants pour l'homme. Ils incarnent tous deux un trouble des limites terrifiant puisqu'ils remettent en cause ce que nous sommes et notre rapport au monde. Mais là encore c'est le cauchemar qui nous paraît plus essentiel puisqu'il instaure un flottement dans un couple d'antinomies fondamentalement inconciliables : on est mort *ou* vivant. Tandis que le loup exprime avant tout cette part d'animalité que l'homme porte en lui. Ce qui est bien réducteur car s'il n'était que cela, la figure du loup-garou ne serait pas sans cesse réactualisée, aujourd'hui encore, comme en témoigne une importante filmographie[1].

Nous voudrions citer ici un texte qui, même s'il n'utilise pas directement la figure du loup-garou, exprime quelques-unes des nombreuses significations de la Bête, annoncée dès le titre : "La Bête dans la jungle" de Henry James[2]. La Bête est ici un tigre mais il a le même fonctionnement symbolique que le loup dans d'autres cultures.

> "*La-bête-dans-la-jungle* comme *le-loup-dans-la-forêt* (l'exotisme de l'animal venant renforcer son altérité), est un fantasme de persécution qui empiète, mord sur le texte : les héros de James en quête d'une protection maternelle à toute épreuve, expriment

[1] Nous citons seulement le film *Wolf* de Mike Nichols, avec Jack Nicholson, sorti en 1994 et *Le loup-garou de Paris* de Anthony Waller, grand prix du film fantastique en 1998.

[2] JAMES, Henry. "La Bête dans la jungle" (*The Beast in the Jungle*, 1903) in *L'élève*. Paris : UGE, "10/18", 1983, pp.123-176.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> un traumatisme infantile de l'enlèvement, de la dévoration par un animal à crocs, une réabsorption qui vaut pour une contre-naissance et une menace de castration."[1]

Peut-être moins monstrueux que le mort-vivant, le corps mêlé de l'homme-bête est tout autant une figure questionneuse. Nous ne croyons plus au loup-garou, ni au vampire ; ils continuent pourtant à nous fasciner. Car l'homme qui se métamorphose en loup, ou en toute autre bête féroce, incarne un indicible monstrueux, la Chose là hors représentation et en cela fantastique. Comme le cauchemar, le loup-garou a pour origine nos désirs les plus refoulés. Et la croyance au double montre que c'est à partir de nos rêves qu'il a pris naissance, là où s'expriment le plus couramment ces désirs. Et si ces rêves ne sont pas toujours des cauchemars, ils en sont souvent proches.

> "Les trois éléments essentiels de la croyance [au loup-garou] sont : les idées de métamorphose animale, de cannibalisme et de voyage nocturne. Ma thèse est que les apports les plus importants à ces trois éléments ont été fournis par les expériences d'une variété de rêves d'angoisse qui diffère que très peu du cauchemar typique."[2]

Peut-être est-ce cet onirisme commun qui rapproche le plus le loup-garou du cauchemar. A tel point qu'aujourd'hui, la différence entre le rêve d'angoisse et le cauchemar s'est pratiquement effacée.

## 7. Le double

Comme nous l'avons vu pour le loup-garou, la croyance au double permet d'expliquer de nombreuses traditions et superstitions. Dans la pensée médiévale, l'homme est double. Il a un corps et un *alter ego* qui épouse ce corps. Ce double est en quelque sorte l'âme, l'esprit de l'homme, mais c'est une

[1] TERRAMORSI, Bernard. "La bête et la vieille terreur sacrée : la morsure du Fantastique" in GEOFFROY-MENOUX, Sophie (édit.) *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*. Paris : L'Harmattan, 1998, p.241.

[2] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.129.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

âme qui peut sortir du corps et prendre une forme humaine ou animale. Les blessures ou les marques infligées au double sont visibles sur le corps de la personne. Et il peut lui être impossible de regagner le corps.

Le double survit à la mort de l'homme, ce qui fait que de nombreux doubles sont en fait des revenants. Il quitte une personne morte pour aller tourmenter des vivants. Car même bien mort, ayant reçu des funérailles rituelles et étant bien honoré, le double de la personne reste menaçant et peut revenir. Une des principales manifestations du double dans la vie quotidienne est l'ombre. L'ombre est la preuve de l'existence du double. Il se manifeste aussi dans les reflets et l'écho. Dans cette perspective, le texte de Maupassant *Le Horla*, prend toute sa signification. Le personnage n'a plus de reflet dans le miroir, des aliments disparaissent, les pages de son livre tournent toutes seules, c'est le double qui serait sorti de lui pour le tourmenter.

> "Qui était donc là, toutes les nuits, près de moi ? [...] Je fus certain, certain comme du jour et de la nuit, qu'il existait près de moi un être invisible qui m'avait hanté, puis m'avait quitté, et qui revenait. [...] Mon fauteuil semblait vide, mais je compris qu'il était là, lui ! [...] J'avais jour et nuit la sensation, la certitude de la présence de cet insaisissable voisin. [...] Je ne me vis pas dans la glace [...] je n'osais plus avancer, sentant bien qu'il se trouvait entre nous, lui."[1]

Le Horla est invisible mais il est là, avec un corps. Comme l'être de "Qu'était-ce ?" d'O'Brien[2]. Le nom même du Horla dit cet être qui est hors de sa personne et pourtant là : le double. Le double est en effet une reproduction symétrique de la personne et il est constamment là, bien qu'il puisse sortir du corps.

> "Le double est le noyau de toute représentation archaïque concernant les morts. Mais ce double n'est pas tant la reproduction, la copie conforme post-mortem de

[1] MAUPASSANT, Guy de. "Le Horla" (1ère version 1886), *Contes fantastiques*. Paris : Marabout, sd, pp.274-277.

[2] Cf. Chapitre 1 Partie II

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> l'individu décédé : il accompagne le vivant dans toute son existence, il le *double*, et ce dernier le sent, le connaît, l'entend, le voit, selon une expérience quotidienne et quotinocturne, dans ses rêves, son ombre, son reflet, son écho, son souffle, son pénis, et même ses gaz intestinaux."[1]

Le double, littéralement "hors là", est le plus souvent un corps mort qui peut agir. Il est ce qui vit dans la personne décédée. Le double du mort vit, c'est lui le revenant. Tandis que le corps reste au tombeau, le double vit et agit tant que le cadavre ne s'est pas décomposé (temps qui correspond à peu près au temps du deuil). La vie des morts se comprend avec cette croyance au double. Ce n'est pas le corps lui-même qui reste en vie, c'est son double, son esprit qui a une forme solide, qui sort et revient hanter les vivants. D'où la nécessité de tuer parfois une seconde fois la personne pour qu'elle soit totalement morte. Il s'agit là d'une croyance qui a été diabolisée par l'Eglise.

> "Puissent ces exemples suffire à prouver la vie des morts, vie insolite et inexplicable si l'on ignore que, selon une croyance très ancienne et bien attestée dans les pays germaniques tardivement christianisés, l'homme est double. Il possède un principe vital quasiment inexpugnable et capable de prendre plusieurs formes solides, humaines et animales. C'est cette conception particulière qui explique qu'il faille tuer certains morts une seconde fois [...]. Le christianisme ne pouvait laisser subsister une telle entorse au dogme qu'il enseignait, aussi s'appliqua-t-il à trouver une explication à ces phénomènes. Dès le XII$^{ème}$ siècle c'est chose faite : le diable est la cause de tout."[2]

Le double a la même vie que le vivant. C'est une personne à part entière. Il a des besoins, des sentiments. Au-delà de la mort de la personne, il perpétue son genre de vie et ses activités. Il est parmi les vivants, occupe leur espace et les trouble. Il peut avoir forme humaine comme le vivant. On ne sait donc pas face à un inconnu, surtout celui rencontré la nuit, s'il est une personne

---

[1] MORIN, Edgard. *L'homme et la mort*. Paris : Seuil, "Points", 1970, p.150.

[2] LECOUTEUX, Claude. *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age. op. cit.*, p.186.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

ou un double. Il existe toujours un trouble, un doute entre les vivants et les morts dans la pensée médiévale.

> "A l'origine, les spectres ne quittent pas l'espace des vivants. Ceux-ci les sentent omniprésents : l'atmosphère est imprégnée d'esprits ; les lieux hantés pullulent ; les morts apparaissent dans les rêves ; l'inconnu rencontré est souvent interpellé ainsi : 'Qui es-tu, toi, homme ou esprit ?' C'est que la vie des morts est imbriquée dans celle des mortels, analogue à celle des mortels, de même que le double est corporellement analogue au mortel."[1]

Le double qui sort de la bouche de l'homme endormi prend souvent une forme animale. Le plus fréquemment il prend l'apparence d'une souris. Mais C. Lecouteux note que le scarabée, le boursier, le bourdon, le chat et le crapaud sont aussi des formes animales du double. Si pour une raison ou pour une autre, le double ne peut regagner le corps endormi, la personne meurt.

> "Dans les légendes allemandes comme dans les textes norrois, le double (*hamr*) quitte l'homme si profondément endormi qu'on le croit mort. Dans tous les cas, au XII$^{ème}$-XIII$^{ème}$ siècle comme au XIX$^{ème}$ siècle, si l'on change le corps de position, si on le déplace en cherchant à le réveiller, l'individu meurt car son double ne peut regagner son abri."[2]

L'existence du double permet de comprendre un grand nombre de croyances. Les morts-vivants, mais aussi les loups-garous et les vols nocturnes des sorcières, sont en fait des doubles qui agissent. Le cauchemar est dans cette perspective, le double d'une personne vivante (une sorcière) ou morte qui *cauche* un dormeur. C'est donc l'activité du double — avoir une relation sexuelle — qui fait de lui un cauchemar. Il n'est pas dans ces croyances un démon spécifique mais n'importe quel double qui s'unit aux personnes endormies. Le double, qui vit et agit comme la personne elle-même, peut sortir

[1] MORIN, Edgard. *L'homme et la mort. op. cit.*, p.154.

[2] LECOUTEUX, Claude. *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age. op. cit.*, p.118.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

du corps pour satisfaire n'importe quel besoin. Mais il est clair qu'il agit essentiellement pour tourmenter les vivants. Et son activité principale est alors de les *caucher*.

> "Le double quitte le dormeur sous la forme d'un *alter ego* zoomorphe, pour exaucer ses désirs — étancher sa soif, se rendre au sabbat, aider un proche, *caucher* une personne ou une bête. Dans les pays de langue allemande, ceux dont le double est actif sont appelés *Drud(e)/ Trut(e)* (masculin et féminin), *Schrat(t)* [...]. Le rapport entre ces "*Drudenmenschen*" et le cauchemar est limpide."[1]

Tout le monde ou presque peut être *Trude*. Bien que, selon E. Morin[2], certaines personnes — celles qui ne sont pas reconnues en tant qu'être humain, celles qui sont dévalorisées, c'est-à-dire les esclaves, les prisonniers, certaines femmes — n'aient pas de double. Mais si "être *Trude* est un arrêt du destin et *caucher* une obligation"[3], on comprend à quel point les cauchemars peuvent être multiples.

Le double n'est pas le démon du cauchemar. Mais il a, le plus souvent, la même fonction : il chevauche les personnes endormies.

> "Les témoignages [...] sur le cauchemar et les sorcières offrent la structure suivante : 1) Une personne s'endort subitement ; 2) un animal la quitte et disparaît ; 3) quand il revient, elle reprend vie. Les témoins savent que l'animal est allé *caucher* quelqu'un."[4]

Avec cette croyance, le cauchemar perd un peu de son caractère surnaturel. Il n'est pas l'Etranger, "le total *alien*"[5] mais notre *alter ego*. Mais ce rapprochement ne le rend pas moins inquiétant. *Unheimlich*, étrangement

---

[1] *Ibid.*, p.120.

[2] MORIN, Edgard. *L'homme et la mort. op. cit.*, p.155.

[3] LECOUTEUX, Claude. *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen-Age*. Paris : Imago, 1992, p.117.

[4] *Ibid.*, p.115.

[5] BOZZETTO, Roger et MARIGNY, Jean. "Frères et soeurs de sang", *op. cit.*, p.IV.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

inquiétant, "de cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier"[1], le double-cauchemar est le proche par excellence, entre le même et l'autre. "L'autre qui fait peur n'est pas l'inconnu, mais le connu en tant qu'autre."[2] Le double est en ce sens le réel même, le réel proche. C. Rosset souligne que "la peur intervient toujours de préférence lorsque le réel est très proche : dans l'intervalle qui sépare la sécurité du lointain de celle de l'expérience immédiate."[3] Et quand l'objet proche n'est autre que soi-même, la peur qu'il suscite est "dé-composition de l'âme"[4]. La peur du double-cauchemar est la même que celle du personnage de Maupassant face au Horla : la peur de soi. "J'ai peur de moi ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible."[5]

Cette peur du double, E. Morin l'explique par une autre approche. Il en fait l'expression de notre Soi et de notre Sur-moi. Le double inspire donc à la fois crainte et respect.

> "En même temps, le double représente le pouvoir, le savoir, la conscience morale, c'est-à-dire le sur-moi. Et effectivement le double *obsède* parce que les 'mauvais penchants' sont transférés sur lui, et *persécute* parce qu'il est aussi le super-ego rigide, tatillon, l'oeil qui poursuit Caïn. Il est en même temps ange gardien et mauvais génie, le Soi qu'on extériorise et le Sur-moi qui n'est qu'à demi intériorisé. [...] Dans le folklore religieux des civilisations évoluées, le double *se dédoublera* d'une part en ange gardien [...] d'autre part en 'mauvais génie' [...] l'un et l'autre doués de puissance magique."[6]

---

[1] FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, "Folio Essais", 1985, p.215.

[2] ROSSET, Clément. *L'objet singulier*. Paris : Ed. de Minuit, "Critique", 1979, p. 40.

[3] ROSSET, Clément. "La proximité du réel" *Traverses*.

[4] MAUPASSANT, Guy de, "La peur" in *Contes fantastiques*. Paris : Marabout, sd., pp.201-208.

[5] MAUPASSANT, Guy de, "Lui ?" in *Contes fantastiques. op. cit.*, pp.169-176.

[6] MORIN, Edgard. *L'homme et la mort. op. cit.*, p.168.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Il existe une curieuse croyance qui demande le sacrifice d'un bel animal, souvent un cheval, pour ne plus être *Trude*. On permet au double d'aller jusqu'au bout de son action, de "presser à mort" l'animal, d'être un cauchemar mortel. Comme si par cette pression fatale, le double-cauchemar agissait une fois pour toutes et ne recommençait plus. La résolution passe par une action quasi cathartique.

> "En Autriche, on croyait pouvoir se débarrasser de ce sort funeste [être *Trude*] en étouffant un animal : 'L'*Alb* est l'âme d'une femme maligne ensorcelée qui doit à minuit, quitter son corps pour tourmenter les gens. Elle ne peut être sauvée que si on lui permet de presser à mort le plus beau cheval de l'écurie ou la plus belle vache de l'étable'."[1]

Pour ne plus être un cauchemar, il faut donc l'être jusqu'à la mort de la victime. Mort-vivant, le cauchemar réalise la mort. Car, même s'il s'agit du double d'une personne vivante, *l'alter ego*-cauchemar est démoniaque, lié aux puissances des ténèbres. Il appartient à la mort : la nuit, il quitte la personne si profondément endormie qu'elle semble morte. Véritable mort-vivant, le double chevauche une dormeuse qui, ainsi que la représente H. Füssli (cf. annexe 1), pourrait aussi bien être une morte. Une vivante qui est comme morte, et un être qui est le vivant d'un (presque) mort : on pourrait donc dire "qui se ressemble, s'assemble". Il faut être (comme) mort pour que le cauchemar vienne. Dormir, faire le mort attire la mort. Cette nécessité du profond sommeil qui correspond à une réalité physiologique, exprime avant tout la nécessaire identité avec le, la mort. Ce qui d'une autre façon met en évidence la projection : c'est parce que l'on est (comme) mort que le mort (comme) vivant nous visite. La mort, notre propre mort, à côté des désirs incestueux, est à l'origine du cauchemar. Il est la réalisation de nos désirs ambivalents de mort.

---

[1] MEYER-MATHEIS, Vera.*Die Vorstellung eines Alter Ego in Volkerzählungen*, Diss., Fribourg/Br., 1974, p.70. Cité par LECOUTEUX, Claude. *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen-Age. op. cit.*, p.117.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

S'il appartient à Eros, il est au moins tout autant du domaine de Thanatos, fils de la Nuit et frère d'Hypnos, le Sommeil. On a par ailleurs longtemps affirmé que la pression et le chevauchement du cauchemar pouvaient être mortels. Le contact physique avec le mort est contagieux. Ce que les textes littéraires fantastiques, "comble du réalisme"[1], réalisent complètement. On fait le mort, il est là, la mort est là, réelle et singulière. Elle nous touche, et ce contact entraîne la (petite) mort, de laquelle on ne revient pas. De la petite mort à la mort, la réalisation fantastique dit la jouissance, "le souffle qui ne reprend plus"[2], "l'extase noire"[3] tout aussi indicible que celle des mystiques. Le cauchemar est aussi la jouissance de la mort, du mort. Elle est mortelle parce que comblée.

Il est compréhensible que la croyance en un être aussi troublant ait été combattue par l'Eglise pour qui tout est illusion diabolique. Le transport magique, que ce soit celui des sorcières ou des autres doubles, est un rêve que de mauvais croyants prennent pour la réalité. Le double-cauchemar est une vision satanique mais il n'existe pas. C'était donc refuser la réalisation, ainsi que la projection, de nos désirs les plus fondamentaux. Et si nous ne croyons plus en l'existence du cauchemar, tout en continuant à le vivre, nous sommes confrontés individuellement et névrotiquement à tout ce qu'il exprimait (*ex-premere* : faire sortir par pression).

## 8. Le cheval

Nous voulons terminer cet essai de taxinomie par l'étude des liens unissant le cauchemar et le cheval. Il s'agit cette fois d'un animal bien réel et non d'une créature surnaturelle appartenant aux croyances. Cependant, les

[1] CHAREYRE-MEJAN, Alain. "Le fantastique ou le comble du réalisme" in *Du fantastique en littérature*. PU Provence, 1990, pp.45-49.

[2] CLEMENT, Catherine. *La syncope. Philosophie du ravissement*. Paris : Grasset, 1990, p. 32.

[3] VUARNET, Jean-Noël. *Extases féminines*. Paris : Arthaud, 1980, p.132.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

symboles et les fantasmes attachés au cheval sont si importants qu'il finit par jouer, dans la mythologie du cauchemar, pratiquement le même rôle qu'un démon. Le cheval du cauchemar est un animal surnaturel. Soit parce qu'il est la monture du démon, il a alors des pouvoirs tout aussi démoniaques que ceux de son cavalier. Soit parce qu'il est parfois le démon lui-même. Romuald, lors de sa cavalcade nocturne pour rejoindre Clarimonde, se compare avec son conducteur à "deux spectres à cheval sur le cauchemar."[1]

Le cheval a été si fortement et depuis si longtemps assimilé au cauchemar qu'on a pu croire qu'il appartenait à l'origine étymologique du mot "cauchemar"[2]. Le mot anglais *nightmare* est littéralement la jument de la nuit. Et *Mahr* en allemand semble se confondre avec *Mähre*. Il n'en est rien. Mais la proximité entre les deux mots était si grande que la croyance populaire a complètement assimilé le cheval au cauchemar. Et à la fin du XVIII$^{ème}$, lorsque le peintre anglais Heinrich Füssli fixe la tradition dans ses différentes versions du *Nightmare*, le cheval est à chaque fois représenté. Dans le tableau de 1781 comme celui de 1791, tous deux intitulés *The Nightmare* (cf. annexes1 et 2), le cheval apparaît, glissant sa tête aux yeux exorbités, par la fente du rideau de la chambre et contemplant la scène de la dormeuse chevauchée par le démon. Dans la version de 1793, "Le cauchemar quittant la couche de deux jeunes filles endormies" (cf. annexe 3), on aperçoit la croupe du cheval fantastique quittant la chambre par la fenêtre, monté par une forme démoniaque. Le cheval, dans les tableaux de Füssli, n'est pas le démon lui-même, mais plutôt sa monture. Mais l'un et l'autre ne forment qu'un. A côté du gnome montant la jeune fille endormie, le cheval surdétermine le démoniaque.

La symbolique du cheval est très riche. Les mythes, contes et légendes où le cheval est un acteur essentiel sont innombrables[3]. Il est lié à l'eau, au feu,

---

[1] GAUTIER, Théophile. "La morte amoureuse" in *Les mortes amoureuses, op. cit.*, p.43.

[2] Cf. Chapitre 1

[3] Cf. GUBERTANIS, Angelo de. *Mythologie zoologique*. Milan : Archè, 1987, t.I, pp.304-380.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

au vent, au soleil, à Eros et à Thanatos. Son ambivalence fait qu'il peut être à la fois bénéfique et maléfique. Il est le coursier lumineux et rapide comme l'éclair, monture des dieux ou divin lui-même. Parfois ailé (Pégase), il est magique. Sous ses sabots naissent des sources ou du feu. Attributs d'Apollon, les chevaux tirent le char du soleil et lui sont consacrés. Symbole de fécondité, le cheval participe à des rites de fertilité. Pour d'autres peuples, il est lié au vent et à la pluie. Son importance dans l'histoire des hommes a fait de lui un des archétypes fondamentaux des mentalités occidentales et orientales.

> "Ses pouvoirs dépassent l'entendement ; il est donc Merveille et il ne faut pas s'étonner que l'homme l'ait si souvent sacralisé, de la préhistoire à l'histoire. Un seul animal le dépasse peut-être en subtilité dans le bestiaire symbolique de tous les peuples : le serpent."[1]

Mais c'est l'aspect chthonien du cheval qui le fait participer à la mythologie du cauchemar. Ses rapports avec la mort, le monde des ténèbres sont étroits. Psychopompe, il est celui qui conduit les morts vers l'au-delà. Caron lui-même est parfois représenté à cheval. Dans les civilisations d'Asie, on sacrifie le cheval après la mort de son maître. Proche de la "faucheuse" de nos traditions, le cheval est une manifestation de la mort ou son présage. Rêver d'un cheval, entendre son galop ou son hennissement étaient signes de mort pour un malade, de l'Antiquité au Moyen-Age. Les chevaux noirs ainsi que les chevaux blêmes, d'un blanc froid et lunaire sont particulièrement des messagers de la mort. Ils participent bien sûr aux chasses sauvages, à toutes les troupes des morts.

[1] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, "Bouquins", 1982, p.231.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Le cheval joue en outre le rôle du psychopompe, c'est lui qui conduit au pays de l'au-delà ; et ce sont les femmes-centaures qui emportent les âmes (les Walkyries). Enfin, d'après les chants néogrecs, Caron exerce à cheval son lugubre ministère."[1]

C'est cet aspect du cheval qui est venu s'agréger à la croyance primitive du cauchemar. Le cheval, à côté du démon, annonce la mort. Il surdétermine l'identité et le rôle de la créature démoniaque. En effet, symbole de mort — et de puissance sexuelle, nous allons le voir — le cheval annonce et double l'action du monstre qui chevauche la dormeuse.

Le cheval a accompagné toute l'histoire humaine. Il est, dit-on, la plus belle conquête de l'homme. Il est vrai que sa noblesse liée à son caractère ombrageux en font peut-être le plus bel animal domestique. Mais à cause de la frayeur qu'il suscite chez les hommes depuis toujours et des rapports symboliques étroits que nous établissons entre cet animal et la mort, on peut se demander si sa domestication n'est pas essentiellement due au désir de maîtriser nos peurs. La crainte que nous inspire ce grand quadrupède à sabot, imprévisible, hennissant et "rapide comme l'éclair" donne à sa domination encore plus de poids. L'expression "la plus belle conquête de l'homme" signifie peut-être aussi la conquête la plus importante *sur* (les peurs de) l'homme.

> "Lorsqu'à l'autre extrémité de l'échelle des affects, on considère toute l'angoisse, la crainte et la révérence attachées au Cheval Sauvage, au Cheval d'Enfer, au Cheval noir des orages et des Chasses maudites, l'homme a quelque excuse à faire étalage de sa fierté de vainqueur. Mais la grande victoire que représente la domestication du Cheval, au fond, n'est pas une victoire sur l'animal ; elle est victoire sur la terreur qu'il a, du fond des âges, inspiré à l'homme."[2]

Si, dans notre imaginaire, le cheval est terrifiant — et de là fascinant — c'est parce qu'il est du côté de la mort. Le cheval noir surtout est la monture

---

[1] JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses et symboles de la libido*. Paris : Montaigne, 1927, p.272.

[2] BRIL, Jacques. *Lilith ou la mère obscure*. Paris : Payot, 1991, p.107.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

des morts ou de la Mort, et bien sûr monture du diable aussi. Il est alors tout aussi démoniaque que son cavalier. Parfois, le diable apparaît lui-même sous la forme d'un cheval.

> "Souvent le Diable est un cheval ; souvent aussi, il se contente de monter un cheval. Les femmes qu'il visite habituellement pendant la nuit se plaignent d'avoir "chevauché" ou d'avoir "été chevauchées" pendant toute la nuit. En France, les concubines des prêtres se transformaient en juments après leur mort et on les appelait 'les juments du Diable'."[1]

Dans les récits mythologiques et oniriques, chevaucher ou être chevauché sont inséparables. Dans les deux cas, la signification sexuelle est évidente. La position du cavalier, la bête entre les jambes, les mouvements cadencés de la course, la sensation de griserie que procure la vitesse, la sueur, la respiration haletante, alliés à l'image de puissance sexuelle que nous avons du cheval, de l'étalon, font de la chevauchée un équivalent symbolique du coït.

> "L'idée sexuelle la plus évidente, cependant, est celle qui est contenue dans le symbolisme de la chevauchée qui, dans les rêves, représente typiquement le coït lui même."[2]

Aussi, comme elle surdétermine la valeur mortifère du cauchemar, la présence du cheval redouble-t-elle la signification et l'activité sexuelles du démon.

Si chevaucher appartient généralement aux rêves typiques de vol dans les airs et peut être agréable, les rêves où l'on est chevauché sont dominés par la sensation d'étouffement et l'angoisse, et renvoient au cauchemar. La représentation sexuelle qui est à l'oeuvre dans les deux cas relève de la sexualité infantile. En effet, les idées que véhiculent le cheval, puissance

---

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.278.

[2] *Ibid.*, p.177.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

sexuelle et virilité, associées à une image forte de ses fonctions urinaires et à la phobie d'être piétiné appartiennent aux désirs et aux peurs de l'enfance, quand le désir de puissance virile est tout aussi fort que la peur d'être tué, castré, pour cela. Nous sommes alors à l'âge du complexe d'Oedipe et de l'angoisse de castration. Nous savons que l'angoisse de castration est une angoisse de mort, et inversement, dans les rêves et le cauchemar en particulier, la peur de mourir provient souvent d'une angoisse de castration.

> "Nous avons vu d'une façon répétée que la terreur du visiteur nocturne, c'est-à-dire du cauchemar, était littéralement une peur mortelle, et, entre autres, une peur d'être mis à mort. Comme nous le savons, la castration et la mort sont des idées étroitement voisines, à tel point que l'on peut dire que les démons de la nuit et les démons de la mort sont des êtres qu'il est difficile de différencier nettement. La même conclusion est vraie des chevaux."[1]

Le cheval qui symbolise le caractère viril et puissant, est donc un animal phallique. C'est pourquoi la chevauchée peut avoir une telle signification sexuelle. Dans toutes les langues, chevaucher est d'ailleurs un euphémisme courant pour le coït. Le caractère phallique du cheval se note aussi dans les idées de procréation qui lui sont attachées. Selon les psychanalystes, le même symbolisme phallique est associé aux chevaux solaires car

> "la chaleur, la puissance créatrice du soleil, son érection et son déclin quotidiens, sa plongée diurne dans l'eau et la nuit en font un des symboles phalliques les plus largement répandus de la mythologie religieuse."[2]

Le cheval est l'animal dont les fonctions reproductives, urinaires et excrémentielles sont exacerbées. L'urine et les excréments sont en effet des éléments de la puissance virile dans la sexualité infantile. L'urine est un

---

[1] *Ibid.*, p.221.

[2] *Ibid.*, p.241.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

équivalent infantile du sperme. Quant aux excréments, on sait l'importance qu'ils ont dans le développement de l'enfant.

Nous voulons aussi insister sur la phobie d'être piétiné que véhicule le cheval. Comme le démon oppresse, écrase le dormeur, le cheval présente un risque de piétinement. On craint d'être foulé par un animal qui a quatre sabots et qui domine l'homme de sa haute stature. Contrairement au vampire et au loup-garou, ce n'est pas d'abord la bouche (succion ou morsure) qui est redoutée, mais les sabots de la bête. La peur de la mort par étouffement, par compression est caractéristique du cauchemar. Dans certains pays d'ailleurs, le cauchemar est un cheval qui écrase de ses sabots le dormeur. Jones, citant Montanus dit :

> "En Suisse, la *mara* pénètre dans une chambre par le trou de la serrure, sous la forme d'un cheval ; elle pose ses sabots antérieurs sur la poitrine du dormeur et le fixe de la manière la plus inquiétante avec ses yeux étincelants."[1]

Et l'auteur ajoute que cette description "pourrait très bien avoir été écrite pour illustrer la gravure de Füssli."[2] Relevons que la capacité à se glisser par le trou d'une serrure est coutumière des démons et en particulier du diable. A la Réunion, le légendaire sorcier Sitarane passait pour avoir ce don. C'est en pénétrant par le trou des serrures des maisons fermées à double tour qu'il pouvait commettre ses méfaits et notamment violer des femmes endormies. Les sabots du cheval sont aussi à mettre en relation avec les sabots du diable. On le sait, les pieds fourchus sont caractéristiques des démons malfaisants et lubriques (on pense ici aux satyres).

Selon E. Jones, ce sont le mouvement rapide du cheval et son apparence brillante qui ont marqué les esprits. La rapidité est un attribut qui se comprend aisément et qui a donné naissance à diverses connotations et fantasmes. Quant à

[1] *Ibid.*, p.222.

[2] *Ibid.*, p.222.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'apparence brillante, elle est moins évidente. Jones l'explique essentiellement par l'association du cheval au soleil. Le cheval blanc, lumineux serait brillant parce qu'il est proche du soleil. Mais, Jones rapproche également le brillant des performances de reproduction et d'excrétion du cheval, en particulier de sa miction, desquelles provienne aussi l'intérêt porté à son mouvement rapide. La couleur de l'urine notamment serait associée au brillant. Il souligne également qu'en allemand le même verbe *strahlen* signifie à la fois "uriner" pour un cheval et "briller". Pour lui, "en mythologie, le cheval rapide et brillant signifie donc, fondamentalement, le cheval puissant qui urine."[1] Nous ne soutenons pas complètement ces hypothèses. Il nous semble que les attributs les plus importants du cheval, ceux du moins qui sont essentiels pour la mythologie du cauchemar, sont surtout sa puissance phallique qui provient-il est vrai, en partie du moins, de ses fonctions de reproduction et excrémentielles ainsi que de son galop. Il faut ici souligner que l'analyse de Jones repose sur une hypothèse philologique qui s'avère fausse, ainsi que l'a démontré C. Lecouteux. Aussi, si nous adoptons certaines idées de E. Jones sur le cheval, nous écartons ses présupposés philologiques. Cependant, son étude de la mythologie du cheval nous semble pertinente et a le mérite de donner une explication à la présence de cet animal dans les scènes de cauchemar. Le cheval annonce et surdétermine l'activité du démon (le rapport sexuel) et sa nature (c'est un mort). L'angoisse qui accompagne le cauchemar est une angoisse de castration, c'est-à-dire aussi de mort.

La sexualité représentée symboliquement par le cheval est une étape de la sexualité infantile, prégénitale et sadomasochiste, continuant à oeuvrer chez l'adulte. L'importance accordée aux fonctions sexuelles et excrémentielles du cheval nous indique qu'il s'agit là du stade sadique anal.

[1] *Ibid.*, p.270.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Deuxième stade de l'évolution libidinale, selon Freud, qu'on peut situer approximativement entre deux et quatre ans ; il est caractérisé par une organisation de la libido sous le primat de la zone érogène anale ; la relation d'objet est imprégnée de significations liées à la fonction de défécation (expulsion-rétention) et à la valeur symbolique des fèces. On y voit s'affirmer le sadomasochisme en relation avec le développement de la maîtrise musculaire."[1]

Cependant, même si a priori cette crainte est moins évidente, la morsure du cheval est redoutée[2]. *The Nightmare* de H. Füssli représente le cheval la gueule ouverte sur la double rangée de dents menaçantes, dans un hennissement ricanant et terrifiant. Mais le mors, le souffle puissant des naseaux et la bave écumante de l'animal échauffé entrent aussi dans l'évocation sadique orale du cheval. Le tableau de Goya "*Caballo raptor*" qui s'appuie vraisemblablement sur la légende d'un homme ensorcelé, changé en cheval et enlevant la femme qu'il aime, donne à la morsure du cheval son sens équivoque. Le cheval cabré mord au ventre la femme ravie et chavirée qui le monte...

Quant à la jument qui, peut-être plus que le cheval est l'animal du cauchemar, elle véhicule les mêmes fantasmes et les mêmes peurs que la bête mâle. Mais liée à la fois à la femme masculine et à la prostituée, elle apparaît avec un aspect plus lubrique et donc plus démoniaque. Elle n'a pas la noblesse et les valeurs positives que peut avoir le cheval. La jument, en fait, c'est le cheval dans ce qu'il a de pire. Elle est la bête du cauchemar, même si les passages de la bête femelle à la bête mâle sont fréquents et témoignent en fait de l'ambivalence sexuelle du démon. Il faut donc tenir compte de l'ensemble des connotations attachées à l'un et à l'autre. Le cheval ou la jument disent le piétinement par le démon, l'activité sexuelle et la mort : les éléments essentiels de la mythologie du cauchemar.

---

[1] LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bernard. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967, p.460-461.

[2] Cf. FREUD, Sigmund. "Le petit Hans" in *Cinq psychanalyses*. Paris : PUF,1954, pp.93-198.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Nous voulons enfin souligner la place du cheval dans le monde des sorcières auquel il a été étroitement lié. Le cheval, image de la mort, a été tout naturellement la monture des sorcières. Le balai s'y est substitué mais est l'équivalent de l'animal[1]. La nuit, les sorcières se rendaient au sabbat en chevauchant un cheval qui pouvait être le diable lui-même.

> "Quelquefois les sorcières changeaient les hommes en chevaux dans le but de les monter pour se rendre au sabbat (une inversion onirique typique) ; quelquefois une sorcière s'y rendait en compagnie du Diable qui chevauchait un bâton, la sorcière assise derrière lui. Plus souvent, le Diable était le destrier sous la forme d'un cheval ou d'un bouc."[2]

Nous sommes là dans la croyance aux vols nocturnes des sorcières. Elles pouvaient voler la nuit sur une monture quelconque pour aller au sabbat. Comme pour le loup-garou, il peut s'agir cette fois encore du double qui quitte le corps endormi. Quoiqu'il en soit cette croyance dérive certainement d'expériences oniriques. La chevauchée des sorcières comme la métamorphose des hommes en chevaux proviennent des rêves dont les sensations et les images ont paru réelles.

> "Chevaucher conduit naturellement à un autre aspect du thème du "mouvement", c'est-à-dire aux innombrables croyances concernant *les voyages ou vols nocturnes dans les airs*. La chevauchée est également liée au sujet de la métamorphose. Il est, en effet, très probable que des expériences oniriques soient à l'origine du vol nocturne et de la métamorphose. On est généralement d'accord que les différentes croyances concernant le vol nocturne dérivent des expériences de "rêves de vol" bien connues."[3]

---

[1] Claude LECOUTEUX nous renvoie à ce propos au *steckenpferd*, bâton à tête de cheval qui deviendra le *hobby* !

[2] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.177.

[3] *Ibid.*, p.223.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le cheval n'est pas la seule monture des sorcières. Le balai, la fourche ainsi que le bouc ou le chat pouvaient également servir de moyen de transport. Parfois, la sorcière elle-même se transforme en cheval. La métamorphose fait en effet partie de ses pouvoirs. Transformée en cheval, la cavalière et sa monture et ne font qu'un. Et qu'ils aillent au sabbat ou se rendent dans les maisons endormies pour tourmenter les habitants, ils ressemblent à s'y méprendre au cauchemar.

> "Dans les légendes où nous trouvons le thème de la chevauchée nous rencontrons souvent également celui de la métamorphose. Le visiteur apparaît, tantôt un être humain, tantôt un cheval, et l'un peut se transformer directement en l'autre. Cette métamorphose s'effectue d'autant plus facilement que, dans l'imagination, cavalier et cheval ne font souvent qu'un."[1]

La métamorphose nous permet aussi de souligner l'interchangeabilité des sexes dans ces croyances. Le cauchemar lui-même est tantôt féminin tantôt masculin. Le cheval est aussi une jument. Le dormeur peut se voir *caucher* comme s'il était féminin. Et les sorcières se changent en chevaux, acquièrent des attributs virils. Cette ambivalence sexuelle, du moins en ce qui concerne le rêveur, est due à la force de refoulement des désirs incestueux qui les censure par le changement de sexe.

> "L'explication de cet état de choses, c'est que les désirs interdits, force motrice de tous ces mythes et croyances, sont les désirs sexuels refoulés de l'inceste et que l'une des défenses les plus caractéristiques contre la prise de conscience de ces désirs est de les répudier et de les déguiser par le moyen du mécanisme de l'identification au sexe opposé."[2]

---

[1] *Ibid.*, p.220.

[2] *Ibid.*, p.225.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le cheval, même s'il n'est pas une origine étymologique du mot, est essentiel dans le scénario mythique du cauchemar. *The Nightmare* (1781) de Füssli, que nous prenons comme image synthétique et littérale du cauchemar, le représente, tête grimaçante et inquiétante au côté du démon. Il est présent dans toutes les versions ultérieures du tableau. Le cheval, ou la jument, appartient au scénario mythique du cauchemar, à tel point que la bête a pu être le démon lui-même. Sa symbolique ambivalente apporte de nombreuses connotations qui se sont perdues aujourd'hui. Or, s'il est important de cerner la spécificité du cauchemar par rapport aux autres démons, il est aussi utile de lui redonner l'ensemble des valeurs symboliques qui en ont fait une figure mythique. Et le cheval, complément en quelque sorte du cauchemar, apporte ou du moins renforce certaines des significations les plus importantes de ce démon : celles qui concernent la mort et la sexualité. Le cheval répète et surdétermine la scène du cauchemar.

Le cauchemar est un personnage surnaturel du folklore à la croisée de nombreux démons qui viennent troubler, et surdéterminer, cette figure mythique essentielle dans les traditions médiévales. Quelles que soient les confusions, le cauchemar est avant tout un mort agressif et oppressant. Et même si dans la croyance au double, il est notre *alter ego*, c'est un mort-vivant qui *cauche* sa victime endormie.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 3

# MYTHOLOGIE SAVANTE

## *"Une maladie du sommeil"*

Dès l'Antiquité, la médecine se constitue comme un domaine spécifique. Elle n'est certes pas indépendante des croyances religieuses ou autres, mais elle se développe comme science à part entière. Hippocrate en est l'exemple même.

Avec le Moyen-Age, la science médicale perd pour quelques siècles sa spécificité. Ou du moins le domaine des croyances envahit-il toutes les sciences. L'Eglise en imposant peu à peu ses codes, ses lois, sa vision du monde soumet la quasi totalité du monde occidental à ses principes. Et peu à peu ce sont tous les domaines de la pensée qui sont soumis aux lois judéo-chrétiennes. La médecine alors, comme d'autres domaines (philosophie, littérature, enseignement, politique, justice…) n'échappent pas au poids de la religion.

Pendant cette période, il est difficile de définir le cauchemar hors du cadre de la démonologie. Très peu de médecins décrivent le cauchemar pendant le Moyen-Age, puisque le cauchemar alors est du domaine des superstitions et des croyances. Et les rares approches médicales du cauchemar se contentent de reprendre les discours des médecins de l'Antiquité. Le cauchemar ne disparaît pas des mentalités mais il est inclus dans un autre domaine, celui de la religion et de la démonologie en particulier.

Ce n'est que vers le XVIII$^{ème}$ que des médecins se sont à nouveau intéressés au cauchemar. Après le siècle des Lumières, le rationalisme et les progrès scientifiques, la médecine (re)devient une science à part entière et le cauchemar y reprend une certaine autonomie. Même si, évidemment, aucun domaine aussi purement scientifique soit-il, n'est complètement indépendant des croyances de son époque. Mais le temps est alors à la Raison et on cherche à rationaliser le cauchemar.

C'est pour cette raison que notre "archéologie" médicale ne commence véritablement qu'avec le XVIII$^{ème}$. Avant, en ce qui concerne le cauchemar, il ne s'agit pas de médecine mais de folklore et de croyance. Cependant, pour appréhender l'histoire médicale du cauchemar, il ne faut pas oublier qu'il était

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

avant le XVIII[ème], bien présent dans les mentalités et le folklore. Et qu'il ait occupé avec le diable et les sorcières, le devant de la scène pendant plusieurs siècles, n'est pas sans conséquence pour le cauchemar qui passe du démon à une maladie du sommeil.

En 1886, Auguste Motet résumait en ces trois périodes l'histoire médicale du cauchemar :

> "Il nous paraît intéressant d'exposer l'historique de cette question ; nous pouvons faire [...] trois périodes : 1°) la période hippocratique ou humorale s'étendant depuis les temps les plus reculés jusque vers le XI[ème] s., 2°) la période des exagérations entretenues par l'ignorance, l'exaltation du sentiment du merveilleux : c'est le temps des apparitions démoniaques, des évocations, de la sorcellerie ; elle finit avec le XVIII[ème] s. ; 3°) la période contemporaine, où les faits sont autrement interprétés, et rentrent dans le domaine purement médical, d'où ils n'auraient jamais dû sortir."[1]

Nous suivons le même découpage historique et nous exposerons d'abord la position de la médecine face au cauchemar dans l'Antiquité puis au Moyen-Age. Mais nous détaillerons un peu plus les avis des médecins des XVIIIème et XIXème siècles puisque c'est à cette époque que le cauchemar entre véritablement dans la science médicale.

# 1. Le cauchemar dans l'Antiquité

Il nous est difficile de faire le point sur le cauchemar dans l'Antiquité car les médecins n'en font pas une entité médicale. Nous trouvons au mieux des indications sur le rêve en général mais peu de chose concernant le cauchemar proprement dit. D'autre part, nous n'avons pu réunir que très peu d'informations sur cette notion puisque les textes sont rares.

[1] MOTET, Auguste, article "Cauchemar" in *Nouveau dictionnaire de Médecine et de Chirurgie pratiques*, vol. VI, 1864-1886, , p.551.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Dans les ouvrages que nous avons pu consulter, les références au cauchemar sont presque inexistantes. Certains le décrivent mais ne vont pas plus loin. Concernant les rêves, la théorie générale est la suivante : le rêve est provoqué par l'excitation des organes et des souvenirs de la journée. Cette idée restera toujours valable jusqu'au XX$^{ème}$ siècle, date où Freud proposera une autre théorie du rêve. Mais le psychanalyste aussi conservera dans son analyse l'action que peuvent avoir les souvenirs, qu'il appelle résidus diurnes, sur l'origine des rêves. Pour tous donc, de l'Antiquité à nos jours, les éléments de la vie éveillée influent sur l'activité onirique. Quant à l'influence des organes, elle a été pratiquement abandonnée au XX$^{ème}$ siècle.

Les rêves naissent des organes qui, malades, ou simplement comprimés par une mauvaise position, par une digestion trop lourde, engendrent des sensations plus ou moins douloureuses qui sont transmises au cerveau pendant le sommeil. Le rêve est en quelque sorte la traduction en images d'un désordre organique. L'état de trouble de l'organisme détermine des idées mises en rapport avec la sensation perçue. Ainsi, à chaque organe souffrant va correspondre un type de rêve. Les affections des voies respiratoires et de l'appareil digestif donnent lieu au cauchemar typique avec les sensations d'étouffement et d'oppression. Tandis que les rêves où l'on est blessé sont liés à la circulation sanguine.

> "Etant admise l'influence que les organes de la vie animale exercent sympathiquement sur le cerveau, il y a des formes de cauchemar à peu près constamment les mêmes pour les mêmes organes souffrants [...]. La sensation du poids d'un corps volumineux semble plus particulièrement appartenir à des affections des voies digestives ou respiratoires ; les idées de lutte, de combat, la sensation de blessures reçues dans la région du coeur se lient à des troubles de l'appareil circulatoire."[1]

[1] *Ibid.*, p.557.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

On voit combien cette explication organiciste a pu paraître évidente. Si on rêve d'un poids sur la poitrine, c'est que l'estomac est gêné ou malade. Si on se sent oppressé, ce sont les voies respiratoires qui ne fonctionnent pas normalement. Les rêves naissent donc par sympathie. Cette théorie fondée sur des rapports sympathiques sera conservée jusqu'au XIX$^{ème}$ siècle. Et en effet, elle paraît convaincante dans sa simplicité. Mais les recherches modernes n'accordent que peu d'importance à l'influence interne des organes. Ce sont aujourd'hui les besoins vitaux (faim, soif, désir sexuel) qui remplacent l'excitation organique dans l'explication de certains rêves.

Les médecins antiques décrivent le cauchemar comme il sera toujours décrit par la suite. Ce qui tend à exprimer l'universalité du cauchemar. Il s'agit d'un rêve où les sensations d'étouffement, d'oppression et la frayeur sont dominantes. Le rêveur croit qu'un être monstrueux pèse de tout son poids sur la région du diaphragme. Il a peur mais ne peut faire un mouvement. Il crie ou voudrait le faire et finit par se réveiller brutalement, en sueur, pâle et tremblant. Dès l'Antiquité, les médecins luttent contre cette vision du monstre assis sur la poitrine. La cause du cauchemar n'est pas surnaturelle. On verra que cette idée sera prioritairement celle des médecins du XVIII$^{ème}$ au XIX$^{ème}$ siècle. Hippocrate dans "De la maladie sacrée" est un des premiers à réfuter une origine divine (ou diabolique) au cauchemar. Pour lui, de même que l'épilepsie n'est pas "sacrée", les cauchemars qui paraissent surnaturels laissent ceux qui les vivent en bonne santé, une fois qu'ils se sont réveillés. Leur origine est donc naturelle.

> "Voici ce qu'il en est de la maladie dite sacrée ; elle ne me paraît avoir rien de plus divin ni de plus sacré que les autres [...]. Veut-on la supposer divine à cause du merveilleux qu'elle présente ? Mais alors il y aura beaucoup de maladies sacrées [...]. J'en vois beaucoup qui dans le sommeil poussent des gémissements et des cris, qui sont suffoqués, qui s'élancent, fuient au-dehors et délirent jusqu'à ce

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> qu'ils soient réveillés ; puis les voilà sains et raisonnables comme auparavant, restant néanmoins pâles et faibles, et cela non pas une fois mais plusieurs."[1]

Hippocrate nie l'idée que ce sont des êtres surnaturels qui causent le cauchemar. C'est pour récuser cette croyance qu'il dit :

> "Quand il y a des terreurs dans la nuit, des alarmes, des délires, que le malade effrayé se précipite, et sort du lit, fuyant au dehors, c'est Hécate ou les ombres des morts qui le persécutent."[2]

Même niée, nous retrouvons la croyance que le démon du cauchemar est un mort. Cette idée que nous avons précédemment développée est donc ancienne et primordiale. Quant à Hécate, elle est la déesse des magiciennes, liée au monde des Ombres. C'est à elle que l'on fait remonter l'invention de la sorcellerie. Au temps d'Hippocrate c'est à Hécate, la reine des sorcières que sont attribués les cauchemars. Ce qui, répétons-le, n'est pas vrai pour le médecin de l'Antiquité.

Pour l'explication du cauchemar, les médecins antiques s'appuient sur la théorie des humeurs. C'est l'afflux d'humeurs épaisses au cerveau dû en général à une mauvaise digestion qui provoque le cauchemar. La thérapie est basée alors sur un régime léger le soir qui "humectera" le corps et sur des exercices physiques.

> "Lorsqu'on voit des monstres bizarres, des choses effrayantes, c'est un signe de plénitude d'aliments, et de quelque vice dans les sécrétions. On doit prendre un émétique, ne se nourrir pendant cinq jours que d'aliments très légers, d'abord en

[1] HIPPOCRATE, "De la maladie sacrée" in *De l'art médical*. Paris : Livre de poche, "Bibliothèque classique", 1994, p.126-127.

[2] HIPPOCRATE, "Traité de l'épilepsie ou maladie sacrée" in *Oeuvres médicales*. t. III, Paris : Editions du fleuve, 1954, p. 15.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> petite quantité, les augmentant ensuite peu à peu, évitant tout ce qui dessèche et échauffe."[1]

Les humeurs ou la bile à l'origine du cauchemar proviennent d'un repas trop copieux au dîner. C'est, et il en sera ainsi jusqu'au XX$^{ème}$ siècle, un estomac trop chargé qui est la cause de tout. Le poids sur l'épigastre ressenti lors du cauchemar et imaginé comme un démon assis sur le diaphragme, est en fait la nourriture ingérée en trop grande quantité qui dilate l'estomac et comprime les voies respiratoires. De là viennent les sensations d'étouffement et d'oppression qui se retrouvent dans le rêve. De là également viennent les humeurs qui dessèchent le corps provoquant ainsi une circulation sanguine moins fluide, se traduisant dans le rêve par des visions surnaturelles. Il faut alors un régime léger basé sur des aliments qui rétablira la température et la fluidité des humeurs et du sang.

> "Voir dans le sommeil des corps de forme étrange et être saisis de frayeur, indique une plénitude d'aliments inaccoutumés, une sécrétion, un flux bilieux et une maladie dangereuse... Tout ce que l'on fuit, effrayé, indique l'arrêt du sang par la sécheresse. Il convient alors de refroidir et d'humecter le corps."[2]

Outre les sensations d'étouffement et d'oppression, les médecins n'ignorent pas le contenu sexuel du cauchemar. Le cauchemar est un incube et d'ailleurs ce terme remplace souvent le mot cauchemar dans leurs écrits. Par l'intermédiaire de la théorie d'Hippocrate sur ce démon, nous apprenons que la théorie organiciste est aussi valable pour les organes sexuels. Les stimuli sur la zone génitale, qu'il s'agisse de compression ou de maladie, engendrent des rêves à contenu sexuel. Nous donnons cette longue citation de H. Petit tirée de son article "Incube" du *Dictionnaire des sciences médicales* de 1818. Il y

---

[1] HIPPOCRATE, "Traité des songes" in *Oeuvres médicales*. t.IV, Lyon : Editions du fleuve, 1955, p. 389.

[2] HIPPOCRATE, *Du régime*. t.VI, livre X, p.661. Cité par MOTET, Auguste. article "Cauchemar", *op. cit.*, p.551.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

rapporte la pensée d'Hippocrate sur ce démon, la présentant comme étant toujours d'actualité, et reprend par la même occasion la théorie que nous avons développée précédemment sur l'influence des organes sur les rêves et le cauchemar en particulier.

> "*Théorie de l'incube*. Voici qu'elle était la théorie d'Hippocrate sur cette maladie. Lorsque l'homme se livre au sommeil, dit-il, l'âme veille et exécute toutes les fonctions du corps. Cela est évident à l'égard du cauchemar. En effet, de même que l'âme qui est avertie dans le sommeil de l'impression que le stimulus de la semence produit sur les vésicules séminales, joint cette sensation avec les idées qui en dépendent ou qui l'accompagnent ordinairement ; et que, pressée du désir de l'accouplement, elle excite et l'érection, et l'éjaculation qui en est la suite ; de même, lorsqu'il se rencontre dans les organes de la respiration un obstacle quelconque à leur action, l'imagination s'égare facilement et unit à un sentiment pénible l'idée d'un génie malfaisant ou de quelque animal d'une forme monstrueuse qui comprime la poitrine, en sorte que la terreur dont le malade est tourmenté l'agite, le met en sueur, lui fait même pousser des cris, autant toutefois que ces divers accidents sont compatibles avec un sommeil profond."[1]

L'excitation des organes à l'origine des impressions d'étouffement est aussi une explication valable pour la sensation de rapport sexuel lors du cauchemar. Il est important pour nous que ce contenu sexuel ne soit pas occulté par l'Antiquité. Cela démontre encore une fois que les croyances concernant le cauchemar sont anciennes et relativement stables pendant de nombreux siècles.

Nous avons exposé les théories des médecins antiques sur le cauchemar mais nous avons laissé passer comme une évidence le fait que le cauchemar soit considéré comme une maladie dans l'Antiquité. Or cela n'est plus le cas et il est donc important de le souligner. Le cauchemar est du domaine de la médecine et les médecins le prennent très au sérieux. Celui qui vit un cauchemar est qualifié de malade et la maladie cauchemar peut aboutir à la mort. En effet, si elle n'est pas en elle-même très dangereuse, elle est souvent considérée comme le

[1] PETIT, H. article "Incube", *Dictionnaire des sciences médicales*. Paris : C.L.F. Panckoucke, 1818, p. 307-308.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

premier symptôme de graves maladies telles que l'apoplexie ou l'épilepsie. Le cauchemar n'est donc pas à prendre à la légère, surtout s'il se répète. A. Motet citant Oribase dit :

> "L'ephialte est une maladie qui ne consiste pas dans l'influence d'un mauvais démon, mais c'est une grave affection. Les signes qui la précèdent sont la suffocation, la perte de parole, un état lourd. Il faut la traiter dès qu'elle commence, car si elle persévère et qu'il y ait des attaques toutes les nuits, elle présage quelque grande maladie comme l'apoplexie, la manie, l'épilepsie, et cela parce que la cause est attribuée à la tête ; car tout ce que les épileptiques éprouvent le jour, les ephialtes l'éprouvent de nuit."[1]

Ces idées resteront à peu de différences près celles du XIX$^{ème}$ siècle. La mort est souvent donnée comme l'issue du cauchemar si les attaques se répètent, même si les auteurs du XIX$^{ème}$ insistent sur l'aspect bénin du cauchemar. Alors que pour l'Antiquité le cauchemar était une grave maladie. En 1815, Louis Dubosquet note dans sa thèse de médecine soutenue en Sorbonne :

> "Le pronostic du cauchemar ne peut, dans la plupart des cas, être fâcheux ; un grand nombre de personnes n'en ont été attaquées qu'une ou deux fois pendant le cours d'une longue vie, et beaucoup d'autres ont été sujettes pendant longtemps à de fréquents retours de cette affection sans que leur santé en ait d'ailleurs notablement souffert. Cependant on a vu quelque fois le cauchemar se terminer par la mort."[2]

Pour l'Antiquité et jusqu'au XIX$^{ème}$ siècle le cauchemar est un grave symptôme. Il est le présage de maladies diverses pouvant conduire à une issue fatale. Il est donc important de le soigner dès sa première apparition. Au fil des siècles, le cauchemar va perdre peu à peu de sa gravité morbide pour devenir

[1] MOTET, Auguste. article "Cauchemar", *op. cit.*, p.551.

[2] DUBOSQUET, Louis. *Dissertation sur le cauchemar.* Thèse de Médecine, Paris : Didot Jeune, 1815, p.13.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

aujourd'hui un phénomène onirique pénible, redouté, mais sans danger pour la santé du dormeur.

## 2. Le cauchemar au Moyen-Age

A la période du Moyen-Age, la médecine sera occultée par l'emprise de l'Eglise et des croyances. C'est la démonologie et les pratiques de sorcellerie qui la supplantent. Les acquis scientifiques stagnent. Ce constat est bien sûr un peu exagéré puisque la médecine continue à exister. Mais en ce qui concerne le cauchemar, elle ne fait que reprendre les mêmes conclusions que celles de l'Antiquité.

> "L'Antiquité nous offre l'exemple d'un remarquable esprit d'observation et ce fut à l'époque où son influence se perdit, où ses enseignements furent oubliés, que naquirent ces exagérations qui devaient aboutir aux bûchers des prétendues sorcières."[1]

Le cauchemar passe dans le domaine presque exclusif des croyances et de la démonologie. Dans l'ensemble des mutations qu'a pu connaître l'histoire du cauchemar, celle-ci est peut-être la plus importante. On croyait déjà à l'origine surnaturelle du cauchemar dans l'Antiquité, la référence d'Hippocrate à Hécate le prouve. Mais ensuite cette croyance se développe et devient le seul discours tenu sur l'origine du phénomène onirique. Si l'on fait rapidement l'histoire du cauchemar, on obtient cette succession peu banale : du statut de maladie relativement grave, le cauchemar passe à celui de croyance plus ou moins démoniaque. Puis au Moyen-Age, du domaine de la démonologie, il passe à celui de la psychiatrie. Pour devenir aujourd'hui un phénomène banal et presque normal. Ceci met en évidence le caractère extraordinaire du

[1] MOTET, Auguste. article "Cauchemar", *op. cit.*, p.553.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

cauchemar, à la croisée des épistémès, et explique en partie la fascination qu'il a pu exercer.

Nous avons fait au chapitre précédent un long exposé de la place du cauchemar dans la pensée médiévale car la mythologie populaire de cette figure se concentre en grande partie sur cette période. Tandis que la médecine, au moins celle du cauchemar, est alors en retrait. Nous ne reprendrons donc pas ici les conclusions de ce chapitre. Nous rajoutons seulement un point de vue de Jacques Le Goff qui synthétise notre analyse. La place du rêve dans le Moyen-Age se fait à partir de trois origines : Dieu, le corps du rêveur et Satan. Le point de vue scientifique est donc fortement occulté par ces deux écrasantes figures que sont Dieu et Satan.

> "Les rêves en effet, selon le christianisme [...] peuvent avoir trois origines : Dieu, le corps du rêveur, Satan. Comme dans la Bible, Dieu, dans le Haut Moyen-Age, ne s'adresse qu'à de hauts personnages capables de répandre et d'exécuter sa parole perçue en rêve ; aux patriarches, aux rois ont succédé les saints, les moines, les souverains [...]. C'est le corps avili qui engendre les rêves sous l'emprise de l'ivresse ou de l'indigestion. Mais la grande majorité des songes est le cadeau empoisonné de Satan. Le grand trompeur, le tentateur par excellence utilise les sortilèges du rêve avec prédilection pour attirer l'homme vers le péché."[1]

Satan, plus que Dieu, est prédominant dans le cauchemar. C'est de lui que viennent la plupart de nos rêves et la totalité de nos angoisses. Car pour faire reculer le paganisme, l'Eglise a diabolisé nombre de nos croyances et nos rêves.

[1] LE GOFF, Jacques. Préface de ARISTIDE Aelius. *Discours sacrés. Rêve, religion, médecine au IIème siècle ap. J.C.* Paris : Macula, "Propylées", 1986, p. 4.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "L'emprise du christianisme sur l'attitude à l'égard des rêves était nette, comme d'ailleurs sur tous les phénomènes de la vie quotidienne où le surnaturel risquait d'être impliqué."[1]

Le cauchemar a une origine diabolique. Les causes médicales de l'Antiquité, même si elles étaient simples, sont en grande partie oubliées ou au mieux conservées en l'état. Il n'y a pas de progrès scientifique en ce domaine pendant cette période. Sans y ajouter de valeurs morales, on pourrait dire que la perception du cauchemar a régressé — au sens psychanalytique du terme[2] — vers une attitude plus primaire, archaïque. Vers le temps où la pensée s'attachait aux puissances divines ou démoniaques — les deux sont équivalentes ici — pour la conduite de la vie de l'homme.

> "A une époque [...] où le surnaturel était accepté sans conteste, il devait arriver, et il arriva en effet que le cauchemar, avec ses visions étranges, fût considéré comme l'une des manifestations de la puissance de Satan [...]. On arrivait vite à la croyance de la possession démoniaque. Désormais plus de repos, l'obsession était la conséquence fatale vers laquelle on était poussé, et au lieu d'un phénomène passager, on arrivait par la terreur même à un état d'angoisse bien fait pour provoquer à lui seul le retour des accidents premiers."[3]

Cette situation dure jusqu'au milieu du XVI$^{ème}$ siècle, date à laquelle l'origine des cauchemars sera liée à la sorcellerie. Jusque-là, les interprétations du cauchemar appartiendront aux démonologues. Les médecins reprendront simplement, en dehors des causes surnaturelles, la théorie des humeurs de l'Antiquité. A partir du XVI$^{ème}$,

---

[1] *Ibid.* , p. 5.

[2] Article "régression" : "la régression suppose une succession génétique et désigne le retour du sujet à des étapes dépassées de son développement." in LAPLANCHE Jean, PONTALIS, Jean-Bernard. *Vocabulaire de la psychanalyse.* Paris : PUF, 1967, p. 400.

[3] MOTET, Auguste. article "Cauchemar", *op. cit.*, p.553.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "les interprétations sentiront encore l'influence de l'école gréco-latine, les humeurs joueront un rôle important, on les accusera [...] de comprimer le diaphragme, etc., mais il y aura moins d'intervention surnaturelle."[1]

C'est au Moyen-Age que la description commune du cauchemar devient celle du scénario mythique classique. C'est à cette époque que se fixe la croyance que le cauchemar est un démon nocturne qui chevauche sa victime en l'étouffant de son poids. Environ deux siècles plus tard, en 1781, Füssli peint son premier *Nightmare,* synthétisant dans la peinture une croyance collective. C'est peut-être à ce moment que le cauchemar s'est constitué comme scénario littéraire mythique, quand la fascination collective qu'il exerce est encore vive et répandue. Mais très vite, au XIX$^{ème}$, la croyance perd de sa force évocatrice, pour ne plus être de nos jours qu'un phénomène onirique pénible mais commun. Et A. Motet se réjouit — doit-on le suivre ? — de cette évolution des mentalités qui éloigne le cauchemar des croyances pour le rapprocher de la science :

> "L'incube et le succube vont cesser d'être des démons donnant à leurs tristes victimes des baisers glacés, et le rêve érotique ne sera bientôt plus interprété comme un hideux accouplement préparé par les maléfices de Satan. Il aura fallu bien du temps pour en arriver là."[2]

Notons que déjà, l'auteur diminue la portée du cauchemar en le rapprochant du "rêve érotique." Or le cauchemar est une expérience cataclysme et violemment angoissante d'où les rapports amoureux sont absents. Car "la jouissance de l'Autre, de l'Autre avec un grand A, du corps de l'Autre qui le symbolise, n'est pas le signe de l'amour."[3] Mais par cette référence au rêve érotique, A. Motet montre que la nature sexuelle du cauchemar était alors

---

[1] *Ibid.*, p.554.

[2] *Ibid.*, p.555.

[3] LACAN, Jacques. *Le séminaire Livre XX Encore.* Paris : Seuil, 1975, p.11.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

évidente pour tous. Ce que les mentalités modernes ont oublié. C. Lecouteux donne un bon aperçu de la place du désir sexuel dans le cauchemar au Moyen-Age :

> "Le désir sexuel joue un rôle important dans la constitution de la croyance, même s'il n'est attesté que tardivement, et c'est sans doute lui qui est la cause du dédoublement d'une entité asexuée (?) en deux êtres mâle et femelle. Dans les traditions norvégiennes par exemple, il est dit que seuls ceux qui aiment secrètement sont exposés à être chevauchés par la Mahr. Les contes populaires illustrent bien ce point et lient parfois cette explication à la mort : ceux dont l'amour n'a pas trouvé d'écho ou de réalisation reviennent souvent après leur décès sous forme de Mahr et rendent visite à l'objet de leur désir."[1]

Les morts qui reviennent le font par désir de s'unir à la personne désirée. Par le jeu de la projection, ce sont donc ceux qui désirent s'unir à une personne décédée qui sont sujets au cauchemar. Mais pour se défendre de l'angoisse, l'homme médiéval repousse sur le démon du cauchemar ses propres désirs.

Le cauchemar au Moyen-Age est inséparable de la démonologie et de l'emprise de l'Eglise. C'est le surnaturel et surtout le diable qui sont en cause. La médecine, si elle n'adopte pas totalement cette origine diabolique, se contente de reprendre les théories antiques. Le cauchemar est alors plus que jamais un démon qui *cauche* sa victime, une manifestation de Satan et plus tard des sorcières. Il n'est plus une grave maladie Ce n'est que vers le XVIII$^{ème}$ siècle que des idées nouvelles et scientifiques réapparaîtront.

---

[1] LECOUTEUX, Claude. *Au delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age*. P.U. Paris-Sorbonne, "Cultures et civilisations médiévales" XII, 1995, p. 111-112.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Aux XVII$^{ème}$ et XVIII$^{ème}$ siècles, des opinions plus sérieuses, une interprétation plus physiologique se produisent ; déjà l'on commence à faire la part du rêve, de la sensation pénible qui s'y rattache, et de l'état des organes du corps."[1]

A. Motet se félicite encore des progrès de la science à son époque où la théorie organiciste prévaut encore. Or cette théorie est déjà ancienne puisqu'elle date de l'Antiquité, mais elle s'était effacée devant l'explication surnaturelle de l'expérience onirique. Le progrès n'est donc pas bien grand puisqu'on ne fait que revenir à une conception ancienne. De plus, on peut se demander s'il s'agit bien là d'un progrès positif. La disparition des croyances populaires au profit de théories scientifiques conduit peut-être à un positivisme stérile.

## 3. Le cauchemar au XVIII$^{ème}$ et XIX$^{ème}$ siècles

Après son long passage par la démonologie, le cauchemar retrouve aux XVIII$^{ème}$ et XIX$^{ème}$ siècle, le domaine de la médecine. Les médecins s'y intéressent, l'analysent, proposent des traitements, etc. Il faut souligner le fait que le cauchemar appartenait alors à la science médicale, ce qui peut paraître étonnant pour l'homme moderne qui ne consulte plus son médecin parce qu'il a eu un cauchemar. Et même si sa répétition intéresse le psychiatre éventuellement consulté, le cauchemar n'est plus pathologique aujourd'hui. On cherche toujours à le comprendre, on lui accorde du sens, mais il ne se soigne plus. Aux siècles précédents, il l'était encore. Ce qui n'est pas sans conséquence dans l'histoire du cauchemar.

Aux XVIII$^{ème}$ et XIX$^{ème}$, les médecins se réaproprient le cauchemar qui a été pendant si longtemps de la compétence des exorcistes, des démonologues

[1] MOTET, Auguste. article "Cauchemar", *op. cit.*, p.555.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

et des inquisiteurs. Ils veulent expliquer scientifiquement le phénomène, en rechercher des causes rationnelles et proposer des remèdes.

Mais les médecins rapportent la même description du cauchemar : il est toujours vécu comme un démon chevauchant le dormeur.

> "Au milieu du sommeil, le dormeur est pris tout à coup d'un profond malaise, il se sent suffoqué, il fait de vains efforts pour respirer largement l'air qui lui manque, et il semble que tout son appareil respiratoire soit frappé d'immobilité. Ce qui, pour le rêveur est le plus pénible, c'est le sentiment de son impuissance [...]. La sensation la plus habituelle est celle d'un corps lourd qui comprime le creux épigastrique. Ce corps peut prendre toute sorte d'aspects ; ordinairement c'est un nain difforme qui vient s'asseoir sur la poitrine et regarde avec des yeux menaçants [...]. Le cauchemar arrive à son summum d'intensité. A ce moment, le corps est couvert de sueur, l'anxiété est extrême ; parfois s'échappent des cris, des gémissements, et enfin un réveil brusque, accompagné le plus souvent d'un mouvement violent, termine la scène de terreur. Le malaise se prolonge encore quelques instants, le coeur bat convulsivement, et il n'est point rare de voir succéder de l'insomnie, des maux de tête, et même de la fièvre."[1]

La description insiste, plus qu'au Moyen-Age, sur les sensations du rêveur. Alors qu'avant tout était projeté sur le démon, c'est maintenant le dormeur qui est au centre des nouvelles préoccupations du médecin. Cependant, du moins tel qu'il est vécu par les "malades", l'image du cauchemar reste conforme à celle du Moyen-Age.

Un progrès important pourtant concerne la théorie générale du rêve. On sait alors que le rêve est, pendant le sommeil, une activité du cerveau. Nos rêves viennent donc de nos cerveaux. Leur origine n'est pas extérieure à nous. Nous sommes donc dès lors, les responsables de nos rêves et de nos cauchemars. Ce qui va effacer peu à peu la croyance au démon du cauchemar. Mais à côté de cette évolution, les médecins n'ont pas abandonné la théorie organiciste.

---

[1] MOTET, Auguste. article "Cauchemar",*op. cit.*, p.556-557.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Le point de départ du cauchemar [...] est une sensation pénible, vaguement perçue, faussement interprétée. Pendant le sommeil, ce qui reste d'activité intellectuelle n'est pas suffisant pour une appréciation exacte des choses [...]. Le cauchemar n'est, après tout, qu'un rêve pénible [...], il suppose [...] l'exercice spontané, involontaire des facultés intellectuelles, l'automatisme de l'intelligence [...]. L'intelligence s'endort comme l'organisme sensitif; mais aussi [...] garde le plus ordinairement des traces d'activité. C'est cette activité qui est mise au service de l'apparition fantastique dans le cauchemar ; mais il y a quelque chose de plus, c'est la sensation pénible, résultat du trouble de certaines fonctions, dont le retentissement vers le cerveau provoque l'apparition d'idées et d'images effrayantes."[1]

Le cauchemar provient de l'activité du cerveau, mais l'angoisse est due aux troubles organiques. Par ailleurs, le sens moderne de "cauchemar" comme rêve pénible, est déjà celui des médecins du XIX$^{ème}$. On s'intéresse de plus en plus à l'angoisse du rêveur tout en cherchant à dédramatiser le phénomène onirique. Quant aux causes avancées, elles se regroupent en deux ensembles: les causes physiologiques (ou mécaniques) et les causes psychologiques.

## 3-1. Les causes physiologiques

Elles sont dominantes dans l'explication médicale du cauchemar jusqu'au XX$^{ème}$. Parmi elles, la plus ancienne et la plus fréquente est la mauvaise digestion. Un repas trop copieux le soir dilate exagérément l'estomac qui comprime la région du diaphragme et gêne la respiration. Ce qui provoque les sensations d'oppression et d'étouffement.

> "Le cochemar stomachique, que l'on appelle aussi épilepsie nocturne est l'effet de la compression que l'estomac plein d'aliments mal digérés exerce sur le diaphragme. Il s'observe chez ceux qui, immédiatement après avoir mangé, ont la langue chargée et sont tourmentés de rapports, de nausées et de pesanteur de la tête ;

[1] *Ibid.*, p.555-556.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

les enfants y sont plus souvent sujets que les adultes, surtout ceux qui sont gourmands."[1]

"Ainsi, sont plus exposés au cauchemar [...] ceux qui ayant l'estomac mal disposé se livrent à des excès de table, surtout le soir [...]. Le cauchemar que le mauvais état de l'estomac est susceptible d'occasionner attaque particulièrement les individus crapuleux qui se mettent au lit aussitôt après avoir pris leur repas."[2]

"Ceux qui, ayant l'estomac mal disposé, se livrent à des excès de table, surtout le soir [...]. Le cauchemar produit par cette cause attaque principalement les individus qui se mettent au lit aussitôt après avoir pris leur repas, surtout s'ils dorment sur le dos, la tête dans une position horizontale."[3]

"Quant aux causes physiques appréciables du cauchemar, elles sont également diverses. La plus commune, assurément est le mauvais état des voies digestives, et surtout de l'estomac."[4]

"L'une des causes les mieux établies est la plénitude de l'estomac, la lenteur et la difficulté de la digestion.[...] L'impression pénible sera due à la distension des parois de l'estomac, l'anxiété, à la gêne apportée aux mouvements du diaphragme. Les aliments féculents, les vins capiteux, les vins mousseux doivent être rangés parmi les agents les plus actifs ; le café, les liqueurs, tout ce qui en général active la circulation, peut devenir à son tour cause du cauchemar."[5]

En 1944 encore, Francis Pasche, dans sa thèse de Médecine intitulée *Contribution à la psychopathologie du cauchemar*, mettait en avant la mauvaise digestion et prenait cette cause physiologique comme point de départ du cauchemar, bien qu'elle ne soit pas la seule pour lui.

"Prenons un exemple. Hélène a fait un bon souper. L'un des plats était agrémenté de mayonnaise dont elle est très friande. Elle en a mangé avec excès et la nuit son cauchemar revient. Les médecins de médecine générale informés ajouteront aussitôt la mayonnaise à la liste interminable du cauchemar. [...] Le médecin de médecine

[1] CULLEN, William. *Eléments de médecine pratique* (trad. de Bosquillon). Paris : chez Théophile Barrois et Méquignon, 1787, t.II, p.510.

[2] DUBOSQUET, Louis. *Dissertation sur le cauchemar. op. cit.*, p.18.

[3] PETIT, H. article "Incube", *Dictionnaire des sciences médicales*. Paris : C.L.F. Panckoucke, 1818, t.24, p.306.

[4] DECHAMBRE, Amédée. article "Cauchemar" in *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*. Paris : 1872, vol.XIII, p.386.

[5] MOTET, Auguste. article "Cauchemar", *op. cit.*, p.560.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

générale avait raison, c'est la mayonnaise qui est cause. Mais c'est une cause bien particulière et ce n'est pas la seule."[1]

Pour éliminer l'intervention surnaturelle à laquelle on ne croit plus, on cherche avant tout à expliquer la sensation de poids sur la poitrine. Certains ont avancé l'idée qu'elle pouvait être causée par un trop grand nombre de couvertures pesant sur le dormeur.

"Le cochemar pléthorique, qui est celui que produisent la chaleur du lit et le poids des couvertures, en raréfiant le sang chez les pléthoriques."[2]; "Peut-être pourrait-on ranger parmi les causes du cauchemar un poids réel appliqué sur le tronc, comme celui d'un trop grand nombre de couvertures."[3] ;

En dehors de ces causes mécaniques directes, d'autres explications sont avancées. Elles sont le plus souvent liées à un problème de circulation sanguine. Dans ce deuxième groupe de causes, l'estomac surchargé, la compression de la respiration et de la circulation agissent en apportant un afflux de sang non purifié au cerveau, ce qui cause le cauchemar. On est proche alors de la théorie des humeurs de l'Antiquité.

"Tout ce qui peut augmenter la force avec laquelle le sang se porte vers le cerveau, donne lieu aux rêves ; c'est pourquoi ces derniers précèdent souvent le délire dans les fièvres, et tant que les rêves subsistent, on doit craindre le retour du délire."[4]

"La suppression d'une évacuation sanguine habituelle suffit pour le déterminer"[5].

"Dans ces circonstances, un lit trop chaud, le poids des couvertures, le souffle étouffant du vent du midi, et surtout la suppression d'une évacuation sanguine habituelle, suffisent pour l'occasionner."[6]

[1] PASCHE, Francis. *Contribution à la psychopathologie du cauchemar.* Thèse de Médecine, Paris, 1944, pp.26-27.

[2] CULLEN, William. *Eléments de médecine pratique . op. cit.*, p.510.

[3] DUBOSQUET, Louis. *Dissertation sur le cauchemar. op. cit.*, p.19.

[4] CULLEN, William. *Eléments de médecine pratique .op. cit*

[5] DUBOSQUET, Louis. *Dissertation sur le cauchemar. op. cit.*

[6] PETIT, H. article "Incube", *Dictionnaire des sciences médicales. op. cit.*, pp.304-310.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Quelquefois l'estomac seul paraît être le siège du cauchemar. [...] Mais le plus ordinairement, tous les organes qui sont sous la dépendance du nerf pneumo-gastrique participent de cette affection. Ainsi l'estomac, le poumon, le larynx sont simultanément affectés. La coordination du sentiment et du mouvement nécessaire à l'exercice de leur évolution se trouve suspendue, par suite d'une anomalie d'action de l'appareil nerveux, de la digestion, de la respiration et de la phonation."[1]

On remarque qu'une fois encore, les propos sur le cauchemar, concernant ici son histoire médicale, sont repris sans modification d'un auteur à l'autre. Chacun répète presque mot à mot ce qu'a dit le précédent.

L'idée selon laquelle des désordres organiques différents engendraient des cauchemars aux contenus différents, prévaut toujours.

> "Si les rêves d'origine circulatoire ont pour caractéristique un sentiment de peur, d'angoisse accompagnée de représentations spéciales (incendie, chute en profondeur, etc.) ; si les rêves d'origine respiratoire éveillent chez le dormeur la sensation d'oppression, de fuite, d'étouffement etc., ceux qui ont rapport à la digestion provoquent des images gustatives."[2]

Ces problèmes de circulation sanguine ou autre sont à rapprocher des "humeurs" ou "vapeurs" de l'Antiquité.

> "Plus tard, Aétius diagnostiquera le cauchemar comme un prélude de l'épilepsie : 'Ce qu'on appelle incube n'est pas un démon, mais plutôt un prélude, un prodrome de l'épilepsie, de la manie ou de la paralysie. Des indigestions dues à la gloutonnerie, précèdent cette affection, et comme les ventricules du cerveau sont remplis de vapeurs épaisses et froides, celles-ci empêchent l'esprit de passer par les nerfs, et font qu'on réveille le malade avec peine, et qu'il reprend difficilement sa raison, ce qui le retient presque continuellement dans l'immobilité'."[3]

---

[1] JOLLY, Pierre. article "Cauchemar" in *Dictionnaire de Médecine et de Chirurgie pratiques*. Paris : Méquignon Marvis et J.B. Baillère, 1830, T.V, pp.105-108.

[2] TISSIÉ, Philippe-Auguste Dr. *Les rêves*. Paris : Alcan, 1890, p.68.

[3] COLLÉE, Michel (avec la collaboration de Chadlia Azidi-Delavenne). "Coche-mare", *Frénésie* n°3, "Coche-mare", printemps 1987, pp7-34.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'explication la plus communément admise est donc que l'estomac trop chargé oppresse le dormeur, surtout s'il est sur le dos. Et c'est ce poids qu'il se représente comme un démon assis sur sa poitrine. Cette cause physique du cauchemar est simple et plausible. Cependant elle n'explique pas pourquoi ce poids sur la poitrine est vu, vécu comme un démon. Les médecins se sont seulement efforcés de montrer que ce démon n'existait pas et que les sensations avaient des origines physiologiques ou organiques plutôt que surnaturelles. Il n'y a pas de démon assis sur le dormeur, mais pourquoi la sensation d'oppression a-t-elle été constamment figurée et interprétée dans une large communauté humaine, par une figure précise et un scénario immuable ? La médecine, dans sa volonté de rationalisation ne prend pas la peine de se pencher sur cette dimension fantasmatique afin de mieux se démarquer des croyances et des superstitions populaires. De fait, les médecins ont assez vite abandonné l'étude du cauchemar car il ne servait à rien de montrer que ses causes n'étaient pas surnaturelles. Cela n'empêchait pas le dormeur, d'une part, d'avoir toujours des cauchemars, d'autre part de le représenter comme un assaillant démoniaque. En fait, dire que le cauchemar est dû à une mauvaise digestion ne change rien, là n'est pas l'essentiel. Quelle que puisse être l'importance de l'estomac dans l'apparition du cauchemar, ce n'est pas l'organe lui-même qui en est l'origine. La théorie organiciste a souvent été une tentation dans l'histoire médicale des phénomènes psychiques. Aux débuts de la psychanalyse, des médecins ont aussi attribué à un organe l'origine d'un mal psychique. En 1895, Wilhelm Fliess, l'ami des débuts de S. Freud, opère du nez une patiente hystérique du psychanalyste, Emma Eckstein, qui avait des hallucinations olfactives et des douleurs nasales[1]. Un problème physiologique, qui peut être un symptôme, est présenté comme la cause du phénomène psychique. Même s'il est aujourd'hui admis que, dans le cas du rêve, des sensations organiques peuvent

[1] L'épisode a d'ailleurs failli tourner au drame puisque lors de l'opération, W. Fliess "oublie" un morceau de gaze dans le nez de la patiente, ce qui agravera bien sûr ses douleurs et ses saignements. Cf. GAY, Peter. *Freud Une vie*. Paris : Hachette, "Pluriel", 1991, t.I, pp.161-163.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

avoir une certaine influence sur leur déroulement. Mais ces sensations ne sont pas à l'origine du cauchemar. Elles peuvent en modifier légèrement le contenu mais ne sont ce qui fait naître l'expérience onirique. C'est en s'approchant de cette idée que la médecine générale va peu à peu laisser le cauchemar aux psychiatres et aux psychanalystes.

Mais avant de passer au domaine de la psychiatrie, de nombreux médecins avaient déjà avancé des causes psychologiques, ou du moins non exclusivement physiologiques, pour le cauchemar.

## 3-2. Les causes non physiologiques

Certains auteurs ont eu assez tôt l'intuition que le cauchemar avait son origine ailleurs que dans un trouble organique.

> "Je suis même persuadé que la surcharge de l'estomac que l'on regarde généralement comme la seule cause du cauchemar, est le plus ordinairement étrangère à cette affection. [...] Il en résulte évidemment que le cauchemar doit être considéré comme une maladie essentiellement nerveuse et dont il faut toujours rechercher les causes dans les circonstances qui peuvent imprimer à la sensibilité digestive, respiratoire ou cérébrale, une modification accidentelle."[1]

F. Pasche dira à peu près la même chose mais en 1944.

> "Le cauchemar déborde infiniment ses causes matérielles, celles ci ne sont même pas suffisantes. Il est aussi l'émanation de tout un monde subjectif de sentiments et d'images et reste à la merci de la spontanéité libre ou enchaînée de la conscience et par conséquent d'une finalité non pas biologique mais psychologique."[2]

[1] JOLLY, Pierre. article "Cauchemar" in *Dictionnaire de Médecine et de Chirurgie pratiques*. Paris : Méquignon Marvis et J.B. Baillère, 1830, T.V, p.107.

[2] PASCHE, Francis. *Contribution à la psychopathologie du cauchemar. op. cit.*, p.29.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

En général ce sont des explications psychologiques qui sont avancées : une grande nervosité, une imagination vive, la lecture de romans, etc. Les femmes, inactives surtout, y seraient plus prédisposées que les hommes.

> "Ceux qui sont doués d'une grande sensibilité physique ou morale, d'une imagination exaltée, les esprits faibles [...], les individus qui passent brusquement d'une vie active à un état sédentaire, ceux qui se livrent avec trop d'assiduité aux travaux du cabinet et aux méditations de tout genre ; ceux qui abusent des narcotiques ; ceux qui font des excès dans les plaisirs de l'amour ou qui s'en privent après en avoir longtemps joui."[1]
>
> "Les causes qui concourent immédiatement à la production du cauchemar, par une action directe sur l'encéphale sont : les excès de veilles, les lectures de contes fantastiques dans l'enfance, des émotions vives, de violents chagrins. Un sommeil complet devient alors à peu près impossible ; le cerveau est comme assiégé pendant la nuit par des milliers d'hallucinations qu'il rapporte à la poitrine, à l'épigastre, dans tous les membres ; il réagit par les nerfs sur les poumons, le coeur, les téguments, etc., et ainsi s'expliquent le trouble de la respiration, l'état du pouls, l'abondance des sueurs, etc."[2]
>
> "Ces troubles du sommeil sont d'autant plus prompts à se produire que le système nerveux est plus facilement excitable ; aussi les rencontre-t-on surtout chez les individus fatigués par des travaux intellectuels, des veilles prolongées, chez ceux dont l'imagination vive est promptement frappée par la lecture de romans, de contes fantastiques, chez des femmes qui mènent une vie trop oisive ou encore chez ceux que des préoccupations tristes assiègent continuellement."[3]

Nous sommes là au début d'une explication psychologique du cauchemar assez proche des théories modernes. Mais d'autres ont avancé des hypothèses plus en rapport avec des troubles psychiques et qui tiennent compte des sentiments du rêveur et de ses désirs :

---

[1] DUBOSQUET, Louis. *Dissertation sur le cauchemar. op. cit* , p.18.

[2] CALMEIL, Louis F. article "Cauchemar" in *Dictionnaire de Médecine ou répertoire général des sciences médicales.* Paris : Librairie de la Faculté de Médecine, 1834 (2ème éd.), T. VII, p.28.

[3] MOTET, Auguste. article "Cauchemar", *op. cit*, p.561.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Les dispositions morales propres à amener le cauchemar sont, on le comprend, très nombreuses. Elles sont d'ordinaire d'un caractère douloureux, les unes dépressives et portant au découragement, les autres excitantes et conduisant à l'exaltation, à la colère, à des sentiments de haine et de vengeance. C'est tantôt la perte d'un objet aimé, un revers de fortune, un échec d'amour-propre, des veilles excessives, l'appréhension d'une maladie incurable, le dégoût de la vie ; tantôt une injure reçue, un faux point d'honneur, une passion désordonnée, un calcul malheureux d'ambition, etc."[1]

Pour la première fois, l'origine du cauchemar ne serait plus ni surnaturelle ni physiologique. Ce sont les motivations psychiques du rêveur — qu'on ne dit pas encore inconscientes — qui engendrent les cauchemars. L'origine du cauchemar est à rechercher dans les désirs du dormeur, et Freud mettra au premier plan les pulsions libidinales. Cette avancée est essentielle dans l'histoire médicale du cauchemar puisque dès lors, l'origine du cauchemar ne peut plus être extérieure à notre propre fonctionnement psychique. Peu à peu, le cauchemar va donc passer du domaine de la médecine générale à celui de la psychiatrie, et devenir une maladie nerveuse. Ce qui était une possession surnaturelle devient alors un dysfonctionnement psychique, une manifestation de la folie. Ceux qui vivent le cauchemar[2] ne sont plus des possédés, ce sont des fous.

> "On ne peut s'empêcher de rire de la crédulité de Bodin, et de plaindre le sort d'une infinité de malheureux que les Parlements de Bordeaux, de Rouen, de Toulouse ont autrefois condamnés au feu et qui méritaient tout au plus d'être enfermés aux Petites Maisons."[3]

---

[1] DECHAMBRE, Amédée. article "Cauchemar" in *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris : 1872, vol.XIII, p.386.

[2] S'il existe un mot pour nommer ceux qui rêvent, les rêveurs, il n'en n'existe pas pour ceux qui ont un cauchemar. On peut se demander pourquoi la langue ne témoigne pas d'une différence entre rêveurs et "*cauchemardeurs*".

[3] BOISSIERS de SAUVAGES, *Nosologie méthodique ou distribution des maladies en classes, en genres et en espèces suivant l'esprit de Sydenham et la méthode des botanistes*. Lyon : chez J-Marie Bruyset, 1772, t.VII (orthographe modernisée), p.381.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

C'est au tour de Boissiers de Sauvages de se féliciter du progrès scientifique. Pour lui, les femmes inculpées de sorcellerie et brûlées n'étaient que des malades mentales. Cette idée fera son chemin puisqu'elle est à peu de choses près toujours la nôtre. On pense communément aujourd'hui que les sorcières possédées du démon et ceux qui y croyaient n'étaient en fait que des hystériques.

> "Dans les temps anciens, les femmes hystériques ou exceptionnelles étaient magiciennes, guérisseuses, prophétesses. Au Moyen-Age, elles devinrent sorcières."[1]

En 1814, dans l'article "Démonomanie" du *Dictionnaire des sciences médicales*, Jean-Etienne Esquirol, médecin aliéniste, écrit encore pratiquement la même chose que Boissiers de Sauvages en 1772 :

> "Tel individu est aux Petites-Maisons parce qu'il craint la police, qui eût été brûlé autrefois, parce qu'il aurait eu peur du diable."[2]

Et en 1843, une grande partie de l'article de J.-E. Esquirol sera repris par Maurice Macario dans ses "Etudes cliniques sur la démonomanie".

> "Esquirol a dit, et les auteurs ont répété, que la démonomanie est excessivement rare dans le XIX$^{ème}$ siècle, et qu'on n'observe plus cette forme de folie que sur quelques personnes ignorantes, superstitieuses et pusillanimes. Les démons, dit-on, sont remplacés par la terreur chimérique de la police, du magnétisme et de l'électricité. Tel individu écrit Esquirol, est aux Petites Maisons parce qu'il craint la police, qui eût été brûlé autrefois parce qu'il aurait eu peur de diable."[3]

---

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.189.

[2] ESQUIROL,Jean-Etienne Dominique, article "Démonomanie", *Dictionnaire des sciences médicales*. Paris : C.L.F. Panckoucke, t.8, 1814, p.298.

[3] MACARIO, Maurice. "Etudes cliniques sur la démonomanie", *Annales médico-psychologiques*. Paris : chez Fortin, Masson et Cie, Mai 1843, t.I, p.440.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Mais si pour J.-E. Esquirol, cette forme de folie aurait disparu parce que les personnes sont moins ignorantes et superstitieuses qu'auparavant, pour M. Macario cela n'est vrai que dans les grandes villes. Dans les campagnes, la possession démoniaque existe toujours.

> "Mais le matérialisme n'a pas encore poussé de si profondes racines dans le sol français qu'on pourrait le croire. Mon opinion se déduit naturellement de la forme de folie qu'on remarque dans les asiles départementaux d'aliénés, et en particulier à Maréville. La forme religieuse y est nombreuse, et la démonomanie, qui tire également sa source des idées religieuses fausses et superstitieuses, y est très fréquemment observée."[1]

Le progrès scientifique et la philosophie matérialiste sont, pour ces médecins, la raison de la disparition (effective dans les villes, en cours en province) des folies à thème religieux.

Une fois les causes établies, la thérapie que l'on propose contre les attaques du cauchemar est simple. Il faut supprimer ce qui a engendré le mauvais rêve. S'il s'agit de causes physiologiques telle que l'indigestion, la plus fréquemment citée, il suffira d'alléger les repas du soir et d'éviter certains aliments comme "les aliments féculents, les vins capiteux, les vins mousseux [...] le café, les liqueurs, tout ce qui en général active la circulation."[2] Si les causes sont psychologiques, il faudra veiller à ne pas exciter le sujet. Pour cela, tout ce qui frappe l'imagination est à proscrire, ainsi que tout excitant et on conseille des exercices physiques et des bains.

> "Chez les individus d'un tempérament nerveux, il faut s'enquérir de la manière de vivre, et ne pas hésiter à éloigner tout ce qui peut surexciter les fonctions nerveuses ; tout ce qui met en jeu d'une manière trop active, soit les sens, soit l'imagination, proscrire les lectures de romans, de contes fantastiques, les veilles prolongées, les travaux excessifs de l'esprit, les boissons aromatiques telles que le thé ou le café ;

[1] *Ibid.*, pp.440-441.

[2] MOTET, Auguste. article "Cauchemar", *op. cit*, p.560.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> ne pas permettre les repas du soir [...]. Les adjuvants les plus utiles sont l'exercice en plein air, l'équitation, l'escrime [...], les bains tièdes ou frais, les bains de mer [...]. Chez les enfants sujets au cauchemar, ce qui convient le mieux, c'est de ne pas permettre que leur imagination soit trop vivement frappée par des récits ou des spectacles effrayants. Il faut aussi surveiller le coucher, l'alimentation, et si le cauchemar se répète, voir s'il ne serait pas entretenu par la présence de vers intestinaux. Une médication appropriée le ferait rapidement disparaître dans ce dernier cas."[1]

A cette époque, la maladie du cauchemar a perdu un peu de sa gravité. Le phénomène onirique est en général jugé bénin. Mais s'il se répète, on pense, comme dans l'Antiquité, qu'il peut être le présage de maladies graves. L'apoplexie est encore citée parmi ces maladies.

> "Tant qu'il reste un accident passager, que celui qui l'éprouve l'interprète dans sa véritable signification, il n'y a pas lieu de s'en préoccuper [...]. Sa répétition amène la fatigue, l'épuisement, elle peut conduire à la mélancolie, à l'hypocondrie ; chez les sujets pléthoriques, elle peut faire craindre des accidents congestifs vers le cerveau, l'apoplexie même."[2]

Dans l'ensemble, la place et la thérapie du cauchemar ne sont pas très éloignées de celles de l'Antiquité. On met l'accent sur l'importance du régime alimentaire du soir et sur tout ce qui peut exciter le sujet car on voit là les deux causes essentielles du cauchemar. Mais en tant que maladie, le cauchemar a déjà amorcé au XVIII$^{ème}$ siècle son début de banalisation. Le phénomène n'est pas inquiétant, même s'il peut être le symptôme d'une affection générale plus grave.

Le démon du cauchemar est compris au XVIII$^{ème}$ comme la manifestation d'un désordre mental chez des personnes faibles d'esprit. Cette

---

[1] *Ibid.*, p.564.

[2] *Ibid.*, p.563-564.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

forme de folie elle-même tendrait à disparaître du fait de l'évolution de la société moderne.

Ce que l'homme ne comprend pas, ce qui lui arrive sans cause perceptible, est attribué à une force surnaturelle. L'inconnu est forcément divin ou démoniaque. On vit, on meurt parce que Dieu ou Diable l'ont voulu, signalant par là quelque chose qu'il faut déchiffrer. Puis, au fil des siècles, l'évolution apportant des explications plus concrètes, plus proches de l'entendement humain, les peurs, les croyances au surnaturel reculent (ou sont déplacées). Des phénomènes que l'on croyait surnaturels sont petit à petit expliqués et perdent de leur pouvoir magique ou démoniaque. La peste ou la lèpre sont à ce titre exemplaires.

Le cauchemar, comme d'autres phénomènes, est pris dans ce mouvement général. Parce qu'il bouleversait la vie nocturne sans raison apparente, le cauchemar a été, pendant des siècles, la manifestation du diable. Il a alors servi de "preuve" à la culpabilité des centaines de "sorcières". D'autres rêves, tout aussi troublants, ont été dits prophétiques ou divins. D'où, depuis la plus haute Antiquité, la nécessité d'interpréter ce langage qui n'était pas humain. La pratique de l'oniromancie est encore plus ancienne que les premières explications médicales. A partir du XVIII$^{ème}$, après le siècle des Lumières et la montée du rationalisme, les progrès scientifiques vont permettre de donner une origine plus naturelle aux cauchemars.

Le cauchemar n'est plus alors ni le diable, ni un démon quelconque. Il est la conséquence de désordres psychologiques ou physiologiques. La science médicale l'intègre à un ensemble de phénomènes rationnels, maîtrisés et connus. On a vu cependant, combien les causes proposées sont peu convaincantes, même pour la médecine de l'époque, car elles sont simplement répétées d'un auteur à l'autre sans autre recherche. Comme si l'important n'était pas de démontrer l'origine médicale du cauchemar, mais de persuader que cette origine n'est pas surnaturelle. Il y a là un effet quasi incantatoire, et

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

pour le coup "exorcisant" dans ces répétitions insistantes. Le passage du cauchemar dans le domaine scientifique a d'abord eu comme effet (ou comme raison ?) une certaine propagande médicale qui entend stopper l'irrationalisme et les croyances populaires. Etait-il donc si inquiétant de croire au démon du cauchemar ? C'est en tout cas pour en finir avec ces croyances qu'on veut réduire la figure démoniaque à un simple trouble psychologique, quelle que soit la gravité que l'on prête à ce trouble. Nous pensons que le désir de rationalisation n'est pas dû en priorité aux progrès scientifiques puisque les médecins se contentent de reprendre, presque sans rien y ajouter, les théories antiques ; il est dû surtout à la volonté d'en finir avec une peur qui a pesé sur les hommes et les femmes, pendant des siècles entiers. Les explications se veulent rationnelles parce qu'on veut se rassurer. Ce qui montre encore la place et le rôle importants du démon du cauchemar dans les mentalités. Concernant le cauchemar, le discours médical a été plus idéologique que scientifique. Le phénomène onirique est une opportunité pour développer un discours rationaliste et s'opposer à la pensée populaire. Il n'est pas étudié, il est utilisé pour une démonstration idéologique.

En effet, la scientificité du discours médical est secondaire. Les croyances ancestrales y sont toujours présentes, au moins par l'intermédiaire du "vent du midi", une des causes du cauchemar régulièrement avancée aux XVIII$^{ème}$ et XIX$^{ème}$ siècles.

> "Le cochemar pléthorique [...] attaque particulièrement lorsque le vent du midi souffle, ceux qui dorment couchés sur le dos."[1]
>
> "Dans ces circonstances, un lit trop chaud, le poids des couvertures, le souffle étouffant du vent du midi, et surtout la suppression d'une évacuation sanguine habituelle suffisent pour le déterminer."[2]

[1] CULLEN, William. *Eléments de médecine pratique. op. cit.*, p.510.

[2] DUBOSQUET, Louis. *Dissertation sur le cauchemar. op. cit.*, p.18.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Ce que H. Petit reprend mot pour mot trois ans plus tard :

> "Dans ces circonstances, un lit trop chaud, le poids des couvertures, le souffle étouffant du vent du midi, et surtout la suppression d'une évacuation sanguine habituelle, suffisent pour l'occasionner."[1]

Or ce mystérieux "vent du midi" présenté comme un facteur possible du cauchemar n'est autre que l'antique souffle de Pan ! La cause scientifique est en fait mythologique. Certes, il ne faut pas s'étonner que la médecine soit influencée par les croyances, cela est vrai de tout discours scientifique. Mais il est remarquable que ceux qui prétendent apporter une conception nouvelle et rationnelle du cauchemar ne font que reprendre, à demi-mot, un mythème grec.

> " Mais puisque nous sommes sur le propos du Démon de midi [Pan], il faut entendre que c'était un souffle démoniaque et pestilentiel, l'un des plus dangereux qui fussent : un souffle, dis-je, et esprit qui venait devers le désert, comme il est écrit en Job, et qui tuait, fracassait et rompait tout ce qu'il rencontrait."[2]

Une des raisons scientifiques, rationnelles avancées au XVIII$^{ème}$ et XIX$^{ème}$ siècles est le souffle de Pan. Le "vent du midi" est un euphémisme pour évoquer l'action du dieu érotique. Il est probable que pour les médecins du XIX$^{ème}$, le vent du midi ne soit qu'un souffle chaud venant du sud. Cependant, consciemment ou pas, ils effectuent le rapprochement entre le cauchemar et le souffle de Pan, le "démon de midi" qui, nous l'avons vu[3], a été souvent associé au démon du cauchemar.

---

[1] PETIT, H. "Incube", *Dictionnaire des sciences médicales. op. cit.*, p.306.

[2] LELOYER, Pierre. *Livre des spectres ou apparitions et visions d'esprits, anges et démons se montrant sensiblement aux hommes*. Angers : Georges Nepveu, 1586, p.27.

[3] Cf. Supra. Chapitre 2

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Après tout, on voit que la curiosité scientifique des médecins des XVIII$^{ème}$ et XIX$^{ème}$ siècles pour le cauchemar n'était que superficielle. D'ailleurs, la médecine va vite abandonner le cauchemar à la psychiatrie. L'effort de rationalisation prend alors le chemin de la "maison des fous", des "Petites Maisons". Ce qui redonne au cauchemar un peu de son statut inquiétant, un peu de ses pouvoirs démoniaques. Cependant, dans le domaine spécialisé de la psychiatrie, le cauchemar ne retrouve pas pour autant sa spécificité. Au contraire, il semble s'éteindre, disparaître dans l'indifférence générale. Et aujourd'hui, c'est en tant que phénomène onirique, un parmi d'autres, qu'il peut faire l'objet d'une écoute de la part du psychiatre. Il ne reste donc presque plus rien de l'intérêt porté au cauchemar par le monde médical. Ce qui, à notre sens, tend à prouver que le cauchemar avait plus sa place dans les croyances que dans le domaine médical, même s'il se manifeste par des troubles physiologiques et psychiques. De même, croire que les progrès scientifiques font reculer les croyances au surnaturel, se révèle faux. La connaissance du scénario mythique du cauchemar a pratiquement disparu mais le démon fouleur est encore présent dans certains esprits, dans la vie onirique, dans le folklore ou la littérature, même s'il n'exerce plus la même fascination. Et comme le remarquait déjà M. Macario - bien que cela soit dans une autre perspective - est-ce bien un progrès de la civilisation que de vouloir effacer à tout prix les croyances ancestrales d'une société ?

> "A Paris [...], la philosophie matérialiste du XVIII$^{ème}$ siècle a ébranlé et affaibli les croyances religieuses. Là en effet, on a moins peur de l'enfer parce qu'on y croit moins. Est-ce bien un progrès de la civilisation comme le veulent certains esprits ? Ce n'est pas à ce signe que je reconnais les progrès de la civilisation."[1]

[1] MACARIO, Maurice. "Etudes cliniques sur la démonomanie", *op. cit.*, p.440.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Dans une autre perspective encore, E. Jones en 1931 reprochera à la médecine d'avoir occulté ce que la mythologie populaire avait toujours su.

> "C'est l'hypothèse populaire qui a conservé à la fois les éléments psychologiques et sexuels et elle est donc plus proche de la vérité, en particulier dans le cas du cauchemar, que ne le sont les vues médicales d'aujourd'hui."[1]

On peut donc conclure avec E. Jones que l'obscurantisme en ce qui concerne le cauchemar, n'est pas d'en avoir fait un démon mais d'avoir effacé les valeurs symboliques profondes et nécessaires au psychisme humain qui s'y rattachaient.

> "Si par 'matérialisme scientifique', on entend la tendance à ne pas tenir compte de la signification des expériences psychiques et spirituelles, la tendance à remplacer le psychisme par le physique, l'histoire du cauchemar illustre alors cet obscurantisme d'une manière impressionnante."[2]

La croyance populaire était une forme de savoir, une manière de comprendre et de "pacifier" le phénomène du cauchemar. Le rationalisme médical, en démythifiant le cauchemar, laisse un vide qui peut être source de souffrances psychologiques.

---

[1]JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.299.

2 *Ibid.*, p.297.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 4

## MEDECINE

## *"Entre le sommeil et le rêve"*

Pour comprendre l'histoire médicale moderne du cauchemar, il est nécessaire de faire un détour par la science du sommeil qui prend son essor au début du XX$^{ème}$ siècle. C'est en s'intéressant aux phénomènes neurobiologiques du sommeil que les spécialistes ont pu apporter des renseignements nouveaux et précis sur le cas particulier du cauchemar. Mais là encore, si le rêve est au centre des observations cliniques, le cauchemar reste périphérique dans ces études. Il n'a été que peu étudié pour lui-même. Il s'agit pourtant d'un phénomène onirique, physiologique et psychologique universel. Tous les hommes — mais aussi une grande partie du monde animal — connaissent le cauchemar. Il est fascinant de se dire que cette expérience a été vécue depuis l'origine de l'humanité et qu'elle ne disparaîtra probablement qu'avec elle. En 1910, E. Jones en commençant son étude du cauchemar, s'étonnait du peu d'intérêt des scientifiques pour ce phénomène :

> "Aucune maladie, même le mal de mar, n'est considérée par la science avec autant d'indifférence béate que celle qui forme le sujet de cet ouvrage et qui est cause d'une angoisse mortelle pour celui qui en souffre."[1]

L'indifférence de la science s'explique peut-être par le fait qu'aujourd'hui, le cauchemar n'est plus considéré comme une maladie. Peut-être est-ce aussi son universalité qui le rend commun et banal, peu digne d'intérêt scientifique. Mais même au niveau culturel où les différences de sa réception et de sa compréhension sont importantes, et donc significatives, le cauchemar n'est guère étudié.

Pour notre part, nous voulons dans ce chapitre, replacer le cauchemar dans les études du sommeil et des rêves et déterminer ainsi au niveau neurophysiologiste, la spécificité de ce phénomène onirique.

---

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op.cit.*, p. 13.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 1. Neurobiologie du sommeil

Le sommeil et surtout le rêve ont toujours suscité, à côté de l'interprétation démonologique, des tentatives d'explication rationaliste. La médecine, de l'Antiquité au début du XX$^{ème}$ siècle, a voulu trouver dans le corps de l'homme, dans ses organes, la cause des rêves. Les études physiologiques du XX$^{ème}$ siècle se situent dans cette lignée.

L'histoire moderne des études neurobiologiques du sommeil comporte deux dates essentielles :

1953 : à Chicago, Eugen Aserinsky et Nathaniel Kleitman signalent dans un article du journal *Science* [1], la corrélation qu'ils établissent entre des mouvements oculaires rapides (*rapid eye movements*, REM) observés chez le dormeur et la fréquence des récits de rêves obtenus lorsque le dormeur est réveillé pendant cette période.

1960 : en France, Michel Jouvet poursuit cette approche et définit le "sommeil paradoxal".

Avant ces dates, quelques précurseurs sont à signaler : notamment à la fin du XIX$^{ème}$ siècle, Alfred Maury (1817-1892) qui observe que le rêve n'est pas un épisode continu du sommeil puisqu'en réveillant des sujets à intervalles réguliers, il n'obtient pas toujours des récits de rêves[2].

Après ces dates, si les recherches se poursuivent, si des découvertes sont faites - surtout dans le domaine de la chimie et dans la localisation des différents postes de commande du sommeil - aucune n'a l'importance définitoire de celles des chercheurs cités. M. Jouvet lui-même avoue : "Avons-nous été une génération d'aveugles depuis 1960 ?"[3]

---

[1] ASERINSKY, Eugen et KLEITMAN,Nathaniel, "Regulary occuring periods of eye motility, and concomitant phenomena during sleep", *Science*, 118, 1953, pp.273-279.

2 MAURY, Alfred. *Le sommeil et les rêves*. Paris : Didier, 1878 (édition originale :1861)

3 JOUVET, Michel. *Le sommeil et le rêve*. Paris : Ed. Odile Jacob, "Points", 1992, p.212

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'étude neurophysiologique du sommeil a pris son véritable essor avec l'électroencéphalographie. Un électroencéphalogramme (EEG) est l'enregistrement à l'aide d'électrodes placés sur le cuir chevelu, des infimes transmissions électriques du cerveau en activité. Selon l'emplacement des électrodes, les scientifiques ont pu établir les différentes parties du cerveau en action lors de chaque phase du sommeil. Ils ont aussi multiplié les mesures en plaçant des électrodes de chaque côté des yeux (électro-oculogramme, EOG) pour enregistrer le mouvement des yeux, et au niveau du menton (électro-myogramme, EMG) pour l'enregistrement de l'activité musculaire. Ces mesures ont livré des constantes qui ont permis la définition des différentes phases du sommeil.

Depuis 1960, les spécialistes classent le sommeil en deux phases bien distinctes : le sommeil lent, lui-même divisé en quatre stades, et le sommeil paradoxal.

## 1-1. Le sommeil lent

Cet état du sommeil est celui par lequel débute la nuit d'un dormeur. Il se poursuit par périodes de 90 minutes en alternance avec le sommeil paradoxal et occupe environ 80% d'une nuit de sommeil.

Il est caractérisé par des ondes lentes sur le tracé EEG, d'où son nom. Il n'y a pas de mouvements oculaires pendant le sommeil lent (sauf au tout début de l'endormissement), pas de perte du tonus musculaire et les rythmes cardiaque et respiratoire ainsi que la tension artérielle et la température sont diminués. Il est composé de quatre stades - du sommeil le plus léger au plus profond - selon le critère d'éveil, chaque phase correspondant à des tracés différents de l'EEG (cf. annexe 17) :

- le stade 1 est celui de l'endormissement
- le stade 2 est celui du sommeil léger

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

- le stade 3 est le début du sommeil profond

- le stade 4 est le sommeil profond

Du stade 1 au stade 4, le sommeil lent est donc de plus en plus profond, ce qui signifie que le dormeur est de moins en moins atteint par le monde extérieur, qu'il est de plus en plus difficile de le réveiller. Sur les mesures de l'EEG, les ondes lentes prédominent et se généralisent peu à peu. Cette succession du stade 1 à 4 est progressive.

Concernant l'activité onirique, les chercheurs se sont vite aperçus, dès 1955, que les réveils provoqués pendant le sommeil lent ne comportaient que très peu de souvenirs de rêve, contrairement aux réveils pendant le sommeil paradoxal (SP) :

> "Dement et Kleitman réveillèrent 191 fois des sujets pendant les périodes de SP. Dans 152 cas, soit 80% ils obtinrent des souvenirs oniriques très nets. En contraste marqué, ils réveillèrent 160 fois des sujets pendant des périodes de sommeil lent pour n'obtenir que 11 cas de souvenirs oniriques, soit 6,9%."[1]

De là à affirmer que le sommeil lent était vide de rêves, il n'y a eu qu'un pas, qui a été franchi. L'activité onirique n'est pas continue et dépend de l'état du sommeil.

> "Le sommeil n'est pas une activité uniforme : il existe plusieurs états de sommeil et notamment un état de sommeil correspondant à cette activité pleine de mystère qu'est le rêve."[2]

Plus tard, les scientifiques ont convenu qu'il pouvait y avoir une activité onirique à chaque instant du sommeil. Cependant, ils différencient cette activité : généralement, le terme de rêve est réservé à l'activité du sommeil paradoxal et on préfère parler d'activité mentale pour le sommeil lent. Ensuite, les

1 *Ibid.*, p.110

2 *Ibid.*, p.79

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

souvenirs de rêves obtenus après un réveil en sommeil lent sont distingués de ceux obtenus après le sommeil paradoxal. Après le sommeil lent, "le récit de rêve est plus pauvre [...]. Il est assez abstrait, semblable à la pensée, moins vivant, moins mouvementé, moins visuel."[1] Et Jouvet ajoute :

> "Comparées aux souvenirs des périodes de sommeil paradoxal, les actions mentales au cours du sommeil lent sont généralement plus pauvres en souvenirs, plus proches des pensées que des rêves, moins vivantes, moins visuelles, plus conceptuelles, soumises à un plus grand contrôle de la volonté, plus en liaison avec la vie quotidienne, car elles surviennent lors d'un sommeil plus léger, moins sujet aux émotions et plus plaisant."[2]

Il est admis aujourd'hui qu'il existe une activité onirique pendant le sommeil lent, même si le rêve — et son souvenir — est de façon privilégiée du domaine du sommeil paradoxal.

Notons enfin que le sommeil lent est aussi appelé "sommeil non REM", c'est-à-dire sans mouvements oculaires rapides (*Rapid Eye Movements*).

## 1-2. le sommeil paradoxal

Le sommeil paradoxal doit son nom à M. Jouvet qui l'explique ainsi : "cette phase du sommeil est en effet paradoxale car une activité cérébrale plus intense y correspond à un relâchement musculaire."[3] En effet, pendant cette phase, les ondes enregistrées par l'EEG sont rapides (d'où parfois le nom de sommeil rapide) et proches de celles enregistrées pendant l'éveil, ou pendant le stade 1 du sommeil lent (cf. annexe 17). Or ce sommeil est en fait très profond, au moins autant que celui du stade 4. Il survient par périodes de vingt minutes

1 PÉLICIER, Yves, "L'histoire moderne du rêve", in : *La serrure et le songe*, PÉLICIER, Yves (édit.), Paris : Ed. Economica, "Médica", 1983, p.8.

2 JOUVET, Michel. *Le sommeil et le rêve. op.cit.*, p.113.

3 *Ibid.*, p.80.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

environ, après une phase de sommeil lent, et occupe à peu près 20% du sommeil de l'adulte. Il serait commun à tous les mammifères.

Outre son intense activité cérébrale manifestée par les ondes rapides de l'EEG et les faibles capacités perceptives du dormeur, le sommeil paradoxal est défini par des mouvements oculaires (d'où le nom de sommeil REM, ou sommeil PMO : Phase de Mouvements Oculaires), par une hypotonie quasi totale et, souvent, une érection. De plus, les rythmes cardiaque et respiratoire s'accélèrent tandis que la tension artérielle et la température augmentent.

En réveillant le dormeur pendant une phase REM, les physiologistes ont obtenu dans 74 à 92% des cas des récits de rêves très nets et détaillés. Ils en ont donc conclu que le sommeil paradoxal était le sommeil du rêve.

> "Le rêve apparaît en même temps qu'un ensemble d'activités physiologiques spécifiques que l'on désigne par le terme de "sommeil paradoxal". [...] Par souci de brièveté nous emploierons indifféremment les termes de rêve et de sommeil paradoxal."[1]

Puisque l'activité cérébrale, presque aussi intense que celle de l'éveil, enregistrée par l'EEG indiquait le rêve, William C. Dement propose cette interprétation de l'impression de réalité de nos rêves :

> "Nous étions convaincus de pouvoir expliquer le puissant sentiment de réalité associé aux rêves, en émettant l'hypothèse que le cerveau se livre exactement aux mêmes activités lors du sommeil paradoxal que durant l'éveil, car un influx sensoriel y est élaboré. En d'autres termes, le monde onirique est "réel", précisément parce qu'il n'existe pas entre les deux états de différences détectables d'activité du cerveau."[2]

---

1 *Ibid.*, p.80.

2 DEMENT, William C. *Dormir, rêver.* Paris : Seuil, "Science ouverte", 1981; (ed. originale 1972, traduit de l'américain), p.80.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Quant aux mouvements oculaires, il a été tentant d'en faire des regards, un "balayage" visuel de sa propre scène onirique par le dormeur qui regarderait son rêve. L'hypothèse était séduisante, mais,

> "il y a d'autres expériences qui vont à l'encontre de cette notion d'isomorphisme. Il y a, par exemple, des mouvements oculaires pendant le sommeil paradoxal des aveugles de naissance, n'ayant donc pas d'images dans leurs rêves."[1].

De même, les mouvements oculaires des nouveau-nés pendant le sommeil paradoxal (qui occupe 50 à 60% de leur sommeil total) ne peuvent être des "regards" oniriques puisque leurs voies visuelles et leur cortex ne sont pas achevés.

Concernant la paralysie du dormeur pendant le sommeil paradoxal, W. C. Dement l'explique ainsi :

> "Une puissante influence inhibitrice paralyse les bras, les jambes et le tronc d'un dormeur normal durant toutes les périodes paradoxales. C'est cette paralysie qui nous permet d'avoir des rêves aussi vivants tout en restant endormis. Si l'intense activité du cerveau n'était pas bloquée au niveau de la moelle épinière par une forte inhibition, le dormeur bondirait littéralement hors de son lit."[2]

Les scientifiques ont d'ailleurs localisé le poste de commande de l'atonie du sommeil paradoxal et en détruisant ces neurones chez le chat, ils ont pu analyser ses déplacements, ses attitudes lors d'un sommeil paradoxal qui n'était plus inerte.

Mais répétons que tout en admettant qu'il puisse y avoir une vie onirique durant tout le sommeil, les spécialistes différencient les rêves du sommeil paradoxal de ceux du sommeil lent.

---

1 KOULAK, David, "Approche expérimentale du rêve", in : *La serrure et le songe*, PÉLICIER, Yves (édit.), *op. cit.*, p.26.

2 DEMENT, William C. *Dormir, rêver. op.cit.*, p.117.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 1-3. Fonctions du rêve

Un problème qui a préoccupé nombre de scientifiques a été celui des fonctions du sommeil et du rêve. Soulignons avant d'aller plus loin que les scientifiques ne différencient pas, le plus souvent, fonction du sommeil et fonction du rêve, puisque pour eux, le sommeil (paradoxal) équivaut au rêve.

Les neurobiologistes s'opposent violemment à la théorie freudienne du rêve comme "gardien du sommeil". Selon Freud, le rêve est déclenché par l'énergie d'un désir refoulé que le rêve réalise, ce qui permet le sommeil. Or il s'avère aujourd'hui que les neurones responsables du sommeil paradoxal ont un fonctionnement autonome et

> "il n'y a aucune preuve, quelle qu'elle soit, que les mécanismes cellulaires soient provoqués par la faim, le sexe ou un autre instinct, ou par des désirs réprimés pour la réalisation de conduites instinctives."[1]

Nos compétences ne nous permettent pas de discuter ces positions et nous ne voulons pas entrer dans ce que M. Jouvet appelle des "combats d'arrière-garde"[2]. Cependant, puisqu'"il n'y a aucune preuve", nous pouvons conserver la théorie freudienne comme une hypothèse plausible. De plus l'argument régulièrement avancé contre l'idée du rêve en tant que réalisation du désir, ne nous paraît pas convaincant. "Que signifie, d'autre part, la réalisation d'un désir chez un poussin qui sort de l'oeuf sinon celui de devenir un coq ou une poule ?"[3] Si l'on sait aujourd'hui qu'une grande partie du règne animal rêve, les contenus oniriques nous demeurent, bien sûr, toujours

---

[1] McCarley, R.W. et HOBSON, J.A., "The neurobiological origins of psychoanalytic dream theory", *Am. J. Psychiat.*, 134, 11, 1977. Cité par JOUVET, Michel. *Le sommeil et le rêve. op.cit,* p.155.

[2] JOUVET, Michel. *Le sommeil et le rêve. op.cit,* p.157.

[3] *Ibid.,* p.156. Freud dans *l'Introduction à la psychanalyse* a utilisé cette image du rêve des animaux comme illustration de son propos : "le porc rêve de glands, l'oie rêve de maïs", p. 116. Mais il faisait référence au proverbe, ainsi qu'à d'autres expressions, pour montrer combien le langage "sait" que le rêve est la réalisation d'un désir. Et non pas pour affirmer que le rêve de l'oie réalise son désir de maïs !

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

inconnus. Enfin, il ne nous semble pas que la théorie freudienne ait eu la prétention d'expliquer aussi les rêves des animaux !

S'ils récusent la théorie freudienne, les spécialistes modernes ne peuvent pour autant se mettre d'accord sur la ou les fonctions du rêve.

> "Il existe sans doute autant de théories [...] concernant les fonctions du rêve qu'il y a de chercheurs dans ce domaine : rêve sentinelle, allégeant périodiquement le sommeil pour permettre la survie en milieu hostile, rêve transformant la mémoire à court terme en mémoire à long terme, rêve facilitant (ou inhibant) les transferts entre hémisphère droit et gauche, rêve épiphénomène sans intérêt (comme les fantasmes de la vie éveillée), rêve obligatoire pour effacer les informations sans intérêt (rêve oubli)..."[1]

M. Jouvet lui-même reconnaît que sa théorie en ce domaine est "non encore scientifique"... Le rêve serait pour ce spécialiste "gardien et programmateur périodique de la part héréditaire de notre personnalité."[2]

> "C'est donc la mémoire génétique de chaque individu qui semble s'exprimer au cours du rêve [...] Le rêve apparaît être une programmation du cerveau soumis à un contrôle génétique.[...] C'est le rêve qui fait chacun d'entre nous différent puisque c'est à ce moment là qu'une programmation itérative vient effacer les traces de tel ou tel apprentissage, ou au contraire les renforcer, si elles sont en accord avec la programmation génétique du rêve."[3]

Pour l'instant, ces théories relèvent plus de l'intuition personnelle de chaque chercheur que de certitudes. Leur exposé ne nous apporterait pas d'éléments essentiels pour notre sujet. Car il est notable qu'il n'est jamais question, dans les causes et les fonctions du rêve, d'une spécificité quelconque du cauchemar.

---

1 JOUVET, Michel. *Le sommeil et le rêve. op.cit.*, p.57-58.

2 *Ibid.*, p.60.

3 *Ibid.*, p.58-59.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 2. Neurobiologie du cauchemar

A quel moment du sommeil survient ce rêve spécifique nommé cauchemar ? Appartient-il comme les autres rêves au sommeil paradoxal ou apparaît-il à une période particulière du sommeil ?

Il faut d'abord noter que M. Jouvet ou W. C. Dement ne se préoccupent pour ainsi dire jamais du cauchemar. Ils n'en font pas une activité onirique particulière. La seule mention du terme par W. C. Dement dans son ouvrage *Dormir, rêver* est :

> "Nous savons que l'usage constant de barbituriques, [...] d'alcool ou de réserpine, peut engendrer des cauchemars ; mais quel que soit le cas, les cauchemars vraiment épouvantables surviennent toujours à la suite d'une privation de drogue, en raison de laquelle le sommeil paradoxal se trouve démesurément amplifié."[1]

L'auteur ne propose qu'une cause chimique aux cauchemars et il les présente comme de simples mauvais rêves survenant lors du sommeil paradoxal. Il n'y a donc qu'une différence de qualité entre le cauchemar et les autres rêves. Car pour ces scientifiques, aux deux états du sommeil — sommeil lent, non REM et sommeil paradoxal, REM — correspondent deux types d'activités oniriques :

- pendant le sommeil paradoxal surviennent les rêves proprement dits, c'est-à-dire des scènes visuelles plus ou moins incohérentes et fantasmatiques, vécues sur le mode hallucinatoire. Les récits de ces rêves sont d'une part les plus nombreux et d'autre part, vivants et détaillés.

- tandis que le sommeil lent est "traversé d'imageries brutes, sans élaboration, de phénomènes affectifs ou émotionnels, vides de représentation."[2]

---

1 DEMENT, William C. *Dormir, rêver. op. cit.*, p.117.

2 PÉLICIER, Yves. "L'histoire moderne du rêve", *op.cit.*, p.10.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

C'est également pendant le sommeil non REM qu'ils situent des troubles comme le somnambulisme, l'énurésie et la terreur nocturne des enfants.

> "Des études en laboratoire ont démontré que ces troubles se produisaient durant l'état d'oubli du premier stade 4 profond de sommeil lent de la nuit, et qu'ils sont en général associés à des mouvements corporels et à une intense agitation spontanée."[1]
>
> "Le rêve s'accompagne d'une atonie posturale totale. C'est pourquoi le somnambulisme n'appartient pas au cadre de l'activité onirique mais représente un éveil incomplet au cours des stades 3 et 4 du sommeil lent."[2]

Ces états ne sont donc pas considérés par ces scientifiques comme des activités oniriques classiques et sont classés pendant le stade 4 du sommeil lent. Tandis que le cauchemar, comme les autres rêves, serait produit pendant le sommeil paradoxal.

D'autres chercheurs — C. Fisher, G. Hanon, G. Maurey, A. Bourguignon — posent autrement le problème. Pour eux, une différenciation entre rêve et cauchemar est nécessaire :

> "Le cauchemar et le 'rêve traumatique' ne sont pas des rêves à proprement parler, puisqu'ils n'apparaissent pas pendant la phase paradoxale mais pendant le sommeil proprement dit, au stade de sommeil le plus profond, au stade 4."[3]

Ces chercheurs assurent donc une différence physiologique entre le cauchemar et le rêve : les rêves "classiques" se produisent pendant le sommeil paradoxal, et le cauchemar — ainsi que le somnambulisme, les terreurs nocturnes — pendant le stade 4 du sommeil lent. Le cauchemar n'est donc pas un rêve et a une spécificité physiologique. La science rejoint ici le savoir informel des croyances.

---

1 DEMENT, William C. *Dormir, rêver. op.cit*; p.119.

2 JOUVET, Michel. *Le sommeil et le rêve. op.cit.*, p.82.

3 BOURGUIGNON, André. "Fonctions du rêve", *Nouvelle Revue de Psychanalyse* , "L'espace du rêve", n°5, printemps 1972, p.192.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Notons que la contradiction entre ces deux groupes de chercheurs n'est peut-être pas aussi profonde que ces divergences le laissent supposer. En effet, M. Jouvet et W.C. Dement étudient la physiologie du sommeil. L'activité onirique, étant comprise comme une manifestation du sommeil, n'est pas étudiée pour elle-même. Leur principal souci est la différenciation des deux phases du sommeil, et non pas la différenciation des activités oniriques. Ils ne se sont pas intéressés au cauchemar. Les autres chercheurs semblent adopter une démarche inverse — qui n'a pu être possible qu'à partir des travaux de leurs prédécesseurs. Puisqu'il existe deux types de sommeil avec chacun des activités oniriques différentes, leurs travaux se portent sur les spécificités de ces activités. C'est ainsi qu'ils définissent le cauchemar comme un phénomène onirique tout à fait particulier, différent des autres rêves :

> "Le cauchemar est apparemment un moment très spécifique, situé entre le sommeil et le rêve, apparaissant au stade 4, le plus profond du sommeil profond, en dehors donc du sommeil paradoxal. Le cauchemar est d'autant plus intense que le sommeil est profond. Il se caractérise par une réaction d'éveil sans réveil. Il s'agit alors d'une attaque d'angoisse massive, cataclysmique, d'intensité extraordinaire, avec toujours des vocalisations à type de hurlements, de cris, d'appels emplis de terreur... [...] Cette crise d'angoisse aiguë s'accompagne d'une participation somatique sous forme d'activité motrice, de fuite, de mises en actes de scènes visualisées."[1]

Le cauchemar n'est pas un rêve, il ne se situe pas pendant le sommeil paradoxal. Pendant le sommeil profond, alors que l'activité cérébrale est ralentie et que le dormeur est le plus fermé au monde extérieur, les processus oniriques qui surviennent sont les plus archaïques qui soient. Pendant cette vie végétative, le dormeur régresse à un stade primaire où seul fonctionne son cerveau *primitif*, "véritable cerveau terminal qui conserve les fonctions

1 HANON, Guy. "Le cauchemar : clinique et théories", *Frénésie*, n°3, "Coche-mare", printemps 1987, p.39.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

essentielles de la vie génétique et végétative"[1]. On comprend alors pourquoi l'état de Laura dans "*Pesadillas*"[2] est comparé à un "coma" par le docteur Raimondi. A ce moment là, ce qui surgit est littéralement massif, écrasant, insupportable et indicible : le cauchemar. "Fisher a comparé ces 'rêves traumatiques', ces cauchemars, à de véritables épisodes psychotiques aigus réversibles."[3]

D'autre part, le cauchemar ne peut survenir pendant le sommeil paradoxal puisque c'est à ce moment là que nous sommes le mieux défendus contre l'angoisse. L'intense activité psychique mise en oeuvre pendant le sommeil paradoxal a pour fonction — entre autres — de limiter l'angoisse qui pourrait survenir lors de ces instants de régression du moi.

Le cauchemar surgit pendant le stade 4 du sommeil lent et G. Maurey précise : "pendant la phase d'éveil du sommeil profond".[4] Il ne s'agit pas du moment où le dormeur se réveille. D'ailleurs, dans la citation que nous avons donnée précédemment, G. Hanon soulignait que le cauchemar se caractérisait "par une réaction d'éveil sans réveil."[5] L'éveil dont il s'agit ici est celui de l'activité cérébrale manifestée lors du sommeil paradoxal, semblable à celle qui se manifeste chez le sujet éveillé. Le cauchemar apparaît donc dans le passage entre le stade 4 et le sommeil paradoxal, "entre le sommeil et le rêve"[6]. Ce qui se produit surtout et plus brutalement, dans la première moitié de la nuit. Le cauchemar, dit C. Fisher, est un accident psychotique aigu réversible. Il se manifeste sur le tracé de l'EEG par un passage brutal, sans aucune transition à des ondes alpha (ondes d'éveil), une brusque accélération des rythmes

---

1 MAGNIN, Pierre. *Le sommeil et le rêve*. Paris : PUF, "Que sais-je ?", n°24, 1992 (2ème éd.), p.13.

2 CORTÁZAR, Julio. "Cauchemars" in *Nouvelles 1945-1982*. Paris : Gallimard, 1993, pp.1000-1006. Nous étudierons cette nouvelle ainsi que d'autres textes de J. Cortázar dans la Partie II, chapitre 3.

3 BOURGUIGNON, André. "Fonctions du rêve", *op. cit.*, p.193.

4 MAUREY, Gilbert. "Le cauchemar. Nuit et jour.", *Frénésie* , n°3, *op. cit*, p.55.

5 HANON, Guy. "Le cauchemar : clinique et théories", *Frénésie* , n°3, *op. cit.*, p.39.

6 *Ibid.*, p.39.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

cardiaque et respiratoire, des mouvements oculaires, des cris et une réaction motrice de fuite.

> "En même temps qu'il crie, le sujet passe instantanément à une réaction d'éveil, état dans lequel il apparaît dissocié, confus, indifférent à l'entourage et victime d'hallucinations. Les ondes cérébrales sont de type alpha de veille, et pourtant le sujet n'est pas éveillé."[1].

Le fait que le cauchemar soit placé pendant la transition du stade 4 au sommeil paradoxal pose un problème essentiel. En effet, lors du sommeil lent, le dormeur ne perd pas son tonus musculaire. Or, une des caractéristiques essentielles du cauchemar est la paralysie du dormeur et son sentiment d'impuissance. Il ne peut ni bouger, ni crier, du moins le croit-il. Car les observations scientifiques montrent qu'il n'en n'est rien : le dormeur bouge et crie. Il est donc possible que la paralysie et l'aphonie ne soient que des fortes impressions du dormeur alors qu'en réalité ses mouvements et ses cris sont nombreux[2]. Cette opposition entre ce que ressent le dormeur et ce qu'il fait, a peut-être son origine physiologique dans le fait suivant : au moment du cauchemar, le dormeur est entre le sommeil profond (tonus musculaire conservé) et sommeil paradoxal (atonie). Là encore le cauchemar est au croisement.

Puisque toutes nos nuits sont des successions de sommeil lent et de sommeil paradoxal, pourquoi le cauchemar ne survient-il —heureusement — que si rarement ? Alors que les rêves, même si nous n'en avons pas toujours le souvenir, ont lieu, dit-on, toutes les nuits. Ceci d'ailleurs souligne encore la spécificité du cauchemar. Il ne touche régulièrement que certains sujets, il peut être unique ou n'avoir jamais lieu dans la vie d'une personne. Au niveau

1 FISHER, C., BYRNE, J., EDWARDS, A., KAHN, E. "Etude psycho-physiologique des cauchemars", *Revue de médecine psychosomatique et de psychologie médicale*. tXIII, n°1, 1971, p.12.

[2] Les victimes de cauchemar rapportent souvent qu'elles se réveillent dans un cri ou qu'elles sont réveillées par leurs propres cris.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

psychologique, l'explication donnée est que le cauchemar peut survenir — mais ce n'est pas obligatoirement le cas — à des périodes particulières : lors d'un traumatisme, d'un deuil, d'une maladie mentale. Il est un phénomène post-traumatique grave. Quant à l'explication physiologiste, nous ne pouvons avancer que des hypothèses.

Le cauchemar pourrait se produire si la transition du stade 4 au sommeil paradoxal est trop brutale. Dans "l'état d'oubli", d'isolement du stade 4 surviendrait tout à coup l'activité psychique intense et la paralysie — caractéristiques de la phase d'éveil, SP — qui écraseraient le dormeur, devenu comme prisonnier de l'état archaïque du sommeil profond.

> "Plus précisément, la possession par le classique incubus, cette sensation de terreur et d'écrasement typique du cauchemar, apparaîtrait pendant la phase d'éveil du sommeil profond."[1]

Le cauchemar survient donc au croisement brutal du sommeil lent et du sommeil paradoxal. Ce qui, en fait, apporte une confirmation scientifique au savoir intuitif des croyances, à la posture même de la figure mythique : "à la croisée des chemins"[2].

Même s'il ne s'agit pas véritablement de neurophysiologie, il est important pour nous de souligner ici que C. Fisher reconnaît l'activité et la signification sexuelles des cauchemars (rêves d'angoisse du sommeil REM ou sommeil paradoxal).

> "Il n'est pas sans intérêt de constater que, dans le cauchemar traumatique, l'agressivité peut être inconsciemment sexualisée. Par contre certains rêves d'angoisse REM peuvent être ouvertement d'ordre sexuel. Les cauchemars expriment la peur de mourir, derrière laquelle se cachent de fortes angoisses de mutilation et de castration. L'angoisse du cauchemar tourne donc autour du

1 MAUREY, Gilbert. "Le cauchemar. Nuit et jour.", *op. cit.*, p.55.

2 SOPHOCLE. *Oedipe-roi.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

problème d'une agressivité sexualisée et débridée, tournée surtout contre le sujet lui-même."[1]

D'autres "cauchemars" surviennent pendant le sommeil paradoxal. Ce sont en fait des rêves d'angoisse et non des cauchemars puisqu'ils surviennent pendant le sommeil paradoxal. L'intensité de l'angoisse est alors variable. Cette différence physiologique confirme la différence qu'établissait déjà Freud entre ces deux expériences oniriques. Même si le langage courant ne rend pas compte de cette distinction : tous les rêves d'angoisse sont qualifiés aujourd'hui du terme générique de "cauchemar" et ne correspondent donc pas au scénario classique du cauchemar spécifique.

Si aujourd'hui dans la conversation courante, on entend par "cauchemar", tous les mauvais rêves ou rêves pénibles (qui sont en fait les rêves d'angoisse), la distinction entre les deux phénomènes oniriques établie par la langue, par les croyances et finalement par l'expérience personnelle du dormeur, est confirmée par la science. Le cauchemar n'est pas un rêve. Il apparaît lors du sommeil lent, à la croisée brutale entre le stade 4 et le sommeil paradoxal. L'isolement et la régression archaïque du sommeil très profond produisent un état de vie végétative comparable à celui du coma. Littéralement écrasé — "en écraser" dit l'expression populaire pour signifier qu'une personne dort profondément — le dormeur est (ou se sent) paralysé et incapable de la moindre réaction. Il est comme mort, il se sent mort. Ce qui engendre une angoisse insupportable.

On peut penser que cet état physiologique de régression où seul le cerveau primitif fonctionne, est lié — par une relation de cause ou de conséquence — à une brutale régression psychique, là où les pulsions libidinales les plus primitives et les plus refoulées sont toujours actuelles. Il est

1 FISHER, C., BYRNE, J., EDWARDS, A., KAHN, E. "Etude psycho-physiologique des cauchemars", *op. cit.*, p.26.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

donc possible que le dormeur vive alors ce que E. Jones place à l'origine du cauchemar : le désir incestueux et l'angoisse de mort.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 5

## PSYCHANALYSE

### *"Le désir réalisé"*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*"Force est de constater que l'angoisse humaine étant ce qu'elle est, si le cauchemar n'existait pas, il faudrait l'inventer."*

*Gilbert Maurey, "Le cauchemar 90 ans après"*

Au XX$^{ème}$ siècle, la psychanalyse a apporté une complète révolution dans l'histoire des rêves et du cauchemar. Elle constitue sûrement l'apport le plus décisif, jusqu'à maintenant, dans l'étude et la compréhension des phénomènes oniriques. Car, même si depuis Freud, nombre de théories psychanalytiques ont été remises en cause ou abandonnées, ce sont toujours par rapport à elles que les spécialistes du rêve prennent position. La psychanalyse s'est élaborée à partir de l'analyse des rêves. Elle tient donc une place importante dans notre étude du cauchemar.

Depuis que les aliénistes au tournant du siècle ont commencé à s'intéresser aux phénomènes oniriques jusqu'à nos jours, l'approche clinique du cauchemar suit deux voies parallèles et parfois complémentaires : l'approche neurologique et l'approche analytique. La première présente peu d'intérêt pour la représentation littéraire du cauchemar — malgré son importance scientifique — puisqu'elle a abouti essentiellement à des réponses chimio-thérapeutiques. Le développement de la production pharmaceutique des amphétamines, neuroleptiques, somnifères, anxiolytiques, est tel qu'il n'est guère utile d'insister davantage sur les succès obtenus dans ce domaine. En ce qui nous concerne, nous voulons seulement souligner que le psychisme, notamment lors du sommeil et des phénomènes oniriques, sont aussi régis par une chimie sur laquelle il est désormais possible de "jouer" pour modifier un comportement pathologique.

Cependant, ces drogues pourraient être responsables d'une certaine disparition des cauchemars, ou plutôt d'une occultation. En effet, il s'agit d'effacer totalement la manifestation spectaculaire des troubles. Dans le cas des troubles du sommeil — difficulté d'endormissement, sommeil troublé par des cauchemars — le traitement va écraser le dormeur, le plonger dans un sommeil si profond que rien ne pourra le troubler. On parle souvent de camisole chimique, de sommeil comateux. Peut-être est-ce là une forme

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

moderne de cauchemar : un sommeil blanc, massif et vide. Le patient se plaindra de lourdeurs à la tête, dans les membres, de difficultés à parler et penser clairement à son réveil brumeux, mais l'être qui venait l'oppresser la nuit ne le réveille plus dans un cri d'angoisse.

Dans la perspective neurologique, le cauchemar et les rêves d'angoisse, surtout s'ils se répètent, sont considérés comme des troubles pathologiques à faire disparaître. Le cauchemar est d'ailleurs répertorié dans la célèbre *Classification internationale des troubles mentaux et des troubles du comportement*. Nous donnons ici l'article dans sa quasi totalité.

> "F51.5 Cauchemars. Le cauchemar est une expérience de rêve chargée d'anxiété ou de peur s'accompagnant d'un souvenir très détaillé du contenu du rêve. Cette expérience de rêve est très intense, et comporte habituellement comme thèmes des menaces pour l'existence, la sécurité ou l'estime de soi. Assez souvent les cauchemars ont tendance à se répéter avec des thèmes identiques ou similaires. Les épisodes typiques comportent un certain degré d'activation neurovégétative mais pas d'activité verbale ou motrice notable. Au réveil, le sujet est rapidement orienté et bien éveillé. Il est parfaitement capable de communiquer, et peut raconter en détail son rêve, immédiatement après le réveil et au cours de la matinée.
>
> Les cauchemars de l'enfant sont habituellement liés à une phase spécifique du développement émotionnel et aucune caractéristique psychopathologique n'y est associée de façon systématique. En revanche, les adultes ont souvent un degré marqué de psychopathologie associé, habituellement sous la forme d'un trouble de la personnalité. Certains médicaments [...] peuvent provoquer des cauchemars. L'arrêt brutal de médicaments qui suppriment le sommeil paradoxal, c'est-à-dire la phase du sommeil liée au rêve [...] induit un rebond de sommeil paradoxal, pouvant s'accompagner d'une activité onirique accrue et de cauchemars plus fréquents. [...]
>
> *Diagnostic différentiel.* Les cauchemars doivent être distingués des terreurs nocturnes. Les terreurs nocturnes surviennent dans le premier tiers de la période de sommeil et s'accompagnent d'une anxiété intense, de cris de terreur, de mouvements corporels exagérés et de manifestations neurovégétatives très

> importantes. Le sujet ne se souvient pas des détails de son rêve, ni immédiatement après l'épisode, ni le lendemain matin au réveil."[1]

La *Classification* ne nous apporte guère d'informations nouvelles pour notre compréhension du cauchemar.

La seconde approche, analytique, est beaucoup plus féconde pour notre recherche et constitue l'objet de ce chapitre. C'est la voie qu'ont choisie les psychanalystes, mais aussi les psychiatres, dont le travail repose sur une psychothérapie analytique qui a pris naissance au tout début du XX$^{ème}$ siècle avec la psychanalyse freudienne.

# 1. La théorie freudienne des rêves

L'analyse des rêves est fondamentale dans la pensée de S. Freud et dans la naissance de la psychanalyse. La première étude psychanalytique est en effet *L'Interprétation des rêves*, (*Die Traumdeutung* ) écrite en 1899 et publiée au début de l'année 1900. En 1901 déjà, dans *Sur le rêve* (*Über den Traum*), Freud procède à une première vulgarisation de sa pensée. Ces textes sont non seulement essentiels pour l'étude des phénomènes oniriques mais ils constituent aussi l'origine même de la psychanalyse.

Il nous semble donc important de replacer le cauchemar dans la théorie freudienne des rêves (au sens de phénomènes oniriques). Pour cela nous nous appuierons essentiellement sur *L'interprétation des rêves* puisque, pour l'essentiel, toute la théorie des rêves y est déjà constituée. Les études ultérieures ne feront que confirmer, parfois préciser cette première analyse.

## 1-1. Fonction du rêve

[1] Organisation Mondiale de le Santé, "Cauchemars" *Classification Internationale des Troubles Mentaux et des Troubles du Comportement. Descriptions cliniques et directives pour le diagnostic, CIM-10 / ICD-10*, Paris : Masson, 1993, p.170.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

De l'aveu même de Freud, "l'interprétation des rêves est la voie royale qui mène à la connaissance de l'inconscient dans la vie psychique."[1] Etudier les rêves c'est donc étudier la vie psychique humaine et de là en comprendre les pathologies. Dans le premier chapitre de *L'interprétation des rêves*, "La littérature scientifique concernant les problèmes du rêve", Freud passe longuement en revue l'intérêt porté au fil des siècles aux phénomènes oniriques et les théories diverses qui en ont été données. Il pourrait tout simplement se situer dans cette lignée. Mais c'est en conclusion de son étude qu'il nous livre ses motivations profondes : "Ainsi la valeur théorique des études sur le rêve réside pour moi dans la contribution qu'elles apportent à la connaissance psychologique des psychonévroses."[2]

L'étude des rêves a donc essentiellement des motivations thérapeutiques. Il s'agit de comprendre les rêves pour comprendre les névroses et pouvoir ainsi les soigner. Car

> "le rêve lui-même est un symptôme névrotique, et un symptôme qui présente pour nous l'avantage inappréciable de pouvoir être observé chez tous les gens, même chez les bien portants. [...] C'est ainsi que le rêve devient un objet de recherche psychanalytique."[3]

C'est donc l'analogie entre la formation du rêve et la formation d'un symptôme névrotique qui a conduit le rêve dans le domaine de la psychanalyse. Les toutes premières études de Freud, publiées entre 1895 et 1900, ont été en effet consacrées à l'hystérie et à la névrose[4].

---

[1] FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris : PUF, 1993 (*Die Traumdeutung*, 1900), p.517.

[2] *Ibid.*, p.526.

[3] FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite bibliothèque Payot, 1975, p.69.

[4] FREUD, Sigmund.*Etudes sur l'hystérie* (*Studien über Hysterie*, 1895), Paris : PUF, 1956; "Obsessions et Phobies" in *La revue neurologique*, Paris, 1895 ; "L'hérédité et l'étiologie des névroses" in *La revue neurologique*, Paris, 1896 et "Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense" ("*Weitere Bemerkungen über die Abwehr-Neuropsychosen*", 1896) in *Névroses, psychoses et perversion*. Paris : PUF, 1973.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'idée essentielle dans la théorie du rêve est la fonction que Freud lui assigne : "Le rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé)"[1]. L'homme, pour s'endormir se ferme au monde extérieur et désire que rien ne vienne troubler son sommeil (bruit, lumière, douleur, etc.). Or ce repli narcissique n'annule pas, au contraire, les excitations psychiques. On sait que le psychisme n'est jamais totalement inactif. Les désirs, les préoccupations, les besoins y sont sans cesse à l'oeuvre. Alors, pour que le sommeil puisse continuer, le rêve va apaiser les excitations psychiques, en présentant les désirs comme réalisés, sous la forme d'un événement psychique hallucinatoire. Le rêve est donc ce compromis entre le besoin de sommeil et des désirs tout aussi impérieux. C'est en ce sens que Freud a parlé du rêve comme "gardien du sommeil".

> "En un sens, tous les rêves sont des *rêves de commodité*, faits pour nous permettre de continuer de dormir. *Le rêve est le gardien du sommeil et non son perturbateur.*"[2]

Cette idée, on l'a dit, n'est pas celle des neurobiologistes modernes. Pour eux, puisque le rêve apparaît lors des phases du plus profond sommeil, il ne peut en être le gardien. "La fonction de 'gardien du sommeil' devient difficile à concilier avec celle d'un état aussi profond que le sommeil profond."[3]

Les désirs qui tentent de troubler le sommeil de l'adulte ont leur origine dans la vie infantile et sont refoulés. Ce sont en général des désirs violents de meurtre, de viol et d'inceste que la conscience ne peut accepter. Ces désirs expriment en outre "un égoïsme sans borne et sans scrupule" en rapport avec le repli narcissique du sommeil.

---

[1] FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves. op.cit*, p.114.

[2] *Ibid.*, p.205.

[3] JOUVET, Michel. *Le sommeil et le rêve*. Paris : Ed. Odile Jacob, "Points", 1992, p.156.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Ces désirs refoulés mais toujours actifs, pour ainsi dire immortels, de notre inconscient sont, comme nous l'apprend l'étude psychologique des névroses, d'origine infantile. [...] *Le désir représenté dans le rêve est nécessairement infantile.*"[1]

Si ce désir refoulé se réalise malgré tout dans le rêve, c'est qu'il a réussi à déjouer la censure. D'une part parce que la censure est moins vigilante pendant le sommeil :

> "Pendant le jour ces désirs sont soumis à une rigoureuse censure qui leur interdit en général toute manifestation extérieure. Mais pendant la nuit, cette censure, [...] se trouve supprimée ou tout au moins considérablement diminuée, au profit du seul désir du rêve."[2]

D'autre part parce que le travail du rêve déguise ces désirs refoulés pour les faire passer.

## 1-2. Le travail du rêve

Le travail du rêve est constitué selon Freud, par les différentes opérations qui permettent la réalisation dans le rêve de désirs refoulés, inacceptables comme tels. Ils doivent donc être transformés, modifiés, rendus méconnaissables pour déjouer la censure. On rappelle rapidement que ces différents processus sont :

- la condensation qui va omettre certains éléments de la pensée du rêve, réunir en une seule personne les traits de plusieurs autres, ou former des mots réunissant plusieurs idées.

---

[1] FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves. op.cit.*, p.471.

[2] FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse.op.cit.*, p.203.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Les procédés particuliers du travail de condensation : choix d'éléments de pensée qui apparaissent à diverses reprises dans les pensées de rêve, formation d'unités nouvelles (personnes collectives, types mixtes) et création de moyens termes."[1]

• le déplacement dont le rôle principal est de transférer les intensités psychiques. Un élément essentiel va ainsi apparaître comme secondaire dans le rêve. Seule sa répétition indiquera alors son importance. "Le déplacement et la condensation sont les deux grandes opérations auxquelles nous devons la forme de nos rêves."[2]

• la figuration est l'opération par laquelle des éléments du rêve vont être transposés en images. C'est à ce moment qu'interviennent les symboles. Freud cite par exemple le chapeau comme symbole de l'homme. Ce langage symbolique du rêve a pour fonction d'exprimer de façon détournée des idées, des désirs inavouables autrement. Aussi, "la majeure partie des symboles dans le rêve sont des symboles sexuels."[3] Ces symboles sont quasi universels ou en tout cas, communs à tous les hommes d'une même culture, même s'ils ne sont pas consciemment exprimés. Ils ne sont pas spécifiques au travail du rêve : le langage quotidien, la littérature, le folklore, les mythes et les mots d'esprit utilisent aussi ces mêmes rapports symboliques. Enfin, c'est surtout par la figuration que les rêves sont si difficiles à raconter, à traduire en mots.

• l'élaboration secondaire est la dernière opération relevant de la censure qui va lier les différents éléments du rêve pour en faire un scénario plus ou moins cohérent. "Ainsi, l'élaboration secondaire enlève au rêve son apparence d'absurdité et d'incohérence et finit par en faire une sorte d'événement compréhensible."[4]

---

[1] FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves. op.cit.*, p.256.

[2] *Ibid.*, p.266.

[3] FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse.op.cit.*, p.138.

[4] FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves. op.cit.*, p.418.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le rêve ainsi élaboré par ces différentes opérations, vécu par le dormeur est appelé rêve manifeste et l'interprétation psychanalytique consiste à le décoder, à traduire les "idées latentes" qu'il exprime.

> "Nous appellerons contenu manifeste du rêve ce que le rêve nous raconte, et idées latentes du rêve ce qui est caché et que nous voulons rendre accessible par l'analyse des idées venant à propos des rêves."[1]

## 2. Le cauchemar dans la théorie freudienne

Le travail de Freud et la psychanalyse en général redonnent aux phénomènes oniriques son importance essentielle. Il n'est plus ridicule ou futile de s'intéresser aux rêves et de leur donner un sens depuis Freud. Cette "réhabilitation" des phénomènes oniriques est peut-être une des contributions fondamentales de la psychanalyse. Même si cet intérêt renouvelé a parallèlement relancé la production de nombreuses "Clés des songes" et autres "Dictionnaire des rêves".

Cependant, le cauchemar n'a guère profité de cette réhabilitation car il a été assimilé à l'ensemble commun des rêves. Englobé dans la théorie des rêves, il n'a été que très peu étudié à part entière. Tout se passe en effet, comme si la différence du cauchemar n'était qu'une différence de contenu (comme il existe des rêves érotiques, des rêves d'angoisse, des rêves de vol, etc.) et non pas de nature. Le cauchemar n'est qu'une variété de rêve. Ainsi assimilé aux autres phénomènes oniriques, il perd sa spécificité. Et même si Freud souligne sa particularité, il n'apparaît pas plus pathologique que les autres rêves et ne fait donc pas l'objet d'un intérêt particulier.

La fonction du cauchemar notamment est la même que celles des autres rêves : il réalise un désir refoulé. "Qu'un phénomène psychique qui provoque

[1] FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse.op.cit.*, p.106.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'angoisse puisse être cependant l'accomplissement d'un désir, cela n'est pas non plus une contradiction."[1] Au contraire pourrait-on dire, le caractère pénible et angoissant du cauchemar souligne d'autant plus la réalisation d'un désir très fortement refoulé.

> "Le sentiment pénible que ces rêves éveillent est sûrement identique à la répugnance qui nous empêche — efficacement d'ordinaire — d'aborder ou d'évoquer ces sortes de sujets [...]. Mais ce sentiment de déplaisir qui réapparaît dans le rêve n'exclut pas l'existence d'un désir ; il y a chez tout homme des désirs qu'il ne voudrait pas communiquer aux autres et des désirs qu'il ne voudrait même pas s'avouer à lui-même. Nous pouvons établir une relation entre le caractère désagréable de tous ces rêves et le fait de la déformation du rêve, et conclure que le rêve est déformé de cette façon et que l'accomplissement y est travesti d'une manière tellement méconnaissable à cause d'une répugnance, d'une intention de refoulement contre le sujet du rêve ou contre le désir qu'il traduit."[2]

Cette théorie énoncée par Freud dès 1900 ne variera pas. Dans *l'Introduction à la Psychanalyse* (*Volersungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1917), la même fonction est attribuée au cauchemar.

> "Les cauchemars ont souvent un contenu exempt de toute déformation, un contenu pour ainsi dire échappé à la censure. Le cauchemar est souvent une réalisation non voilée d'un désir, mais un désir qui, loin d'être le bienvenu, est un désir refoulé, repoussé."[3]

Cette théorie assimile le cauchemar aux autres rêves. Cependant, une telle fonction des phénomènes oniriques est particulièrement révolutionnaire pour le cauchemar : définitivement, il ne peut plus être la créature extérieure à nous venant nous assaillir. Si démon il y a, nous en sommes les seuls responsables. Il est évident qu'une telle proposition soulève des réactions

[1] FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves. op.cit.*, p.493.

[2] *Ibid.*, p.145.

[3] FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse. op.cit.*, p.201.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

presque instinctives de rejet. Personne n'éprouve de la satisfaction dans l'expérience du cauchemar. Comment le cauchemar serait-il la réalisation d'un désir puisqu'il est un phénomène pénible et redouté ? Freud répond à ces objections en analysant deux particularités du cauchemar : la nature du désir refoulé qui est à son origine et le rôle de l'angoisse.

## 2-1. Le désir refoulé du cauchemar

Si la fonction que Freud donne au cauchemar nous paraît inacceptable, c'est que nous associons la réalisation d'un désir à la satisfaction et au plaisir. Or si ce désir a été refoulé, c'est justement parce qu'il a été jugé impossible à admettre consciemment. Sa réalisation, retour du refoulé, ne peut donc se faire sans angoisse.

> "Il nous est facile de répondre que dans les rêves déformés la réalisation de désirs peut ne pas être évidente, qu'elle doit d'abord être recherchée, de sorte qu'il est impossible de la démontrer avant l'interprétation du rêve. Nous savons également que les désirs de ces rêves déformés sont des désirs défendus, refoulés par la censure, des désirs dont l'existence constitue précisément la cause de la déformation du rêve, la raison de l'intervention de la censure."[1]

Selon Freud, ce sont les désirs sexuels qui subissent le plus fortement le refoulement. Ce sont donc eux qui sont à l'origine d'une grande partie de nos rêves, et particulièrement du cauchemar. "Les cauchemars sont des rêves avec un contenu sexuel."[2] C'est à E. Jones qu'il appartiendra de poursuivre cette idée et de préciser la nature sexuelle du désir à l'oeuvre dans le cauchemar[3].

Mais si le cauchemar est l'accomplissement d'un désir refoulé, qu'est-ce qui les différencie des autres rêves ? Pourquoi cette réalisation est-elle si

[1] *Ibid.*, p.199.

[2] FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*, op. cit., p.147.

[3] Cf. *infra*.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'accomplissement non censuré d'un désir sexuel très fortement réprimé — ce qui veut dire qu'il est à la fois particulièrement inacceptable et puissant — est la définition psychanalytique du cauchemar. Face à une expérience aussi insoutenable, le seul recours selon Freud est justement l'angoisse.

## 2-2. L'angoisse

Il y a eu chez Freud deux théories sur l'origine de l'angoisse. Avant 1920, l'angoisse résulte du refoulement, elle est liée au système de l'inconscient. Ce qui a été refoulé est chargé d'affects qui sont transformés en angoisse lors du refoulement.

> "L'angoisse constitue donc la monnaie courante contre laquelle sont échangées ou peuvent être échangées toutes les excitations affectives lorsque leur contenu a été éliminé de la représentation et a subi un refoulement."[1]

Concernant le cauchemar, l'angoisse résulte de la transformation de la libido inemployée : "Les cauchemars sont des rêves avec un contenu sexuel dont la libido s'est transformée en angoisse."[2]

La deuxième théorie freudienne de l'angoisse est en relation avec la deuxième topique (Surmoi-Moi-Ça). Cependant, elle ne contredit pas vraiment la première. Le Moi, menacé par les exigences de la libido, celles de la réalité et celles du Surmoi, est alors considéré comme le réservoir de l'angoisse dont le noyau est constitué par l'angoisse de castration.

> "Nous pouvons dire en revanche d'une façon précise, ce qui se cache derrière l'angoisse que le Moi éprouve devant le Surmoi, c'est-à-dire derrière l'angoisse

[1] FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse. op.cit.*, p.422-423.

[2] *Ibid.*, p.147.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> provoquée par des scrupules de conscience. L'être supérieur qui est devenu l'idéal du Moi, représentait autrefois la menace de castration, et il est probable que cette angoisse de castration constitue le noyau autour duquel s'est déposée plus tard l'angoisse, en rapport avec les scrupules de conscience : on peut même aller jusqu'à dire que les scrupules de conscience angoissants représentent une forme plus avancée de l'angoisse de castration."[1]

On peut donc dire que le contenu sexuel du cauchemar est en relation avec la situation oedipienne et que l'angoisse qui y est à l'oeuvre est le retour ou la réactivation brutale de l'angoisse de castration. C'est la thèse que Jones développera dans son étude sur le cauchemar.

L'angoisse qui intervient pendant le cauchemar est d'abord l'expression du danger que représente pour le dormeur la réalisation d'un désir fortement refoulé. Plus ce désir est repoussé, plus l'angoisse sera forte si ce désir passe dans le rêve, malgré la censure. L'angoisse indique donc que le désir refoulé s'est montré plus fort que la censure. "L'angoisse qu'on éprouve ainsi dans le rêve est, si l'on veut, l'angoisse devant la force de ces désirs qu'on avait réussi à réprimer jusqu'alors."[2]

Freud pense que l'angoisse, signal du danger, fonctionne comme une censure ultime pour protéger le dormeur.

> "Le cauchemar est généralement suivi du réveil [...]. Nous avons comparé le rêve au veilleur de nuit, à celui qui est chargé de protéger notre sommeil contre les causes de trouble. Il arrive au veilleur de réveiller le dormeur lorsqu'il se sent trop faible pour écarter tout seul le trouble ou le danger. [...] S'il est arrivé [à la censure], dans un cas donné, de se trouver impuissante à l'égard d'un désir qui cherche à la surprendre, elle se sert du dernier moyen qui lui reste, à défaut de la déformation, et fait intervenir le sentiment d'angoisse."[3]

---

[1] FREUD, Sigmund. *Essais de Psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, "Idées", 1971, p.231-232.

[2] FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse, op. cit.*, p.202.

[3] *Ibid.*, p.202-203.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'angoisse ressentie devant la puissance du désir qui s'accomplit dans le cauchemar, signale donc le danger et conduit au réveil, dernier recours contre le retour du refoulé. Elle indique que ce qui se réalise alors est massif, essentiel, primaire.

Mais Freud pense aussi que l'angoisse peut être engendrée par une maladie organique. Dans ce cas, le rêve peut la mettre à son service pour détourner la censure et pour que s'accomplisse le désir.

> " Mais dans d'autres cauchemars, l'impression d'angoisse est d'origine somatique (maladie des poumons, du coeur, gêne respiratoire). Le rêve l'utilise alors à accomplir des désirs fortement réprimés qui, pour des motifs psychiques, se seraient achevés par une angoisse analogue."[1]

Que l'angoisse soit produite par le cauchemar ou que, ayant une autre origine, elle soit utilisée par lui, elle fonctionne toujours comme un signal face au danger que représente la réalisation d'un désir fortement refoulé.

Malgré ses particularités, le cauchemar appartient à la théorie générale freudienne des rêves. Il est un rêve particulier, certes, mais au même titre que les rêves infantiles par exemple. Il est d'ailleurs significatif que Freud, le plus souvent, ne le distingue pas des rêves d'angoisse. Dans le paragraphe suivant, les termes "rêve d'angoisse" sont utilisés comme des synonymes de cauchemar :

> "L'étude du cauchemar appartient à la psychologie des névroses. Une fois posés ses points de contact avec le thème du processus du rêve, ce qui est fait, nous n'avons plus rien à faire avec lui. Cependant, puisque j'ai affirmé que l'angoisse névropathique avait une origine sexuelle, je voudrais encore analyser quelques rêves d'angoisse pour montrer le matériel sexuel qu'ils renferment."[2]

---

[1] FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves. op.cit.*, p.207.

[2] *Ibid.*, p.495.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Nous avons encore une preuve que le cauchemar, même en psychanalyse, a perdu de sa spécificité. On note par ailleurs qu'il n'existe pas d'article "cauchemar" dans le *Vocabulaire de la Psychanalyse* de J. Laplanche et J.B. Pontalis. Cependant, avoir avancé l'idée que le cauchemar est la réalisation d'un désir sexuel refoulé, même si cela ne le différencie guère des autres rêves, a été fondamental pour la compréhension et l'interprétation de ce phénomène.

## 3. Dans la continuité freudienne : E. Jones

Le psychanalyste britannique Ernest Jones, biographe de Freud, est l'un des seuls à avoir consacré une étude systématique au cauchemar dans *On the Nightmare*[1]. Il conduit son analyse dans une perspective psychanalytique. Cependant son étude est si approfondie qu'elle englobe de nombreux domaines, notamment "les rapports entre le cauchemar et certaines superstitions médiévales" telles que le vampire, le loup-garou ou le diable. Il apporte aussi une large contribution à l'étude étymologique de "*nightmare*" qu'il lie à un exposé des valeurs symboliques du cheval. Nous ne rendrons pas compte, dans cette partie de notre travail, de tous ces aspects. Nous nous contenterons pour l'instant de voir les apports (précisions, divergences) de E. Jones à la théorie freudienne dans la lignée de laquelle il se situe, sans reprendre ce qui a déjà été dit sur l'étymologie et les superstitions médiévales.

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar*. Paris, Payot, "Aux confins de la science", 1973.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 3-1. Le désir refoulé du cauchemar

Le grand mérite de Jones est d'avoir intégré une approche anthropologique à son étude psychanalytique. Parfois les rapprochements semblent un peu rapides, comme nous l'avons vu pour l'étymologie du mot. Mais nous pensons qu'en tenant compte de la mythologie du cauchemar, E. Jones a produit ainsi une étude psychanalytique plus dense et plus fine car elle prend en considération les croyances populaires.

Aussi sa définition première de cauchemar n'est-elle pas très éloignée de ses plus lointains prédécesseurs.

> "Je prendrai la définition du cauchemar dans son sens strict, celui d'un rêve angoissant dans lequel apparaissent, parmi d'autres traits, les trois caractéristiques principales : 1. une peur torturante 2. un sentiment d'oppression ou de poids sur la poitrine, qui empêche la respiration d'une façon inquiétante, 3. la conviction d'une paralysie impuissante.[...] Les rêves angoissants dont l'intensité de l'attaque peut égaler celle de la classique attaque de cauchemar, mais qui ne se distinguent pas par ce sentiment d'oppression physique directe, seront donc exclus."[1]

Jones pose comme trait caractéristique du cauchemar le sentiment d'oppression qui le distingue du rêve d'angoisse. Alors que Freud n'avait pas véritablement différencié le cauchemar de l'ensemble des rêves pénibles où était à l'oeuvre une angoisse plus ou moins intense, E. Jones insiste sur l'oppression, élément définitoire du cauchemar. Le cauchemar est un rêve très angoissant dans lequel le dormeur a la sensation d'être oppressé et paralysé. Le démon en moins, cette définition du cauchemar n'est pas très éloignée de celle de la médecine et des croyances des siècles précédents.

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op.cit.*,p.18-42.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Au niveau spécifiquement psychanalytique, E. Jones ne contredit pas la théorie freudienne : le cauchemar est la réalisation franche d'un désir sexuel refoulé.

> "La thèse principale de cet essai [est] que la maladie connue sous le nom de cauchemar est toujours l'expression d'un conflit psychique intense centré sur un désir sexuel refoulé."[1]

L'avancée la plus nette qu'apporte Jones dans l'étude psychanalytique du cauchemar concerne la nature de ce désir à l'origine du cauchemar. Freud avait relevé que ces désirs refoulés étaient liés à la sexualité infantile, ce qui ne différenciait pas le cauchemar de bon nombre de rêves et les rêves d'angoisse notamment. Tout en poursuivant cette idée, il revient à E. Jones d'avoir déterminé la nature précise du désir spécifiquement à l'origine du cauchemar : il s'agit du désir incestueux.

> "Cette thèse cependant, est probablement vraie de tous les rêves d'angoisse et nous pouvons la pousser un peu plus loin en ce qui concerne la variété particulière que représente le cauchemar. Là, la peur atteint le maximum d'intensité connu [...] si bien que nous ne devrions pas être surpris de découvrir sa source dans une zone de "refoulement" maximum, c'est-à-dire de conflit maximum. Il n'y a aucun doute que ce conflit a trait aux tendances incestueuses de la vie sexuelle. Nous pouvons donc élargir la formule que nous venons de donner et dire : *Une attaque de cauchemar exprime un conflit psychique relatif à un désir incestueux.*"[2]

Là est le plus grand apport de E. Jones à la théorie freudienne. Puisque le cauchemar suit le même scénario chez tous les hommes, le désir qui est à son origine doit aussi se retrouver chez tous. Et puisqu'il suscite une angoisse paroxystique, le désir qui s'y exprime doit être celui qui est le plus refoulé. Seul l'inceste réunit ces deux critères. L'interprétation psychanalytique soulève

[1] *Ibid.*, p.35.

[2] *Ibid.*, p.35.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

presque toujours des résistances. On ne peut admettre un tel désir en nous, fut-il inconscient. C'est justement parce qu'il était inacceptable qu'il a été refoulé, qu'on ne veut plus en entendre parler et encore moins admettre l'idée qu'il puisse s'exprimer dans nos cauchemars. Mais le refoulement et les résistances ne l'empêchent pas d'exister dans l'inconscient depuis l'enfance de l'homme et de l'humanité. Le désir incestueux est aux fondements mêmes de la structuration psychique de l'homme.

En disant que le cauchemar est "l'expression d'un conflit psychique" — et non "la réalisation d'un désir"— E. Jones rend compte implicitement de ces oppositions, de ces résistances. Il y a conflit car le désir refoulé qui cherche à être satisfait lors du cauchemar est le plus inacceptable qui soit. Nous rejetons l'interprétation psychanalytique comme (parce que) nous avons repoussé ce désir dans notre inconscient. Mais la fonction du rêve est justement de permettre un compromis entre la pulsion libidinale du désir refoulé, le besoin de sommeil et la censure (celle du travail du rêve, celle du Moi ou du Sur-moi). Or dans le cas du cauchemar, le compromis n'est pas possible parce que le désir refoulé est plus fort que la censure. Il ne reste que le réveil.

> "Lorsque la déformation du désir ne suffit pas à dissimuler à la conscience la nature de ce désir refoulé, en d'autres termes lorsque le conflit est si important qu'il n'est pas possible de trouver un compromis, le sommeil cesse alors, le sujet s'éveille et prend conscience du danger. Lorsque le désir se manifeste avec une force telle qu'il menace de submerger la censure exercée par la conscience, lorsque par ailleurs, sa nature est telle qu'il est tout à fait inacceptable, les conditions du plus violent conflit mental imaginable sont alors réunies."[1]

C'est parce qu'il n'y a plus de compromis possible, que E. Jones parle de conflit. Les forces psychiques s'affrontent parce que le désir refoulé est trop impérieux. Et selon Jones, c'est le désir incestueux qui est à la fois

[1] *Ibid.*, p.35.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

suffisamment puissant et suffisamment refoulé pour provoquer ce conflit. La tentative d'accomplissement de ce désir incestueux provoque donc un conflit psychique comparable à un épisode psychotique.

## 3-2 L'angoisse

L'angoisse démesurée du cauchemar s'explique alors facilement. Elle est supérieure à celle des autres rêves puisqu'elle résulte de cette pulsion sexuelle fondamentale, archaïque qui a dû être très fortement réprimée. L'intensité du cauchemar est due au "refoulement maximum" de l'inceste. Il n'est pas nécessaire d'analyser ici toutes les composantes de l'inceste, au niveau ethnologique, philosophique, historique, etc. Il suffit, dans la perspective psychanalytique que nous suivons pour l'instant avec Freud et Jones, de souligner rapidement son rapport avec le complexe d'Oedipe[1] et l'angoisse de castration. Car ces deux notions psychanalytiques sont en étroite liaison avec le désir incestueux et permettent de saisir la portée et les implications de l'hypothèse de E. Jones.

Le complexe d'Oedipe est

> "l'ensemble organisé de désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents. Sous sa forme dite positive, le complexe se présente comme dans l'histoire d'Oedipe-roi : désir de la mort de ce rival qu'est le personnage du même sexe et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé. Sous sa forme négative, il se présente à l'inverse : amour pour le parent du même sexe et haine jalouse du parent du sexe opposé. En fait ces deux formes se retrouvent à des degrés divers dans la forme dite complète du complexe d'Oedipe. [...] Le complexe d'Oedipe joue

[1] L'expression "complexe d'Oedipe" date chez Freud de 1910, au moment même où Jones écrit *On the Nightmare*. Mais la découverte du concept est antérieure. Le 15 octobre 1897, il écrit à Fliess : "le pouvoir d'emprise d'Oedipe-roi devient intelligible [...] le mythe grec met en valeur une compulsion que chacun reconnaît pour avoir perçu en lui-même des traces de son existence."

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> un rôle fondamental dans la structuration de la personnalité et dans l'orientation du désir humain."[1]

Le complexe d'Oedipe est une phase du développement psychique vécue à son maximum d'intensité entre trois et cinq ans.

Quant au complexe de castration, il est

> "une réponse à l'énigme que pose à l'enfant la différence anatomique des sexes : cette différence est attribuée à un retranchement du pénis chez la fille. La structure et les effets du complexe de castration sont différents chez le garçon et chez la fille. Le garçon redoute la castration comme réalisation d'une menace paternelle en réponse à ses activités sexuelles ; il en résulte pour lui une intense angoisse de castration. Chez la fille, l'absence du pénis est ressentie comme un préjudice subi qu'elle cherche à nier, compenser ou réparer. Le complexe de castration est en étroite relation avec le complexe d'Oedipe et plus spécialement avec la fonction interdictrice et normative de celui-ci."[2]

Le complexe de castration croise le complexe d'Oedipe puisqu'ils surviennent à la même période du développement infantile. Mais surtout, la castration sera perçue par l'enfant comme un châtiment possible (ou déjà accompli) de ses désirs incestueux. L'angoisse qui naît alors va obliger l'enfant à se détourner de ce premier objet d'amour, devenu impossible. Mais le désir incestueux persiste dans l'inconscient, ainsi que l'angoisse de castration qui l'accompagne.

C'est à ce moment que se produisent les premiers cauchemars de l'enfant. Le *pavor nocturnus* de l'enfant, considéré comme une étape quasiment normale de son développement, naît de ce début de refoulement des désirs incestueux.

---

[1] LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bernard. "Complexe d'Oedipe" in *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967 (1ére ed.) p.79-80.

[2] LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.B., "Complexe de castration" in *Vocabulaire de la psychanalyse. op.cit.*, p.74-75.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "L'angoisse infantile qui n'a presque rien de commun avec l'angoisse réelle, s'approche au contraire de l'angoisse névrotique des adultes ; elle naît comme celle-ci, d'une libido inemployée."[1]

Nos cauchemars d'adultes sont en quelque sorte des retours à cette période de la sexualité infantile, dominée par les désirs incestueux et l'angoisse de castration. Ils sont potentiellement pathologiques puisque l'angoisse du cauchemar est la même que celle de la névrose d'angoisse.

> "On peut dire tout de suite que l'angoisse, lorsqu'elle atteint un point qui s'approche des manifestations morbides présentes dans le cauchemar, est un phénomène tout à fait pathologique. C'est en fait, le trait caractéristique de la maladie bien définie qu'on appelle la névrose d'angoisse."[2]

E. Jones concilie les deux théories freudiennes sur l'angoisse. Dans le cauchemar, l'angoisse résulte du refoulement. Mais il s'agit du "refoulement maximum" du désir incestueux. Or nous avons vu que cette idée était implicite chez Freud lorsqu'il mettait à la base du développement de l'angoisse, l'angoisse première et fondamentale de castration qui est, on l'a vu, intimement liée au désir incestueux.

Jones se situe donc parfaitement dans la lignée de la théorie freudienne à laquelle il apporte cette précision déterminante : le désir refoulé à l'origine du cauchemar est celui de l'inceste. Ensuite, dans une grande partie de son étude, E. Jones cherche à expliquer la forme que prend le cauchemar. C'est-à-dire : pourquoi le cauchemar se traduit-il par l'agression d'un démon alors qu'il y a désir ? Pourquoi le désir incestueux n'engendre-t-il pas un rêve érotique, un rêve heureux ?

---

[1] FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse. op.cit.*, p386.

[2] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op.cit.*, p.32.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 3-3. La figure du cauchemar

Même s'il s'agit "d'une réalisation franche" selon Freud, le cauchemar reste soumis au travail du rêve qui va modifier, "maquiller" le désir. Cette modification est d'autant plus radicale (même si elle reste insuffisante) que le désir est inacceptable. Les hallucinations du cauchemar sont donc terrifiantes et n'expriment apparemment pas le désir. Le cauchemar n'est pas incarné par une personne positive, mais par un démon. Historiquement et culturellement, le démon est la figure symbolique du Mal, de la répulsion. Cet être repoussant peut avoir à l'époque moderne une autre identité : robot, extra-terrestre, créature monstrueuse, etc. Le travail du rêve consiste à mettre en scène un être hideux, un démon qui de ce fait, n'est plus ressenti comme objet d'amour pour permettre au désir de s'exprimer.

> "La raison pour laquelle l'objet perçu dans un cauchemar est effrayant ou hideux vient tout simplement du fait que la représentation du souhait sous-jacent n'est pas permise sous sa forme originale, de sorte que le rêve est un compromis entre le désir et la peur intense qui s'attache à l'inhibition."[1]

C'est pour cette raison que l'interprétation d'un tel rêve soulève des résistances : il nous semble inconcevable qu'un tel démon soit l'expression d'un désir sexuel. Jones pense qu'il est radicalement repoussant parce qu'il s'agit d'un désir incestueux. Or un proche (parents, enfants, fratrie) ne peut, ne doit pas être objet d'amour.

> "Dans le cas du cauchemar, l'objet [du désir] est toujours une personne que les forces morales d'inhibition excluent de la sphère érotique. Il est donc

[1] *Ibid.*, p.70.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> compréhensible que la psychanalyse de ces rêves indique régulièrement qu'ils se rapportent à un parent proche, le plus généralement le père ou la mère."[1]

L'objet désiré est transformé en objet repoussant. Mais si le travail du rêve et notamment le déplacement utilisent cette représentation et pas une autre c'est aussi parce que le désir incestueux est ambivalent. Il s'agit, comme on l'a vu lors du complexe d'Oedipe, de désirs d'amour liés à des désirs de haine et de mort.

> "L'analyse des rêves, [...] a clairement montré que l'origine de ces idées se trouve dans des conflits mentaux primitifs se rapportant aux parents, provoqués principalement par des désirs de mort refoulés et une culpabilité provenant des pulsions incestueuses au cours des combats primordiaux entre l'amour et la haine."[2]

Ainsi l'angoisse du cauchemar est aussi une angoisse de mort. Dans le cauchemar, le désir sexuel et la répulsion, l'amour et la mort s'expriment simultanément. La punition pour avoir désiré la mère est la mort. Plus que pour tout autre désir sexuel refoulé, le désir incestueux est lié à la mort. Il est la mort. Un élément récurrent dans le contenu des cauchemars est en effet la vue de son propre cadavre[3].

"Le rêve n'est pas un chaos de sons discordants issus d'un instrument frappé au hasard, il n'est pas dépourvu de sens, il n'est pas absurde."[4] Que le désir incestueux s'accomplisse lors du cauchemar par l'agression sexuelle d'un démon repoussant n'est pas un "hasard". Outre l'expression de l'ambivalence des désirs incestueux, l'agression sadique par le démon est aussi la seule représentation de l'acte sexuel pour l'enfant, puis pour l'adulte lors de la régression archaïque du cauchemar.

---

[1] *Ibid.*, p.69.

[2] *Ibid.*, p.299.

[3] Cf. Partie II Analyse textuelle

[4] FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves. op.cit.*, p.113.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "La psychanalyse nous a appris que le remplacement de la sexualité refoulée par la peur est un processus amené par la persistance dans l'inconscient de conflits incestueux non résolus dans l'enfance. Cela explique également l'association de sadisme et de crainte dans de telles croyances, rêves, etc., car la conception infantile de la sexualité est toujours de nature sadique."[1]

Si le travail du rêve ne masquait pas à ce point le désir, cela signifierait un refoulement moins intense. Et le désir pourrait alors s'accomplir dans un rêve érotique. "Si le désir n'était pas dans un état de refoulement, la peur serait inexistante et la conséquence un simple rêve érotique."[2]

Sous l'apparence du rêve manifeste, le cauchemar a un contenu sexuel désiré. Ceci est en accord avec la mythologie du cauchemar que Jones a toujours à l'esprit tout au long de son analyse. Cependant, puisque ce désir et sa satisfaction sont inacceptables pour la conscience, l'être désiré est changé en démon, le désir en agression et le plaisir en angoisse.

> "Lorsque le refoulement est encore plus prononcé, l'angoisse peut masquer le sentiment voluptueux et, dans le cas extrême du cauchemar typique, elle le remplace entièrement."[3]

L'étude psychanalytique de Jones sur le cauchemar est unique en son genre. Elle tente une synthèse entre la mythologie, l'étymologie et la psychanalyse. Elle a été souvent contestée car il apparaît parfois chez Jones un désir trop poussé de lier ces différents domaines, notamment en ce qui concerne l'étymologie. Nous pensons également que la place accordée au cheval et à ses rapports avec la sexualité infantile est trop importante et pas toujours justifiée, si ce n'est par l'étymologie justement. Cependant le premier mérite de cette étude est d'avoir redonné au cauchemar son importance et sa place

---

[1] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op.cit.*, p.95.

[2] *Ibid.*, p.297.

[3] *Ibid.*, p.69.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

spécifique. Ensuite, elle est la seule depuis la théorie freudienne des rêves qui ait apporté une avancée dans l'étude psychanalytique du cauchemar en précisant sa relation avec les désirs incestueux. Enfin, en rupture avec le positivisme médical qui prévalait dans l'approche du cauchemar depuis le XVIII$^{ème}$ siècle, E. Jones a tenu compte des croyances populaires et a replacé le cauchemar dans sa culture.

> "C'est l'hypothèse populaire qui a conservé à la fois les éléments psychologiques et sexuels et elle est donc plus proche de la vérité, en particulier dans le cas du cauchemar, que ne le sont les vues médicales d'aujourd'hui. C'est un progrès de ne plus croire aux esprits et aux démons, mais un retour en arrière que d'écarter le psychisme et l'érotisme car les êtres surnaturels possédaient au moins ces attributs."[1]

Cette position est à notre avis, la plus remarquable dans l'étude de Jones.

Dans la conclusion de son étude, E. Jones avance une dernière idée qui nous semble particulièrement importante, même si on n'en a guère tenu compte par la suite. Le psychanalyste a eu l'intuition de la responsabilité que détient la banalisation du cauchemar dans le développement actuel des névroses individuelles :

> "L'expérience accumulée en matière de névroses montrent que tant que les facteurs déterminants subsistent - ce qui est certainement le cas - la simple disparition des symptômes ne garantit pas la disparition de troubles ultérieurs. La tendance des forces sous-jacentes à recréer les symptômes anciens ou à rechercher une satisfaction par d'autres modes d'expression demeure intacte. Pour de nombreuses raisons historiques, la possibilité d'un retour aux vieilles superstitions est à écarter et serait difficilement imaginable dans notre civilisation moderne. Mais il est nécessaire de trouver d'autres échappatoires. Il existe de nombreuses raisons de penser que la principale est l'accroissement des psychonévroses individuelles. [...]

[1] *Ibid.*, p.299.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> Je veux dire par là qu'autrefois en Europe, et aujourd'hui encore chez les peuples non civilisés, les manifestations névrotiques paraissent avoir été organisées plus couramment et avoir joui d'une acceptation sociale plus générale que chez nous. Par exemple, les malades que nous appelons aujourd'hui des patients névrosés ou psychotiques sont dans une large mesure des descendants des sorcières d'autrefois, des lycanthropes, etc., en même temps que des gens qui y croyaient."[1]

C'est en partie cette idée qui guidera le développement ultérieur de notre travail.

## 4. Le cauchemar depuis E. Jones

Depuis l'étude de Jones, la psychanalyse ne s'est plus guère intéressée au cauchemar. Certes, psychiatres et psychanalystes ont une écoute attentive pour les récits des rêves de leurs patients. La vie onirique garde son importance dans l'étude et le traitement des troubles psychiques. Le rêve fait symptôme. La pensée freudienne, à ce niveau-là n'est pas réellement remise en cause.

> "La communauté analytique s'accorde pour reconnaître dans le rêve le premier terme d'une série de formations pathologiques parmi lesquelles il y a la phobie, l'obsession et le délire."[2]

Mais le cauchemar en tant que tel ne bénéficie plus — si jamais cela a été le cas — d'une attention particulière. Le cauchemar, même dans l'espace psychanalytique, est simplement un mauvais rêve. Ce manque d'intérêt de la psychanalyse traduit en fait une banalisation générale du cauchemar amorcée dès le XIX$^{ème}$ siècle. Nous l'avons vu déjà avec M. Macario, le développement

[1] *Ibid.*, p.301-302.

[2] SARFATI, Ch. *Le rêve, Enseignement de 7 thèmes cruciaux de la clinique psychanalytique, Séminaires psychanalytiques de Paris,* Conférences 1988-1989. p.2.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

scientifique, "les progrés de la civilisation"[1] effacent peu à peu les croyances ancestrales et avec elles, la place et l'importance du cauchemar.

Pourtant, le cauchemar est aussi une réalité physiologique, scientifique. Et il diffère en cela du loup-garou ou du vampire. Il n'est pas nécessaire de croire au cauchemar pour le rencontrer ! Le cauchemar existe toujours. Cependant, n'étant plus porté par une croyance, il a perdu de sa force et de sa spécificité. Mais il est toujours là, dans la littérature, même si dans un retour au positivisme, il est maintenant du domaine de la neurophysiologie.

La croyance au cauchemar partagée par une collectivité et transmise de siècle en siècle, permettait de ritualiser ce que nous désignons aujourd'hui comme un épisode psychotique réversible. La croyance était un moyen de "raisonner" un phénomène terrifiant et douloureux, de le mettre en histoire, de le faire partager aux autres par la diffusion d'un scénario devenu peu à peu mythique. Mais puisque la croyance n'est plus partagée, puisqu'il n'y a plus la possibilité de le ritualiser, chacun, individuellement, doit faire face à ce phénomène angoissant. Reste la littérature qui a conservé la figure du cauchemar, son scénario référentiel. C'est en ce sens que l'on peut dire encore que la littérature est savante : elle sait des choses que la science a oublié ou ne sait pas encore.

Dans ce contexte, les rares analyses du cauchemar qui ont été menées depuis E. Jones ne sont en général que des discussions ou des reprises des thèses antérieures.

[1] MACARIO, Maurice. "Etudes cliniques sur la démonomanie" in *Annales médico-psychologiques*, Paris : chez Fortin, Masson et Cie, Mai 1843, t.I, p.440.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 4-1. Les "acquis"

Plusieurs points de la théorie freudienne des rêves sont aujourd'hui complètement intégrés aux propositions des psychanalystes modernes. Nous les présentons ici succinctement.

• Le cauchemar reste toujours envisagé comme la satisfaction d'un désir refoulé.

> "On sait que le cauchemar ne fait pas objection à la théorie selon laquelle le rêve est la réalisation d'un désir, il ne constitue qu'une 'complication'."[1]

Même si on tente de préciser, voire de minimiser, cette idée :

> "Le rêve captera toutes ces excitations, ces désirs, ces énergies et les transformera en une perception hallucinée, acoustique ou visuelle. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la formule selon laquelle le rêve est une satisfaction hallucinatoire du désir inconscient."[2]

• Le cauchemar est un rêve au cours duquel le compromis a échoué, c'est un conflit psychique.

> "Le rêve [...] sera envisagé [...] dans sa fonction en tant que produit de compromis issu de l'affrontement de deux forces psychiques. Nous ne manquerons pas d'évoquer l'échec - toujours possible - de ce compromis. C'est le cas, entre autres, du cauchemar."[3]

• Le cauchemar ressemble dans sa structure à la psychose. Freud parlait de "l'inoffensive psychose du rêve".

---

[1] MALEVAL, J.C. et SAUVAGNAT, F. "Des rêves d'angoisse aux déliriums névrotiques", *Frénésie*, n°3, "Coche-mare", printps 1987, p.85.

[2] SARFATI, Ch. *Le rêve. op.cit.*, p.6.

[3] *Ibid.*, p.2.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Le cauchemar serait une expression pathologique du sommeil, équivalent à l'état psychotique aigu, avec effondrement momentané et réversible des mécanismes habituels de défense."[1]

•L'angoisse du cauchemar garde la même fonction. Elle est toujours le recours ultime de la censure qui n'assume pas pleinement son rôle, ou du moins qui est obligé d'arriver à une extrémité pour agir.

> "Faisons l'hypothèse du cas où le contrat ne serait pas rempli. Supposons que le rêve donne la prééminence au désir inconscient au détriment du désir de dormir. [...] La censure a encore trois moyens pour parvenir à bout du retour du refoulé en s'en protégeant : [...] Avec le troisième moyen, la censure fait appel à l'angoisse. L'angoisse devient l'ultime recours de la censure : c'est le cauchemar. Dans le cauchemar, l'angoisse apparaît en lieu et place d'une censure défaillante, impuissante."[2]

•L'angoisse, dernier recours de la censure, est aussi le moyen ultime de repousser l'accomplissement du désir. Elle naît devant la force impérieuse du désir refoulé.

> "A la question de savoir quelle est la fonction de l'angoisse dans le cauchemar, nous répondrons que l'angoisse sert à écarter une pulsion aussi inacceptable que dangereuse. Le sentiment d'angoisse qu'on éprouve dans le rêve est l'angoisse devant la force de ces désirs qu'on avait réussi à réprimer jusqu'alors. Toujours dans le cas du cauchemar, la censure peut - de surcroît - utiliser une stimulation douloureuse au lieu de l'écarter."[3]

• Il semble que les chercheurs soient d'accord pour faire du désir incestueux — entre autres peut-être — l'origine du cauchemar. Du moins le met-on en rapport avec le complexe d'Oedipe.

---

[1] HANON, Guy, "Le cauchemar : clinique et théories", *Frénésie*, n°3, *op. cit.*, p.44.

[2] SARFATI, Ch. *Le rêve. op.cit.*, p.13.

[3] *Ibid.*, p.14.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

"Chez le sujet névrotique en tout cas, le cauchemar semble bien être en rapport avec des angoisses dont le contenu latent renvoie à la structuration oedipienne de l'inconscient."[1]

## 4-2 Les apports nouveaux

Avant d'aborder les contributions nouvelles des spécialistes à l'étude psychanalytique du cauchemar, il faut souligner que l'approche du cauchemar a emprunté deux voies distinctes au XX$^{ème}$ siècle : la neurobiologie et la psychanalyse qui semblent s'éloigner l'un de l'autre et devenir indépendants. On se rend compte qu'on peut de moins en moins concilier les deux approches.

> "S'il y a rupture entre les divers discours constituant le système biologique, une rupture encore plus brutale existe entre le système biologique et le système psychanalytique, rupture qui doit entraîner la perte d'une illusion tenace, celle d'une possibilité d'articulation entre les deux systèmes."[2]

Cela ne contredit pas cependant, à notre sens, l'idée que les deux systèmes de pensée puissent exister sans s'opposer. Les deux approches sont différentes mais ne se contredisent pas, il nous semble même qu'elles peuvent se compléter.

Le premier nouvel apport aux idées de E. Jones[3] concerne le cheval et ses valeurs symboliques et a été le fait de C. G. Jung. Pour lui, le cheval "est un symbole de la libido mi-phallique, mi-maternelle, comme l'arbre ; il symbolise donc la libido refoulée par la prohibition de l'inceste."[4] Cette position, proche

---

[1] MAUREY, Gilbert. "Le cauchemar. Nuit et jour.", *Frénésie*, n°3, *op. cit.*, p.63.

[2] BOURGUIGNON, André. "Fonctions du rêve", *Nouvelle Revue de Psychanalyse* "L'espace du rêve", n°5, printemps 1972, p.182.

[3] Nous les avons présentées au chapitre 2, paragraphe 8.

[4] JUNG, Carl, Gustav. *Métamorphoses et symboles de la libido*. Paris : Ed. Montaigne, 1927, p.272.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

de celle de Jones, apporte quand même une nouveauté : l'image maternelle. En relevant chez le cheval une symbolique maternelle, Jung complète et étend la signification du cheval, et ses rapports avec l'inceste. Les désirs incestueux de l'enfant envers sa mère ne sont pas véritablement conscients parce qu'ils sont rejetés sur la mère elle-même. Elle est alors la mère phallique, celle qui détient le pouvoir viril et le phallus, celle dont les désirs sont écrasants. Elle est le premier Autre, le cauchemar qui nous écrase de tout son poids.

> "Pour ne point prendre conscience de son désir incestueux, [l'enfant] rejette la faute capitale sur la mère ; ainsi surgit la figure de la 'mère terrible'. [...] La mère devient pour le fils un spectre d'angoisse, un *cauche-mar* (c'est-à-dire une furie qui le *côche*, le piétine). Les légendes des fantômes nocturnes dits *Nacht-Mahre* nous en fournissent des exemples : Ces *Mahrs* sont toujours de belles femmes."[1]

La symbolique du cheval comprend l'image maternelle dans toute son ambivalence. Les deux se rejoignent sur la libido refoulée de l'inceste.

La symbolique du cheval complétée par Jung, comprend aussi l'angoisse et la signification sexuelle. Ces deux éléments, comme pour Jones, sont présents et étendent les valeurs symboliques du cheval. De même, ses rapports avec la sexualité infantile sont-ils soulignés par Jung. Le cheval est une source anxiogène et il évoque une puissante virilité.

> "Or, des sondages analytiques de la psychologie infantile ont révélé [...] d'une part, l'anxiété symbolisée par les chevaux, d'autre part le sens sexuel de la chevauchée fantaisiste."[2]

Mais l'apport essentiel dans l'étude du cauchemar provient du séminaire inédit de J. Lacan sur l'angoisse. Il s'agit en fait d'une formulation de la nature de l'angoisse dans le cauchemar qui ne remet certes pas tout en cause, mais qui

---

[1] *Ibid.*, p.227.

2*Ibid.*, p.242.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

par une sorte de décalage, de changement de perspective, éclaire d'une façon nouvelle l'angoisse du cauchemar et a suscité de nombreux commentaires : "l'angoisse de cauchemar est éprouvée à proprement parler comme celle de la jouissance de l'Autre". Nous donnons ici toute la partie de ce séminaire de J. Lacan à ce propos.

> 12 déc.62 "Pour sauter à un tout autre ordre, j'évoquerai ici l'expérience la plus massive, non pas reconstituée, ancestrale, rejetée dans une obscurité des âges anciens auxquels nous aurions prétendument échappé, d'une nécessité qui nous unit à ces âges qui est toujours actuelle, et dont très curieusement nous ne parlons plus que très rarement : c'est celle du cauchemar. On se demande pourquoi les analystes depuis un certain temps s'intéressent si peu au cauchemar. Je l'introduis ici parce qu'il faudra tout de même bien que nous y restions cette année un certain temps et je vous dirai pourquoi. Je vous dirai pourquoi et où en trouver la matière, car s'il y a là-dessus une littérature déjà constituée et des plus remarquables, à laquelle il convient que vous vous y reportiez, c'est - si oubliée soit elle sur ce point là - c'est à savoir le livre de Jones sur le cauchemar, livre d'une richesse incomparable. Je vous rappelle la phénoménologie fondamentale. Je ne songe pas un instant à en éluder la dimension principale : l'angoisse de cauchemar est éprouvée à proprement parler comme celle de la jouissance de l'Autre. Le corrélatif du cauchemar, c'est l'incube ou le succube, c'est cet être qui pèse de tout son poids opaque de jouissance étrangère sur votre poitrine, qui vous écrase sous sa jouissance.
>
> Eh bien, pour nous introduire par ce biais majeur dans ce que nous nommerons la thématique du cauchemar, la première chose en tout cas qui apparaît, qui apparaît dans le mythe, mais aussi dans la phénoménologie du cauchemar, du cauchemar du vécu, c'est que cet être qui pèse par sa jouissance est aussi un être questionneur et même à proprement parler, qui se manifeste, se déploie dans cette dimension complète, développée de la question comme telle qui s'appelle l'énigme.
>
> Le sphinx dont - ne l'oubliez pas - l'entrée en jeu précède tout le drame d'Oedipe, est une figure de cauchemar et une figure questionneuse en même temps. Nous aurons à y revenir."[1]

1 LACAN, Jacques. *L'angoisse*. Séminaires 1962-63, inédit, p.67.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Malheureusement, à notre connaissance J. Lacan ne revient pas sur ce sujet.

"L'angoisse est éprouvée à proprement parler comme celle de la jouissance de l'Autre." Cette idée n'est certes pas tout à fait nouvelle. On a vu avec C. G. Jung, que la mère est ce premier Autre massif. Cependant, comme c'est souvent le cas chez J. Lacan, c'est sa formulation qui bouleverse la conception de l'angoisse et du cauchemar.

L'Autre est d'abord la mère. L'état de dépendance de l'enfant face à elle pour les soins et la nourriture, pour sa vie tout entière, fait d'elle la première personne que l'enfant différencie de lui-même. Elle n'est pas lui, et cela est comme une révélation douloureuse. Premier Autre, la mère est le premier objet d'amour, objet de désirs incestueux. Elle concentre sur elle l'angoisse du cauchemar car elle représente l'inceste et l'Autre. "La jouissance de l'Autre" est d'abord celle de la mère, avec les désirs ambivalents d'amour et de haine refoulés.

> "L'analyse confirme en général l'assertion de Jones selon laquelle la spécificité du cauchemar réside dans l'expression 'd'un conflit psychique relatif à un désir incestueux'. La jouissance de l'Autre étant hors-la-loi, elle participe volontiers d'un imaginaire d'inceste : la mère par ses soins, ne tient-elle pas d'abord lieu de l'Autre?"[1]

C'est la situation de totale dépendance de l'enfant à la mère qui est source d'angoisse. L'enfant est totalement soumis à une volonté étrangère et qui demeure inconnue pour lui. Là est l'angoisse, dans cette toute puissance étrangère. Le "poids opaque de jouissance étrangère" est dans le caractère étranger, indépendant de l'Autre. Ses désirs, son plaisir, sa jouissance par rapport à l'enfant sont écrasants, énormes et massifs. Ils sont irreprésentables et ne peuvent s'exprimer que dans une expérience massive elle aussi, celle de *la*

1 MALEVAL, J.C. et SAUVAGNAT, F. "Des rêves d'angoisse aux délириums névrotiques", *op.cit.*, p.90.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*chose*. Il est impossible, de part le travail du rêve et la censure, que la personne vue dans le cauchemar soit le parent. Il s'agit toujours d'un autre être, et le plus souvent d'une créature monstrueuse, à l'opposé de la mère aimée.

> "Lacan discerne la caractéristique majeure du cauchemar en cette situation primordiale de l'infans totalement soumis au désir de l'Autre quant à ses besoins vitaux. Quoi de plus angoissant qu'un tel état de dépendance totale à l'égard d'un être tout puissant dont on ignore tout ce qui le détermine dans ses actes ? Or voilà très précisément en quoi consiste la phénoménologie typique du cauchemar selon Jones : l'incube, ou le succube, note Lacan, constitue 'un être qui pèse de tout son poids opaque de jouissance étrangère' sur la poitrine du sujet. Dès lors, il tient pour essentiel à l'angoisse de cauchemar d'être éprouvée comme celle de la jouissance de l'Autre."[1]

En dehors de ce point, l'expression "jouissance de l'Autre" peut être interprétée de deux façons au moins. Selon le sens que l'on donne au génitif, "la jouissance de l'Autre" peut signifier la jouissance éprouvée par l'Autre, ou la jouissance obtenue à partir de l'Autre. Ce qui rapproche encore une fois la mystique du cauchemar, puisque le premier sens — la jouissance éprouvée par l'Autre — concerne les mystiques pendant leurs extases. L'extase est de se dissoudre dans la jouissance de la divinité. Tandis que le second sens — la jouissance obtenue à partir de l'Autre — relève du cauchemar.

> "N'étant pas circonscrite par le symbolique, il est difficile de cerner cette jouissance spécifique, ceux qui l'éprouvent n'en peuvent rien dire de consistant. Toutefois, selon l'accent mis sur le génitif, elle possède deux faces, l'une extatique, subjective, folle, l'autre sadienne, objective, perverse. La première fut particulièrement décrite par Thérèse d'Avila, Jean de la Croix et de nombreux mystiques quand ils se sentaient au plus proche de Dieu. En revanche, celle que

1 *Ibid.*, p.88.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> Lacan discerne très tôt dans le cauchemar participe de la seconde. L'incube, le vampire, le loup-garou font du corps de leur victime l'objet de leur jouissance."[1]

L'extase ou le cauchemar, comme deux versants d'une même expérience, sont indicibles. Se dissoudre ou au contraire n'être qu'un corps dur et compact, un cadavre, ex-tase ou *enstase*, sont des pertes de soi, des unions avec la Mort. Mais l'une est un plaisir infini, l'autre une angoisse insoutenable. Les termes de J. Lacan disent à quel point le cauchemar est une expérience angoissante cataclysmique. C'est l'angoisse la plus forte qui puisse exister car elle naît de la toute puissance de l'Autre et de sa jouissance. La formulation de Lacan réunit deux éléments essentiels du cauchemar : l'inceste et l'angoisse. Le "poids opaque de jouissance étrangère" exprime en peu de mots l'accident psychotique aigu du cauchemar qui, comme d'autres expériences-limites, est irreprésentable.

> "La jouissance du corps de l'Autre est interdite à qui parle. S'en approcher porte aux limites de l'angoisse : en des extases mystiques, en des *voyages* toxicomaniaques, en des états mélancoliques, voire en des cauchemars paroxystiques."[2]

Si la proposition de J. Lacan ne bouleverse pas les idées admises sur l'angoisse et le cauchemar, elle est cependant tout à fait originale et pertinente. Le "poids opaque de jouissance étrangère" est ce qui, selon nous, définit le mieux le cauchemar.

L'interprétation psychanalytique des rêves, et du cauchemar en particulier repose en grande partie sur les théories freudiennes. Très peu d'idées nouvelles ont été avancées depuis, et même avec l'approche

---

1 *Ibid.*, p.90.

2 *Ibid.*, p.90.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

neurobiologique, aucun autre système interprétatif que celui de la psychanalyse n'a été proposé. Dans son article synthétisant les connaissances sur le cauchemar, Gilbert Maurey conclut sur la nécessité de ce phénomène comme "une production en quelque sorte spécialisée dans l'angoisse, une salle réservée aux films d'épouvante"[1]. Malgré tout, ce que Freud dit du cauchemar, reste très général : le cauchemar est une réalisation franche d'un désir fortement refoulé. En dehors de cette affirmation, capitale il est vrai, le cauchemar n'est pas étudié de façon spécifique. D'autres psychanalystes — Jung, Jones, Lacan — ont précisé la pensée freudienne, notamment en ce qui concerne l'angoisse et le désir incestueux qui sont mieux définis par rapport au cauchemar. Tous soulignent le caractère pesant et cataclysmique du cauchemar, accident psychotique aigu ou "inoffensive névrose". Il n'est pas à prendre à la légère et pourtant il est de plus en plus considéré comme un fait onirique banal et mineur. Ce que nous pouvons retenir de l'apport psychanalytique est cette tentative de redonner au cauchemar sa place capitale dans l'étude des névroses, et en particulier de la névrose d'angoisse. G. Hanon dit même que "le cauchemar serait au sommeil ce que le délire est à la veille."[2] C'est dire qu'il mérite une approche particulièrement attentive et sérieuse.

[1] MAUREY, Gilbert. "Le cauchemar quatre-vingt dix après", *Etudes psychothérapiques*, n°76, 1989, p.143.

[2] HANON, Guy. "Le cauchemar : clinique et théories", *op. cit.*, p.44.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 6

## PERSPECTIVES HISTORIQUES

## *"La folie de la rêveuse"*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Nous tenterons dans ce chapitre de mettre en évidence les liens qu'entretient le cauchemar avec d'autres manifestations qui, au cours de l'histoire, ont eu un fonctionnement similaire.

Après avoir étudié la mythologie du cauchemar, nous voulons tenter rapidement une étude qui tienne compte de l'histoire des mentalités et mettre en relation par quelques points précis, mais qui nous semble essentiels, le cauchemar et le ménadisme. Nous voulons ainsi montrer que la *mania* et le cauchemar ont d'abord en commun d'être une expression d'un conflit psychique mettant en scène une angoisse de mort. La grande différence étant que l'un est un processus collectif ritualisé, ayant donc un rôle social et religieux, tandis que l'autre est un fait individuel et considéré aujourd'hui comme anodin.

# 1. Le ménadisme

Nous voulons relever ici ce qui, dans le rituel bachique, se rapproche du cauchemar. Par certains aspects, les Bacchantes ont un comportement semblable à celui des sorcières du XVI$^{ème}$ siècle, des hystériques de la Salpétrière et des victimes du cauchemar. La posture de la femme chavirée, sa "folie" et son érotisme sont à chaque fois exemplaires. Nous les retrouvons parfaitement dépeints par H. Füssli dans ses *Nightmare*, celui de 1781 notamment qui sera l'image référentielle de notre analyse. Dans ce tableau, la jeune femme possédée par le démon, dans la posture de la *virgo dormiens*, condense en une représentation archétypale la Ménade et l'hystérique. Nous ferons aussi appel aux peintures de la Villa des Mystères à Pompéi, notamment la scène du dévoilement du *phallos* (cf. annexe 15) pour souligner la proximité entre la Ménade et la dormeuse assaillie par le cauchemar. Le culte bachique,

dans l'évolution historique que nous relevons, est en quelque sorte un proche parent du cauchemar. La mise en parallèle avec ce rituel permet une approche plus approfondie du cauchemar lui-même, de son scénario, de son action sur le dormeur, du fonctionnement psychique qu'il révèle et finalement de son universalité.

L'article "Dionysos" du *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* de P. Grimal que nous citons ici pour l'essentiel, permet un rappel des principaux épisodes du mythe :

> "Dionysos appelé aussi Bacchus, et identifié à Rome, avec le vieux dieu italique Liber Pater, est essentiellement, à l'époque classique, le dieu de la vigne, du vin, et du délire mystique. [...] Dionysos est le fils de Zeus et de Sémèlé [...]. Sémèlé, incapable de supporter la vue des éclairs qui environnaient son amant, tomba foudroyée. Zeus s'empressa d'arracher l'enfant qu'elle portait dans son sein et qui n'était encore qu'au sixième mois. Il le cousit aussitôt dans sa cuisse, et, lorsque le terme vint, il l'en sortit, parfaitement formé et vivant. C'était le petit Dionysos, le dieu "deux fois né". L'enfant fut alors confié à Hermès [...]. Il leur prescrivit de revêtir le petit Dionysos d'habits féminins, pour dérouter la jalousie d'Héra, qui cherchait à perdre l'enfant. Héra, cette fois, ne fut pas dupe, et frappa de folie la nourrice de Dionysos, Ino. Sur quoi Zeus transporta Dionysos loin de Grèce [...]. Devenu adulte, Dionysos découvrit la vigne et son usage. Mais Héra le frappa de folie. Dans sa folie, le dieu erra à travers l'Egypte et la Syrie. Ainsi, remontant les côtes de l'Asie, il parvint en Phrygie, où il fut accueilli par la déesse Cybèle, qui le purifia et l'initia aux rites de son culte. Délivré de sa folie, Dionysos gagna la Thrace, où il fut fort mal reçu par le roi Lycurgue, qui [sera] frappé de folie. [...] De Thrace, Dionysos gagna l'Inde. C'est alors que l'on place l'origine du cortège triomphal dont il se faisait accompagner, le char traîné par des panthères et orné de pampres et de lierre, les Silènes et les Bacchantes, les Satyres, ainsi que d'autres divinités mineures, comme Priape, le dieu de Lampsaque. Revenu en Grèce, il introduisit les Bacchanales, ses fêtes où le peuple entier, mais surtout les femmes, était saisi d'un délire mystique, et parcourait la campagne en poussant des cris rituels. Le roi s'opposa à l'introduction de rites aussi dangereux, et il en fut puni, car Agavé le déchira de ses propres mains, dans son délire, sur le Cithéron. A Argos, Dionysos manifesta sa puissance de façon analogue en frappant de folie les filles du roi Proetos, ainsi que les femmes du pays, qui parcoururent la campagne

tel-00572678, version 1 - 2-Mar 2011

> en poussant des mugissements, et, dans leur égarement, allèrent jusqu'à dévorer leurs enfants au sein. [...]. A ce moment, la puissance de Dionysos fut reconnue par tout le monde, et le dieu put remonter au ciel. Auparavant toutefois, il voulut descendre dans les Enfers, chercher l'ombre de sa mère Sémèlé. Mais comme il ne savait pas son chemin, Dionysos dut s'en enquérir auprès d'un nommé Prosymnos (ou Polymnos) qui lui demanda, quand il serait de retour, certaine récompense [ses faveurs], que le dieu ne put lui donner quand il remonta, car Prosymnos était mort entre temps, mais il s'efforça de remplir sa promesse, à l'aide d'un bâton de forme appropriée [un phallos] qu'il planta dans sa tombe. [Cet épisode est destiné à expliquer le rôle joué par le phallos dans la religion de Dionysos]. [...]. Dionysos, dieu du vin et de l'inspiration, était fêté par des processions tumultueuses, dans lesquelles figuraient, évoqués par des masques, les génies de la terre et de la fécondité. [...] A l'époque romaine, et dès le second siècle avant notre ère, les Mystères de Dionysos, avec leur licence et leur caractère orgiastique, pénétrèrent en Italie [...]. Le Sénat romain dut interdire la célébration des Bacchanales, en 186 av. J.C. Mais les sectes mystiques n'en gardèrent pas moins la tradition dionysiaque. Il est vraisemblable que César autorisa de nouveau les cérémonies bachiques, et le dieu joue encore un grand rôle dans la religion de l'époque impériale."[1]

Trois points essentiels du mythe ou plutôt du rituel bachique seront mis en relation avec le cauchemar : la folie féminine, la possession et le *phallos*.

## 1-1. La folie féminine

L'univers dionysiaque est marqué par la folie. Le dieu lui-même a été frappé de folie. Il est le délirant, le fou. Ceux qui s'opposent à lui deviennent fous, tuent leurs enfants (Lycurgue) ou sont eux-mêmes dépecés (Penthée). Ses suivantes, les Ménades — celles qui sont saisies par la *mania* — sont des folles qui dans leur délire parcourent les forêts et les grottes accompagnées de Silènes et de Satyres, dansent frénétiquement au son des flûtes et des tambours, poussent des cris rituels et déchirent (le *diasparagmos*) les animaux ou leurs enfants.

[1] GRIMAL, Pierre. article "Dionysos" in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : PUF, 1951, pp. 126-128.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "La notion de folie frénétique, *mania*, est inséparable de l'état dans lequel se jette et que cultive le bacchant [...]. Le terme le plus usuel pour désigner, chez les poètes surtout, ses suivantes idéales ou les femmes adonnées à ces pratiques, est le mot Ménades (*Maïnadès*) qui les désigne comme en proie à la *mania*."[1]

Il faut avant tout souligner le rôle des femmes dans le dionysisme. Ce sont elles qui sont en proie à la *mania*, elles qui sont ravies par le dieu. Les hommes demeurent relativement absents du cortège dionysiaque.

> "Nous ne devrions jamais oublier que le monde dionysiaque est, avant tout, un monde féminin. Ce sont des femmes qui éveillent Dionysos et l'élèvent, des femmes qui l'accompagnent partout où il va, des femmes qui l'attendent, et qui sont les premières à être frappées par sa démence."[2]

Dionysos ravit les femmes, s'empare d'elles par la *mania*. "Dionysos est *Gynaïmanès*, c'est-à-dire : celui qui fait délirer les femmes."[3] L'être surnaturel, dieu ou démon, possède prioritairement la femme. Les victimes du cauchemar, comme les suivantes de Dionysos, mais aussi comme les sorcières et les hystériques, sont des femmes. C'est en ce sens que J.-N. Vuarnet dit que "toutes les extases sont des extases féminines."[4] La Ménade possédée par le dieu est l'image redressée de la dormeuse chevauchée par le démon dans le tableau de H. Füssli. Le corps en extension, les bras levés, la tête chavirée, les plis de la robe révélant plus que ne cachant le corps, la Ménade fait debout ce que subit la dormeuse allongée. L'une debout et éveillée perd la tête pour le dieu, l'autre couchée et inconsciente ferme les yeux sur ce que lui fait le démon. A mi-chemin entre les deux, du moins dans la posture du corps à moitié relevé, la Ste

---

[1] JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot, 1985, p.60.

[2] OTTO, Walter F. *Dionysos le mythe le culte*. Paris : Gallimard, "Tel", 1969, p.150.

[3] BOURLET, Michel. "L'orgie sur la montagne", *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, n°1, "Dionysos le même et l'autre", 1983, p.20.

[4] VUARNET, Jean-Noël. *Extases féminines*. Paris : Arthaud, 1980, p. 113.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Thérèse du Bernin partage avec elles le même visage pâmé, les yeux fermés, la bouche entrouverte. Toutes jouissent de leur possession.

La *mania* qui saisit les femmes est une forme de folie particulière. Elle tient à la fois de la transe et de l'extase mystique. La *mania* est "une crise d'agitation et un état de transe religieuse"[1] qui ravissent les femmes suivant Dionysos. Elles sont possédées, enthousiastes. Que ces extases soient voulues et provoquées par la musique et les danses ou qu'il s'agisse d'un résultat non expressément désiré, sous l'emprise de la *mania*, les femmes commettent les actes les plus insensés. Le *diasparagmos*, le déchirement à mains nues de victimes sacrificielles animales ou humaines, est l'un des faits les plus marquants du rituel. Les femmes poursuivies par le dieu deviennent folles, dansent et tourbillonnent, crient et dépècent les jeunes animaux qu'elles berçaient auparavant dans leurs bras comme des enfants, mimant dans la folie le rôle de nourrice du dieu. Cette attitude maternelle poussée à l'extrême engendre le *diasparagmos*. "Ainsi le délire des chasseresses assoiffées de sang a pour origine la magie d'un sentiment maternel sans limite."[2] Comme il est fréquent lors des extases, les Ménades en état de délire, sont insensibles au feu et à la douleur.

> "[Les Ménades] se ceignent le front de serpents et allaitent, comme des enfants, des faons et des louveteaux. Le feu ne les brûle point, aucune flèche de métal ne peut les blesser, et les serpents, inoffensifs pour elles, lèchent la sueur de leurs joues échauffées."[3]

La *mania*, cette folie frénétique dans laquelle entre le cortège de Dionysos, sort provisoirement et rituellement les femmes de leur vie familiale et sociale. Le cortège dionysiaque mêle les classes sociales. Mais tous les

---

[1] JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. op. cit.*, p.58.

[2] OTTO, Walter F. *Dionysos le mythe le culte. op. cit.*, p.116.

[3] *Ibid.*, p.103.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

spécialistes insistent sur le fait que ce sont des femmes sans histoire qui quittent brutalement leur vie rangée de mère, de ménagère ainsi que d'être social pour aller le temps d'une procession devenir des Ménades, des furies suivant le dieu et faire ce que la loi sociale interdit.

> "Il n'y a nulle invraisemblance à admettre des phénomènes de ce genre dans une société où l'élément féminin est soumis à une contrainte certaine. On peut même se demander si le genre d'émancipation que compte le ménadisme [...] n'est pas en raison directe de cette contrainte et une forme de libération de la pression sociale. Ce qui se pourrait soutenir de la possession elle-même et des manifestations dont elle s'accompagne."[1]

Dans et par le rituel, les femmes se libèrent de la pression sociale. Alors les désirs les plus réprimés peuvent être réalisés. Des femmes tout à fait tranquilles et normales commettent ainsi des infanticides et se livrent à l'orgie. Le dieu les chevauche, elles perdent la tête et les pulsions de mort comme les pulsions sexuelles s'expriment librement. L'espace du rituel permet, comme l'espace onirique, d'abolir la censure pour que les désirs les plus réprimés s'expriment, pour que soit possible cette folie. Réalisation de désirs interdits, le culte bachique a la fonction du rêve. Et comme le cauchemar, le ménadisme a un rôle d'exutoire ou plutôt d'exorcisme : on expulse les démons. Cette libération par la *mania* serait un cauchemar si elle était individuelle et non ritualisée. La folie des femmes est aussi un accident psychotique réversible, un délire qui serait gravement pathologique s'il avait lieu hors du rituel. Comme le serait le cauchemar s'il avait lieu hors du sommeil. La littérature fantastique met justement en scène des cauchemars réels, hors de l'espace onirique et des Ménades solitaires, hors du mythe. "Io"[2] d'Oliver Onions est à ce titre exemplaire puisque le texte mêle explicitement le Rêve, la Réalité et le rituel

[1] JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. op. cit.*, p.169.

[2] ONIONS, Oliver. "Io" in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (edit.) "Histoires de cauchemars", *La grande anthologie du Fantastique*, Paris : Omnibus, vol.1, 1996, pp. 490-506.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

bachique. Cette nouvelle que les éditeurs classent dans les "histoires de cauchemars" est présentée comme une "histoire démoniaque — ou plutôt ce serait une histoire démoniaque si ce n'était un rêve." Elle est donc un cauchemar qui consiste dans le basculement de Bessie, une modeste Londonienne du XX$^{ème}$ siècle, en une Bacchante échevelée. Mais la *mania* est impossible. Ed, son fiancé s'écrie "d'une voix que la terreur rendait rauque et criarde : Elle est folle ! Elle est folle !"[1] La folie de Bessie qui "transforme le Rêve en Réalité" est irréversible, elle est malade[2]. Le délire dionysiaque, comme le délire mystique, relève de la psychiatrie quand il n'est plus pris en charge par les croyances et le rituel. En ce sens, "Io" est bien une histoire de cauchemar, bien que pour Bessie, la possession par Bacchus soit une extase libératrice[3].

Pour le texte littéraire, comme pour le psychisme, la *mania* dionysiaque fonctionne symboliquement à la façon d'un cauchemar où le démon est remplacé par le dieu. Les désirs réprimés qui s'expriment dans les deux cas sont aussi comparables. Nous avons souligné le *diasparagmos* et l'orgie comme les manifestations les plus remarquables de la *mania*. Or, dépecer à mains nues et dévorer des enfants (ou de jeunes animaux) en poussant à l'extrême le sentiment maternel mimé par les Ménades équivaut à la transgression d'un autre tabou, celui de l'inceste. L'infanticide par *diasparagmos* et la dévoration réalisent sur le mode sadique le désir incestueux. Les pulsions de destruction liées aux pulsions libidinales — ces dernières surdéterminées par l'orgie — s'expriment de manière équivalente dans le *diasparagmos* sous l'emprise de la *mania*, et dans l'inceste lors du cauchemar.

---

[1] ONIONS, Oliver. "Io", *op.cit.*, p.506.

[2] De la même façon que Madeleine la mystique est "folle" et soignée comme telle pour la société occidentale du début du XXème siècle. Cf. CLEMENT, Catherine et KAKAR, Sudhir. *La folle et le saint*. Paris : Seuil, "Champ freudien", 1993.

[3] C'est pour cette raison que nous avons choisi de ne pas intégrer cette nouvelle à notre corpus. Les récits classés par J. GOIMARD et R. STRAGLIATI parmi les "Histoires de cauchemars" de *La grande anthologie du Fantastique*, sont le plus souvent des récits oniriques angoissants où n'apparaissent pas la scène d'oppression par le cauchemar, premier critère dans le choix de notre corpus.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

En reprenant la formule freudienne définissant le cauchemar, on pourrait dire que le ménadisme est la réalisation *rituelle* de désirs (sexuels et/ou incestueux) refoulés. Mais si le fonctionnement des deux manifestations peut être comparé, la forme rituelle, collective de l'une et l'expérience individuelle, pathologique de l'autre empêchent tout rapprochement entre leurs effets sur la Ménade et sur la dormeuse. En effet, parce qu'elle a lieu dans et par le rituel, la *mania* reconnue et acceptée par la collectivité n'est pas pathologique et ne marginalise pas la Ménade. Au contraire, la reconnaissance sociale de son caractère sacré facilite la libération des tensions, des pulsions ou des conflits. La réalisation des désirs ne pouvait être angoissante. Le cauchemar, tant qu'il a été du domaine des croyances partagées par une collectivité, a pu avoir des effets similaires. Mais depuis qu'il est démythifié, assumé par l'individu seul, son angoisse est encore plus pathologique et son caractère névrotique primordial.

## 1-2. La possession

La différence qui pouvait exister entre le comportement des femmes et des jeunes filles dans la vie quotidienne et leur folie lors des fêtes dionysiaques ne laisse pas de surprendre les chercheurs. Tous montrent cet écart et s'en étonnent.

> "Comment imaginer [...] des mères de famille ou des jeunes filles échevelées, convulsées, les traits révulsés par une ivresse dont on se demande si c'est celle de l'ébriété ou celle de l'extase ? Cet étonnement se fortifie de tout ce que nous savons ou croyons savoir de l'austérité des femmes doriennes et de la retenue que les lois (et, pensent-ils, les moeurs) imposaient aux femmes ioniennes."[1]

[1] JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. op. cit.*, p.167-168.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Pendant quelques heures, ce ne sont plus des femmes, des mères, des jeunes filles qui dansent et courent mais des possédées du dieu. L'envahissement du moi par un être divin est proprement l'enthousiasme des Anciens[1]. Dans l'espace temps sacré du rituel, les femmes deviennent des possédées de Dionysos, ce que manifeste la *mania*, la folie du dieu. "Les femmes étaient tirées hors d'elles-mêmes : *ekstaseis*."[2]

La possession divine de la Ménade, comme la possession démoniaque par le cauchemar disent toutes deux qu'un être étranger viril et puissant habite la femme. "L'habitant secret"[3] est en elles, il occupe leurs corps. La possession n'est jamais dénuée de signification sexuelle. On croyait même que les femmes possédées par le diable pouvaient engendrer[4]. Quand il s'agit du diable et des démons on est conduit à la luxure ; quand c'est le dieu qui vous envahit le transport est une extase mystique pleine de sensualité et d'érotisme. Possédées par le dieu ou le démon, la Ménade et la dormeuse sont les montures que chevauche l'être surnaturel.

> "Le possédé, trait tout à fait général, et quel que soit le milieu où se manifestent la secte et le groupe linguistique auquel appartiennent les adeptes, est le 'cheval' de l'esprit possesseur. On dit qu'un tel est le cheval de tel esprit."

La Ménade est le cheval de Dionysos, la dormeuse celui du cauchemar. Nous voulons ici, par l'intermédiaire du cheval, rapprocher le cauchemar de l'aspect chthonien de Dionysos.

La période pendant laquelle Dionysos est célébré se situe en hiver, de décembre à mars, au moment des fêtes des morts. C'est là plus qu'un hasard.

---

[1] Cet enthousiasme se produit aussi, selon Platon, chez les poètes : "En effet, tous les poètes, auteurs de vers épiques — je parle des bons poètes — ne sont pas tels par l'effet d'un art, mais c'est inpirés par le dieu et possédés par lui qu'ils profèrent tous ces beaux poèmes." PLATON, *Ion*. Paris : Flammarion, 1989, p100.

[2] DETIENNE, Marcel. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris : Hachette, "Textes du XX$^{ème}$ siècle", 1986, p.74.

[3] CORTÁZAR, Julio. "Cauchemars" in *Nouvelles 1945-1982*. Paris : Gallimard, 1993, p. 1003. Nous étudierons cette nouvelle dans la Partie II, chapitre 3.

[4] Cf. CORTÁZAR, Julio. "Le fils du vampire" in *Nouvelles, op. cit.*, pp.27-29. Ou le film de ? *Rose Mary's Baby*.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Dionysos a affinité avec les puissances démoniaques. D'abord parce que lui-même est descendu au royaume des morts pour y chercher sa mère Sémélé. Il a connu l'Hadès. Mais c'est surtout parce qu'il est le dieu de la végétation et de la fécondité qu'il entre en rapport avec la mort, car pendant l'hiver, les plantes meurent pour ne revivre qu'au printemps. Dionysos est le dieu qui préside à leur mort et à leur résurrection annuelles. Ce cycle de vie et de mort est oeuvre divine. D'autre part certaines manifestations du rituel dionysiaque sont directement liées à la mort : le *diasparagmos* notamment. Quant à la mania de ses suivantes, elle a aussi un aspect infernal et morbide.

> "Cet aspect chthonien ou, si l'on veut, infernal, de la personnalité de Dionysos n'est pas douteux. Il est certainement ancien et peut-être primitif ; il s'accorde avec les côtés sinistres que nous avons reconnu au rituel de l'ômophagie dionysienne, il a quelque chose à voir avec le complexe qui fait du dieu une des expressions de la vie de la nature, de la vie végétale en particulier, laquelle puise, après chaque engourdissement hivernal, le renouveau qui éclate dans la circulation des sèves, l'éclosion des bourgeons et la maturation des fruits, au grand réservoir de forces vitales qu'est le sol gorgé de toutes les puissances libérées par l'oeuvre incessante de la mort. La notion d'un autre monde — de quelque façon qu'on imagine celui-ci — n'est pas moins inséparable de l'idée qu'on se fait des apparitions et disparitions alternatives du dieu ; non plus que des expériences toujours déconcertantes, défi aux lois de la psychologie et de la morale, que sont les atteintes de la *mania*."[1]

Dionysos et son cortège ont été considérés comme une armée de spectres. Les masques grimaçants, les cris et le délire des Ménades contribuent à associer le cortège aux troupes de morts. D'autant plus que l'hiver est l'époque de la réapparition des âmes des défunts.

> "Des travaux folkloriques distingués ont établi que, jusqu'au XVIème siècle de notre ère et au-delà, les sorties traditionnelles des jeunes gens masqués et les bruyantes excentricités auxquelles ils se livraient en des occasions déterminées,

[1] JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. op. cit.*, p.268-269.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> notamment dans les plus courts jours de l'année, passaient dans les campagnes européennes pour correspondre à des apparitions de spectres et aux manifestations de la meute furieuse des esprits qui participent à la 'Chasse fantastique' dont les clameurs et les abois se font entendre avec les hurlements de la tempête par les nuits d'hiver."[1]

On reconnaît ici le thème légendaire de la Chasse sauvage, de la Mesnie Hellequin, ces troupes de morts n'sont pas étrangères au monde de Dionysos. La suite bruyante et relativement terrifiante de Dionysos était aussi comprise comme une armée spectrale. La frénésie et les visages révulsés des Ménades, souvent comparés au masque de la Gorgone, ainsi que les figures grimaçantes des Silènes et des Satyres ne sont sûrement pas étrangers à cette confusion. Par l'intermédiaire de ces morts, le lien très fort établi entre Dionysos et le cauchemar, semble évident.

Un autre élément qui lie à la fois le caractère chthonien de Dionysos et le cauchemar, est le cheval. Le cheval, nous l'avons vu, occupe une place importante dans le cauchemar. Il est aussi présent dans le cortège dionysiaque sous la forme des Silènes et des Satyres qui sont des hommes-boucs ou des hommes-chevaux. Le bas de leur corps est bestial et velu ; leur tête est celle d'un homme âgé souvent grimaçante, bien que celle des Satyres et des Silènes de la Villa des Mystères ne soit guère inquiétante. Ces êtres sont connus pour leur lubricité. Les nombreuses représentations érotiques ou ithyphalliques trouvées à Pompéi le montrent clairement. La peinture de la Maison du Faune, représentant "Satyre et Ménade" suggère également que si ces "démons de la nature"[2] s'attaquaient sexuellement à tout être, c'est en priorité les Ménades qui subissaient leurs assauts (cf. annexe 16). La présence des Silènes et Satyres dans le cortège dionysiaque, renforce par leur aspect lubrique et leur sexualité débridée, la proximité du ménadisme et du cauchemar.

---

[1] *Ibid.*, p.270.

[2] GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. op. cit.*, p. 416.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "L'aspect hirsute et velu, la semi-bestialité, la gloutonnerie, la lascivité qui les porte à s'attaquer non seulement à leurs compagnes, les femmes sauvages, les nymphes et les fées, mais aux femmes et aux filles des hommes, attestent déjà une affinité initiale entre centaure et satyres-silènes, qu'accentue leur caractère commun d'hommes-chevaux."[1]

Le cheval, dont nous avons souligné la signification sexuelle, est en effet un animal chthonien[2]. Il participe des forces infernales et c'est sous cet aspect que nous l'avons rapproché du cauchemar. Il est la monture de la mort, il annonce la mort. Il faut remarquer ici, que Dionysos, personnage divin lié au monde des morts, à la folie féminine et à la sexualité débridée, s'entoure de démons qui sont eux-mêmes très proches du cauchemar par leur rapport à la mort — représentée dans leur corps mi-cheval — et à la lubricité. Ces sont des incubes, comme le cauchemar. La mort et la sexualité surdéterminées dans le rituel dionysiaque disent la folie. Et le cheval, à la fois étalon et animal infernal, permet donc le rapprochement entre le cauchemar et le cortège dionysiaque.

> "Des considérations [...] nous ont amené à envisager les aspects 'chthoniens' d'un Dionysos dont les affinités seraient à chercher du côté du monde infernal et nous inviteraient à reconnaître en ce *daïmon* le meneur de l'armée spectrale, à la fois meute et cavalcade, par laquelle se manifeste dans ce monde-ci le déchaînement périodique de l'au-delà. Mais c'est précisément cette persistance des caractères chevalins dans l'aspect que la tradition prête aux silènes-satyres qui nous permet d'entrevoir où il convient de chercher le point d'attache [...]. Cette attache, nous la reconnaîtrons en effet, dans une démonologie bien attestée dans le système des représentations de l'ancienne société hellénique, dans laquelle la forme chevaline est une manifestation et un symbole des forces infernales."[3]

---

[1] JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. op. cit.*, p.280.

[2] Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2 "Mythologie populaire".

[3] JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. op. cit.*, p.281.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

La tête chevaline qui apparaît par la fente du rideau dans le *Nightmare* de H. Füssli, prend ainsi tout son sens. H. Jeanmaire accorde d'ailleurs plusieurs pages à la signification du cheval dans la mythologie de Dionysos. Et de façon plus succincte, ce passage rappelle les développements de E. Jones — si l'on écarte l'interprétation psychanalytique. Chez les deux auteurs, l'aspect chthonien du cheval est souligné et appuyée par la mythologie, notamment par la référence à Méduse, souvent représentée avec une tête chevaline, mère du cheval ailé Pègase né de son corps décapité et dont le visage démoniaque est étrangement proche de la physionomie des Ménades.

> "Le visage de Méduse est [...] une image réaliste de la physionomie du démoniaque, du possédé, des malades sujets à des crises qui découlent de la *mania* d'origine surnaturelle [...]. Or Méduse était fréquemment conçue et figurée avec une tête chevaline [...] ; à une époque plus récente, avec un corps tout humain sauf la tête chevaline."[1]

Par Méduse nous retrouvons les Silènes et Satyres puisqu'ils sont tout trois des créatures à moitié cheval, à moitié humain. Ce ne sont pas les seuls, mais nous voulons montrer ainsi combien la mythologie du cauchemar, par l'intermédiaire du cheval d'une part, et des créatures telles que Méduse, les Silènes et les Satyres ou Pan d'autre part, croise diverses autres figures mythiques. Le cauchemar semble être lui-même à un carrefour non seulement de domaines d'études (histoire, sciences médicales, art pictural et littéraire), mais aussi de croyances et de mythologies. Et un des éléments qui joint les mythologies est le cheval.

> "Même en négligeant la question, qui reste assez obscure, du symbolisme funéraire du cheval chez les Grecs, il demeure que la légende et le folklore de l'ancienne

[1] *Ibid.*, p.282.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> Grèce attestent [...] une affinité généralement ressentie entre le cheval et le monde démoniaque."[1]

La tête chevaline inquiétante — et surprenante pour le spectateur moderne — du *Nightmare* de H. Füssli, les yeux globuleux et exorbités, la gueule ouverte en un rictus, les naseaux dilatés, les oreilles pointues et diaboliques, peut évoquer le masque gorgonéen et souligne l'intrusion du monde infernal dans l'intimité de la chambre. Si le cheval est tout aussi diabolique que le gnome assis sur la dormeuse, c'est peut-être pour signifier qu'il est sa moitié bestiale. Le cauchemar est aussi à moitié cheval. Les significations que l'on pourrait attribuer aux Silènes et aux Satyres et à leur présence dans le cortège dionysiaque sont synthétisées et surdéterminées par le cheval, de même que leurs liens avec le cauchemar. Des superstitions que nous avons déjà évoquées à propos du cauchemar, sont d'ailleurs utilisées par H. Jeanmaire pour renforcer la place du cheval dans le rituel dionysiaque, en particulier la croyance qui assure que rêver d'un cheval est présage de mort :

> "Dans les textes du Moyen-Age ou dans le folklore de l'Europe, notamment de l'Europe Centrale, le cheval est porteur de mort ou de présage de mort. Chez les Hellènes déjà [...], rêver d'un cheval pour les malades est signe de mort. Il y a naturellement lieu de tenir compte [...] des comportements propres à l'animal, sa nervosité, son caractère ombrageux et sujet à des crises d'apeurement et d'affolement, l'écume et la sueur dont les Anciens faisaient le rapprochement avec des symptômes épileptiques, le hennissement que l'on retrouvait aussi dans les sons inarticulés proférés par certains possédés et où l'on croyait entendre le rire démoniaque."[2]

Nous retrouvons ici un même ensemble de croyances dont se sert H. Jeanmaire pour son étude sur Dionysos. Il fait aussi, comme E. Jones pour le cauchemar, une brève étude philologique du cheval. Le cheval, être de

[1] *Ibid.*, p.282.

[2] *Ibid.*, p.284.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

possession, mais aussi de possédé, appartient au dionysisme. Les Ménades, possédées par le dieu, sont ses montures. Comme la dormeuse du *Nightmare*, elles sont chevauchées par l'être surnaturel.

> "C'est apparemment de ce côté qu'il y aurait lieu de chercher l'explication [...] des noms portés par les héroïnes [...] relatives aux origines de l'orgiasme bachique et des pratiques similaires, noms dans la composition desquels entre [...] le composant *hippé* qui correspond à l'idée dune cavalcade ou des épithètes qui éveillent également l'idée de qualités chevaline : ainsi pour les Minyades *Leukippé* la jument blanche, *Arsippé* la jument piaffeuse, *Arsinoé* la Piaffe, *Alkathoé* ou *Alkithoé* la vaillante coureuse ; pour les Proetides, *Lysippé* la jument lâchée, *Chrysippé* la jument d'or, *Hipponoé* coeur de cheval."[1]

Si H. Jeanmaire dit par ailleurs que "le possédé passe lui-même pour être le 'cheval' de l'esprit qui le possède et le fait danser"[2], nous avons ici confirmation qu'il faut plutôt parler de jument que cheval ; ce qui est aussi le cas pour le cauchemar. Les Ménades sont donc les juments de Dionysos et la dormeuse, la jument du cauchemar. Ce qui évoque beaucoup plus qu'un simple changement d'identité sexuelle ou un accord grammatical de genre avec la possédée. D'ailleurs, si l'on se réfère à l'étymologie, le terme de jument est beaucoup plus approprié pour exprimer le chevauchement des Ménades, ou de la dormeuse, par l'être possesseur. En effet, le latin *jumentum* qui a donné jument signifie "bête de somme", sens que "jument" a longtemps conservé avant de désigner spécifiquement la femelle du cheval. Et "somme" dans l'expression "bête de somme" vient du bas latin *sagma*, puis *sauma* signifiant "bât, charge". La jument est celle qui porte la charge...

La Ménade et la dormeuse, bien que l'une soit debout et l'autre couchée, sont dans la même position : elles sont montées. Ce qui les rend folles, l'une dans la *mania*, et l'autre inconsciente et chavirée, n'a plus toute sa tête. La

[1] *Ibid.*, p.285.

[2] *Ibid.*, p.284.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

"folie" de la dormeuse est aussi dans ce monstre qu'elle crée et qu'elle laisse faire sur elle, ce que peint H. Füssli qui, en une seule représentation, "inclut la rêveuse et son rêve."[1] *Nightmare* est aussi une scène de folie mêlée d'extase, une scène de *mania* non plus divine mais démoniaque. Peut-être que H. Füssli qui a souvent peint les scènes mythologiques, avait-il en tête (inconsciemment ?) une image de scène dionysiaque. Nous voudrions évoquer ici la scène dionysiaque comme une image subliminale ou une réminiscence de la scène du *Nightmare*.

> "Nous voyons commencer avec Füssli, une époque de l'art où les figures représentées (l'anecdote) renvoient impérieusement à la conscience singulière de l'artiste."[2]

Et nous pourrions ajouter : ainsi qu'à celle du spectateur que J. Starobinski dit si justement voyeur. Mais nous préférons nous aussi "nous référer à l'inconscient du peintre"[3] qui peut, comme dans un échange de regards — entre le monstre et nous-mêmes —rencontrer celui du spectateur.

Les Silènes et les Satyres par leur seule présence d'homme-cheval engendrent toute une série de significations. Accompagnant, et plus, les Ménades dans le cortège dionysiaque, les hommes-chevaux sont l'équivalent de la jument dans la scène de cauchemar : ils surdéterminent et symbolisent les rapports à la mort et à la sexualité.

> "Compte tenu de ce qui a été dit, d'une part, des aspects chthoniens de la personnalité divine de Dionysos, d'autre part, d'une parenté générale avec les démons infernaux que révèle chez les danseurs de la suite de Dionysos la persistance d'attributs chevalins, on ne sera pas surpris que Silènes et Satyres, même s'ils ont eu, comme il est probable, leur existence propre et indépendante du culte de Dionysos, dans les croyances, les récits et les usages populaires, aient trouvé à se ranger assez naturellement dans le cortège des êtres surnaturels dont

[1] STAROBINSKI, Jean. "La vision de la dormeuse" in *Trois fureurs*. Paris : Gallimard, "Le chemin", 1974, p. 129.

[2] *Ibid.*, p.131.

[3] *Ibid.*, p.141.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> Dionysos était le meneur et l'animateur, et cela d'autant plus que l'on croyait savoir beaucoup de choses des accointances de ces lurons toujours en quête de bonne fortune non seulement avec leurs compagnes naturelles, les nymphes dont Dionysos était le 'nourri' par excellence, mais avec les mortelles qui, par la pratique des rites bachiques, devenaient en quelque sorte les émules de ces nourrices divines."[1]

Ino, la nourrice du petit Dionysos a été frappée de folie par Héra, et, dans son délire tua ses enfants. Elle est en fait la première Ménade. C'est elle le modèle des femmes qui vont suivre le cortège dionysiaque puisque les Ménades reproduisent exactement son comportement : elles sont nourrices du dieu, et sous l'emprise de la *mania*, commettent des infanticides. Le rôle maternel dans le culte de Dionysos, le dieu "deux fois né", est significatif. La femme — la Ménade — est celle qui nourrit l'enfant et celle qui le tue. La psychanalyse aurait là beaucoup à dire. Nous voulons seulement relever que cette figure de la Mère terrible et phallique est aussi celle qui écrase le dormeur dans le cauchemar, où elle prend souvent une apparence monstrueuse qui mêle l'humain et le bestial. Le cauchemar, à l'image du cortège dionysiaque, réunit la Ménade et le Satyre. Il est le rejeton monstrueux de leurs amours, le fruit du croisement entre une Mère terrible et un démon lubrique. Il ne pouvait en être autrement dans le cortège possédé par Dionysos, le dieu de l'altérité. Il est l'Etranger, celui qui arrive du dehors et qui entraîne au dehors. "Qu'il marche en souriant ou bondisse irrité, Dionysos se présente toujours sous le masque de l'étranger. Il est le dieu qui vient du dehors ; il arrive d'un Ailleurs."[2] Il est une divinité du passage, et par là, toujours bouleversant et troublant. Il est le délire.

---

[1] JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. op. cit.*, p.285.

[2] DETIENNE, Marcel. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris : Hachette, "Textes du XX$^{ème}$ siècle", 1986, p.18.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Ce dieu de l'altérité et de la nouveauté se montre capable, quand il s'empare des âmes et des corps, d'engendrer tous les désordres, renversant les barrières établies entre les âges, les sexes, les conditions sociales et civiques."[1]

Il fait aussi se mêler les femmes et les démons, la sexualité et la mort, l'amour maternel et l'infanticide, l'extase et la folie, le divin et le démoniaque. Il est le dieu du croisement plus que celui du passage. Et le cauchemar est à l'image de son cortège.

### 1-3. Le *phallos*

On sait que les dionysies donnaient lieu à des processions du phallos et son dévoilement aux yeux de l'initié était le moment essentiel des rites initiatiques des Mystères dionysiaques. A Rome où Dionysos est assimilé au vieux dieu Liber Pater, les phallophories tiennent une grande place dans le rituel. Elles deviendront l'élément essentiel du culte de Priape, le dieu ithyphallique qui participe aussi au cortège dionysiaque. Le phallus dressé, que les Romains appelaient *fascinus*, était honoré en tant que symbole de vie, de puissance et de fécondité. Sa procession dans le cortège dionysiaque n'était sûrement pas solennelle et donnait lieu à toutes sortes d'obscénités joyeuses.

Le *fascinus* est un symbole apotropaïque parce qu'il est fascinant, objet de la fascination, c'est-à-dire du mauvais oeil, de *l'invidia* ("malveillance, jalousie", de *invidere* "regarder d'un oeil malveillant, jeter le mauvais oeil"). Le *fascinus* dit le problème du regard, de son pouvoir, de son action ou de son savoir. Nous renvoyons au beau livre de P. Quignard *Le sexe et l'effroi*[2] qui analyse quelques-unes des significations du *fascinus* dans la Rome antique, à partir notamment de la fresque de la Villa des Mystères. Cette question du regard est aussi une de celles que pose le *Nightmare* de H. Füssli. D'abord

[1] PAILLER, Jean-Marie. *Bacchus figures et pouvoirs*. Paris : Les Belles Lettres, "Histoire", 1995, p.37.

[2] QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 1994.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

parce que la scène représente la dormeuse et ce qu'elle voit en rêve. "Le peintre dit J. Starobinski, s'attribue littéralement le don de double vue." Mais aussi parce qu'on se demande : qui regarde, ou ne regarde pas, quoi ? L'échange de regard entre le monstre et le spectateur est-il de l'ordre de la fascination, et de *l'invidia* ? Que ne voit pas, ou ne veut pas voir celle qui ferme les yeux ? La scène du *Nightmare* a peut-être une symbolique équivalente à celle de la scène originaire ou primitive que la psychanalyse définit ainsi :

> "scène de rapport sexuel entre les parents, observée, supposée ou fantasmée par l'enfant. Elle est généralement interprétée par celui-ci comme un acte de violence de la part du père."[1]

Le spectateur voyeur se trouve dans la position de l'enfant qui regarde, dans la chambre, la belle jeune femme (la mère aimée) chevauchée par un être monstrueux (le père sadique). Le cauchemar est une scène primitive en ce sens qu'il "appartient au passé — ontogénique ou phylogénique — de l'individu et constitue un événement qui peut être de l'ordre du mythe, mais qui est déjà là, avant toute signification apportée après-coup."[2] Le regard sur la scène du lit est celui de la fascination.

La Villa des Mystères a été ainsi nommée parce que l'on a interprété ses peintures comme la représentation des rites initiatiques dionysiaques, notamment à cause de la scène du dévoilement du *phallos* (cf. annexe 15). La prêtresse agenouillée s'apprête à soulever le voile qui recouvre la forme phallique déposée dans le van mystique, devant une jeune fille épouvantée qui détourne la tête. Récemment P. Veyne a proposé une autre interprétation de la fresque pompéienne : ce ne sont pas des "Mystères" mais "un matin de noces au

---

[1] LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, J.-Bernard. *Vocabulaire de la psuchanalyse*. Paris : PUF, 1967, p.432.

[2] *Ibid.*, p.433.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

gynécée"[1]. Ces deux interprétations ne se contredisent pas car si "Dionysos se retrouve dépouillé de ses Mystères véritables, il devient le dieu des réalités de l'amour, ce qui est loin d'être contraire à l'esprit bachique"[2]. Le dévoilement du phallos, même s'il n'est qu'allusif selon P. Veyne, dit l'initiation de la jeune fille à la sexualité, par le mariage ou les Mystères. Ce que nous voulons rapprocher des *Nightmare* de H. Füssli où une forme phallique voilée est aussi représentée[3] : la jambe de la jeune femme, allongée et épaisse dans le *Nightmare* de 1781, redressée et cassant le corps de la dormeuse dans celui de 1791. Ce presque *phallos* voilé, étrangement ressemblant à celui de la fresque pompéienne, sur lequel la femme épouvantée ferme les yeux, est un mystère, à tous les sens du terme. C'est une initiation, une révélation et un secret qui se produisent dans et par l'espace onirique fonctionnant comme l'espace rituel. Et en ce sens, le cauchemar est un rêve (au sens de l'expérience onirique) mythique. Dans et par ce rêve, la dormeuse s'initie à certaines "choses sexuelles", des désirs qu'elle avait en tête sans le savoir se révèlent à elle ; quant au secret (de *secretus* qui a donné sexe) il est à la fois dans l'impossible à dire de cette expérience et dans ce qu'il exprime de profondément intime matérialisé par l'espace du lit et de la chambre. *Nightmare* est une scène secrète où la jeune fille ferme les yeux devant ce qu'elle érige sur elle (le monstre) et en elle (le désir symbolisé par la forme phallique). "Le désir fascine" dit P. Quignard. La jeune fille ne veut, ne peut regarder son désir. A moins que ce soit le fait de l'avoir vu qui l'a ainsi chavirée. "Est-ce la peur de vierge *avant* ? Est-ce le choc *après* ? Vaines questions."[4] Si la forme phallique représente le désir, il est possible d'y lire aussi celui du peintre. Dire que "le désir fascine" signifie également que le désir *fait* le *fascinus,* il l'érige. Le désir du peintre

[1] VEYNE, Paul. *Les mystères du gynécée.* Paris : Gallimard, "Le temps des images", 1998, p. 18.

[2] *Ibid.*, p.92.

[3] Nous devons cette lecture à Bernard TERRAMORSI, Séminaire de Maîtrise 1994-95, Université de la Réunion.

[4] VEYNE, Paul. *Les mystères du gynécée. op. cit.*, p.89.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

érige la forme voilée, monte la jambe en *phallos*, comme on dit "monter quelque chose en épingle" ; il la grossit. Jusqu'à devenir, dans le *Nightmare* de 1791, complètement difforme et disproportionnée sous le linge blanc, désarticulant le corps-pantin de la femme que le peintre s'acharne à faire tenir. Corps fantoche, instrument d'autre chose que le désir conscient du peintre qui a pu être "tout simplement" de peindre le cauchemar. H. Füssli a d'ailleurs huit fois[1] au moins peint cette scène qui a été elle-même immédiatement copiée des centaines de fois (cf. annexes 4 à 7). Dans une oeuvre littéraire, C. Mauron aurait défini une telle récurrence comme "le mythe personnel" de l'auteur. Cette formulation nous semble convenir pour l'oeuvre picturale de H. Füssli. Le peintre a investi le cauchemar de désir, il l'a littéralement désiré. Ce qu'il ne peut représenter autrement que par la forme phallique suffisamment voilée cependant pour qu'elle passe la censure, que *sa femme* pourrait personnifier[2]. Il n'y a pas d'obscénité dans les *Nightmare.* La forme phallique est bien la jambe de la jeune fille. On ne *voit* pas le phallos, il est voilé.

> "Voit-on le sexe qu'on ne le voit pas. Il est arraché à sa visibilité dans l'attraction du désir qui l'avait accru, qui l'avait enflé. Il est arraché à la vision dans l'attraction du plaisir qui le démorphose dans la jouissance."[3]

La forme phallique de la jambe est voilée par le linge qui la recouvre, comme le *phallos*, mais aussi par cet impossible à dire du désir. Seul le regard peut saisir le désir qui échappe au langage, comme le cauchemar et les rêves se voient mais ne peuvent être racontés. Le tableau le fait voir et on s'épuise à le dire. Le phallus n'est plus visible parce que le désir qui "avait accru, enflé" la

---

[1] Cf. *Tout l'oeuvre peint de Füssli.* Paris : Flammarion, "Les classiques de l'art", 1980. Cet ouvrage ne rescence pas tous les dessins préparatoires aux différents *Nightmare*. Il est aussi regrettable que Mme Füssli ait épuré les dessins de son mari de tout ce qu'elle avait jugé obsène. Il est propable que certains dessins auraient apporté bien des éclairages sur son "mythe personnel"...

[2] Cf. note 1, *supra*.

[3] QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi. op. cit.*, p.332.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

jambe, l'a en même temps rendu méconnaissable en en faisant une jambe de jeune fille. Dans le *Nightmare* de 1791, la jambe voilée est redressée et se rapproche encore plus du *phallos* érigé. Et plus que dans le *Nightmare* de 1781, le corps de la jeune femme est disloqué, cassé par cette forme phallique qui *doit* être sa jambe. Le désir, celui du peintre aussi, s'exprime dans cette peinture du cauchemar, comme dans le cauchemar : par la figuration. La forme phallique figure le désir, il ne peut l'être autrement. Mais il ne peut être représenté ici, dans le *Nightmare* ; il passe par une jambe "accrue, enflée". Et le spectateur *fasciné* éprouve alors effroi et plaisir, comme peut-être la dormeuse ou l'initiée aux Mystères de la fresque pompéienne.

Le cauchemar et les *Nightmare* de H. Füssli croisent en certains points le rituel dionysiaque et les peintures de la Villa des Mystères. Ce qui n'est guère surprenant puisque ce sont deux figures mythiques et deux représentations picturales, leurs "entrelacs" sont presque attendus. Il faut y ajouter, entre autres, la littérature qui contribue à tisser le texte du cauchemar et les "textes picturaux" de Füssli[1] pour lesquels certaines "théories du texte" sont parfaitement appropriées.

> "Tout texte est un *intertexte*, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante."[2]

Un des "intertextes" du *Nightmare* est la fresque pompéienne ; une des composantes de la mythologie du cauchemar est le rituel dionysiaque. Souligner ces liens, ces fils entrecroisés, n'est pas dévoiler la vérité du cauchemar, ni celle des *Nightmare* de Füssli. Le *phallos* reste voilé et nous ne

[1] La fresque de la Villa des Mystères peut être aussi un texte pictural puisqu'elle raconte une histoire, puisqu'on y *lit* les Mystères dionysiaques, ou ceux du gynécée. Nous reviendrons, concernant H. Füssli, sur cette notion du "texte pictural" dans la Partie II.

[2] BARTHES, Roland. "Théorie du texte", *Encyclopédia Universalis*.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

pouvons que suivre les plis du tissu sur sa forme. Pour ces peintures comme pour le texte,

> "dévoiler ne consiste point à ôter un obstacle, enlever un décor, écarter une couverture sous lesquels gît la chose nue, mais à suivre patiemment [...] la disposition délicate des voiles, les espaces voisins, la profondeur de leur entassement, le talweg de leur couture, à les déployer quand il se peut."[1]

Le désir reste indicible, seul le tissu — le texte — qui le voile lui donne forme et le révèle.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

[1] SERRES, Michel. *Les cinq sens*. Paris : Grasset, 1985, p. 84.

# 2. La sorcellerie

En ce qui concerne le rapprochement entre les sorcières et le cauchemar, nous ne faisons que reprendre les théories de E. Jones. C'est sous sa conduite que nous traitons ici de la sorcellerie. Les deux manifestations sont en effet très voisines. Le cauchemar — le contact avec le démon — est un des critères sur lequel se basait l'inquisiteur pour prononcer la culpabilité d'une sorcière. Celle qui avoue un cauchemar, avoue en même temps un rapport physique avec le démon, elle est donc une sorcière. Connaître le cauchemar pouvait ainsi conduire au bûcher.

L'image classique de la sorcière, celle qui s'est constituée aux XV$^{ème}$-XVII$^{ème}$ siècles lors des plus grandes épidémies de sorcellerie et de ses plus grandes répressions, est celle d'une vieille femme laide et isolée qui a conclu un pacte avec le diable, acquérant ainsi certains de ses pouvoirs. Elle se rend au sabbat, assemblée nocturne de sorcières qui tient à la fois de la messe noire, de l'orgie et du congrès. Et ses maléfices qui généralement s'attaquent à la fécondité des hommes et des bêtes, pouvaient entraîner la mort.

Ce sont ces deux éléments de la sorcellerie, le sabbat et l'union de la femme et du diable, que nous voulons rapprocher du cauchemar.

## 2-1. Le sabbat

Le "jeune Maître Brown" ayant échappé au sabbat se demande : "le sabbat des sorciers n'avait-il été qu'un cauchemar sauvage et insensé ?"[1] A-t-il dormi et rêvé ou était-ce la réalité ? Ce récit, comme bien d'autres textes fantastiques, pose cette question et la laisse en suspend, et souligne ainsi le fonctionnement onirique du texte et de l'histoire vécue par le personnage. Le

[1] HAWTHORNE, Nathaniel. "Maître Brown fils" in *Contes et récits*. Imprimerie nationale Editions, 1996, p.151.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

sabbat, "cauchemar sauvage et insensé" du "jeune Maître Brown", est une expérience onirique. La folie nocturne ressemble au cauchemar qui laisse lui-même une impression de réalité. On a d'ailleurs souvent avancé l'idée que les sabbats n'avaient pas d'autre réalité qu'onirique. Les prétendues sorcières n'étaient peut-être que des femmes qui "prenaient leurs cauchemars pour la réalité" ! Ce qui s'explique par l'intensité particulière de cette expérience onirique. "Les cauchemars sont souvent si intenses que même des médecins avertis les confondent avec des expériences réelles vécues à l'état de veille."[1]

Foi, la jeune épouse de Maître Brown qui participe aussi au sabbat, tente, au début du récit, de retenir son mari par ces mots : "Une femme seule est tourmentée par des rêves et des pensées telles qu'elle s'effraie quelquefois elle-même."[2] A-t-elle peur du cauchemar ? Elle semble craindre qu'en l'absence de son mari dans son lit, une autre "chose" ne vienne la tourmenter et occuper dans sa tête, en elle, la place de son époux. Et le cauchemar vient en effet puisqu'elle sera transportée par les airs, sur "un nuage nocturne", jusqu'au sabbat où Maître Brown la retrouvera. Le vol nocturne est presque l'équivalent du cauchemar. C'est ainsi que H. Füssli dans *Le cauchemar quittant la couche de deux jeunes filles endormies* le représente : par la fenêtre s'envolent un cheval à la longue queue et son cavalier difforme (cf. annexe 3). Le cauchemar est le cavalier et sa monture volant dans les airs, la nuit. De la même façon, dans "La morte amoureuse", Romuald volant au chevet de Clarimonde, se compare à un spectre "à cheval sur un cauchemar". Le cauchemar est le cavalier, quelle que soit son apparence, monté sur un cheval — ou plus sûrement une jument — et chevauchant si vite qu'ils semblent voler. Aussi, les sorcières se rendant au sabbat par la voie des airs, sur un cheval, un chat noir ou un balai, sont-elles très proches du cauchemar. La femme

[1] ROSCHER, Wilhem Heinrich. *Ephialtes*. Traduction de G. FOIS-KASCHEL, A. JAGOT, M. KISSEL. L'Harmattan-Université de la Réunion, à paraître.

[2] HAWTHORNE, Nathaniel. "Maître Brown fils" in *Contes et récits. op. cit.*, p.133.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

démoniaque à cheval va au sabbat où elle sera chevauchée par le diable. Et elle pouvait de la même façon aller tourmenter les personnes endormies en les chevauchant. D'autres croyances font de la sorcière, l'enfant engendré par la visite du cauchemar.

> "Au Moyen-Age, les héros, les démons et les dieux antiques qui s'unissent aux hommes dans des cauchemars érotiques, sont bien sûr devenus des diables se présentant tantôt comme incubes, tantôt comme succubes pour engendrer parfois des enfants, c'est-à-dire de méchants magiciens, sorcières, etc., vision qui, comme chacun sait, joue un grand rôle dans les procès en sorcellerie."[1]

Ce qui permet de comprendre ces croyances, de les lier entre elles, est la tradition du double[2]. On pensait que les hommes possédaient un double prisonnier de leur corps qu'il pouvait quitter, sous une forme animale ou humaine, si la personne était dans un sommeil proche de la catalepsie. Le double alors se rend au sabbat ou va tourmenter les dormeurs. Les sorcières seraient justement celles dont le double quitte le corps endormi pour commettre des méfaits. Ou aller au sabbat qui est donc l'une des deux activités nocturnes du double. Aller au sabbat et être chevauché par le diable, ou aller tourmenter des dormeurs et les chevaucher, dans les deux cas par les mêmes moyens et la nuit, pendant un profond sommeil des uns et des autres. Chevaucher ou être chevauché, le sabbat est une alternative au cauchemar. C'est d'ailleurs ce que fait Foi, l'épouse de Maître Brown : elle est tourmentée la nuit et/ou elle se rend au sabbat. Et son mari se dit : "Et voilà qu'elle parle de rêves. Il m'a semblé que son visage était troublé, comme si un rêve l'avait avertie du travail prévu pour cette nuit"[3]. Le cauchemar annonce-t-il le sabbat ? Nous pensons en fait que l'un est une version individuelle et domestique de

[1] ROSCHER, Wilhem Heinrich. *Ephialtes. op. cit.*

[2] Cf. *supra*. Chapitre 2 "Les démons de la nuit".

[3] HAWTHORNE, Nathaniel. "Maître Brown fils", *op. cit.*, p.134.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'autre. Etre le possédé, la monture du diable dans la nature sauvage ou l'être dans l'espace intime, domestique de la chambre. Maître Brown compare sa nuit au sabbat à un "cauchemar sauvage" qui l'aurait assailli pendant qu'il dormait dans la forêt. Le sabbat est le cauchemar dans la forêt. Et inversement le cauchemar est de la nature sauvage dans la maison, dans le lit. Quand l'espace domestique le plus intime est gagné par le sauvage et le démoniaque, quand ce qui était extérieur devient intime, hors là, c'est le cauchemar. Le domestique s'ensauvage, l'intime n'est plus le familier et fait peur, la chambre est la forêt. Dans sa lecture du *Horla* justement, M. Serres relève que le nom même de l'Etre-là dit avant tout ces déplacements de "lieux et de positions" qu'il symbolise. Il est le domestique ensauvagé — le jeune Maître Brown dit qu'il est après cette nuit-là, "un homme ensauvagé" — mais aussi l'intime Etranger, un Autre qui serait le Moi, un double.

> "Le *Horla* commence par décrire l'ensemble des relations avec et entre les lieux, ensuite avec l'esprit, unique et buissonnant, des lieux, puis avec l'esprit tout court, enfin avec soi-même et son double."[1]

Le cauchemar est l'étranger, le sauvage, l'Autre *dans* l'intime, le domestique, le même. Il n'est pas étonnant alors que l'analyse de M. Bourlet à propos du ménadisme dans "L'orgie sur la montagne" puisse être pertinente à la fois pour l'expérience du cauchemar , celle du *Horla* et du sabbat.

> "Le même et l'autre se rejoignent dans l'expérience d'une présence qui est tout à la fois dedans (en moi) et dehors (dans tous les autres et dans la nature)."[2]

Le sabbat est aussi une "orgie sur la montagne" et le cauchemar est également cette présence intime et étrangère, union du même et de l'autre. Le

[1] SERRES, Michel. "Lieux et positions", *Europe* (772-773), 1993, pp. 26-43.

[2] BOURLET, Michel. "L'orgie sur la montagne", *Nouvelle Revue d'ethnopsychiatrie*, n° 1, "Dionysos le même et l'autre", 1983, p.38.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

cauchemar *vient* de l'assemblée des sorcières et du cortège dionysiaque ; il en sort pour pénétrer dans la maison, dans le lit. Il quitte ainsi le rituel collectif et extérieur et c'est son déplacement même qui fait de lui un cauchemar. Et en devenant individuel, intérieur et intériorisé, il a pris le statut d'un phénomène à la fois commun et pathologique.

La croyance au double et au vol nocturne rapproche le sabbat du cauchemar. Et à cette croisée, nous retrouvons encore une fois le cheval qui par ses aspects symboliques infernaux, appartient aussi au monde de la sorcellerie. Nous avons vu que *Nightmare* se traduit littéralement par "la jument, ou la sorcière de la nuit". La bête femelle et la femme démoniaque sont équivalentes dans le cauchemar, l'une est le reflet de l'autre. Nous retrouvons ici les liens que tissent entre eux la jument, la sorcière, la femme et le démon. Si le mot français n'a pas gardé l'empreinte de ces entrelacs sémantiques à l'origine des erreurs philologiques de E. Jones[1], d'autres — *Nightmare*, *Mahr* — attestent que la jument et le démon n'ont fait qu'un à un moment important de la croyance du cauchemar. C'est d'ailleurs ce que peint H. Füssli dans ses tableaux successifs. Et la sorcière étant la femme démoniaque montée sur un balai équivalent du cheval, ses liens avec le cauchemar sont très forts. On a pensé à une période, au XV$^{ème}$, aux grands débuts de la chasse aux sorcières, qu'elle était le cauchemar même, l'incube ou le succube. Et l'on retrouve encore dans une partie de l'oeuvre de Goya sur les sorcières, des éléments de ces croyances, même si c'est le bouc plutôt que le cheval qui accompagne la sorcellerie.

Le double des sorcières pouvait quitter leur corps endormi sous la forme d'un cheval et aller ainsi tourmenter les dormeurs ou servir de monture aux démons. En fait, ce cheval, dit le *Malleus maleficarum,* est le diable lui-même.

---

[1] Cf. Supra. Chapitre 1 "Le cheval ou le mort"

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Et puis qu'en est-il de ces magiciens appelés dans notre langage usuel nécromants, qui sont souvent transportés par les airs par les démons, parfois même vers des terres lointaines ? Parfois ils persuadent même les autres d'aller avec eux sur un cheval, qui en réalité n'est pas un cheval mais le démon sous cette forme. Alors, dit-on, ils avertissent leurs compagnons de ne pas faire le signe de la croix."[1]

Le cheval-sorcière, la jument donc, conduit jusqu'au sabbat où officie le diable généralement sous la forme d'un bouc. Et c'est bien sûr la même monture qui mène le démon — sorcière ou diable — jusqu'au lit des personnes qu'il veut tourmenter. La même jument accompagne par la voie des airs, le cauchemar et la sorcière.

L'être monstrueux qui chevauche la dormeuse dans les *Nightmare* de H. Füssli n'a pourtant que peu de liens avec la représentation habituelle de la sorcière. Le gnome a un visage simiesque ou ressemble à un chat. Mais on sait l'importance du chat noir dans la sorcellerie. Quant à la dormeuse, elle n'est pas une sorcière mais pourrait être la personne profondément endormie quittée par son double, ce chat noir monstrueux posé sur elle. C'est aussi sous cette forme que Carmilla s'approche du lit de Laura :

> "J'aperçus quelque chose bouger près du lit que je n'arrivais pas à distinguer tout d'abord. Puis je me rendis compte qu'il s'agissait d'un animal d'un noir profond qui ressemblait à un chat monstrueux."[2]

Le chat monstrueux peut être le double de la dormeuse. En ce cas, le *Nightmare* de H. Füssli représente en une seule scène, une dormeuse, son double et l'activité de ce dernier : être un cauchemar.

---

[1] INSTITORIS, Henry, SPRENGER, Jacques. *Le Marteau des sorcières Malleus maleficarum (1486)* trad. A. Danet, Grenoble : Ed. Jérôme Millon, 1990, p.287.

[2] LE FANU, Sheridan. *Carmilla*. Paris : Actes Sud, "Babel", 1996, pp.66-67.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 2-2. L'union de la femme et du démon

Si être un cauchemar était l'un des pouvoirs de la sorcière, c'est qu'elle l'avait reçu du diable lui-même. La croyance assurait que la femme ne devenait sorcière qu'après l'union avec le diable, ce qui constituait le pacte. Il fallait donc être soi-même la victime du premier des incubes pour pouvoir à son tour devenir incube. La première victime du cauchemar est d'abord la sorcière. Les copulations diaboliques se renouvelaient lors des sabbats en grande partie occupés par les orgies. Hommes et femmes mais surtout humains et démons se livraient à la plus grande débauche, à la fin de la cérémonie. On disait que le fruit de ses accouplements était sacrifié et mangé lors des sabbats suivants.

> "A la fin, les assistants s'accouplaient au hasard des rencontres. Les démons participaient à ces ébats érotiques comme partenaires féminins (succubes) ou comme partenaires masculins (incubes). Le sexe des démons était réputé ne procurer aucun plaisir, et leur sperme était froid. Mais c'était le fruit de ces accouplements monstrueux qui était sacrifié sur la table des sabbats."[1]

L'union avec le démon a été l'un des critères de la sévérité des inquisiteurs. Il faut souligner ici, puisque c'est aussi le cas dans le cauchemar, que c'est la sexualité féminine qui est au centre des interrogations. La supposée faiblesse de la femme, dominée par son corps en fait une proie du diable et de la lubricité. Elle est démoniaque parce qu'elle est possédée par le démon. La sorcière alors, radicalise ce qui s'exprimait déjà avec le cauchemar incube s'attaquant aux jeunes filles. La sorcière est en quelque sorte, celle qui demande le cauchemar et qui en tire profit, elle conclut un pacte avec lui. "On croyait vraiment que c'était seulement après des rapports sexuels avec le diable que la sorcière obtenait ses pouvoirs magiques"[2]. Tandis qu'on suppose que la *virgo*

---

[1] SALLMANN, Jean-Michel. *Les sorcières fiancées de satan.* Paris : Gallimard, "Découvertes", 1989, p.53-54.

[2] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit.*, p.175.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*dormiens* telle que l'a peinte H. Füssli, n'est pas *a priori* consentante. Dans les deux cas cependant, c'est la sexualité féminine, "*the dark continent*", que l'on interroge et imagine.

> "A travers le problème de la sorcellerie, c'est le statut de la femme dans la société chrétienne qui est posé. Du point de vue théologique, la femme est marquée par le péché originel. Elle reste l'agent du diable. Mais c'est aussi son corps qui inquiète. La méconnaissance de sa physiologie laisse libre cours à toutes les extravagances de l'imagination."[1]

Pour E. Jones, la sorcellerie manifeste avant tout le mythe de l'union sexuelle avec le diable. Et cette union, parce que le diable — comme Dieu — est une image du Père, est rapprochée de l'inceste. "Comme nous l'avons fait remarquer à propos du sabbat, la fornication avec le diable représente un fantasme inconscient de l'inceste."[2] Les désirs à l'oeuvre dans la sorcellerie sont donc aussi des désirs incestueux, tout comme ceux du cauchemar, bien qu'ils ne soient sûrement pas les seuls.

> "Par un autre aspect, la possession est également une rébellion de femmes agressives, provocantes, exposant au grand jour des exorcismes de leurs désirs et leurs revendications sous le masque de ces diables qui rendent tant de services."[3]

La sorcellerie a été pour certaines femmes un "exorcisme de leurs désirs", ce qui, selon nous, peut être aussi le cas du cauchemar. Les deux phénomènes réalisent les mêmes désirs refoulés. "Le sabbat, délire onirique, sera évidemment la transposition des désirs charnels plus ou moins refoulés à l'état de veille."[4]

---

[1] SALLMANN, Jean-Michel. *Les sorcières fiancées de satan. op. cit.*, p.105.

[2] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit*, p.196.

[3] CERTEAU, Michel de. *La possession de Loudun.* Paris : Gallimard Julliard, "Archives", 1990, p. 154.

[4] PALOU, Jean. *La sorcellerie.* Paris : PUF, "Que sais-je ?", 1957, p.26.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

La sorcellerie, comme le cauchemar, croise la route de la chasse sauvage. La troupe sauvage de Wotan ou d'Odin ou la mesnie Hellequin est un des éléments de la mythologie du cauchemar[1]. Ces mêmes troupes de morts à la tête desquelles se trouvent cette fois des femmes sont présentes dans la croyance à la sorcellerie.

> "Notons au contraire que la croyance concernant les chevauchées nocturnes a eu une très grande diffusion [...]. Mais le nom de Diane y est parfois remplacé par celui de divinités populaires germaniques, comme Holda, dotée d'attributs qui, selon une opposition très fréquente, renvoient à la fois à la vie et à la mort. Tout comme Pertcha, sa consoeur de l'Allemagne méridionale, Holda est en effet à la fois déesse de la végétation et donc de la fertilité et guide de la 'chasse sauvage' (*Wütischend Heer*, *Wilde Jagd*, *Mesnie Sauvage*), la troupe des morts prématurés qui parcourt la nuit, implacable et terrifiante, les rues des villages, tandis que les habitants verrouillent les portes, en quête de protection."[2]

Les croyances concernant le sabbat des sorcières, les troupes de morts et le cauchemar se croisent en différents points (la sexualité et la femme, le démoniaque et la mort) où se retrouve à chaque fois le cheval ou la jument. Notons enfin que le sabbat des sorcières a été préparé par les assemblées des Ménades.

> "La première description complète du sabbat apparaît en 1335 à un procès de sorcellerie et d'hérésie à Toulouse. Cette idée fut probablement renforcée par les légendes teutonnes de meute et d'armées sauvages. Le souvenir des Bacchanales romaines et des Cotytia athéniennes jouèrent également et sans aucun doute un rôle."[3]

---

[1] Cf. Supra. Chapitre 2 "Les démons de la nuit".

[2] GINZBURG, Carlo. *Les batailles nocturnes*. Paris : Champ Flammarion, 1984, p.77.

[3] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op. cit*, p.187.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Nous voulons ainsi souligner que le ménadisme et la sorcellerie ont été, à des époques et dans cultures différentes, des manifestations rituelles et collectives comparables au cauchemar.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 3. L'hystérie

L'abondante iconographie des hystériques de la Salpétrière sous la direction de Charcot nous a familiarisé avec les postures de ces malades. La femme renversée, tétanisée, en arc de cercle et exposée au regard du public a depuis longtemps posé la question de la théâtralisation dans l'hystérie de cette période[1]. La mise en scène, le spectacle des femmes en crise dans l'amphithéâtre des célèbres "leçons du mardi" sont constitutifs de la maladie elle-même, ou du moins l'ont fortement alimenté.

> "C'est ainsi que la clinique de l'hystérie devint spectacle, *invention de l'hystérie*. Elle s'identifia même, subrepticement, à quelque chose comme un art. Tout proche du théâtre et de la peinture."[2]

C'est cette dimension "artistique" et spectaculaire de l'hystérie que nous voulons rapprocher du cauchemar, et notamment des tableaux de H. Füssli.

## 3-1. La femme chavirée

Une femme sur un lit comme sur une estrade, le corps tendu à la fois recouvert et dévoilé par son linge blanc, les bras par-dessus la tête renversée, les yeux fermés ou révulsés, la bouche entrouverte et les cheveux défaits : la dormeuse de H. Füssli annonce les hystériques de la Salpétrière par sa posture même.

> "La dormeuse de Füssli, pour peu, irait rejoindre la galerie des hystériques dans la collection de 'malades de l'art'. N'esquisse-t-elle pas déjà la position en arc de

[1] Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpétrière*. Paris : Macula, 1982.

[2] *Ibid.*, p.5.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> cercle ? Il suffirait d'un sursaut d'innervation tonique dans ces bras détendus, d'un soulèvement de l'abdomen : les images classiques de la Salpétrière sont proches."[1]

La Ménade déjà nous a semblé être subrepticement représentée dans la dormeuse de H. Füssli. Nous y voyons maintenant une presque hystérique. Comment la scène du *Nightmare* peut-elle évoquer pour le spectateur moderne la scène de l'hystérie des photographies de la Salpétrière ? Le tableau du cauchemar fonctionne en fait comme un rêve où l'image manifeste est l'illustration de la croyance et de l'étymologie du cauchemar, et ses images latentes représentent la Ménade, l'hystérique ou, nous le verrons, l'extatique. La femme chavirée sur un lit dit, par le cauchemar, la jouissance féminine et la folie. Le tableau de H. Füssli est comme un archétype, un modèle figuratif du cauchemar. Il fixe picturalement la croyance mais est aussi la matrice des représentations de la scène du cauchemar — le tableau a été abondamment copié — et au-delà des scènes où la femme possédée perd la tête. Les différents niveaux du tableau, ses images "feuilletées" s'expliquent par la nature même du sujet représenté. Le cauchemar est en effet lui-même à la croisée des croyances et des épistémès ; il a traversé toutes les époques et toutes les cultures. Et tel que le peint H. Füssli à la fin du XVIII[ème] siècle, il est le "corps mêlé" ou "arlequin", monstrueux, où sont assemblées des strates culturelles successives. Le tableau littéraire de H. Füssli, "définition verbale transposée visuellement"[2], est, comme tout texte, "un intertexte"[3].

> "Ce qui apparaît ici, c'est la stratification complexe du texte [du tableau] ; il ne constitue pas une unité, un système cohérent qui devrait correspondre à un sens bien déterminé, mais un ensemble hétérogène de données appartenant à des couches elles aussi diverses. En utilisant le langage métaphorique, on dira que le texte [le

[1] STAROBINSKI, Jean. "La vision de la dormeuse",*op.cit.*, p. 142.

[2] *Ibid.*, p.133.

[3] BARTHES, Roland. "Théorie du texte" in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 22, p.371.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> tableau] ressemble à un terrain où les couches géologiques se sont inextricablement mêlées."[1]

Une des "couches" de la *virgo dormiens* est celle de l'hystérique, ou du moins en est-elle la matrice. Un siècle avant les photographies de la Salpétrière, H. Füssli peint une femme chavirée qui évoque une hystérique pour le spectateur moderne. Ce qui signifie peut-être que les liens entre l'hystérie et le cauchemar existent au-delà d'une ressemblance entre la femme du tableau et celles des photographies. Si la femme du *Nightmare* contient déjà en elle l'hystérique que Charcot mettra en scène, c'est aussi parce que toutes deux manifestent dans la même posture une pathologie mentale liée à la sexualité.

Depuis l'Antiquité l'hystérie s'explique par la sexualité de la femme. Le terme même d'hystérie vient du grec signifiant utérus considéré comme le siège de la maladie. Ce sont surtout les vierges et les veuves, c'est-à-dire celles qui n'ont pas de rapports sexuels qui sont exposées à cette maladie. Le traitement proposé est le mariage, c'est-à-dire par euphémisme les rapports sexuels. La même prescription est donnée des siècles plus tard par Chroback qui, en présence de Freud, préconise le traitement suivant à une hystérique : *"Penis normalis dosim repetatur"*. Ce sont des rapports sexuels non satisfaisants ou leur absence qui seraient à l'origine de l'hystérie. Nous avons vu qu'on attribuait la même origine aux visites du cauchemar qui s'attaquait en priorité au même groupe de femmes : les religieuses, les vierges et les veuves. L'hystérie et le cauchemar sont donc deux symptômes possibles d'un même problème. Et dans les deux cas, les comportements de la femme simulent de façon plus ou moins évidente des rapports sexuels ou érotiques où se mêlent la jouissance, l'angoisse, la répulsion et le ravissement.

L'explication antique de l'hystérie, la "suffocation de la matrice", montre aussi combien ce mal est proche du cauchemar. On pensait que l'utérus

[1] MOLINO, Jean. "Interpréter" in *L'interprétation des textes*. C. REICHLER (édit.). Paris : Minuit, 1989, p.44.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

était une sorte d'animal vivant dans le corps féminin, et qu'en se déplaçant vers le haut lors de la maladie, il comprimait le diaphragme et les voies respiratoires. Hippocrate disait que la femme risquait alors de mourir étouffée. Dans le cas du cauchemar, l'animal monstrueux qui oppresse n'est plus interne, il est *sur* la femme. Le démon est sorti du corps, est extériorisé, mais pesant sur l'épigastre, il exerce la même pression étouffante. Et symboliquement, la suffocation causée par la pression interne de la matrice ou externe du démon fouleur signale l'acte sexuel.

L'histoire de l'hystérie est également à rapprocher de celle du cauchemar. Maladie féminine liée à la sexualité, fureur érotique proche du "mal sacré" dans l'Antiquité, l'hystérie est considérée au Moyen-Age comme une possession démoniaque avant de revenir au domaine de la médecine. L'intérêt médical atteint avec Charcot son maximum d'intensité, ce qui donne à la maladie elle-même une importance spectaculaire. Et avant *L'interprétation des rêves*, c'est avec ses *Etudes sur l'hystérie* que Freud pose les premières bases de la psychanalyse. Mais peu à peu, les hystériques vont cesser de passionner la médecine et le terme d'hystérique lui-même se banalise pour signifier aujourd'hui toute personne au comportement excessif. Le cauchemar a connu une évolution similaire, du domaine de la croyance à celui de la psychiatrie jusqu'au désintérêt et à la banalisation. Dans les deux cas, le phénomène est individuel et pathologique. Alors que le ménadisme et le sabbat des sorcières étaient des manifestations rituelles et collectives, l'hystérie individuelle est rejetée par la société dans le domaine médical qui y accordera de moins en moins d'intérêt. L'histoire du cauchemar contient à elle seule cette évolution, du collectif à l'individuel, de l'intérêt au désintérêt.

Cauchemar et hystérie sont des manifestations individuelles, originales, symboliques et nécessitent une interprétation. Chaque cauchemar, même s'il suit un scénario commun, est unique. Son contenu manifeste suit en général le scénario classique, résultat de la transformation des idées latentes par le travail

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

du rêve. De même, chaque hystérique a des symptômes particuliers, même s'il existe un scénario classique des crises qui occulte et signale le trauma initial.

> "Les symptômes hystériques sont pour Freud des résidus, symboles de certains événements, symboles commémoratifs. La crise est une transposition sur une autre scène et dans un autre langage du trauma initial"[1].

Il s'agit donc pour le cauchemar comme pour l'hystérie de créations individuelles et originales. Dans les deux cas, les tensions n'ont pas pu se dire par le canal normal de l'expression, par le langage notamment, et sont transposées de manière symbolique "sur une autre scène".

## 3-2. Le spectacle

Charcot dans un souci scientifique donne à voir les hystériques soit par les photographies, soit réellement dans l'amphithéâtre. Il les met en scène et on sait combien le lien qui unit la malade au médecin qui la dirige a pu troubler l'observation expérimentale. Ces tableaux d'hystériques avaient leur public qui était loin d'être entièrement médical. On venait aux leçons du mardi comme au spectacle. Car il s'agit bien d'un spectacle, celui de la souffrance, auquel se prêtent complaisamment les malades, des femmes contractées et chavirées exposées sur l'estrade ou le lit. C'est aussi ce que fait H. Füssli qui, comme Charcot, expose une femme tourmentée et possédée aux yeux de tous. La chambre, le lit, les rideaux forment la scène où se joue la possession. Face à cette représentation qui nous fait pénétrer dans l'intimité de la femme, le spectateur adopte la même position — le même regard ?— que le public des leçons de Charcot : ils sont voyeurs.

---

[1] TRILLAT, Etienne. *Histoire de l'hystérie*. Paris : Seghers, "Médecine et histoire", 1986, p.239.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Il y a dans l'image spécifique de la dormeuse [...] trop de donner-à-voir pour qu'il n'y ait pas derrière ou à côté, 'l'appétit d'un oeil' qui s'en nourrisse et qui serait donc pour le moins, celui du spectateur-voyeur auquel le tableau est offert."[1]

Le tableau de l'hystérique comme celui de la dormeuse assaillie par le démon appelle le regard du spectateur qui s'en délecte et s'en effraie ; il est fasciné. Le regard capté du spectateur est en quelque sorte lui-même mis en scène dans le tableau par le regard du monstre. Le cauchemar nous regarde. Ce qui conduit J. Starobinski à se demander "qui rêve ?", c'est-à-dire qui voit le cauchemar ? Le cauchemar est d'abord celui de la dormeuse, mais elle ferme les yeux et est absente. Cette scène est aussi le rêve du peintre qui selon le procédé des phénomènes oniriques, figure picturalement le scénario narratif du cauchemar. C'est d'abord lui qui voit et crée la scène. Comme Charcot — ou le photographe — est le premier à voir et donc à créer le symptôme hystérique. Les nombreuses photographies d'hystériques témoignent d'ailleurs de cette pulsion scopique. Le médecin veut voir, fixer sur l'image ce qui se passe *dans* la femme. Et il étudia, c'est-à-dire regarda, particulièrement les yeux des hystériques, leur "regard tors"[2] et leurs visions. Comme H. Füssli, le médecin "s'attribue, littéralement le don de double vue."[3] Ces multiples échanges de regards nous rendent complices aussi bien du médecin que du peintre avec qui nous partageons la même pulsion scopique. Nous aussi nous scrutons dans la femme qui justement elle, ferme les yeux. Parmi les photographies des "symptômes oculaires" des hystériques, il en est une particulièrement troublante, celle de Jeanne Ag. "photophobique" (cf. annexe 14). Les yeux fermés, la bouche entrouverte, l'expression à la fois douloureuse et extatique du visage de l'hystérique rappelle étrangement celui de la dormeuse. Quel est le

---

[1] LACASSAGNERE, Christian. "Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique intertextuelle", *Romantisme*, "L'imaginaire du romantisme anglais", n°49, vol. 15, 1985, p.52.

[2] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie. op.cit.*, p.127.

[3] STAROBINSKI, Jean. "La vision de la dormeuse", *op.cit.*, p.129.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

cauchemar, la vision de l'hystérique qui ferme les yeux ? Cela, même si Charcot n'a pas pu le montrer en une seule représentation, à la manière du peintre, il l'a quand même voulu le voir et le représenter. Des dessins de Charcot tentent de figurer certaines visions des hystériques, celles notamment qu'il nomme "scotome brillant". Charcot a le même regard artistique et endoscopique sur ses hystériques que H. Füssli sur ses dormeuses tourmentées. Et dans les deux cas, le spectacle que met en scène leur regard inclut celui du spectateur qu'il prend au piège et fascine.

> "Je veux déjà indiquer que les protocoles d'examens des yeux relevèrent quasiment d'une pulsion, dont l'objet eût été tous les voir d'autrui (les voir malades, plus précisément) : c'était une *pulsion scopique*, la pulsion scopique en tant qu'elle se destine à jouir de toutes les autres pulsions : la totalitaire pulsion scopique."[1]

Le *Nightmare* de H. Füssli manifeste le même "totalitarisme" où les regards, le désir, la jouissance, le sadisme et le savoir rendent cette représentation monstrueuse. Et si dans ce tableau, on ne sait plus qui rêve ou qui voit, on ne sait pas non plus qui est le monstre. Est-ce seulement le gnome qui regarde ailleurs, celui qui représente le démon ou celui qui échange un regard avec le monstre et jouit de son poids sur la dormeuse ? Est-ce l'hystérique qui se montre, Charcot qui la met en scène ou le public qui se délecte du spectacle ?

> "Cette paire d'yeux de l'incube, c'est en dernier ressort le véritable 'piège à regard' où se prend — et s'insère — notre propre regard et où notre regard se trouve picturalement représenté comme pris : le monstre n'est pas celui qu'on pense. Ou plutôt le monstre c'est *mon regard* au contact de l'objet et le *trouble* de mon regard."[2]

---

[1] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie. op.cit.*, p.131.

[2] LACASSAGNERE, Christian. "Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique...", *op.cit.*, p.54.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

La femme chavirée, le metteur en scène — peintre ou médecin — et le spectateur sont les trois acteurs essentiels de ces représentations. Dans la scène du cauchemar s'ajoute le rôle du monstre pesant vers lequel convergent tous les regards, même celui de la dormeuse dont il est la vision. Parce que c'est en lui que se croisent tous les regards, et parce qu'il est monstrueux, le gnome est aussi le peintre et nous-mêmes. Ses yeux sont un point de focalisation qui, de façon monstrueuse, retorse, nous renvoie comme dans un miroir notre propre regard, c'est-à-dire aussi nos désirs, nos pulsions et finalement notre monstruosité. Sa présence et son regard tors nous renvoient à nous-mêmes, que nous soyons le spectateur, le peintre ou même la dormeuse. L'être monstrueux représente et surdétermine la monstruosité de l'ensemble de la scène, spectateur compris. Il capte le regard et le renvoie, contaminant ainsi de sa monstruosité tous ceux qui le croise et la représentation elle-même. Aussi, si une même structure théâtrale organise la représentation des hystériques par Charcot et celle du cauchemar par H. Füssli, le tableau est plus savant que les photographies puisqu'il montre ce que le médecin s'est acharné à faire voir : ce qu'il y a dans la femme.

Nous voulons pour conclure faire rapidement le lien, par l'intermédiaire du cauchemar, entre l'hystérie et les autres manifestations précédemment étudiées, le ménadisme et la sorcellerie.

La posture de la Ménade, le corps contracté, le visage révulsé et transfiguré a souvent été comparée à l'attitude hystérique.

> "Cela d'autant plus que l'artiste, dans les poses prêtées à un certain nombre de ces danseuses, a manifestement cherché et réussi à exprimer l'outrance des attitudes qui correspond à la gesticulation violente dont s'accompagnent les états de transe ou qui a pour objet d'en déclencher le mécanisme : flexion du buste en avant ou contraction en arrière allant jusqu'à réaliser l'arc de cercle, renversement de la nuque, tournoiement de la tête ou du corps, ces mouvements, que l'art postérieur stylisera,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> ont été rendus dans certains cas avec un réalisme qui ne laisse pas douter que le peintre se soit inspiré de scènes réelles. Les cliniciens, les premiers, qui leur ont consacré des études spéciales, ont mis en évidence l'identité de ces attitudes et celles qui s'observent, soit au cours de l'attaque hystérique, soit dans les représentations de possédés par des artistes modernes."[1]

De plus, leur folie, leur insensibilité à la douleur, leurs actes insensés font que l'état paroxystique de la Ménade a été rapproché par les cliniciens, de l'hystérie où la dépersonnalisation et l'envahissement par une force étrangère la rendent comparable à la possession par le dieu ou le démon du cauchemar.

Quant aux sorcières, les spécialistes ont depuis longtemps suggéré qu'elles étaient avant tout des malades, des hystériques.

> "Non seulement les symptômes de l'hystérie étaient présents chez les sorcières, mais également les stigmates. En fait, ceux-ci étaient si constants que l'on s'en remettait à eux comme à la méthode la plus commode et la plus sûre de se convaincre qu'une femme donnée était ou non une sorcière."[2]

Cependant, la sorcellerie comme le ménadisme sont des manifestations que l'on ne peut réduire au domaine de la pathologie hystérique. Collectives et rituelles, elles dépassent largement la sphère individuelle et privée. Mais nous pensons que la disparition des croyances où elles s'inséraient a dû contribuer à rendre névrotiques des expressions de conflits psychiques qui ne l'étaient pas au départ ou auraient pu ne pas l'être. Comme dans l'histoire du cauchemar, le rituel (ou la croyance) est devenu symptôme.

---

[1] JEANMAIRE, Henri. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot, "Bibliothèque historique", 1951, p.159.

[2] JONES, Ernest. *Le cauchemar. op.cit.*, p.182.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 4. L'extase

Il peut sembler paradoxal *a priori* de vouloir rapprocher l'extase du cauchemar. La première évoque un sentiment de bien-être et de plénitude tandis que le second est immédiatement rattaché à un état pénible ou douloureux. Il est vrai que le vécu de ces deux expériences est assez différent mais les sensations dans l'un et l'autre cas ne sont pas aussi simples, elles sont au contraire fortement ambivalentes. L'extase comme le cauchemar mêlent le désir et la répulsion, le plaisir et la souffrance. Nous voulons établir un rapprochement entre ces deux manifestations à partir du cas de Madeleine Lebouc, qui fait le lien entre notre partie précédente sur l'hystérie et celle-ci, puisque cette femme était une hystérique extatique soignée à la Salpétrière par P. Janet dans le service de Charcot, entre 1896 et 1918. L'étude que le médecin consacre à Madeleine, *De l'angoisse à l'extase*[1], résume dans son titre même le rapprochement que nous voulons relever entre le cauchemar et l'extase. Nous renvoyons aussi pour l'histoire de Madeleine à l'ouvrage de C. Clément et S. Kakar, *La folle et le saint*[2], qui, par la comparaison avec le mystique indien Ramakrishna, souligne combien la "folie" de Madeleine aurait pu avoir un autre sens dans une autre culture, à une autre époque.

Les points de comparaison entre l'extase et le cauchemar peuvent être multiples. Nous choisissons de limiter notre travail à cette composante essentielle commune aux deux expériences : celle de la jouissance. Le parallèle que l'on peut faire à partir de ce point, entre la sculpture de Ste Thérèse par le Bernin (cf. annexe 12) et la dormeuse du *Nightmare* de H. Füssli (cf. annexe 1) est révélateur de cette jouissance ineffable commune à l'extatique et à la femme possédée par le démon du cauchemar.

---

[1] JANET, Pierre. *De l'angoisse à l'extase*. Paris : Alcan, 1926.

[2] CLEMENT, Catherine, KAKAR, Sudir, *La folle et le saint*. Paris : Seuil, "Champ freudien", 1993.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 4-1. L'ineffable jouissance

Une femme sur un lit, les cheveux défaits, le visage renversé exprimant à la fois le ravissement et la souffrance, les yeux clos, la bouche entrouverte. Le corps chaviré ne repose pas mollement, il est légèrement tendu, arc-bouté et offert. Les plis de la robe, les plis du drap cachent le corps, mais en même temps, le fin drapé le sculpte... Est-ce la description de la dormeuse du *Nightmare* de H. Füssli, de la Ste Thérèse du Bernin ou d'une hystérique "exposée" par Charcot? Toutes les trois à la fois sûrement puisqu'elles sont toutes dans la même posture : celle de la jouissance. De la Ste Thérèse, J. Lacan a dit : " Elle jouit, ça ne fait pas de doute."[1] Et le témoignage de la Ste elle-même, à partir duquel le Bernin a composé sa statue, rend compte de ce plaisir intense.

> "Je vis un ange auprès de moi, à ma gauche, en forme corporelle, ce qui ne m'est donné qu'exceptionnellement. Il n'était pas grand mais petit et très beau. A son visage enflammé, il paraissait être des plus élevés parmi ceux qui semblent tout embrasés d'amour. Il tenait en ses mains un long dard en or dont l'extrémité de fer portait je crois un peu de feu. Il semblait qu'il le plongeait plusieurs fois dans mon coeur et l'enfonçait jusqu'aux entrailles. En le retirant on aurait dit que ce fer les emportait avec lui et me laissait tout entière enflammée d'un immense amour de Dieu [...]. La douleur était si vive que je gémissais et si excessive la suavité de cette douleur qu'on ne peut désirer qu'elle cesse. Douleur spirituelle et non corporelle, bien que le corps ne manque pas d'y avoir part, et même beaucoup."[2]

Transpercée par le dard de l'ange, Thérèse entre en extase. Son corps et son âme sont bouleversés par une "douleur" si "suave" qu'elle gémit. On ne peut être plus explicite. Madeleine, l'hystérique extatique l'est pourtant en décrivant elle aussi la même souffrance voluptueuse :

---

[1] LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XX. Encore*. Paris : Seuil, 1975, p.71.

[2] Ste THERESE d'AVILA, *La vie de Ste Thérèse par elle-même*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "J'ai des douceurs énormes sur les lèvres et, au ventre qui se resserre, des secousses vraiment divines... J'ai des frémissements de tout le corps quand Dieu applique partout ses mains brûlantes qu'il promène doucement, c'est indéfinissable, il me semble que je m'évanouis dans la jouissance que je ressens. Je me sens de plus en plus soulevée en l'air, on dirait que tout mon corps porte sur une grosse corde passée entre les jambes et que cette corde comprime les parties qu'elle fait rentrer à l'intérieur. Il se fait un travail à la vessie, on pose un sceau sur l'ouverture et cette gêne pour uriner n'est pas une souffrance, mais une volupté... J'éprouve trop souvent à l'intérieur comme à l'extérieur des frémissements suaves qui sont si particuliers que je ne peux les expliquer."[1]

Madeleine et Thérèse jouissent, "ça ne fait pas de doute". Et elles décrivent toutes deux cette sensation comme une union bouleversante et suave de la douleur et de la volupté.

Quant à la jouissance de la dormeuse assaillie par le cauchemar, si elle n'est pas clairement énoncée, elle s'exprime d'abord par la posture et le visage bouleversé de la femme, si proches de ceux de Ste Thérèse. Alanguie et tendue, souffrante et pâmée sous le poids de l'être, transpercée par le regard du cheval démoniaque qui pointe dans la même direction que le dard de l'ange pour Thérèse, la dormeuse de H. Füssli est absente, ravie, inconsciente et hors du monde, hors d'elle-même. Chez l'une comme chez l'autre, on suppose la respiration arrêtée, suspendue, la bouche entrouverte sur un gémissement. Toutes deux ont le bras et la main complètement abandonnés, comme si la vie et les sensations s'étaient concentrées ailleurs dans le corps ; dans le bas du corps où le pied à la fois relâché et crispé dépassant des plis de la robe témoigne chez les deux femmes d'une vague de sensations suaves et fortes en même temps. H. Füssli peint la femme du *Nightmare* dans son sommeil, elle rêve. Mais représentée ainsi on ne peut s'empêcher de la voir morte, aussi. Cette absence est en fait celle de la syncope, la syncope de la jouissance.

---

[1] JANET, P., *De l'angoisse à l'extase*, *op.cit.*, p.109-110

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "La syncope : une absence du sujet. Une éclipse cérébrale, si semblable à la mort qu'on l'appelle aussi 'mort apparente' ; elle ressemble si fort à son modèle qu'on risque de n'en jamais revenir." [1]

Parmi ces syncopes, celle de la jouissance si proche de la mort qu'on l'appelle parfois "petite mort", est la plus "ravissante" puisqu'elle est celle de l'extase où l'on est littéralement hors de soi. La dormeuse est désarticulée, présente et absente, alanguie et tendue, en suspend, syncopée donc par la jouissance. Quant à Thérèse, si sa posture et son visage sont moins que la dormeuse ceux d'une morte, la flèche que l'ange pointe sur elle annonce sa mort. Ou plutôt, c'est Thérèse elle-même qui le dit, l'ange a retiré le fer de ses entrailles et le Bernin a alors fixé dans le marbre l'instant précis de sa mort : une extase définitive.

Les extatiques le disent, la jouissance n'est pas exempte de souffrance. Et dans le cauchemar, l'angoisse est telle qu'elle occulte — c'est bien là son rôle — toute sensation de plaisir. Personne ne qualifiera le cauchemar d'agréable, et pourtant la dormeuse jouit. Pour saisir cet apparent paradoxe, il nous faut revenir sur ce que dit J. Lacan de l'angoisse du cauchemar[2]. Nous rappelons ses propos :

> "L'angoisse de cauchemar est éprouvée à proprement parler comme celle de la jouissance de l'Autre. Le corrélatif du cauchemar, c'est l'incube ou le succube, c'est cet être qui pèse de tout son poids opaque de jouissance étrangère sur votre poitrine, qui vous écrase sous sa jouissance."[3]

Le démon jouit du corps de la femme endormie devenu objet, ce qui provoque l'angoisse. Cette "face sadienne" de la jouissance n'exclut pas pour autant, une jouissance masochiste de la femme. La possédée jouit dans

---

[1] CLEMENT, Catherine. *La syncope. Philosophie du ravissement*. Paris : Grasset, 1990, p.11.

[2] Cf. *Supra*. Chapitre 5 Psychanalyse "Le désir réalisé"

[3] LACAN, J., *L'angoisse*, Séminaire du 1er décembre 1962, inédit.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'angoisse de la jouissance de l'Autre. Son désir a créé le cauchemar qui, comme tous les rêves, le réalise. Et la satisfaction de ce désir libidinal procure au sujet une certaine jouissance. Que cette jouissance soit vécue dans l'angoisse et soit déniée, n'est qu'une des "complications" du cauchemar.

> "Une autre complication [...] est la suivante. Une réalisation du désir devrait certainement être une cause de plaisir. Mais pour qui ? Pour celui naturellement qui a ce désir. Or nous savons que l'attitude du rêveur à l'égard de ses désirs est une attitude tout à fait particulière. Il les repousse, les censure, bref n'en veut rien savoir. Leur réalisation ne peut donc lui procurer de plaisir : bien au contraire. Et l'expérience montre que ce contraire [...] se manifeste sous la forme de l'angoisse."[1]

Il y a donc satisfaction du désir et plaisir, même si ce plaisir inacceptable pour le moi est censuré et recouvert par l'angoisse. La même jouissance est éprouvée par les extatiques bien qu'elle soit dans le cas du cauchemar, encore plus occultée, inacceptable et indicible. L'extatique et encore plus la dormeuse ne peuvent rien dire de la jouissance.

> "La jouissance du corps de l'Autre est interdite à qui parle. S'en approcher porte aux limites de l'angoisse : en des extases mystiques, en des voyages toxicomaniaques, en des états mélancoliques, voire en des cauchemars paroxystiques."[2]

Par la jouissance, le cauchemar est donc comparable à une extase et donc, pareillement indicible. Ces deux expériences sont impossibles à dire malgré le besoin ardent de l'exprimer. Seules les métaphores ou les comparaisons, des moyens détournés, arrivent parfois à approcher le vécu, à exprimer malgré tout ce qui n'a pas de mot.

---

[1] FREUD, S., *Introduction à la psychanalyse*, *op.cit.*, p.200-201.

[2] MALEVAL, J.-C., SAUVAGNAT, F., "Des rêves d'angoisse aux délires névrotiques", *Frénésie* n°3 "Coche-mare", printemps 1987, p.90.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "La mystique n'est ni un commentaire ni une maîtrise mais l'intention, peut-être, d'une parole inouïe [...]. C'est ainsi que parlent certains thaumaturges, quelques sorciers et la plupart des fous."[1]

La "parole inouïe" est le dit de la jouissance ineffable. Il faut ajouter le fait que le cauchemar, en tant que phénomène onirique, échappe encore plus au langage. La difficulté que nous avons à le raconter "vient en partie de ce que nous avons à traduire des images en paroles."[2] Le cauchemar semble ainsi plus facilement représentable par la peinture que par le texte, et c'est peut-être là une des raisons de l'importance de l'oeuvre de H. Füssli dans l'histoire de ce scénario onirique[3]. Ce caractère ineffable de l'extase comme du cauchemar explique aussi pourquoi les textes où apparaît ce démon, sont fantastiques. "Une même idée parcourt les textes mystiques et fantastiques : le langage c'est l'inter-dit ; structure écran, il laisse s'infiltrer des traces de l'ailleurs entre les lignes."[4]

La jouissance ineffable de Ste Thérèse est proche de la jouissance indicible de la dormeuse du *Nightmare*, au sens où l'une est le versant noir de l'autre. Chez l'extatique, l'ange occupe (presque) la place du démon dans le tableau de H. Füssli. Placé au-dessus d'elle, il la possède. La possession démoniaque du cauchemar est le revers d'une même jouissance ; l'autre face est celle de la possession divine dans l'extase mystique, ou même "sauvage"[5]. Versant sombre de l'extase mystique, le cauchemar est une "extase noire". Nous empruntons cette belle expression à J.-N. Vuarnet qui qualifie ainsi la possession démoniaque.

---

[1] VUARNET, Jean-Noël. *Extases féminines*. Paris : Arthaud, 1980, p.16.

[2] FREUD, S., *Introduction à la psychanalyse*, *op.cit.*, p.76.

[3] Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 4.

[4] PUJADE, Robert. "Textes martyrs", *Revue philosophique* 33/6, Août-Septembre 1983, pp.35-36.

[5] HULIN, Michel. *La mystique sauvage*. Paris : PUF, 1993.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Extase noire ou inverse, la possession (celle des bacchantes, celles des sorcières) constitue en elle-même un phénomène assez analogue à celui de l'extase, puisque c'est de transe et d'union immédiate qu'il s'agit dans les deux cas. Comme l'extase ou de manière analogue, la possession est le fait de natures exceptionnellement imaginatives, sensuelles et réceptives. Dans la possession comme dans l'extase, elles perdent la tête : quelque chose les pénètre dont elles deviennent la chose."[1]

Possédées par l'être surnaturel, la mystique et la dormeuse disent dans la même position d'abandon, de ravissement et de presque mort, une jouissance au-delà de la jouissance phallique.

> "Les extases mystiques constituent l'un des principaux éléments pour lesquels Lacan considère en 1972 que la femme n'est pas toute dans la jouissance phallique. Sa libido connaît une jouissance supplémentaire, au-delà du phallus."[2]

Cette autre jouissance constitue l'impossible à dire de l'extase, mais aussi du cauchemar. "Au-delà du phallus", cette jouissance est aussi au-delà du dicible ou du représentable, si ce n'est par la forme phallique justement : le dard de l'ange chez le Bernin et la cuisse épaisse chez H. Füssli[3]. Mais si le désir, la jouissance et leur représentation phallique sont moins évidents dans le *Nightmare*, ce n'est pas tant qu'ils soient moins forts, ils sont peut-être surtout moins dicibles. Car d'où qu'elle vienne, la censure permet plus facilement la jouissance de la possession divine que celle de la possession démoniaque. C'est aussi pour cette raison que l'angoisse et la souffrance sont nettement plus marquées dans le vécu du cauchemar, mais peut-être pas nécessairement dans sa représentation ainsi que le montre l'oeuvre de H. Füssli. Les textes littéraires également mettent en scène des victimes du cauchemar parfaitement satisfaites. Il est vrai qu'alors la victime est un homme et le démon une belle "morte amoureuse"...

---

[1] VUARNET, J.-N., *Extases féminines*, *op.cit.*, p.132.

[2] MALEVAL, J.-C., SAUVAGNAT, F., "Des rêves d'angoisse aux déliriums névrotiques", *op.cit.*, p.89.

[3] Cf. *Supra*. Chapitre 6, partie 1 "Le ménadisme".

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> " Je l'aimai éperdument. Elle eût réveillé la satiété même et fixé l'inconstance. Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même ; un vrai caméléon !"[1]

Enfin, face à cette jouissance indicible et pourtant représentée, le spectateur du *Nightmare* de H. Füssli et celui de la Ste Thérèse du Bernin sont dans la même position de voyeur. Dans les deux cas, nous entrons par effraction dans le plaisir le plus intime de la femme et nous jouissons de sa jouissance et de son tourment. Nous soulignons encore avec J. Starobinski ce plaisir voyeuriste du spectateur du *Nightmare* :

> "Je préférerais pour ma part, attribuer au peintre non l'angoisse du cauchemar, mais le plaisir voyeuriste d'en être le spectateur, au moment du tourment le plus intense. Il voit souffrir, il fait souffrir."[2]

Et face à Ste Thérèse, notre position de voyeur est peut-être encore plus évidente, ou moins trouble :

> "Car le Bernin, délictieusement, sait ce que donnent à voir les fiancées, les violées, les enlevées : un spectacle. C'est de ce spectacle que, dans la position bien connue du voyeur, nous jouissons après lui."[3]

Le plaisir ressenti face à ces oeuvres d'art provient entre autres de la jouissance de la souffrance de l'autre. Nous avons déjà rapproché le spectacle de ces femmes exposées de la mise en scène des hystériques par Charcot à la Salpétrière et là aussi du voyeurisme du public. Le célèbre tableau d'André Brouillet représentant Charcot, une hystérique et l'assemblée des spectateurs,

---

[1] GAUTIER, Théophile. "La morte amoureuse" in *Les mortes amoureuses*. Lecture de B. Terramorsi. Paris : Actes Sud, "Babel", 1996, p.61.

[2] STAROBINSKI, J., "La vision de la dormeuse", *op.cit.*, p.143.

[3] VUARNET, J.-N., *Extases féminines*, *op.cit.*, p.111

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*Une leçon de Charcot*, est une mise en abyme de notre propre situation face à ses femmes offertes, douloureuses et jouissantes.

"Extase noire", la possession démoniaque du cauchemar est intimement liée à l'extase des mystiques, comme deux faces d'une même jouissance féminine. J.-N. Vuarnet emploie aussi le terme d'"extase inverse"[1] à raison puisque le procédé de l'inversion lie le cauchemar à l'extase. C'est en ce sens que nous entendons le terme de "parodie" employé par l'auteur à la page suivante : "La possession [...] semble une parodie de la mystique — un peu comme la folie semble une parodie de la raison majoritaire ordonnante."[2] Quoi qu'il en soit, la jouissance indicible commune à l'une et à l'autre les réunit dans une même posture, un même visage pâmé.

L'extatique, après la Ménade et l'hystérique, nous semble être une des images subliminales du *Nightmare* de H. Füssli. Ce tableau, "relais imaginé dans une chaîne de documents ou de poèmes *écrits*"[3], en même temps qu'il fixe la croyance du cauchemar, retrace une partie de son histoire et révèle ses liens avec d'autres manifestations *a priori* lointaines. Le dernier point commun entre elles et le cauchemar est leur banalisation, leur disparition en tant que phénomènes jugés paroxystiques. Le ménadisme n'existe plus, et on n'accorde plus à l'extase, ni à la sorcellerie et à l'hystérie, un grand intérêt qu'il soit médical, culturel ou religieux. Le cauchemar a connu la même évolution. Devenu simple mauvais rêve, commun, le cauchemar a perdu de ses sens spécifiques, de son pouvoir évocateur et symbolique et donc de sa capacité à exprimer nos désirs et nos fantasmes. E. Jones, en 1910, pense que cette banalisation du cauchemar a contribué au développement des névroses devenues les nouvelles "échappatoires" préférées de nos conflits psychiques.

---

[1] *Ibid.*, p.132.

[2] *Ibid.*, p.133.

[3] STAROBINSKI, J., "La vision de la dormeuse" , *op.cit.*, p.135.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Cette évolution, de déplacement en déplacement, est inévitable et peut-être nécessaire. Il est d'ailleurs possible que la banalisation du cauchemar soit inscrite dans la figure mythique elle-même, qui, parce qu'elle est puissamment symbolique et signifiante, est employée de plus en plus couramment, est en quelque sorte vulgarisée. Ainsi Don Juan en devenant "don juan", nom *commun*, n'est plus que le pâle reflet du personnage de Molière et ses significations se sont à la fois affaiblies et élargies. Quant au cauchemar, il n'est plus qu'un mauvais rêve…

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

TH
Lille 1991

**UNIVERSITE DE LA REUNION**

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

# LE CAUCHEMAR ETUDE D'UNE FIGURE MYTHIQUE

---

**THESE DE DOCTORAT**

NOUVEAU REGIME

**LITTERATURE COMPAREE**

*présentée*

*et soutenue publiquement par*

**SOPHIE BRIDIER**

le **26 novembre 1999**

## VOLUME SECOND

*Directeur de thèse* : **Bernard TERRAMORSI**, Maître de Conférence de Littérature Comparée, H.D.R. à l'Université de la Réunion

BUUDOI 218697

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# PARTIE II

# LE CAUCHEMAR LITTERAIRE

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*"Pour qu'il y ait science nouvelle, il ne suffit pas que la science ancienne s'approfondisse ou s'étende [...] ; il faut qu'il y ait rencontre d'épistemés différentes, voire ordinairement ignorantes les unes des autres [...] et que cette rencontre produise un objet nouveau [...] ; c'est en l'occurrence cet objet nouveau que l'on appelle texte."*

*R. Barthes "Théorie du texte" in Encyclopedia Universalis*

Nous voulons dans cette partie d'analyse textuelle mettre en évidence la permanence et le renouvellement du scénario mythique du cauchemar dans les textes littéraires. Tel que nous avons tenté de le définir dans la première partie de notre étude, le cauchemar trouve dans la littérature une place essentielle, ce dont les dix-sept textes de notre corpus témoignent. Nous nommons cauchemar littéraire, cette figure mythique réactualisée dans et par la littérature. Elle se caractérise avant tout par sa *réalité*. Le cauchemar littéraire a lieu réellement. Ces passages — inversions, retournements ou contamination — entre les espaces onirique et réel marquent la structure du récit onirique de cauchemar. C'est d'ailleurs à partir d'eux que Roger Bozzetto classe les récits de cauchemar en quatre types allant du "bref récit de cauchemar inséré dans un texte" à "la contamination du texte entier par le cauchemar"[1]. Ce sont là les différents "types de rencontre entre le cauchemar et les récits fantastiques". Nous adoptons cette classification que notre corpus nous semble confirmer. Cependant les exemples donnés par R. Bozzetto à ces quatre types de récits de cauchemar ne nous paraissent répondre aux critères ayant conduit à notre corpus. Le premier d'entre eux est la présence plus ou moins explicite du scénario mythique du cauchemar. C'est-à-dire le démon chevauchant sa victime, quelle que soit la représentation donnée au démon, selon les époques et les cultures ; avec tous les sens et la symbolique du chevauchement ; avec les retournements et les sentiments ambivalents que le rôle de victime endormie laisse supposer. L'absence de ce scénario dans certains textes cités par R. Bozzetto ("L'homme au sable" d'Hoffmann, "L'homme et le doigt" de D. Wandrei) les exclut de notre corpus.

[1] BOZZETTO, Roger. "Le frisson fantastique et le cauchemar" in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose.* TERRAMORSI, Bernard (édit.), Paris : L'Harmattan, à paraître.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le choix de la nouvelle plutôt qu'une autre forme est dicté par la structure mythique du cauchemar. La forme resserrée de la nouvelle, comparable à celle de la pièce théâtrale, est celle qui convient le mieux à la réactualisation de la figure mythique. De plus, le texte court permet au cauchemar d'occuper le récit tout entier. Dans les fictions plus développées, le cauchemar n'est souvent qu'un récit enchâssé dont la fonction prémonitoire est plus ou moins importante. Il s'agit là de récit *du* cauchemar, tel que le dormeur peut le rapporter à son réveil. Nous avons choisi pour notre corpus des récits oniriques *de* cauchemar car eux seuls nous semblent des réactualisations du scénario mythique. Le cauchemar ayant lieu en quelque sorte "en direct" — comme le gnome du *Nightmare* de Füssli sous les yeux du spectateur — est actuel et réel. Plus qu'une mise en scène du cauchemar, ces récits le réalisent. La figure mythique passe en quelque sorte de la scène théâtrale à l'image cinématographique.

Quant aux délimitations temporelles du corpus, elles découlent du choix de la nouvelle et de ce critère de "réalité" de l'expérience onirique qui appartiennent particulièrement à la littérature des XIXème et XXème siècles. Il est clair que ces différents critères ont conduit à un corpus fantastique. L'apparition de l'être démoniaque, la réalité de l'expérience onirique conduisant à la folie ou la mort, la forme de la nouvelle et la période sont des critères que réunit le genre fantastique. De plus, la priorité donnée aux littératures dites occidentales, parce qu'elles nous sont plus accessibles, délimite encore plus nettement notre corpus dans le genre fantastique. Un texte, celui du chinois P'ou Song Ling, datant de la fin du XVII$^{ème}$ siècle sort des limites du corpus. Même s'il nuit à son unité, nous avons voulu le conserver dans notre travail justement parce qu'il tend à prouver que le scénario mythique du cauchemar est présent en littérature au-delà des limites que nous avons définies. Ce texte suggère l'universalité du cauchemar littéraire. Isolé dans notre étude, il ouvre des perspectives pour des recherches futures dans les littératures

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

asiatiques, orientales ou celles de l'Océan Indien, qui pourraient s'effectuer en parallèle avec les travaux récents des comparatistes sur la pertinence du genre fantastique dans ces littératures[1].

Ce corpus ne pouvant être exhaustif, nous le présentons comme un "échantillon" de récits de cauchemar, des sondes textuelles à la fois les plus diverses possible et déterminées par les critères définis précédemment. L'analyse de ces textes s'organise en trois chapitres. Nous avons voulu que dans le premier, les nouvelles appartiennent à des époques et des cultures différentes pour suggérer l'universalité du cauchemar, la permanence de son scénario mythique dans le temps et l'espace géo-culturel. Les quatre textes du deuxième chapitre sont centrés sur une variante du cauchemar spécifique à l'époque romantique. Ils mettent en scène des belles "mortes amoureuses" qui renouvellent le scénario classique. Nous terminons l'analyse textuelle par un troisième chapitre entièrement consacré à Julio Cortázar, à sept de ses nouvelles qui montrent la permanence du cauchemar dans la littérature moderne et sa puissance d'évocation pour l'imaginaire de l'auteur argentin contemporain. L'importance de la figure mythique chez cet auteur souligne que le cauchemar continue à être réactualisé, à être "productif" en littérature.

Nous terminerons l'analyse textuelle en interrogeant la place du cauchemar dans les textes littéraires. Les liens entre l'onirisme, le mythe et la notion de mythe littéraire sont les principales questions que nous tenterons de poser pour aborder le cauchemar littéraire.

Nous insérons à la fin de cette introduction, un tableau présentant les six textes du premier chapitre de cette seconde partie. Il met en évidence l'aspect cosmopolite du cauchemar littéraire. La diversité de ces premiers textes nous permet d'envisager six réactualisations originales du scénario mythique. Elles

[1] Nous renvoyons notamment aux travaux de R. BOZZETTO sur la littérature chinoise, et à ceux de B. TERRAMORSI sur celles de l'Océan Indien.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

annoncent celles qui seront étudiées dans les chapitres suivants, et posent les bases de notre analyse du récit onirique de cauchemar.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# Chapitre 1 "Le cauchemar cosmopolite"

| Titre, auteur | Date de publication | Langue originale | Le cauchemar |
|---|---|---|---|
| **1** "Le fantôme mordu", P'ou Song Ling | fin XVIIème | chinois | "elle sauta sur le lit et s'assit sur le ventre du vieillard ; elle lui semblait peser trois mille livres" ; "il voulut lever la main, cette main était comme enchaînée ; quand il voulut bouger le pied, son pied était comme paralysé. Saisi de peur, il essaya de crier, mais, hélas, il n'était plus maître de sa voix." |
| **2** "Smarra ou les démons de la nuit" C. Nodier | 1821 | français | "C'était ce Polémon que j'avais si longtemps pleuré et qui revient toujours dans mon sommeil me rappeler avec un baiser froid que nous devons nous retrouver dans l'immortelle vie de la mort. C'était Polémon encore vivant, mais conservé pour une existence si horrible que les larves et les spectres de l'enfer se consolent entre eux en se racontant ses douleurs."(53) |
| **3** "*What was it* ?" F.J. O'Brien | 1859 | anglais | "Quelque chose sembla tomber du plafond en plein sur ma poitrine, et, un instant plus tard, je sentis autour de ma gorge l'étreinte de deux mains osseuses qui essayaient de m'étrangler."(16) |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

| Titre, auteur | Date de publication | Langue originale | Le cauchemar |
|---|---|---|---|
| **4** *"Ein Landarzt"* F.Kafka | 1917 | allemand | "Les chevaux sont parvenus à desserrer les rênes, ils ont, je ne sais comment, poussé les fenêtres du dehors ; ils ont passé la tête, chacun à une fenêtre, et, sans se soucier des cris de la famille, ils contemplent le malade." (133) |
| **5** *"El túnel"* A. Roa Bastos | 1984 (édition française) | espagnol (Paraguay) | "c'était elle la terre dense et impénétrable qui à présent dans l'épilogue de ce duel mortel commencé bien longtemps auparavant, l'usait sans fatigue et se mettait à le dévorer encore tout chaud et vivant"(70) ; "l'air de pierre qui commençait à l'étrangler"(71) ; ses jambes faisaient bloc avec la masse qui s'était effondrée sur elles. Il ne les sentait même plus. Il ne sentait que l'asphyxie. Il était en train de se noyer dans un fleuve solide et obscur"(71) |
| **6** "La reine de la nuit" J.-F. Reverzy | 1990 | français (Réunion) | "la fièvre et les cauchemars finirent pourtant par cesser"(74) ; "elle n'était que l'esprit d'une morte, une revenue de l'au-delà, ou de dessous le volcan pour juger les vivants"(76) |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 1

## *"Le cauchemar cosmopolite"*

# 1. "Le fantôme mordu"

P'ou Song Ling (1640-1715) auteur chinois, n'a pas caché qu'il s'est largement inspiré des légendes populaires de son pays pour écrire ses contes fantastiques parmi lesquels "Le fantôme mordu"[1] tiré du *Leao tchaï tche yi* (*Contes merveilleux du Cabinet éphémère*).

On raconte qu'au cours d'une sieste, un vieillard a reçu la visite d'un cauchemar : une jeune femme en deuil s'est assise sur son ventre et l'a écrasé de son poids. Le vieillard réussit pourtant à mordre profondément le démon. Mais entendant son épouse au-dehors, il crie et libère la créature qui s'enfuit. Sa femme se moque de lui, il a dû avoir un cauchemar dit-elle. Mais la preuve est là : le sang du démon a tâché l'oreiller et a empoisonné l'homme qui reste malade plusieurs jours.

Par l'intermédiaire de l'épouse, nous savons que le fantôme est un cauchemar. Elle identifie explicitement le démon qui a attaqué son mari et c'est elle qui le ramène à la vie, qui le retire des bras de la Mort. Les deux femmes de ce conte, le démon et l'épouse, forment un couple antithétique révélateur de l'image fantasmatique de la femme. Nous retrouverons dans ce conte chinois, les caractéristiques essentielles de l'attaque du cauchemar, notamment le poids sur la poitrine. Quant à la morsure qui met le démon en fuite, elle est originale et surprenante dans l'histoire du cauchemar. Le vieillard agit comme un vampire.

[1] P'OU SONG LING, "Le fantôme mordu" *Leao tchaï tche yi* in CAILLOIS, Roger *Anthologie du fantastique*, t.II, Paris : Gallimard, 1966, pp.488-489. Notre édition de référence. Nous n'avons pas eu accès au texte original en chinois et notre ignorance de la langue ne nous permettait pas de l'aborder. Nous utilisons uniquement le texte traduit dans l'édition citée.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 1-1. Le démon et l'épouse

Le cauchemar de P'ou Song Ling, contrairement à la tradition, n'apparaît pas la nuit. C'est en plein jour, à midi et non à minuit qu'il se manifeste, pendant "la sieste un jour d'été"(488). Dans la culture gréco-latine, l'heure chaude de midi était celle de Pan et l'on devait alors se coucher pour éviter le déchaînement du dieu. L'auteur reprend cette tradition occidentale et fait du cauchemar, un démon de midi. Sa victime est un vieillard. Il s'est couché dans la chambre, seul. Mais comme dans l'Antiquité occidentale, sa sieste est tourmentée par Pan, le dieu à la sexualité débordante. Le démon de midi empêche le vieil homme de dormir tranquillement. Alors une jeune femme arrive et "s'assoit sur son ventre". Le désir sexuel du vieil homme, endormi sans sa femme au moment le plus chaud de la journée et de l'année, engendre l'apparition de la femme "d'une trentaine d'années". Elle est la réalisation de ses désirs. Ce coup de chaleur — le démon de midi — le rendra malade plusieurs jours.

Le désir est ambivalent. Etre assailli par le démon panique est terrifiant. La peur paralyse le vieillard car cette femme "en costume de deuil"(488) qui s'avance dans la chambre est aussi l'approche de la Mort. Elle est la mort qui vient le saisir à la fin de sa vie. Paralysé et impuissant sous son "souffle glacé"(489), le vieil homme tente de lutter pour ne pas mourir. Cette créature sur son ventre est à la fois ce qu'il désire — une jeune femme sur lui — et ce qu'il redoute le plus, la mort. Le désir aussi fort que refoulé ne se réalise pas sous les traits de la belle jeune femme : "son teint jaune, son visage boursouflé, son regard sombre, lui donnaient un aspect effrayant."(488) La femme est laide et lui fait peur, mais c'est ainsi qu'elle passe la censure et réalise le désir. Elle est l'expression déformée du désir. Le démon de midi qui s'empare de l'homme à la fin de sa vie, est une femme jeune, mais masquée par son aspect effrayant. Il ne peut la désirer puisqu'elle est laide et lui fait peur.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Comme le gnome hideux du *Nightmare* de Füssli ne peut être pour la belle dormeuse la réalisation de son désir. Il est repoussant et angoissant, mais ainsi peut avoir lieu.

La présence de la femme vêtue de chanvre dans sa maison surprend le vieillard puisque, nous apprend une note du texte, "les bienséances interdisaient de rendre des visites en costume de deuil"(488). Cette femme endeuillée dans sa maison ne peut donc être que sa propre épouse portant son deuil à lui. Il va mourir, il est déjà mort. Cette idée ne peut être envisagée par le vieillard, la jeune femme en deuil n'est pas son épouse. Sa présence chez lui est donc la transgression d'un interdit. Une femme est là et ne devrait pas y être. L'apparition fantastique transgresse l'ordre, celui établi par les codes sociaux, et à partir de là, celui de la raison. La Chose est là, et le sang sur l'oreiller sera la "preuve" qu'elle n'était pas un rêve. Ce récit de cauchemar chinois est fantastique.

La transgression de la bienséance par la femme en deuil, dans le rêve de l'homme, est peut-être une projection : c'est le vieillard qui transgresse les interdits en désirant une jeune femme qu'il mord profondément. Cette morsure, érotique et sadique, réalise symboliquement la possession de la femme, et la met en fuite. L'homme pourtant paralysé, a ici l'attitude du démon et non de la victime. Bien qu'étant un cauchemar traditionnel, ce démon chinois connaît une déroute originale. "Le fantôme mordu" est un peu l'arroseur arrosé. Elle le chevauche, il la mord ! Cette créature, décrite comme "un fantôme" et "un souffle"(489) n'est pas immatérielle. Elle est un "monstre"(489) au corps pesant. Et quand il plante ses dents "dans la chair"(489), elle crie de douleur et saigne, comme si elle était une femme vivante, de chair et de sang. Elle est bien les deux à la fois : une jeune femme qu'il désire sexuellement et la mort qu'il redoute, Eros et Thanatos intimement liés. Le démon est une morte vivante, monstrueuse. Les deux motivations

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

essentielles du cauchemar, le désir sexuel et l'angoisse de mort, sont réunies dans cette apparition.

Quant à l'épouse, elle est l'autre versant du démon. Elle est la vie, la réalité tandis que l'autre est la mort et le rêve. C'est grâce à sa femme (à cause d'elle ?) qu'il lâche le démon. Il entend sa femme et crie. Le démon libéré s'enfuit. Il ouvre la bouche "et laisse tomber sa proie". Il laisse une femme pour l'autre, le cauchemar pour la réalité. Son épouse le libère du cauchemar, le sort des griffes de la mort, le ramène à la vie. "La femme du vieillard [...] se moqua de l'illusion causée, prétendait-elle, par un simple cauchemar."(489) Elle ne dort pas, elle. L'épouse est restée éveillée, lucide et affairée dans la cour pendant que lui, étendu sur le lit, sombrait dans l'inconscience du sommeil. Elle (le) veille. Alors que l'homme se laisse séduire par le rêve et la femme démoniaque, l'épouse, les yeux bien ouverts, "n'avait rien vu" et le ramène à la réalité et à la vie. Elle chasse le démon. Elle a alors l'image de l'ange tutélaire. Elle est celle qui réveille et chasse les mauvais rêves, comme une mère. L'épouse est l'image inversée du démon, elle ne hante pas les rêves de son mari, ne partage pas avec lui la couche de sa sieste. L'une est désirée et effrayante, l'autre est réelle et apaisante. L'une est le rêve, la mort et l'amante. L'autre est la réalité, la vie et la mère. L'aventure du vieillard ne dit que cette double présence féminine, deux visages d'une même Femme. Il rêve du démon qui le chevauche, mais l'épouse est là qui veille. Et c'est elle qui finit par supplanter le démon. Si cela n'avait pas été le cas, l'aventure se serait probablement terminée par la mort du vieillard. Il ne lui restera de cette pollution de la sieste, que l'odeur infecte de la pourriture et les traces de son sang sur le lit. Le vieillard retrouve sa vraie femme et la vie. Le démon du cauchemar s'est enfui, pour l'instant.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 1-2. Le cauchemar et sa fuite

Le cauchemar est universel. Dans ce texte non occidental, ses caractéristiques sont celles que nous avons définies dans notre première partie, telles que nous les retrouverons encore dans les textes littéraires modernes.

> "dans le vague du demi-sommeil"(488) ; "Bientôt, relevant sa jupe, elle sauta sur le lit et s'assit sur le ventre du vieillard ; elle lui semblait peser trois mille livres."(488) ; "Il voulut lever la main, cette main était comme enchaînée ; quand il voulut bouger le pied, son pied était comme paralysé. Saisi de peur, il essaya de crier, mais, hélas, il n'était plus maître de sa voix."(489) ; "Dans son angoisse"(489) ; "l'illusion causée, prétendait-elle, par un simple cauchemar."(489) ; "Il fut alors pris de vomissements et, durant plusieurs jours, eut la bouche empestée d'un relent nauséabond."(489)

L'apparition se produit pendant le sommeil du vieil homme, l'aventure est onirique. C'est la voix de sa femme dans la cour qui le réveille, même si, à plusieurs reprises, le vieillard pense être réveillé : "il feignit de dormir pour mieux observer ses faits et gestes", "il conservait sa pleine lucidité". Ces confusions indiquent surtout la forte impression de réalité des images du cauchemar. Mais la première caractéristique du cauchemar est l'oppression : "elle lui semblait peser trois mille livres." Le cauchemar pèse. Nous n'avons aucun renseignement sur l'étymologie chinoise du mot qui a été traduit par "cauchemar" dans le texte. Cependant, il ne semble pas qu'il ait pour origine, comme dans les langues européennes, le sens de peser. Car dans la langue chinoise, d'après l'enquête de R. Bozzetto, "il n'existe pas de mot spécifique pour désigner le cauchemar, qui se traduit simplement par 'mauvais rêve'."[1]

L'oppression démoniaque signe le cauchemar. Mais ici, le démon pèse sur "le ventre" et non pas sur la poitrine. Ce glissement vers le bas du corps est

[1] BOZZETTO, Roger. "Le frisson fantastique et le cauchemar" in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose*. TERRAMORSI, Bernard (édit.), Paris : L'Harmattan, à paraître.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

un déplacement qui dit encore plus explicitement les "intentions" du démon du cauchemar. La créature "relevant sa jupe"(488), s'accroupit sur le ventre de l'homme étendu. Elle le chevauche. L'homme monté comme un cheval est possédé par le démon.

> "Le possédé, trait tout à fait général, et quel que soit le milieu où se manifestent la secte et le groupe linguistique auquel appartiennent les adeptes, est le 'cheval' de l'esprit possesseur. On dit qu'un tel est le cheval de tel esprit. [...] Les esprits se manifestent en prenant possession de leur 'monture'."[1]

La possession démoniaque se réalise dans ce chevauchement, métaphore classique de l'union sexuelle. Et le lit souillé à son réveil par le sang ressemblant à "de l'eau qui aurait coulé par une fissure du toit"(489) en est la preuve. La comparaison surprenante entre le sang et l'eau conduit à une confusion sur la couleur des tâches sur le lit. Elles sont douteuses. Tâches rouge sang ou traces humides et blanches sur le lit ? Les deux dit le texte. Le lit où était le couple prouve leur union par des tâches du sang de la femme et des traînées humides. La sieste est une nuit de noces démoniaque. Tâches de "sang blanc" du sperme, tâches de sang rouge, l'équivalence symbolique nous semble explicite. Comme tombées du ciel, les tâches signalent une pollution, non pas nocturne mais méridienne et d'autant plus panique.

Les traces de sang sont présentées par le vieillard à sa femme comme la preuve de la réalité de son aventure. Elles ont la même fonction fantastique que les longs cheveux de femme que le personnage dans "Apparition" de Maupassant , trouve sur sa veste après sa visite dans la chambre d'une morte. Ces reliques démoniaques empoisonnent la vie et font basculer la raison. Dans "Le fantôme mordu", le sang exhale une odeur "putride" qui provoque des "vomissements". Une odeur immonde est souvent la marque du mort

[1] JEANMAIRE, Henri. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. op. cit.*, pp.120-121.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

malfaisant. Infecté, le vieillard malade garde "durant plusieurs jours, la bouche empestée d'un relent nauséabond"(489). La pourriture démoniaque a contaminé l'homme imprudent. Nous retrouverons ce même empoisonnement par le contact avec la charogne puante dans "La reine de la nuit"[1].

Outre l'oppression, la paralysie, l'aphasie et l'angoisse du vieillard sont classiquement les perceptions cliniques du cauchemar. La main "comme enchaînée", le pied "comme paralysé", sans pouvoir crier, le dormeur est "saisi de peur" et impuissant. Il ne peut que se soumettre à la créature qui le monte. Cette posture figée est celle de la dormeuse du *Nightmare* de Füssli, absente d'elle-même. Le lourd démon sur leur corps fait ce qu'il veut d'eux. Mais le vieillard lui, parviendra à agir et renversera les rôles.

> "Dans son angoisse, il imagina un stratagème : quand elle en viendrait au menton, il essaierait de la mordre. [...] Il la mordit de toutes ses forces, si bien que ses dents pénétrèrent dans la chair. [...] Il serrait les mâchoires avec plus d'énergie, et le sang lui ruisselant sur le menton, inondait l'oreiller."(489)

Contrairement au scénario classique, la victime du démon paralysée par l'angoisse arrive pourtant à réagir et contre-attaque. Dans ce conte, la "monture" du monstre possesseur se retourne contre sa "cavalière" et la mord violemment. Le vieil homme rusé riposte en agissant lui-même comme un démon. Pour se défendre de la femme démoniaque, il faut être plus démoniaque qu'elle : l'homme endormi-vivant saigne la morte-vivante. Contre le cauchemar, il faut être vampire. Le "stratagème" consiste à attraper brutalement avec les dents la femme penchée sur lui et à la mordre encore plus profondément lorsqu'elle se débat et tente de fuir. Veut-il vraiment qu'elle s'en aille ? Il tient fermement sa proie et ce n'est qu'en entendant son épouse qu'il desserre son étreinte que le monstre, libéré, peut s'échapper. Le vieil homme a

[1] Cf. *Infra*. Chapitre 1, partie 6.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

renversé les rôles. C'est lui qui attaque la femme hurlant de douleur et pénétrant ses dents dans sa chair, il la possède. La morsure sadique du vieillard vampire répond au chevauchement du cauchemar et équivaut également à l'acte sexuel. La "lutte acharnée"(489) se termine quand, inondé du sang de la femme, le vieillard crie. L'épouse intervient et l'amante disparaît.

La morsure bestiale de l'homme répond à l'attitude animale de la créature qui passe son "mufle"(489) sur le visage du vieillard et le "flaire"(489). Le couple démoniaque est bestial. Cette attitude inhabituelle du démon est surprenante. Que renifle-t-il ? Son flair l'a-t-il prévenu que cette victime apparemment sans défense pouvait contre-attaquer ? A moins qu'il sente chez le vieillard diabolique et proche de la mort, une odeur comparable à la sienne ? L'animal identifie l'autre — ennemi ou partenaire sexuel — par l'odorat. La créature non humaine, le monstre, agit de même : il renifle le partenaire faisant la sieste un jour d'été, en chaleur.

Le cauchemar dans ce conte chinois de la fin du XVIIème siècle a les caractéristiques essentielles du démon tel que les croyances occidentales l'ont mis en scène. Ce qui tend à prouver que l'expérience onirique étant universelle, ses représentations le sont aussi. Cependant, si l'on ne tient pas compte du cas particulier de "La reine de la nuit"[1], "Le fantôme mordu" est le seul texte non européen de notre corpus. Cet exemple isolé ne saurait constituer une preuve de l'universalité du cauchemar littéraire. De la même façon, son appartenance au fantastique ne suffit pas à faire de cette notion, un genre littéraire valable pour toutes les littératures.

Malgré ces restrictions, ce premier récit de cauchemar de notre corpus est exemplaire et met en place les fondements de notre analyse textuelle. Le scénario typique du cauchemar en littérature est celui de la tradition populaire

[1] Cf. *Infra*. Chapitre 1, partie 6.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

— un démon chevauchant un dormeur — qui vient lui-même de l'expérience universelle quotidienne et est illustré par le *Nightmare* de H. Füssli. La figure mythique, liée à la sexualité et à la mort, est reprise dans des textes de cultures et d'époques différentes. Par et dans ces textes, le cauchemar littéraire a lieu "réellement", il laisse des "preuves" concrètes qui conduisent à la maladie mais aussi parfois à la folie et à la mort. Et plus que l'apparition surnaturelle démoniaque, c'est ce réel onirique qui fait du récit de cauchemar, un texte fantastique.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 2. "Smarra ou les démons de la nuit"

*Smarra ou les démons de la nuit* a été publié par Charles Nodier en 1821[1]. L'édition originale comporte une illustration en frontispice de Tony Johannot (cf.annexe 9). Le titre, l'illustration ainsi que la préface indiquent clairement que nous avons ici un récit exemplaire de cauchemar.

Lorenzo, jeune époux de Lisidis s'endort auprès de sa femme après une nuit de fête. Alors commence le récit onirique. Il est Lucius en voyage vers la Thessalie, pays des sorcières et des magiciennes. Il traverse de nuit à cheval une forêt où il est troublé par les manifestations des esprits. Arrivé près des murs de Thessalie, il rencontre Polémon, son ami mort à la guerre. Celui-ci semble décomposé. Il raconte à Lucius comment les sorcières de Thessalie et en particulier la belle Méroé a transformé ses nuits en un enfer. Méroé libère chaque nuit des démons et surtout Smarra pour hanter son sommeil. Il ne vit plus. Lucius l'invite à un banquet où la musique et les danses des jeunes filles chasseront ses cauchemars. Ils boivent, s'endorment et les démons sont là. Lucius connaît alors le cauchemar et paralysé, voit Smarra arracher le coeur de Polémon. Heureusement, le jour se lève et Lucius redevenu Lorenzo se retrouve auprès de Lisidis.

La préface de l'édition de 1821 commente doctement la tradition du cauchemar et annonce clairement l'identité démoniaque de Smarra.

> "*Smarra* est le nom primitif du mauvais esprit auquel les anciens rapportaient le triste phénomène du *cauchemar*. Le même mot exprime encore la même idée dans la plupart des dialectes slaves, chez les peuples de la terre qui sont le plus sujets à cette affreuse maladie."(33-34, préface de la première édition, 1821)

[1] NODIER, Charles. "Smarra ou les démons de la nuit" in *Contes* . Paris : Editions Garnier, 1961, pp.33-79. Notre édition de référence.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le cauchemar, présenté comme un mauvais esprit et une maladie, touche particulièrement les peuples slaves qui sont surtout connus pour leurs épidémies vampiriques. C'est dire déjà, combien le démon du cauchemar est associé au vampire : Smarra se nourrit de sang. Annoncé comme des "songes romantiques", ce récit rassemble différentes croyances, différentes sources culturelles (l'Antiquité gréco-romaine, le folklore illyrien) en un ensemble syncrétique complexe qui s'efforce de suivre l'élaboration chaotique du rêve, sa "logique" et sa profusion d'images. Smarra est le démon du cauchemar mais il est entouré de toute une cohorte démoniaque. Toutes ces créatures de la nuit avec lesquelles le cauchemar a souvent été confondu, préparent et accentuent l'horreur des tourments nocturnes, "les illusions du *cauchemar* dont ce poème est l'histoire fidèle."[1] En fait, plusieurs cauchemars se mêlent et s'emboîtent dans ces "songes romantiques" : celui de Polémon, celui de Lucius et finalement celui de Lorenzo.

## 2-1. Les créatures de la nuit

Le Livre I de *L'Ane d'or* est explicitement l'une des sources du texte de C. Nodier. Dans le Prologue qui correspond à la phase d'endormissement de Lorenzo, le personnage renvoie à ce texte d'Apulée, responsable selon lui, de ses terreurs nocturnes. Il souhaite que la présence de sa jeune épouse saura les conjurer. Mais les lamies, les harpies, les esprits des morts et les sorcières vont revenir le tourmenter. Il est minuit.

Le récit onirique commence par une chevauchée nocturne. Le jeune homme, en route pour Larisse, traverse une forêt à cheval.

[1] Préface de la première édition, 1821, *op.cit.*, p.34.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "J'avais voulu parcourir seul, et dans les heures imposantes de la nuit, cette forêt fameuse par les prestiges des magiciennes."(47) ; "Je ne résistais au sommeil qu'en suivant d'une attention pénible le bruit des pieds de mon cheval. [...] Etonné de je ne sais quel obstacle inconnu, il s'élançait par bonds, roulait dans ses narines des hennissements de feu, se cabrait de terreur et reculait plus effrayé par les éclairs que les cailloux brisés faisaient jaillir sous mes pas..."(47) ; "Comment veux-tu que je traverse leurs cercles magiques et leurs danses menaçantes qui feraient reculer jusqu'aux chevaux du Soleil ? Et cependant le pas cadencé de mon cheval continuait toujours à résonner à mon oreille."(48) ; "Seulement il arrivait d'un instant à l'autre qu'un groupe éclairé de flammes bizarres passait en riant sur ma tête... qu'un esprit difforme, sous l'apparence d'un mendiant ou d'un blessé, s'attachait à mon pied et se laissait entraîner à ma suite avec une horrible joie, ou bien qu'un vieillard hideux, qui joignait la laideur honteuse du crime à celle de la caducité, s'élançait en croupe derrière moi et me liait de ses bras décharnés comme ceux de la Mort."(48)

L'heure et le lieu — la nuit, la forêt — sont les premiers éléments inquiétants du rêve car ils sont traditionnellement le cadre des apparitions diaboliques et des réunions de sorcières. De fait, le cavalier est assailli par des êtres monstrueux qui semblent vouloir l'entraîner au plus profond des ténèbres de la forêt et de la nuit, jusque dans la mort. Ces spectres qui hantent la forêt comme une armée de morts sous la lune appartiennent aux croyances ancestrales et préparent l'arrivée de Smarra. Et bien que Lorenzo les dissipe de son épée, leur présence dit l'oppression et l'angoisse. Sur son cheval, Phlégon, le jeune homme traverse à toute vitesse et sans s'arrêter les enchantements de la forêt. En fait, cette chevauchée nocturne est déjà le cauchemar. Le cheval n'est pas ici le démon hippomorphe du cauchemar, mais un coursier magique comparable "aux chevaux du Soleil"(48). Mais même sous cet aspect positif et quasi divin, l'animal est lié à l'angoisse du cauchemar.

Les liens entre les chevaux et le soleil sont très anciens et répandus dans de nombreuses mythologies. E. Jones pense que cette association a sa source "dans le stade phallique du développement infantile"[1], au moment où

[1] JONES, Ernest, *Le cauchemar*, *op. cit.*, p.241.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'angoisse de castration est la plus forte, ce que le cauchemar réactualise. Le cheval solaire est un coursier magique qui permet à son cavalier d'affronter les puissances maléfiques. Il défie les mauvais esprits, protège de l'impuissance et de la mort. Le cheval est donc ici un élément positif, un atout dans le déroulement de ce rêve. Monter un tel coursier est une garantie contre l'angoisse mais aussi ce qui la révèle. Et Lorenzo qui, dans son rêve, encourage Phlégon s'adresse d'abord à lui-même. "Allons Phlégon ! [...] brave les pernicieuses terreurs qui enchaînent ton courage ! Ces démons ne sont que de vaines apparences."(48) Ce n'est qu'un rêve, semble se dire le dormeur pour se rassurer.

Dans cette première partie du rêve, Lorenzo est encore protégé par ce cheval solaire qui l'aide à traverser sans dommage les attaques maléfiques. Le cauchemar ne commencera véritablement que plus tard, lorsqu'il aura quitté sa monture. Mais déjà l'animal psychopompe qui porte en croupe le "vieillard hideux" aux "bras décharnés comme ceux de la Mort"(48), son "hennissement de feu" et son sabot faisant jaillir des éclairs annoncent la créature démoniaque et le cauchemar.

Ce cheval magique parcourant de grandes distances à la vitesse de l'éclair évoque également les montures surnaturelles des sorcières se rendant au sabbat. Leurs vols nocturnes sur un balai, un chat ou un cheval les conduisaient aussi auprès des dormeurs qu'elles tourmentaient. C'est à partir de cet ensemble de croyances que se construit le rêve de Lorenzo, chevauchant de nuit en Thessalie, le pays des femmes aux pouvoirs surnaturels. Les unes charment par leur musique et leurs chants ; les autres par leur pacte diabolique. Lucius attiré à Larisse par "les nuits voluptueuses"(48) qu'apportent les douces jeunes filles, verra son sommeil hanté par l'action des sorcières.

> "Vous commencez cette vie nocturne qui se passe (ô prodige !...) dans des mondes toujours nouveaux, parmi d'innombrables créatures dont le grand Esprit a conçu la

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> forme sans daigner l'accomplir, et qu'il s'est contenté de semer, volages et mystérieux fantômes, dans l'univers illimité des songes."(45-46) ; "Ces spectres vivants n'ont conservé presque rien d'humain. Leur peau ressemble à un parchemin blanc tendu sur des ossements. L'orbite de leurs yeux n'est pas animée par une seule étincelle de l'âme. Leurs lèvres pâles frémissent d'inquiétude et de terreur, ou, plus hideuses encore, elles roulent un sourire dédaigneux et farouche, comme la dernière pensée d'un condamné résolu qui subit son supplice."(51) ; "Victimes de la vengeance des sorcières de Thessalie, ils retombent en proie à des tourments qu'aucune langue ne peut exprimer, dès que le soleil, prosterné sous l'horizon occidental, a cessé de les protéger contre les redoutables souveraines des ténèbres. [...] Ils se pressent et s'évitent de peur de trouver partout des sorcières et des fantômes. Il fait nuit ! Et l'enfer va se rouvrir !"(52) ; "C'était Polémon encore vivant, mais conservé pour une existence si horrible que les larves et les spectres de l'enfer se consolent entre eux en se racontant ses douleurs ; Polémon tombé sous l'empire des sorcières de Thessalie et des démons qui composent leur cortège dans les solennités, les inexplicables solennités de leurs fêtes nocturnes."(53)

La présence et l'action des sorcières dominent tout le texte. Si dans le scénario tel que nous l'avons défini, le démon du cauchemar semble agir seul, ici il est commandé par des sorcières. Ce sont elles qui réveillent les démons et les poussent à l'action. La Thessalie est leur pays. Et le groupe des jeunes et belles musiciennes et danseuses — "danse des sylphides et musique des fées"(50) — à qui Lucius demande de conjurer les mauvais sorts des sorcières, reste sans effet. Elles sont tout aussi ensorcelantes — et oniriques — que les femmes diaboliques, mais leur beauté et leur volupté ne repoussent pas les tourments nocturnes infligés par les sorcières. Le rêve ne sera pas érotique, ce sera un cauchemar.

Outre la référence directe à *L'Ane d'or*, le contexte antique et magique du rêve, "Smarra" en ce début du XIX$^{ème}$ siècle, garde encore en mémoire la grande période de la chasse aux sorcières des siècles précédents. Ce sont ces femmes qui, ayant conclu un pacte avec le diable et ses démons et tenant d'eux leurs pouvoirs, sont les responsables des tourments de la vie et des nuits des hommes. Elles règnent en Thessalie, Lucius les a rencontrées déjà dans la forêt,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

avant d'arriver à Larisse. Et leur principale action est de troubler le sommeil des hommes :

> "Victimes de la vengeance des sorcières de Thessalie, ils retombent en proie à des tourments qu'aucune langue ne peut exprimer, dès que le soleil, prosterné sous l'horizon occidental, a cessé de les protéger contre les redoutables souveraines des ténèbres."(52)

Ces sorcières qui vivent et agissent la nuit, font vivre mille tourments aux dormeurs. A tel point que leurs victimes redoutent le sommeil et sont le jour, comme des "spectres vivants"(51). L'angoisse nocturne a contaminé leur vie diurne. La possession nocturne est tellement effrayante qu'elle affecte toute la vie de ces hommes qui finissent par vivre comme des ombres en craignant le retour quotidien de la nuit et de ses démons. C'est la belle Méroé, la reine des sorcières, qui contrôle Smarra, le démon du cauchemar. Elle le libère de sa bague, et sous ses ordres, la créature arrache le coeur des dormeurs.

Les croyances affirmaient en effet, que le démon du cauchemar était soit le diable lui-même, soit une sorcière ou son double agissant sous l'emprise du diable, après avoir forniqué avec lui. L'expérience du cauchemar a engendré l'idée de fornication avec le diable par les sorcières, et de là, la croyance que les sorcières étaient à leur tour le cauchemar lui-même ou ses maîtresses.

> "Il n'existe pas de lien direct entre le cauchemar et la force motivant les persécutions des sorcières [...]. Il en va tout autrement du troisième élément de la sorcellerie, la croyance du pacte avec le Diable, qui souda ensemble tous ces éléments et sans laquelle l'épidémie aurait été impossible [...]. L'origine essentiellement onirique de ces idées centrées autour du vol nocturne [...] et l'idée de fornication avec le Diable

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> est évidemment une forme de la croyance aux incubes, qui doit avoir été largement déterminée par les expériences de cauchemar."[1]

Les vols nocturnes et le pacte avec le diable sont les deux éléments essentiels qui lient le cauchemar et les sorcières. Méroé n'échappe pas à la règle. Elle dit à Polémon :

> "Viens [...], viens visiter l'empire que je donne à mon époux, car je veux que tu connaisses tous les domaines de la terreur et du désespoir... Et en parlant ainsi, elle volait devant moi."(65)

Méroé emmène Polémon à un sabbat, près d'un cimetière et les tombeaux s'ouvrent laissant apparaître des démons, des goules et des esprits. Quant à "l'époux" dont parle Méroé, il peut être le diable en personne. Les sorcières par un pacte avec le diable, commandent le cauchemar et les autres démons de la nuit. Parmi eux, le texte cite "les lamies"(54), les "harpies"(65) et "ces nains de la terre qui travaillent dans les mines"(67), les kobolds. Il s'agit, pour les premières, de créatures monstrueuses féminines et vampiriques, des furies meurtrières qui ont souvent été assimilées au cauchemar.[2] Quant au kobold, il est un génie souterrain et fait partie de la famille des nains, c'est-à-dire des morts malfaisants ; comme tel, le nain était lui aussi confondu avec le cauchemar[3]. Différentes descriptions du tableau de H. Füssli, désignent le gnome assis sur la dormeuse comme un kobold : "Une jeune fille [...] est tourmentée par le cauchemar qui est assis sur elle, sous l'apparence d'un kobold."[4]

Le texte de Nodier rassemble en un seul récit onirique syncrétique tout le peuple des démons de la nuit, l'armée de spectres, de fantômes, de goules

---

[1] *Ibid.*, p.196.

[2] Cf. *Supra.* "Epiphanie du cauchemar", Chapitre 2, Partie I.

[3] Cf. *Supra.* "Les nains et les elfes", Chapitre 2, Partie I.

[4] *Tout l'oeuvre peint de Füssli.* Paris : Flammarion, "Les classiques de l'art", 1980, p.94.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

ayant à leur tête Smarra, commandé par la sorcière. Comme dans la tradition, le cauchemar est le résultat d'un maléfice.

## 2-2. Le cauchemar de Polémon

A l'intérieur des songes de Lorenzo, Polémon fait à Lucius le récit de ses cauchemars. Cet "épisode" enchâssé se termine par l'endormissement de Polémon aux sons de la harpe de Myrthé, après de nombreuses coupes de vin. Et c'est à partir de ce récit que va se développer le cauchemar de Lucius. L'ami de Lucius — mort au combat — raconte comment Méroé, la belle magicienne dont il est follement amoureux, furieuse d'avoir été surprise dans ses maléfices, déchaîne contre lui chaque nuit, Smarra le démon du cauchemar.

> "Ma poitrine soulevée était près de rompre, en éclatant, les liens de fer qui l'enveloppaient, quand Méroé, tout à coup assise à mes côtés, arrêta sur mes yeux un regard profond, étendit sa main sur mon coeur pour s'assurer que le mouvement en était suspendu, l'y reposa longtemps, pesante et froide."(62) ; "Te voilà, dit-elle, mon cher Smarra, le bien-aimé, l'unique favori de mes pensées amoureuses, toi que la haine du Ciel a choisi dans tous ses trésors pour le désespoir des enfants de l'homme. Va je te l'ordonne, spectre flatteur, ou décevant ou terrible, va tourmenter la victime que je t'ai livrée ; fais-lui des supplices aussi variés que les épouvantements de l'enfer qui t'a conçu, aussi cruels, aussi implacables que ma colère. Va te rassasier des angoisses de son coeur palpitant, compter les battements convulsifs de son pouls qui se précipite, qui s'arrête... contempler sa douloureuse agonie et la suspendre pour la recommencer... A ce prix, fidèle esclave de l'amour, tu pourras au départ des songes redescendre sur l'oreiller embaumé de ta maîtresse et presser de tes bras caressants la reine des terreurs nocturnes... Elle dit, et le monstre jaillit de sa main brûlante comme le palet arrondi du discobole, il tourne dans l'air avec la rapidité de ces feux artificiels qu'on lance sur les navires, étend des ailes bizarrement festonnées, monte, descend, grandit, se rapetisse, et, nain difforme et joyeux dont les mains sont armées d'ongles d'un métal plus fin que l'acier, qui pénètrent la chair sans la déchirer, et boivent le sang à la manière de la pompe insidieuse des sangsues, il s'attache sur mon coeur, se développe, soulève sa tête énorme et rit."(64-65) ; "Depuis cette nuit funeste, ô Lucius, il n'est plus de

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> nuits paisibles pour moi. [...] A peine mes paupières fatiguées de lutter contre le sommeil si redouté, se ferment d'accablement, tous les monstres sont là, comme à l'instant où je les ai vus s'échapper avec Smarra de la bague magique de Méroé. Ils courent en cercle autour de moi, m'étourdissent de leurs cris, m'effraient de leurs plaisirs, et souillent mes lèvres frémissantes de leurs caresses de harpies."(65)

Le cauchemar de Polémon est une possession et une agonie de chaque nuit. Il n'a plus de repos. La vengeance de la Thessalienne l'épuise chaque nuit un peu plus.

Smarra, "le nom esclavon du cauchemar"[1], est décrit ici comme un nain monstrueux, ailé, aux ongles acérés et vampirique. Cette représentation mêle différentes croyances et fait de ce démon du cauchemar une créature composite et syncrétique. Le nain est classiquement l'apparence donnée au démon fouleur, le *Nightmare* de H. Füssli le montre bien. Nous avons vu aussi que ces êtres sont, avec les elfes, l'une des sources mythologiques du cauchemar qui prend traditionnellement la forme du gnome, du kobold, du nain difforme et parfois animalisé. Les ailes et les ongles acérés de la créature appartiennent à une tradition antique et renvoient aux harpies, aux lamies et aux striges, autres anciens "parents" du cauchemar. La nature vampirique de Smarra provient de cette assimilation entre les deux revenants que nous avons déjà commentée dans notre première partie[2]. Le Smarra de Nodier se compose donc de diverses traditions ancestrales qui lui donnent une apparence encore plus monstrueuse qu'à l'ordinaire. Il est en quelque sorte une synthèse de la mythologie du cauchemar, même s'il nous semble perdre ainsi un peu de sa spécificité.

Smarra, comme un mauvais génie, sort de la bague de la magicienne. Ce fait n'est pas une caractéristique propre au cauchemar ; dans les anciennes croyances, il serait apparu seul au dormeur ou monté sur un cheval. Cette scène cependant, participe à faire de "Smarra", un "songe romantique". D'une

---

[1] NODIER, Charles. *De quelques phénomènes du sommeil.* Paris : Le castor astral, 1996, p. 88.

[2] Cf. *Supra.* "Le vampire", Chapitre 2, Partie I

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

autre façon que "les mortes amoureuses"[1], ce texte de Nodier est un premier cauchemar romantique. Car le démon "fidèle esclave de l'amour", est l'amant passionné non pas de sa victime, mais de "la reine des terreurs nocturnes". Lorsque la nuit s'achève, lorsqu'il quitte les dormeurs tourmentés, il retrouve "les bras caressants" de sa "maîtresse". Les tourments qu'il inflige, ses aventures nocturnes, sont ordonnés par Méroé qui assiste à la scène. Elle regarde — dans une posture comparable à celle du spectateur du *Nightmare* — le dormeur assailli par le cauchemar. Smarra, l'esclave, fait ce qu'elle désire. Myrthé, l'esclave de Lucius, est dans une posture symétrique.

> "Myrthé, cette belle Myrthé aux cheveux blonds, la plus jeune et la plus chérie de mes esclaves, celle que tu as vu *se pencher à ton passage*, car *elle aime tout ce que j'aime*... elle a des *enchantements* qui ne sont connus que d'elle et d'un esprit qui les lui confie dans les *mystères du sommeil*."(55, je souligne)

Mais si Myrthé, la belle blonde amoureuse, est le rêve voluptueux, Smarra est le cauchemar. Avec T. Gautier, le cauchemar sera la belle (morte) amoureuse... Myrthé, autant que Smarra est un "songe romantique" et annonce Clarimonde ou Arria Marcella. Leurs sensations opposées provoquées chez le dormeur — le plaisir, la plus grande angoisse — disent une inversion comparable au travail du rêve même. La belle Myrthé et Smarra hideux, deux esclaves passionnés, apparaissent comme deux faces symétriques et inversées du même désir.

L'activité de Smarra est bien celle du démon du cauchemar, associée à celle du vampire.

> " nain difforme et joyeux dont les mains sont armées d'ongles d'un métal plus fin que l'acier, qui pénètrent la chair sans la déchirer, et boivent le sang à la manière de

[1] Cf. *Infra*. Chapitre 2.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> la pompe insidieuse des sangsues, il s'attache sur mon coeur, se développe, soulève sa tête énorme et rit."(64-65)

Smarra est sur la poitrine de Polémon, attaché à son coeur qu'il oppresse. L'angoisse caractéristique, l'effroi et l'impuissance du dormeur sont traduits par cette image du monstre cruel et riant pesant sur lui et par l'intense difficulté respiratoire qui ressemble à l'agonie :

> "Ton sein oppressé qui se soulève, qui tressaille, qui bondit pour aspirer l'air de la vie à travers la poussière des ruines, la fumée des flambeaux, l'humidité des catacombes, le souffle empoisonné des morts... et tous les démons de la nuit qui crient, qui sifflent, hurlent ou rugissent à ton oreille épouvantée : 'Tu ne respireras plus !'"(66)

Mais le démon est aussi un vampire. Il ne mord pas sa victime mais la transperce avec ses ongles fins et tranchants comme des épées et aspire le sang. Cette scène se renouvellera dans le cauchemar de Lucius. Le cauchemar vampirique plante ses ongles dans le corps de Polémon, pénètre sa chair et l'épuise en buvant le liquide vital jaillissant des blessures. Le coeur et le sang, équivalents symboliques du sexe et du sperme, disent que l'assaut du démon est une possession sexuelle. Le corps chevauché, le coeur transpercé et saignant, Polémon connaît le cauchemar. L'érotisme sadique de Smarra est accentué par celui des autres monstres libérés par Méroé :

> "Ils courent en cercle autour de moi, m'étourdissent de leurs cris, m'effraient de leurs plaisirs, et souillent mes lèvres frémissantes de leurs caresses de harpies."(65)

Smarra n'est pas seul pour tourmenter Polémon. Il est accompagné d'un groupe de démons, moins importants semble-t-il, mais qui contribuent aux tourments de la victime. Avec Smarra, ils torturent le dormeur de leurs caresses et de leurs baisers. Ils prennent sadiquement plaisir à lacérer le

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

dormeur de leurs serres aiguës, à le saigner. Les harpies, monstres féminins ailés, ravisseuses des enfants et des âmes, sont ici associées à Smarra. Elles agissent comme lui, et les tourments qu'elles infligent sont tout aussi ambigus. "Leurs plaisirs" sont effrayants car ces démons jouissent de leur victime. Ce "poids de jouissance étrangère"[1] sur le dormeur est bien la caractéristique de l'angoisse du cauchemar. Mais "les lèvres frémissantes" de Polémon disent autant l'effroi que le plaisir...

La suite du cauchemar de Polémon est révélatrice de l'angoisse de mort qui accompagne cette expérience onirique. Séduit par Méroé qui l'entraîne dans son vol rapide, Polémon est conduit à un étrange cimetière.

> "Imagine-toi le caveau funèbre où [les sorcières] entassent les débris de toutes les innocentes victimes de leurs sacrifices, et, parmi les plus imparfaits de ces restes mutilés, pas un lambeau qui n'ait conservé une voix, des gémissements et des pleurs !... Imagine-toi des murailles mobiles et animées, qui se resserrent de part et d'autre au-devant de tes pas, et qui embrassent peu à peu tous tes membres de l'enceinte d'une prison étroite et glacée..."(66)

Méroé lui montre ce qui l'attend : une mort infernale où le cadavre vit et souffre encore. Il va mourir mais ne trouvera pas le repos pour autant. La possession diabolique se poursuit au-delà de la mort. La sorcière lui fait voir les cadavres et cette vision annonce sa propre mort. Après le chevauchement par le démon, voir sa mort est la seconde caractéristique du cauchemar. Polémon vit sa mort. J. Cortázar, notamment dans "Rescapé de la nuit"[2] mettra au premier plan cet aspect du cauchemar, et le cadavre que le dormeur voit dans cette nouvelle, sera le sien. L'angoisse paroxystique provoquée par la vision de son propre corps mort est celle du cauchemar. Elle est exprimée par Polémon dans cette image des murs se resserrant sur lui, le comprimant et l'étouffant.

---

[1] LACAN, Jacques. *L'angoisse*. Séminaire du 12 décembre 1962, inédit.

[2] Cf. *Infra*. Chapitre 3.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 2-3. Le cauchemar de Lucius

Lorsque Polémon finit par s'endormir après son récit, Lucius grisé par le vin sombre dans un sommeil peuplé de visions effrayantes. Ces songes de Lucius constituent "l'épode" et déclinent toute la gamme des rêves d'angoisse. Accusé de meurtres, haï de tous, il voit sa tête tomber sous le sabre du bourreau. Il s'élève ensuite dans un rêve typique de vol qui, loin de le libérer, augmente l'angoisse par la sensation d'enfermement sous un ciel pesant. L'image est celle exprimée par Baudelaire dans "Spleen". Lucius, "comme une chauve-souris / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris." Ce sera enfin la vision de Polémon assailli par Smarra et Méroé qui lui arrachent le coeur.

> "Je ne fus tiré de cette angoisse que par une commotion terrible : ma tête était tombée..."(71) ; "C'est ainsi que je battais, des mornes ailes que le trépas m'avait données, les voûtes d'un ciel d'airain qui ne me répondait que par un sourd retentissement."(73) ; "La cicatrice de Polémon versait du sang, et Méroé, ivre de volupté, élevait au-dessus du groupe avide de ses compagnes le coeur déchiré du soldat qu'elle venait d'arracher de sa poitrine. Elle en refusait, elle en disputait les lambeaux aux filles de Larisse altérées de sang. Smarra protégeait de son vol rapide et de ses sifflements menaçants l'effroyable conquête de la reine des terreurs nocturnes. A peine il caressait lui-même de l'extrémité de sa trompe, dont la longue spirale se déroulait comme un ressort, le coeur sanglant de Polémon, pour tromper un moment l'impatience de sa soif ; et Méroé, la belle Méroé, souriait à sa vigilance et à son amour."(74)

Ni les nombreuses coupes de vin versées par Théis, ni la volupté de Thélaïre, ni la harpe de Myrthé n'ont pu tenir éloignés les démons. Les libations, le plaisir amoureux et la musique restent sans effet face à la diabolique Méroé et à sa cohorte. Et Lucius a beau accuser le "prestige imposteur de l'ivresse"(69), c'est avant tout le récit de Polémon qui semble à la

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

source de ses hallucinations. Ecouter ou lire des histoires effrayantes avant de s'endormir, engendre des rêves tourmentés. Le récit de cauchemar de Polémon se poursuit et se "réalise" dans les songes de Lucius. Polémon qui racontait son agonie de chaque nuit sous les assauts de Smarra "attaché à son coeur", a maintenant le coeur arraché. Méroé lui a promis la mort, elle a lieu dans le songe de Lucius. Ces cauchemars emboîtés ou mis en abyme se répondent.

Après la vision cauchemardesque de sa propre mort, après le rêve de vol angoissant, Lucius rêve de Polémon assailli par les démons de la nuit. Il voit le cauchemar de Polémon. Lui-même est paralysé et écrasé :

> "D'horribles enfants aux cheveux blancs [...] s'amusaient à m'enchaîner sur mon lit des plus fragiles réseaux de l'araignée [...], ils les laissaient tomber de tout le poids d'une chaîne de plomb sur mes membres excédés de douleur. [...] Ils brisaient mon sein oppressé [...] mes mains [...] mollissaient sur la poitrine désarmée du *nain fantastique*."(74, je souligne)

Pendant que Méroé arrache le coeur de Polémon, Lucius est assailli par le cauchemar. Unis dans le sommeil, aux côtés des jeunes filles, tous deux sont visités par Méroé et Smarra. Myrthé, Thélaïre et Théis qui partagent aussi leur couche, semblent épargnées. Smarra s'attaque aux deux jeunes amis. Ce couple vivant ensemble le cauchemar évoque le couple féminin du tableau de Füssli, "*Le cauchemar quittant la couche de deux jeunes filles endormies*" (cf. annexe 3). Les liens qui unissent Polémon et Lucius dans le même cauchemar et le même lit semblent tout aussi troubles que ceux existant entre les deux jeunes filles de Füssli. Polémon est l'ami est perdu et retrouvé si cher à Lucius, celui qui lui a sauvé la vie, celui que Myrthé aime *comme* Lucius l'aime... Après avoir partagé le vin et le plaisir, partager le même cauchemar prouve et renforce leur intimité.

Lucius, écrasé par le "nain fantastique", assiste impuissant au cauchemar de Polémon. Ce nouvel emboîtement multiplie l'angoisse. Voir se réaliser le

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

cauchemar de Polémon est un cauchemar. Il regarde l'autre assailli par "le reine des terreurs nocturnes". C'est un regard comparable à celui du spectateur-voyeur du *Nightmare* de Füssli. Comme le sens du tableau, le cauchemar de Lucius "oscille de la sorte entre avoir peur et faire peur, entre la vision épouvantée et le voyeurisme."[1] La question "Qui rêve ?" que pose J. Starobinski peut également se poser dans ce récit. Est-ce Lucius qui rêve que Polémon vit un cauchemar ? Est-ce Polémon qui rêve, regardé par Lucius ? Ou est-ce Lorenzo endormi auprès de sa jeune épouse qui vit ces différents cauchemars ? L'enchaînement des hallucinations mêle les personnages et accroît l'aspect effrayant du texte. L'angoisse du cauchemar se développe et contamine l'ensemble du récit.

La scène de cauchemar, comme l'a décrite Polémon, est vampirique. Méroé, Smarra et les autres démons aspirent avec plaisir et cruauté le sang du coeur arraché de l'ami. Ils ne se contentent plus de transpercer son coeur, ils l'enlèvent de sa poitrine et Smarra, décrit ici avec "une trompe" comme un monstrueux insecte, surveille le festin de Méroé tout en y goûtant lui aussi. Cette scène effrayante est une image du *diasparagmos* bachique ou des sabbats des sorcières. Le vampirisme cannibale de Méroé buvant le sang du coeur déchiré de Polémon qui l'aime éperdument, s'ancre à la fois dans ces croyances et dans l'imaginaire romantique. En dévorant le coeur sanglant, siège de l'amour et équivalent symbolique du sexe, Méroé se conduit en succube castrateur. Et Smarra dont la trompe plonge aussi dans l'organe arraché, surdétermine la nature sadique et érotique de la scène. L'esclave passionné de Méroé dit par son attitude, les liens existant entre le cauchemar et l'érotisme.

> "Smarra, convoqué pour le départ des songes du matin, venait réclamer la récompense promise par la reine des terreurs nocturnes, et palpitait auprès d'elle d'un hideux amour."(73)

[1] STAROBINSKI, J. "La vision de la dormeuse", *op. cit.*, p. 131

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Après les tourments qu'il inflige aux dormeurs, le démon retrouve sa maîtresse qui le récompense. Le cauchemar est un démon amoureux, agissant pour et par amour. Quant à la volupté de Méroé en absorbant le coeur de Polémon et le plaisir impatient de "ses compagnes [...] altérées de sang"(74), ils témoignent de la jouissance et de l'horreur du "cauchemardeur". Ces sentiments ambivalents disent le désir refoulé réalisé dans le cauchemar. La castration et la mort, déplacées sur Polémon dans le songe de Lucius, en disent l'angoisse paroxystique.

Enfin, la présence même de Polémon dans le rêve annonce le cauchemar car il s'agit d'un mort.

> "C'était ce Polémon que j'avais si longtemps pleuré et qui revient toujours dans mon sommeil me rappeler avec un baiser froid que nous devons nous retrouver dans l'immortelle vie de la mort. C'était Polémon encore vivant mais conservé pour une existence si horrible que les larves et les spectres de l'enfer se consolent entre eux en se racontant ses douleurs."(53)

Polémon est un revenant, un mort encore en vie par les maléfices des sorcières. Etre mort-vivant est une malédiction. Son récit fait vivre un cauchemar à Lucius, mais c'est involontairement que l'ami mort le tourmente. Et Méroé en lui arrachant le coeur, agit comme dans le rituel de mise à mort définitive du mort-vivant. Elle tue définitivement le revenant et Lorenzo se réveille aux côtés de Lisidis.

Lucius, Polémon et leurs cauchemars appartiennent au sommeil de Lorenzo. Son endormissement auprès de sa jeune épouse et son réveil pénible que Lisidis apaise, encadrent le récit onirique. Les hallucinations cauchemardesques de Lucius et de Polémon sont en définitive celles de Lorenzo. Ces tourments de la nuit lui sont familiers et il pense que ses lectures en sont responsables.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "On disait avec raison, sois-en sûre, que ces nocturnes terreurs qui assaillaient, qui brisaient mon âme pendant le cours des heures destinées au repos, n'étaient qu'un résultat naturel de mes études obstinées sur la merveilleuse poésie des anciens."(44-45)

Mais marié depuis huit jours à peine à Lisidis, il espérait que sa présence amoureuse — comme celle des jeunes esclaves auprès de Lucius — aurait conjuré les démons. Mais cette nuit, au retour du bal où Lisidis a longtemps dansé avec un autre, ramène les terreurs au "coeur ingrat et jaloux"(76) de Lorenzo. Il se réveille en gémissant "comme un voyageur qu'on assassine au milieu de son sommeil et qui est réveillé par la mort"(75) et la voix de l'épouse le ramène à la réalité. Mais les visions effrayantes persistent, à tel point que dans la confusion de son esprit, c'est sa vie avec Lisidis au bord du lac d'Arona qu'il prend pour un rêve.

> "Les ombres vont et reviennent ; elles me menacent ; elles parlent avec colère, elles parlent de Lisidis, d'une jolie petite maison au bord des eaux, et d'un rêve que j'ai fait sur une terre éloignée..."(76)

L'inversion fantastique entre l'espacce onirique et l'espace réel caractérise le récit de cauchemar. La jeune épouse, jalouse que d'autres qu'elle hantent les rêves de son mari, promet cependant à l'avenir de veiller à la tranquillité de son sommeil en lui tenant la main et de le réveiller "avant que le mal que [le] tourmente ne soit parvenu jusqu'à [son] coeur..."(77), ce coeur que lui disputent l'avide Méroé, Smarra et toutes les belles Thessaliennes venues du passé.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 3. "*What was it ?*"

Fitz James O'Brien publie "*What Was It* ?" (Qu'était-ce ?)[1] en Mars 1859 dans le *Harper's New Monthly Magazine* à New-York. La première édition française date de 1950 et a été publiée aux Editions Robert Marin. Cette célèbre nouvelle annonce dès son titre l'impossible à dire du fantastique. Une chose est là ou a été là, sans cause, sans explication possible.

Avant d'entreprendre un long voyage, Harry le narrateur veut coucher par écrit l'histoire la plus extraordinaire qui lui soit arrivée. Il vit à la pension de Mme Moffat qui a décidé de déménager au XXX de la Vingt-Sixième Rue à New-York. Or cette maison est réputée hantée. Loin de décourager les locataires, cette perspective les attire. Rien ne se produit pendant un mois malgré leur attente. Un soir de Juillet, Harry et un autre pensionnaire, le Dr Hammond, fument comme à leur habitude de l'opium dans le jardin. Mais leur conversation, loin de porter sur les splendeurs orientales comme à l'accoutumée, revient sans cesse sur l'effroi et les choses surnaturelles. Ayant regagné sa chambre, Harry est à peine couché dans l'obscurité qu'il reçoit sur sa poitrine une chose lourde qui cherche à l'étrangler. Il se débat, lutte et parvient à maîtriser la créature. Mais lorsqu'il éclaire la chambre, il ne voit rien. L'être qu'il tient prisonnier est bien là, mais comme le Horla de Maupassant, il est invisible. La Chose (*the Thing*) est cependant ligotée et avec le Dr Hammond, ils décident d'en faire un moulage qui révélera son apparence. L'empreinte de la forme invisible est celle d'un être hideux, ayant une forme humaine de la taille d'un jeune garçon. La chose est parfaitement invisible mais vit, respire et dort normalement. Ils la veillent pendant une quinzaine de jours, ne sachant comment s'en débarrasser ni comment la nourrir. Si bien que la

[1] O'BRIEN, Fitz James. "Qu'était-ce ?" in *Qu'était-ce et autres récits*. Paris : Nouvelles Editions Oswald (Néo) 1980, pp.9-24. Notre édition de référence. Edition originale in FRAYLING, Christopher. *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*. Londres : Faber & Faber, 1991, pp.208-220.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

créature ligotée finit par mourir, et son cadavre invisible est enterré dans le jardin de la pension.

C. Frayling présente la nouvelle de O'Brien en la rapprochant à la fois du *Horla* de Maupassant, du *Nightmare* de Füssli et du vampire.

> "What was it ? [...] *is an impressive example of the Invisible Force story (Maupassant was later to use the idea as the basis for The Horla) and represents a literary version of Fuseli's painting* The Nightmare *(the victims being male, this time). What was it ? The answer lies in the title of this book* [Vampyres]."[1]

La chose invisible tient en effet de ces trois figures mais nous pensons que celle qui la définit est plus le cauchemar que le vampire. L'aspect vampirique s'ajoute, comme c'est souvent le cas, aux traits du cauchemar pour en accentuer l'horreur mais ne modifie pas fondamentalement ses caractéristiques. L'originalité de la réactualisation du cauchemar dans "*What was it* ?" réside avant tout dans l'attitude de la victime. Le démon oppresse la poitrine du dormeur mais ce dernier loin de céder à l'angoisse et à la paralysie, lutte contre le démon et parvient à le maîtriser. Ce renversement de situation par l'esprit fort arrête le cauchemar.

## 3-1. Les esprits forts

En désirant l'apparition surnaturelle et en méprisant les crédules, les pensionnaires, et en particulier Harry et le Dr Hammond, créent des conditions propices à la manifestation démoniaque.

> "le bruit se répandit dans la Vingt-Sixième Rue que le numéro XXX était hanté (*was haunted*)."(10) ; "tous les hôtes de Mme Moffat déclarèrent qu'ils l'accompagneraient dans sa chevaleresque incursion au domaine des esprits (*her*

[1] FRAYLING, Christopher. *Vampyres. op.cit.*, p.208.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> *chevalric incursion into the abode of spirits*)."(10-11) ; "Naturellement, à peine étions-nous installés au numéro XXX que nous nous attendîmes à voir des fantômes (*the ghosts*). Nous comptions bel et bien, avec beaucoup d'ardeur, sur leur arrivée. Nos conversations, pendant les repas avaient toujours trait au surnaturel (*Our dinner conversation was supernatural*)."(11) ; "S'il arrivait qu'une table ou une boiserie vînt à gauchir lorsque nous étions réunis dans le grand salon, il se faisait un silence immédiat, et chacun s'attendait à entendre cliqueter les chaînes, à voir surgir une forme spectrale (*everyone was prepared for an immediate clanking of chains and a spectral form*)."(11).

Les pensionnaires ne sont pas effrayés à l'idée d'habiter une maison hantée, au contraire, ils en sont tous excités. Ils ont envie de voir des fantômes et des esprits, et dans cette ambiance faite de conversations et de lectures ayant trait au surnaturel, ils attendent que quelque chose se manifeste. Etrangers à toute crainte, ces esprits forts désirent vivre une manifestation surnaturelle. Leur désir fait arriver la Chose (*the Thing*) et fait surgir ce qui n'a pas de nom. La Chose désirée et attendue les comble, elle est un comble, au-delà de toute représentation. Invisible et pourtant là, palpable et pesante, la Chose "mot fantastique par excellence"[1] est terrifiante et indescriptible. Elle est, on ne peut rien en dire de plus. "Les choses effrayantes du fantastique sont à la lettre indescriptibles à force d'être réelles."[2] Ce n'est pas l'apparence de la créature qui est effroyable puisqu'elle est invisible. C'est sa présence, sa réalité indubitable qui est inconcevable et terrifiante : l'empreinte que laisse la Chose sur le lit est la marque en creux de sa terrible présence et fait fuir les locataires. La "profonde dépression" (*a deep impression*, 20) laissée par le corps invisible cause l'effroi parce qu'elle prouve indubitablement la réalité de l'être. "Le fantastique, dans la représentation, n'est jamais l'incertain mais au contraire l'indubitable. Cela même dont la réalité est assurée avant qu'on en

[1] CHAREYRE-MEJAN, Alain. "Le fantastique ou le comble du réalisme", *Du fantastique en littérature*. P.U.Provence, 1990, p.48.

[2] *Ibid.*, p.46.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

sache autre chose."[1] Le récit d'Harry, le narrateur-écrivain est fantastique parce qu'il réalise la Chose là. Et l'explication rationnelle — il a rêvé ou l'opium a engendré des hallucinations — est impossible et participe de l'horreur de la Chose bien réelle. Le cauchemar se réalise dans et par le texte fantastique du narrateur-écrivain.

Parmi les locataires, Harry et le Dr Hammond sont les deux plus téméraires puisqu'ils ne craignant pas de braver aussi — secrètement — l'interdit de l'opium. Tous deux fument le soir cette "*drug of paradise*"(12) en prenant soin d'orienter leurs esprits "dans les voies les plus sereines et les plus brillantes de la pensée"(12) car ces conversations préparent leurs rêves.

> "Les couleurs que nous donnions adroitement au cortège de nos pensées déterminaient des tons correspondants dans les visions qui leur succédaient. Nos rêves étaient empreints des splendeurs de la féerique Arabie." (*The skilful colouring of our train of thought produced in our subsequent visions a corresponding tone. The splendors of Arabian fairyland dyed our dreams.*)(13)

En plus de "la béatitude spirituelle"(*spiritual bliss*)(12) de leurs soirées, l'opium est un moyen de diriger leurs rêves et de rendre leur sommeil agréable. Le plaisir et les évocations heureuses des conversations éveillées se poursuivent pendant la nuit. Aussi, lorsque l'effet de la drogue les amènera à parler de l'effroi et du surnaturel, "la Chose" (*the Thing*) apparaîtra. Et les rêves agréables"(*pleasant dreams*)(15) tourneront au cauchemar.

Le narrateur et le Dr Hammond ne sont pourtant pas des faibles et des crédules. Ils se présentent comme des scientifiques rationnels et agissent face à la chose comme des savants face à une "Enigme"(18). Les expérimentations auxquelles ils se livrent pour prouver aux autres locataires l'existence de la chose, pour donner une forme à l'invisible, montrent leurs qualités de scientifiques et font d'eux des témoins dignes de foi.

---

[1] *Ibid.*, p.47.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Harry tirant "de cette affaire une sorte d'orgueil scientifique"(20) dont l'auteur semble se moquer, est aussi l'auteur d'un "conte qui avait trait à un fantôme (*a ghost*)"(11). Le pseudo-savant est un familier du surnaturel et cette histoire qu'il présente comme un témoignage n'est peut-être qu'une fiction de plus. Aussi, malgré toutes les marques de la réalité données par l'esprit fort, ce qui lui arrive la nuit du 10 Juillet, est miné par le doute : l'opiomane l'a rêvé ou halluciné, l'écrivain l'a imaginé et écrit. Cette mise en abyme de l'auteur fantastique transposant dans son texte ses rêves — au sens le plus large du terme — qui deviennent ainsi "réels", montre comment dans et par la littérature, le cauchemar a lieu réellement. Le cauchemar qui surgit existe et pèse, même s'il faut un artifice — un passage par l'art littéraire ou pictural — pour lui donner une forme.

## 3-2 Un mauvais *trip*

La première explication rationnelle que le Dr Hammond ne manque pas de donner en voyant Harry, est l'excès d'opium. " Harry, murmura Hammond, en s'approchant de moi, vous avez fumé trop d'opium."(*you have been smoking too much opium*)(19). En effet, la sombre conversation qui avait occupé ce soir-là leurs esprits enivrés a pu engendrer des visions terrifiantes durant le sommeil. Leur souhait en guise de bonsoir au moment de se quitter l'annonce clairement et sera réalisé à la lettre. Les paroles lancées à la légère ne resteront pas sans effet.

> "Ma foi, si nous devons commencer à parler d'Hoffmann (*if we are going Hoffmannesque in our talk*), je vais me coucher. On ne devrait jamais réunir l'opium et les cauchemars (*nightmares*). Comme il fait lourd (*How sultry it is*) ! Bonne nuit, Hammond. — Bonne nuit, Harry. Je vous souhaite des rêves agréables (*pleasant dreams*). — Quant à vous, sinistre misérable, je vous souhaite la visite d'effrits, de vampires et d'enchanteurs (*afreets, ghouls, and enchanters*)."(15)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le cauchemar, cité une seule fois dans le texte, est associé à l'usage de l'opium et laisse déjà entendre que l'aventure d'Harry ne sera qu'un effet pénible de la drogue. Le cauchemar est un mauvais *trip*. Cette rationalisation ne tient plus lorsque Hammond se rend compte, en la touchant, de la réalité de la chose. Mais l'insistance avec laquelle les deux amis lient la tonalité de leur conversation sous l'effet de l'opium et les rêves qui les suivent, n'efface pas totalement cette interprétation du cauchemar comme un mauvais "voyage".

Leur conversation, ce soir du 10 juillet, n'est pas aussi heureuse que d'habitude et les pensées du Dr Hammond sont proches de "certains contes d'Hoffmann"(15). La référence à cet auteur place leur discussion — et au-delà, l'aventure d'Harry elle-même — dans le domaine de la littérature fantastique, c'est-à-dire de la création artistique, de l'imagination fantasmatique peuplée d'histoires sombres et terrifiantes, d'êtres surnaturels et monstrueux. C'est ainsi du moins que le comprend Harry, qui lui, a écrit autrefois "un conte qui avait trait à un fantôme"(11). Sa réaction un peu moqueuse à l'évocation de l'auteur allemand pourrait se traduire littéralement par : "si vous devenez Hoffmannesque dans votre conversation, je m'en vais au lit." (*if we are going Hoffmannesque in our talk, I'm off to bed*). Car pour Harry, être "Hoffmannesque" c'est évoquer les "cauchemars" (*nightmares*) et cela est à proscrire lorsque l'on a fumé de l'opium. Les remarques mi-ironiques mi-amusées d'Harry seront réalisées à la lettre : l'amateur et l'auteur d'histoires surnaturelles seront le personnage victime d'un cauchemar qui aurait pu sortir de l'imagination d'Hoffmann et il écrira cette histoire fantastique, à la manière d'Hoffmann. Mais ne le sait-il pas déjà lorsqu'il dit, juste après avoir employé le mot "*nightmares*" : " *How sultry it is*" ? La traduction française ("Comme il fait lourd !") en fait une remarque anodine sur l'atmosphère de cette soirée et atténue l'ambiguïté du propos dans le contexte. Littéralement, cette exclamation signifie d'abord : "Comme cela est lourd/étouffant". Il nous semble important de rendre le pronom neutre qui est souvent employé dans le texte original pour

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

désigner la chose. De plus ici, il peut rappeler le mot précédent : *nightmares*. Le cauchemar lourd et étouffant est dans l'air. D'autant plus que "*sultry*" a pour second sens "sensuel, voluptueux". La polysémie laisse entendre que la sensation de poids sur le corps n'est pas que de l'angoisse, qu'elle relève d'une activité érotique. L'oppression du cauchemar est aussi de l'ordre de la jouissance et de la volupté.

Finalement, ce sera Harry qui aura la visite des êtres surnaturels qu'il a souhaitée à Hammond, sur le ton de la plaisanterie en réponse à l'ironique "*pleasant dreams to you*" lancé par le Docteur. La "malédiction" retourne à celui qui l'a prononcée et le cauchemar — annoncé — survient comme tombé du ciel.

> "Pendant que je restais étendu, immobile comme un cadavre (*still as a corpse*) [...] quelque chose sembla tomber du plafond en plein sur ma poitrine (*A Something dropped, as it seemed, from the ceiling, plump upon my chest* ), et, un instant plus tard, je sentis autour de ma gorge l'étreinte de deux mains osseuses (*I felt two bony hands encircling my throat* ) qui essayaient de m'étrangler (*to choke me).*" (16) ; "Sur le champ je nouai deux bras vigoureux autour de cette créature (*the creature*), et je l'écrasai contre ma poitrine avec toute la force du désespoir (*and squeezed it, with all the strength of despair, against my chest*)."(16) ; "je fus mordus à l'épaule, au cou et à la poitrine par des dents aiguës, et je dus à chaque instant protéger ma gorge contre deux mains agiles et musclées."(*bitten with sharp teeth in the shoulder, neck and chest, having every moment to protect my throat against a pair of sinewy, agile hands*)(16) ; "Je pouvais entendre la créature que je maintenais sous moi haleter dans les ténèbres, je pouvais percevoir les violentes palpitations de son coeur."(*I heard the creature beneath me panting in the darkness, and felt the violent throbbing of a heart*)(16-17) ; "*Je ne voyais rien* !"(*I saw nothing*)(17) ; "La chose respirait. Je sentais sur ma joue la chaleur de son souffle. [...]. Cet être se trouvait là, pressé contre moi, solide comme un bloc de pierre, et pourtant complètement invisible"(*It breathed. I felt its warm breath upon my cheek. [...] There it lay, pressed close up againts me, solid as stone — and yet utterly invisible*!)(18) ; "Notre captif avait un corps d'homme, déformé, grotesque, horrible, mais pourtant humain. De petite taille, il ne mesurait guère plus de quatre pieds de haut ; par contre les muscles de ses membres étaient prodigieusement développés. Ses traits

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> surpassaient en hideux tout ce que j'avais vu jusqu'alors. Gustave Doré, Callot, Tony Johannot, n'ont jamais rien conçu d'aussi effroyable."(*It was shaped like a man — distorted, uncouth, and horrible, but still a man. It was small, not over four feet and some inches in height, and its limbs revealed a muscular development that was unparalleled. Its face surpassed in hideousness anything I had even seen. Gustave Doré, or Callot, or Tony Johannot never conceived anything so horrible*) (23) ; "C'était la physionomie que mon imagination aurait pu prêter à un vampire."(*It was the physiognomy of what I should fancy a ghoul might be*)(23).

L'être qui assaille Harry est invisible mais ce n'est pas un esprit immatériel. C'est un être vivant dont le moulage, à la manière de ceux des cadavres de Pompéi, révélera la forme. La façon dont surgit cet être est caractéristique du démon du cauchemar : il tombe sur la poitrine d'un homme endormi. Et ses "mains osseuses" font penser à un cadavre revenant. La maison est réputée hantée et l'on s'attend à voir des fantômes ou des morts-vivants. La créature comble cette attente mais dépasse en horreur tout ce que l'on pouvait imaginer. Au-delà de toute représentation, elle est "la Chose (*the Thing*)" invisible : innommable et irreprésentable. La traduction française ne rendant pas toujours le neutre du pronom "*it*", atténue l'indétermination de la chose qui reste cependant indicible. Ce monstrueux, impossible et pourtant là, sera aussi la caractéristique du "Horla" de Maupassant. S'épuisant à dire sans pouvoir le dire, le texte fantastique réalise le cauchemar. La présence en creux de l'innommable, hors et là, est thématisée dans le texte d'O'Brien par l'empreinte que l'être laisse sur le lit et par le moulage. C'est d'ailleurs au moment où il éclaire la chambre que Harry éprouve la plus grande peur. "Je m'étonne de ne pas m'être évanoui ou de n'avoir pas perdu la raison à l'instant même."(18) L'obscurité paradoxalement, est moins terrible ; elle donne corps à la créature. Lorsque la chose palpable mais invisible est vue, son impossible réalité amène l'horreur et l'effroi.

Cette chose qui n'a pas de nom est le cadavre. Le corps dur "comme un bloc de pierre"(18) prend le dormeur dans ses serres puissantes pour le

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

transformer en cadavre. Le mort — la mort — le prend à la gorge. Saisi par la chose, appréhendé par ce qui est là sans causes, Harry connaît l'angoisse paroxystique du cauchemar. Il la surmontera en renversant la situation mais la peur qu'il éprouve face à la chose "se confond avec l'appréhension du réel"[1] et lui laissera toujours une crainte dont il voudrait témoigner. L'être effroyable, en se jetant sur la poitrine du dormeur, agit avec la violence de l'éphialtes que les Anciens appelaient aussi l'étouffeur. Les médecins de l'Antiquité voyaient "dans la sensation d'étouffement, d'étranglement, la caractéristique essentielle du cauchemar."[2] Elle traduit l'angoisse qui prend le dormeur à la gorge, et Harry, étranglé par la chose aux mains dures, décrit exactement l'attaque du cauchemar. L'apparence de cet être révélée par le moulage est également celle que l'on prête traditionnellement au cauchemar, notamment celle que H. Füssli donne au gnome du *Nightmare*. L'être est de petite taille, avec un corps humain déformé et hideux. Comme le peintre représente l'être qui hante les nuits de la dormeuse, le moulage en plâtre donne une forme à l'invisible. L'un et l'autre révèlent par un artifice, la même créature monstrueuse. Ce gnome, celui de Füssli comme celui d'O'Brien, n'est pas visible et pourtant il est là, avec un corps, un visage, un poids et une volonté. Il est d'ailleurs significatif qu'en décrivant cette chose, ce soit aux dessins de "Gustave Doré, Callot, Tony Johannot"(23) qu'Harry la compare. Il aurait pu rajouter Heinrich Füssli que l'auteur devait sûrement connaître. La référence à ces dessinateurs place la chose dans la lignée des monstres représentés par ces artistes, célèbres pour leurs gravures fantastiques et démoniaques (cf. annexe 8). Cela place aussi la chose dans le domaine de la représentation artistique. Tout en surpassant en laideur ceux des images d'artistes, l'être invisible ne peut être décrit que dans et par l'art, l'art littéraire ici.

---

[1] ROSSET, Clément. "La proximité du réel", *Traverses* (25), 1982, p.37.

[2] ROSCHER, Wilhelm. "Ephialtes", trad. G. FOIS-KASCHEL. in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose. op. cit.*, à paraître.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'aspect vampirique entrant dans cette représentation du cauchemar est elle aussi classique. Le cauchemar attaquant Harry se conduit, comme Smarra, en vampire. "Je fus mordu à l'épaule, au cou et à la poitrine par des dents aiguës, et je dus à chaque instant protéger ma gorge contre deux mains agiles et musclées."(16). Harry comparera ensuite la physionomie de la chose à celle d'un "vampire (*a ghoul*)."(23) se nourrissant non pas de sang mais de "chair humaine (*human flesh*)"(23). Encore une fois, le vampire est cannibale et l'horreur qu'il suscite est d'autant plus grande. Ce fantasme de dévoration que la psychanalyse freudienne lie directement à l'angoisse de castration, est souligné dans le texte par l'impossible alimentation de la créature démoniaque qui, finalement, meurt de faim.

La chose capturée, les locataires ne savent comment s'en débarrasser. Ils la laissent ligotée sur le lit et cherchent à la maintenir en vie. Leur principal problème est alors la question de son alimentation.

> "Cet être semblait capable de se nourrir de chair humaine."(*It looked as if it was capable of feeding on human flesh*)(23); "Ce qu'il y avait de plus singulier dans toute cette affaire est que nous ignorions totalement quelle était la nourriture habituelle de la créature (*ignorant of what the creature habitually fed on*). Nous plaçâmes devant elle tous les aliments auxquels nous pûmes penser, mais elle n'y toucha jamais."(24) ; "Rien de plus affreux que [...] de savoir que notre prisonnier mourait de faim (*it was starving*)."(24).

Comment nourrir cet être invisible et pourtant vivant ? Cette question à la fois dérisoire et folle devient la préoccupation principale du Dr Hammond et d'Harry. Que mange la chose pour se maintenir en vie ? Harry "oublie" la nature démoniaque de l'être prisonnier et le traite comme un "captif"(24) quelconque. Les aliments qu'ils lui proposent ne sont pas mangés — et pour cause : il se nourrit de chair humaine — et les deux amis s'inquiètent de sa santé. Cette attitude banalise la créature mais confirme les hypothèses d'Harry :

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

si le Horla buvait de l'eau et du lait, ce démon-ci semble exiger une autre nourriture. L'alimentation de la chose est un problème important car elle pose la question de son identité. L'être est invisible et pourtant palpable et vivant ; il doit se nourrir et pourtant ne mange rien de ce qu'on lui propose. Qui est-il ? "*What was it* ?" Le narrateur ne peut répondre à cette question et l'impossible à dire, traduit dans la citation suivante par les points de suspension, laisse place à toute l'horreur imaginable.

> "A des réunions appelées 'cercle spirite', des mains invisibles se sont glissées dans les mains des personnes assises autour de la table, des mains chaudes, des mains de chair, où l'on sentait les pulsations d'une vie mortelle (*mortal life*). — Et quoi ? Vous croyez donc que cette chose est (*this thing is* —)... — Je ne sais ce qu'elle est (*I don't know what it is*), répondit-il."(21)

Ces esprits forts, rationalistes et scientifiques, ne peuvent nommer la chose car ce serait adhérer à une croyance qu'ils sont censés refuser malgré la réalité de la chose. Ils savent pourtant que l'être est animé d'une "vie mortelle", et disent ainsi, sans pouvoir le dire, l'identité surnaturelle de la chose : un mort vivant, un revenant. Ce mort qui revient à la vie sous une apparence monstrueuse pour assaillir des personnes endormies, est le démon du cauchemar. Et en installant l'être surnaturel au milieu de personnages qui réagissent comme s'ils avaient affaire à un être quelconque, le texte fantastique accroît la frayeur et le trouble. Cependant, Harry parvient à faire ce que le personnage du "Horla" a tenté en mettant le feu à sa maison : il capture l'être invisible qui meurt. Cette réaction inhabituelle d'Harry face au cauchemar qu'il immobilise sur son lit, nous fait dire qu'il s'agit ici d'un cauchemar avorté.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 3-3. Le cauchemar avorté

Le narrateur qui ne manque pas de vanter sa force et son courage, ne se laisse pas longtemps dominer par la chose qui l'assaille. Dans la plus totale obscurité, il lutte contre elle comme s'il était en présence d'un voleur ou d'un meurtrier. La capture et la mort de la créature atténuent son pouvoir démoniaque en faisant d'elle un simple captif.

> "Alors commença une lutte atroce. Plongé dans les ténèbres les plus profondes, totalement ignorant de la nature de la chose."(*Then commenced a struggle of awful intensity. Immersed in the most profound darkness, totally ignorant of the nature of the Thing*)(16) ; "Finalement, au terme d'un combat silencieux, implacable, épuisant, je terrassai mon adversaire."(*I got my assailant under*)(16) ; "sa respiration régulière nous apprit qu'il dormait."(*regular breathing that it slept*)(22) ; "La créature était éveillée."(*The creature was awake*)(22) ; "Il était clair que notre captif agonisait par manque d'aliments."(24) ; "Finalement, il mourut. Un beau matin, Hammond et moi nous le trouvâmes raide et froid (*cold and stiff*). Le coeur avait cessé de battre, les poumons d'inspirer. Nous nous hâtâmes de l'ensevelir dans le jardin. Ce fut un bien étrange enterrement que celui de ce cadavre invisible (*viewless corpse*) jeté dans une fosse humide !"(24) ; "Je donnai le moulage au Dr X...qui le conserve dans son musée de la Dixième Rue." (24).

S'il s'agit bien du démon du cauchemar associé au vampire, la scène de cauchemar proprement dite ne va pas jusqu'au bout. Elle s'arrête avec la capture de la créature. D'habitude, la victime du cauchemar est passive, paralysée par l'angoisse et comme morte. Mais comme le vieillard du "Fantôme mordu", Harry l'homme fort, réagit promptement et maîtrise son adversaire qui ne peut rien lui faire. L'obscurité est ici l'alliée de la victime qui ne pouvant voir son assaillant et faisant confiance à ses autres sens, réagit comme à l'attaque d'un être naturel. S'il avait pu voir la chose qui tente de l'étrangler, c'est-à-dire l'être invisible, il est probable que l'effroi l'aurait davantage paralysé. Mais ne pouvant imaginer la nature surnaturelle de son

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

agresseur, bien que tout l'annonçait et que lui-même s'y attendait, Harry ne se laisse pas faire. Et du coup, on ne sait pas ce que la créature aurait pu lui faire.

Pendant quinze jours, la chose ligotée sur le lit se débat pour vivre, s'affaiblit et meurt, par manque d'aliments supposent les personnages. La fin pitoyable de la créature enterrée à la hâte dans le jardin, est inhabituelle et d'une certaine façon, épaissit le mystère de son identité. Il n'a pas été nécessaire de transpercer l'être vampirique pour le tuer définitivement, il a suffi de le priver de sa nourriture. Immobilisé sur le lit de sa victime, le démon a perdu ses pouvoirs et c'est Harry qui prend le dessus.

Ce renversement de situation place Harry dans le rôle de l'assaillant, pesant sur la poitrine de la créature démoniaque.

> "Je nouai deux bras vigoureux autour de cette créature, et je l'écrasai contre ma poitrine (*squeezed it against my chest*) [...] je fus à nouveau libre de respirer."(16) ; "Finalement,[...] je terrassai mon adversaire (*I got my assailant under*) grâce à une série d'efforts incroyables. Une fois que je l'eus immobilisé en appuyant mon genou sur ce que j'estimais être sa poitrine (*once pinned, with my knee on what I made out to be its chest*), je compris que j'étais vainqueur. [...] Je pouvais entendre la créature que je maintenais sous moi haleter dans les ténèbres (*I heard the creature beneath me panting in the darkness*)."(16)

Harry s'agenouillant sur la poitrine du gnome inverse les rôles et agit comme le cauchemar. Il l'écrase de son poids, le paralyse et l'empêche de respirer. Il chevauche le cauchemar dont il a comparé à deux reprises, le corps lisse et nu à celui d'un jeune garçon.

> "Son poids était à peu près celui d'un enfant de quatorze ans.(*Its weight was about that of a boy of fourteen*)"(20) ; "des pieds et des mains semblables au toucher, à ceux d'un petit garçon (*those of a boy*)"(22)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Ce corps dur et musclé ("les muscles de ses membres (*limbs*) étaient prodigieusement développés"(23), ces mains puissantes et "osseuses" sont de façon inattendue, ceux d'un jeune garçon. La comparaison répétée, la précision de l'âge sont surprenantes et méritent d'être soulignées. Après avoir été chevauché, Harry monte la créature ayant le corps d'un garçon de quatorze ans, et l'immobilise dans son lit. Et pendant quinze jours — quinze nuits —, le couple d'amis uni par le secret de l'opium, par un même vice, va veiller le corps attaché sur le lit. Ils n'en dorment plus : "Je perdis le sommeil (*I could not sleep*)."(24) L'être maîtrisé l'empêche encore de dormir ; d'une certaine façon, le cauchemar continue.

La chose née du désir et des fumées de l'opium devient encombrante, une fois capturée. En saisissant l'être surnaturel, Harry lui donne une réalité, un poids et un visage impensables. Corps pesant laissant son empreinte sur le lit, cadavre invisible dans la fosse, moulage conservé au musée, la présence en creux de la chose est un poids mort.

La force invisible et vampirique, "Horla", ne conduit pas ses victimes à la folie. Harry, raisonnable et docte, ne peut donner une explication rationnelle à son aventure. Mais cela ne semble pas beaucoup le perturber. La chose est enterrée ; il n'a même pas quitté la pension. Il sait bien pourtant en entreprenant ce récit qu'il rencontrera "incrédulité, mépris [et] scepticisme"(9). Que pense-t-il que l'on puisse mettre en doute ? La réalité de la chose ou sa capture ? Dans le texte de P'ou Song Ling, le démon était mordu par sa victime et était mis en fuite. Harry le capture et l'amène à la mort. Ces hommes qui échangent le rôle passif de l'agressé et celui actif de l'agresseur, retournent le cauchemar et deviennent démoniaques à leur tour. Dans les textes ultérieurs, cette possibilité sera refusée aux victimes qui ne pourront prendre le dessus, comme si, loin de s'affaiblir, la puissance démoniaque devenait plus lourde et envahissante.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 4. *"Ein Landarzt"*

Moins connue que les grands romans de Franz Kafka, cette nouvelle "Un médecin de campagne"[1] a été publiée pour la première fois en 1917, du vivant de l'auteur. C'est un de ses rares textes écrits à la première personne et dont il a tiré une certaine satisfaction. "Je puis encore tirer une satisfaction passagère de travaux comme le "Médecin de campagne", à supposer que je puisse en écrire d'autres (très improbable)."[2]

Un médecin est appelé par une nuit d'hiver au chevet d'un malade. Mais son cheval est mort. Il ne sait comment se rendre à ce village éloigné de dix lieues. Comme par enchantement, un couple de beaux chevaux et un palefrenier apparaissent dans la soue à cochons. On attelle mais le valet s'en prend à Rose, la servante. Arrivé en un instant sur les lieux, le médecin ausculte le jeune homme, pense qu'il n'a rien, s'apprête à repartir. Retenu, il découvre une large plaie à la hanche du garçon et dit qu'il va mourir. Dévêtu et porté par les membres de la famille, le médecin est mis au lit avec le mourant. Les chevaux ont passé leurs têtes par la fenêtre et regardent la scène. Il décide de s'en aller, sort sans se rhabiller, enfourche un cheval mais le chemin du retour est interminable. Le médecin pensif et inquiet pense qu'il a tout perdu.

Il n'est pas facile de résumer ce récit. Les scènes, les situations semblent se succéder sans lien logique entre elles, et l'ensemble adopte l'incohérence des rêves. Epousant ainsi parfaitement la structure onirique, des images fortes s'impriment les unes après les autres vaguement liées entre elles par un scénario lâche et rocambolesque. Le récit onirique de cauchemar est fantastique. Le trio que forment Rose, le valet et le médecin est inquiétant car il mêle le surnaturel et le réel, le sadisme et l'amour, la mort et la vie. Mais

[1] KAFKA, Franz. "Un médecin de campagne" (*Ein Landarzt*, 1917) in *Un médecin de campagne et autres récits*. Paris : Gallimard, "Folio bilingue", 1996, pp.123-145. Notre édition de référence.

[2] KAFKA, Franz. Cité par DAVID, Claude. Préface de l'édition citée, p.15.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

c'est surtout la présence obsédante des chevaux — par lesquels se signale le cauchemar — qui donne au texte son caractère onirique et démoniaque, fantastique.

## 4-1. Un récit onirique

Ce qui surprend avant tout dans "Un médecin de campagne", c'est l'apparente absence de logique du texte. Des événements surviennent, comme des scènes de rêve qui s'impriment fortement, se détachent du scénario, nettes et auréolées d'un éclat surnaturel. Elles ont la netteté et l'incohérence de souvenirs oniriques. "Un médecin de campagne" est avant tout un récit onirique.

Certaines circonstances indiquent l'onirisme de l'aventure. L'histoire a lieu la nuit. Le médecin, probablement déjà couché, est appelé au chevet d'un malade par une froide nuit d'hiver, en pleine tempête de neige. Bien au chaud chez lui, il redoute d'avoir à sortir. Son cheval est mort. Ce qu'il craint arrive : il est appelé dans un village éloigné de dix lieues et sa servante n'a trouvé personne qui veuille lui prêter un cheval. Le malheureux médecin, de qui les gens du pays attendent tout, "l'impossible" et le "sacré"(139), se lamente mais se retrouve dehors à attendre un cheval. Il ne peut pas, il ne veut pas partir mais ne peut faire autrement. L'aventure onirique prend naissance dans ce conflit entre ce qu'il désire et les impératifs de sa fonction. Il ne veut pas quitter son lit et Rose, la servante ; il couchera dans le lit d'un mourant. Ce passage d'un lit à l'autre — "sauter de ce lit-là dans le mien propre"(143) (*sprang ich[...]aus diesem Bett in meines*) — indique que tout se passe là. Le médecin est au lit. Il n'est pas malade, il dort et cauchemarde.

Ce sont avant tout les apparentes incohérences du texte qui révèlent l'onirisme de l'aventure. A l'intérieur d'un scénario simple et ordinaire pour un médecin — une visite à un malade — des scènes fortes surgissent, insolites

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

et fantastiques. Ce sont d'abord les chevaux apparaissant dans la soue à cochons avec le valet. Leur présence surnaturelle n'est pas vraisemblable mais les personnages l'acceptent, comme dans le conte ou le rêve on accepte les interventions magiques. Elle n'a pas d'autre explication que le désir du médecin. Il a besoin d'un cheval, deux bêtes apparaissent là où personne ne les attend, là où elles ne peuvent pas être. Sont-elles des cochons métamorphosés magiquement en puissants chevaux, comme les souris et la citrouille de Cendrillon ? Quant au palefrenier qui apparaît avec les chevaux, son attitude prouvera qu'il est tout aussi surnaturel qu'eux. Cette résolution magique du "problème" et son acceptation sans surprise de la part du médecin appartiennent à l'univers fantastique et onirique, et montrent l'accomplissement du désir. Rose remarque : "on ne sait jamais ce qu'on a en réserve dans sa propre maison."(127) (*Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Hause vorrätig hat*). Le médecin a chez lui des ressources qu'il ignore, des "choses" dont il n'est pas conscient. Comme Rose elle-même qu'il semble remarquer pour la première fois, ce couple de chevaux présent sans qu'il le sache dans ce coin oublié de sa maison, manifeste le désir inconscient.

Un autre fait extraordinaire, étonnant et incohérent suit l'apparition des chevaux et du palefrenier. Le valet aidé de Rose attelle et tout à coup mord la servante à la joue. Comme le ferait un cheval, le palefrenier imprime ses dents sur la joue de la femme. Le médecin le traite "d'animal" (*Du Vieh* !)(129). Le palefrenier est plus bestial que les chevaux dont il s'occupe. Ce geste incompréhensible et agressif est vécu par le médecin comme un danger pour la vertu de Rose. La servante s'enfuit et s'enferme dans la maison. Mais le médecin, emporté au galop par les chevaux, entend les coups du valet faisant sauter la porte. Il s'inquiète beaucoup d'avoir laissé Rose aux mains de cet homme et le récit revient souvent sur cette pensée. La porte enfoncée et la morsure lui laissent craindre d'autres assauts. Ce geste du valet évoque évidemment la morsure vampirique, particulièrement dans son aspect sadique

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

et érotique. L'homme apparu dans la soue à cochons — symbole du diable et de la luxure — est comme ses chevaux : il n'est pas "d'ici-bas"(145). Mais plus qu'au vampire, c'est à ses chevaux que palefrenier démoniaque ressemble. Son animalité diabolique, sa force et son agressivité disent que palefrenier et chevaux ne font qu'un.

Tandis que Rose et le valet restent dans la maison, le couple de chevaux emporte le médecin en un éclair auprès de son malade. Ce déplacement quasi instantané révèle la structure onirique du récit. En un instant, les dix lieues qui séparent le médecin du village sont parcourues.

> "Mais cela aussi ne dure qu'un instant ; comme si la ferme de mon malade se trouvait à la porte de chez moi, j'y suis déjà arrivé."(131) (*Aber auch das nur einen Augenblick, denn, als öffne sich unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken, bin ich schon dort*).

Onirique, cette rapidité des chevaux est aussi la marque du diabolisme des chevaux. Nous avons souvent rencontré ces chevaux rapides comme l'éclair dans le cauchemar. Le retour du médecin chez lui, par contre, sera interminable et cette contradiction même est diabolique et onirique. Le cauchemar est aussi cette image de l'homme à moitié nu sur un cheval — il était à l'aller dans la carriole —, dans la campagne déserte et enneigée, la nuit. La folie que cette scène peut aussi symboliser, est celle de l'accident psychotique du cauchemar. On ne sait s'il sera ou pas réversible puisqu'en s'arrêtant sur cette image, le texte suggère que le cauchemar s'arrête par le réveil du narrateur ou que cette folie n'aura plus de fin.

La présence surnaturelle des chevaux indique le déplacement à l'oeuvre dans le travail du rêve. Le couple animal vaut pour les deux autres couples : Rose et le valet démoniaque, le médecin et le jeune homme mourant, la fleur au ventre. Les chevaux devenus inutiles après le voyage éclair sont pourtant présents à chaque page du texte.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Mais le cheval ? où était le cheval ? Mon propre cheval avait succombé la nuit précédente [...] qui prêterait maintenant son cheval ?"(125) ; "deux chevaux, deux fortes bêtes aux reins puissants se frayèrent un chemin."(127) ; "Jamais je n'ai voyagé avec plus bel attelage."(129) ; "mes chevaux s'arrêtent"(131) ; "Les chevaux sont parvenus à desserrer les rênes, ils ont, je ne sais comment, poussé les fenêtres du dehors."(133) ; "Mon cheval est crevé, personne au village ne veut me prêter le sien."(135) ; "Ah ! voilà que les deux chevaux se mettent à hennir."(137) ; "les chevaux agitent leurs têtes dans les lucarnes."(141) ; "Docilement, un des chevaux s'éloigna de la fenêtre, [...] je bondis sur le cheval."(143) ; "avec ma carriole terrestre et mes chevaux qui ne sont pas d'ici-bas."(145).

Leur absence puis leur apparition surnaturelle, leur aspect, leur rapidité, leur présence dans la pièce, leur hennissement, tout ce qui concerne les chevaux est souligné répétitivement. Ils sont dans tout le récit, apparaissant à chaque instant. Et ce qui semblait secondaire ou anecdotique devient primordial. Ce "détail" se répétant de façon obsédante dans le texte et l'envahissant, signe à la fois le refoulement et le déplacement de la valeur symbolique qui permet ce faisant l'expression du désir. Par ailleurs, la présence incongrue des chevaux dans la pièce, regardant par la fenêtre le malade dans son lit répète la scène du *Nightmare* de Füssli avec la tête chevaline passant par la fente du rideau. Nous y reviendrons.

Une autre image révélatrice du fonctionnement onirique du récit est celle de la blessure-fleur du malade. L'horrible et le repoussant, la maladie et la mort se transforment en beauté fascinante et pleine de vie.

> "*Rose* (*Rosa*), d'aspect variable selon les endroits, sombre au fond, plus claire à mesure qu'on se rapproche du bord, d'un grain délicat, avec du sang inégalement accumulé, étalée comme une mine à ciel ouvert. [...] Des vers épais et longs comme mon petit doigt, de chair *rose* et de surcroît barbouillés de sang, essaient de ramper vers la lumière, avec leurs nombreuses petites pattes, leur petite tête blanche, mais ils sont retenus à l'intérieur de la plaie."(137, je souligne)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'image ainsi donnée à voir est fantastique. Comme regardée à la loupe ou au microscope, le gros plan sur la plaie occupe un moment tout l'écran onirique. La précision de l'observation dit l'oeil du médecin, mais la description n'a rien de scientifique : il la compare à une fleur.

> "J'ai découvert ta grande blessure ; c'est de cette grande fleur que tu portes au côté que tu vas mourir."(139) (*Ich habe deine große Wunde aufgefunden ; an dieser Blume in deiner Seite gehst du zugrunde.*)

Aucun membre de la famille, ni le malade n'ont parlé ou n'ont montré au docteur la blessure. Le médecin croit que le jeune garçon n'a rien, qu'il a encore une fois perdu son temps. Au hennissement des chevaux "bruit qui a dû être ordonné en haut lieu pour faciliter l'auscultation"(137), il découvre la plaie-fleur rose. Cette image du sexe féminin sur le jeune garçon auprès de qui il va se coucher, ajoute à l'ambiguïté de la scène onirique et fantastique. Rose comme la servante *Rosa*, la plaie est attirante mais aussi terrible puisqu'elle signifie la mort. Alors que les chevaux hennissent à la fenêtre, que Rose subit les assauts du palefrenier démoniaque, le médecin ausculte la plaie-fleur grouillante de vers, rose *dégradé*.

Toutes ces scènes fantastiques sont à peine liées entre elles par un scénario lâche. Travaillant à la manière de l'élaboration secondaire du rêve, le récit manifeste raccorde vaguement les différentes images clés du message onirique latent. Le fantastique n'est pas forcément le genre de tout récit onirique, mais il semble être prioritairement celui du récit onirique de cauchemar.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 4-2. La jeune fille et le démon

Rose et le valet forment un couple particulier sur le mode du démon et de sa victime. Le valet veut *caucher* la servante. Il va la violer, il est peut-être en train de le faire pendant que le médecin est chez son malade. Le palefrenier, le maître des chevaux, chevauche la femme. Il est un démon du cauchemar. Nous verrons dans notre troisième partie le personnage du médecin et le cauchemar qu'il vit. Ici, nous voulons montrer que le valet peut être lui aussi un démon du cauchemar. Quant à Rose, objet d'échange contre les chevaux, elle est la belle jeune fille innocente poursuivie par l'être démoniaque.

Le valet apparaît comme le couple de chevaux, dans la soue à cochons. Le palefrenier est tout aussi surnaturel et inquiétant que ses bêtes. Nul ne sait d'où il vient, il est là avec ses bêtes, prêt à atteler. La seule indication sur son physique, des "yeux bleus pleins de franchise"(127) (*sein offenes blauäugiges Gesicht*) le rendent plutôt sympathique. Il se met à la disposition du médecin et se montre serviable. Avec l'aide de Rose, il attelle les chevaux — "Holà garçon, holà, la fille"(127) — mais brusquement, il embrasse la servante :

> "Mais à peine est-elle arrivée près de lui que le valet la prend dans ses bras et applique son visage sur le sien."(127)(*Doch kaum war es bei ihm, umfaßt es der Knecht und schlägt sein Gesicht ihres.*) ;

Ce baiser qui annonce les intentions du valet envers la servante, est en fait une morsure : "deux rangées de dents se sont imprimées en rouge sur sa joue."(129) (*rot eingedrückt sind zwei Zahnreihen in des Mädchens Wange.*). Ce geste surprenant dont nous avons souligné la symbolique onirique — l'association avec le vampire et les chevaux, l'érotisme sadique oral — entraîne la fuite de la servante dans la maison. Elle s'y enferme à double tour et éteint les lumières pour se cacher. Elle cherche à se protéger car elle sait bien,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

comme le médecin, que l'homme n'en restera pas là. Il va la poursuivre, l'attaquer, et l'on comprend que son agression est aussi bien sexuelle que mortelle. Aussi, en colère, le médecin refuse de laisser le palefrenier seul avec Rose. "Tu pars avec moi, dis-je au valet, ou je renonce à ma course, si urgente soit-elle."(129) Mais la menace n'impressionne pas le palefrenier qui, en frappant simplement dans ses mains, commande aux chevaux. L'attelage est presque déjà arrivé, que le médecin entend encore la porte voler en éclats sous les coups de boutoir du valet. Tout au long de sa visite chez le malade, la pensée de Rose aux prises avec cet homme, le tourmentera répétitivement. Comme pour les chevaux, ce retour obsédant de la servante, nous paraît significatif.

> "C'est seulement maintenant que je repense à Rose ; que faire ? Comment la sauver ? Comment la tirer des mains de ce valet d'écurie, à dix lieues de là, avec des chevaux indociles attelés à ma voiture ?"(133) (*Jetzt erst fällt mir wieder Rosa ein ; was tue ich, wie rette ich sie, wie ziehe ich sie unter diesem Pferdeknecht hervor, zehn Meilen von ihr entfernt, unbeherrechbare Pferde vor meinem Wagen* ?) ; "Il faut encore que je m'occupe de Rose"(135) (*Noch für Rosa muß ich sorgen*) ; "mais qu'il m'ait fallu cette fois sacrifier de surcroît Rose, cette jolie fille qui vit chez moi depuis des années, sans que j'aie même pris garde à elle."(135) (*aber daß ich diesmal auch noch Rosa hingeben mußte, dieses schöne Mädchen, das jahrelang, von mir kaum beachtet, in meinem Hause lebte*) ; "cette famille, qui, avec la meilleure volonté, n'est pas capable de me rendre Rose."(135-137) (*um nicht auf diese Familie loszufahren, die mir ja beim besten Willen Rosa nicht zurückgeben kann.*) ; "Que puis-je vouloir de mieux, vieux médecin de campagne que je suis, privé de sa servante !"(139) ; "Rose est sa victime"(145) (*Rosa ist sein Opfer*).

Rose qu'il a laissée entre les mains du valet, est perdue pour lui. Avant l'agression du valet, il n'avait jamais pris garde à cette servante qui vit pourtant chez lui depuis longtemps. La présence de l'autre et ses intentions aiguillonnent l'intérêt du médecin pour la jeune fille Rose. L'image de la plaie-fleur rose est révélatrice du désir — et de la répulsion — envers le sexe féminin, envers

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Rose assaillie par l'autre, "l'étranger" (*Fremder*, 129) qui le frustre de la possession de la servante en échange des chevaux.

> "mais qu'il m'ait fallu cette fois sacrifier de surcroît Rose, cette jolie fille qui vit chez moi depuis des années, sans que j'aie même pris garde à elle."(135) (*aber daß ich diesmal auch noch Rosa hingeben mußte, dieses schöne Mädchen, das jahrelang, von mir kaum beachtet, in meinem Hause lebte.*)

Rose est la "victime"(*sein Opfer*) du palefrenier et le médecin se sent responsable de l'agression car il a accepté les chevaux. Il avait pourtant protesté contre ce marché. "Je n'entends pas te donner cette jeune fille pour prix du voyage."(129) (*Es fällt mir nicht ein, dir für die Fahrt das Mädchen als Kaufpreis hinzugeben.*). Mais l'échange aura lieu. Le médecin part avec les chevaux et le valet reste avec Rose qui sait, aussi bien que son maître, ce qui l'attend. "Non, cria Rose, pressentant son destin inéluctable."(129) (*Nein, schreit Rosa im richtigen Vorgefühl der Unabwendbarkeit ihres Schicksals*). Le palefrenier diabolique l'a mordue, il va la chevaucher. En échange des montures données au médecin, le maître des chevaux diaboliques monte la servante. Le vieux médecin et le vigoureux palefrenier s'échangent ce qu'ils possèdent. Mais lorsqu'au retour, les chevaux auront perdu leur rapidité, le vieil homme s'apercevra que ce pacte diabolique est un marché de dupes. "Dupé, je suis dupé (*Betrogen*)."(145). L'être démoniaque l'a trompé. Il savait pourtant qu'il ne pouvait rien espérer de plus dans ce pacte. "Que puis-je vouloir de mieux, vieux médecin de campagne que je suis, privé de sa servante !"(139) Il n'est qu'un vieux médecin qui ne mérite pas mieux que le lit du jeune garçon avec sa fleur mortelle au flanc, la jeune fille est pour l'homme puissant. Après un premier sentiment de révolte contre la prise de possession de sa servante par la morsure du valet, le maître s'incline vite devant ce palefrenier inespéré :

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "mais aussitôt je me rappelle que c'est un étranger, que j'ignore d'où il vient et qu'il m'apporte volontairement son aide quand tous les autres se dérobent."(129) (*besinne mich aber gleich, daß es ein Fremder ist ; daß ich nicht weiß, woher er kommt, und daß er mir freiwillig aushilft, wo alle andern versagen.*)

Le médecin laisse donc sa servante au palefrenier démoniaque qui en fait sa victime. Leur couple, la jeune fille et le démon, aura en miroir le couple masculin formé par le médecin et le garçon à la plaie-fleur. Quant aux deux chevaux — "frère" (*Bruder*) et "soeur"(*Schwester*) (126) démoniaques —, leur présence obsédante dans le récit onirique met chacun des deux autres couples dans la scène de cauchemar. Le maître des chevaux devient aussi le possesseur de la servante. La scène de l'assaut démoniaque est suffisamment suggérée pour que l'on puisse y repérer le scénario classique du cauchemar. La jeune fille innocente est *cauchée* par le démon en échange d'un cheval et d'une jument qui conduisent le médecin dans le lit d'un mourant. Le pacte diabolique signe le cauchemar du médecin. Et la scène dans le lit du jeune garçon reflétera celle que laissent supposer les intentions du valet démoniaque envers Rose. Le vieux et le mourant, le démon et la jeune fille font se croiser l'amour et la mort dans le cauchemar. S'unir au démon, connaître la mort sont en effet les deux scénarios typiques du cauchemar littéraire.

## 4-3. Le cheval, le vieil homme et la mort

Le cauchemar du médecin se dit d'abord par cette présence obsédante des chevaux que nous avons déjà relevée. Nous rassemblons dans le montage suivant, les citations qui lient le plus directement ces montures au cauchemar.

> "Les chevaux sont parvenus à desserrer les rênes, ils ont, je ne sais comment, poussé les fenêtres du dehors ; ils ont passé la tête, chacun à une fenêtre, et, sans se soucier des cris de la famille, ils contemplent le malade."(133) (*Diese Pferde, die jetzt die Riemen irgendwie gelockert haben ; die Fenster, ich weiß nicht wie, von*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*außen aufstoßen ; jedes durch ein Fenster den Kopf stecken und, unbeirrt durch den Aufschrei der Familie, den Kranken betrachten.*) ; "Il faut que je rentre immédiatement, pensé-je, comme si c'étaient les chevaux qui m'invitaient à partir."(133) (*Ich fahre gleich wieder zurück, denke ich, als forderten mich die Pferde zur Reise auf*) ; "tandis qu'un des chevaux pousse vers le plafond un grand hennissement, je pose la tête sur la poitrine du gamin."(133) (*ich folge und lege, während ein Pferd laut zur Zimmerdecke wiehert, den Kopf an die Brust des Jungen*) ; "Mon cheval est crevé, personne au village ne veut me prêter le sien. C'est dans la soue à cochons qu'il me faut chercher mon attelage ; si le hasard n'y avait pas mis des chevaux, je devrais atteler avec des truies."(135) (*Mein Pferd ist verendet, und da ist niemand im Dorf, der mir seines leiht. Aus dem Schweinestall muß ich mein Gespann ziehen ; wären es nicht zufällig Pferde, müßte ich mit Säuen fahren*) ; "Ah ! voilà que les deux chevaux se mettent à hennir ; ce bruit a dû être ordonné en haut lieu pour faciliter l'auscultation et maintenant je trouve en effet que le gamin est malade."(137) (*ach, jetzt wiehern beide Pferde ; der Lärm soll wohl, höhern Orts angeordnet, die Untersuchung erleichtern — und nun finde ich : ja, der Junge ist krank*) ; "mes chevaux qui ne sont pas d'ici-bas"(145) (*unirdischen Pferden*).

Les chevaux diaboliques par leur apparition surnaturelle dans la soue à cochons, par leur rapidité magique et leur présence obsédante sont comme leur maître : ils "ne sont pas d'ici-bas"(145). Montant sur ces "chevaux indociles"(133) (*unbeherrschbare Pferde*), le médecin prend la place du diable. Mais les chevaux n'obéissent qu'au palefrenier diabolique et le retour du vieil homme à moitié nu sur le cheval démoniaque sera une longue errance nocturne sous la neige. Cette dernière image onirique dit la folie du cauchemar et la possession diabolique qui semble ne devoir jamais s'arrêter. Cette lente chevauchée fantastique dans la campagne enneigée, sous le clair de lune évoque également l'image spectrale du "chasseur sauvage". Odin ou l'un des cavaliers de son armée de morts apparaît à l'arrière-plan du cauchemar[1]. Le voir annonce la mort.

[1] Cf. *Supra*. Partie 1, Chapitre 2. Nous renvoyons également à l'ouvrage récent de Claude LECOUTEUX, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen-Age*. Paris : Imago, 1999.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Jamais je n'arriverai chez moi, ma florissante clientèle est perdue ; mon successeur me vole, [...] Nu, exposé au froid de cet âge parmi tous infortuné, avec ma carriole terrestre et mes chevaux qui ne sont pas d'ici-bas, le vieil homme que je suis s'en va à la dérive."(145) (*Niemals komme ich so nach Hause, meine blühende Praxis ist verloren ; ein Nachfolger bestichlt mich Nack, dem Froste dieses unglückseligsten Zeitaltero ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich alter Mann mich umher*).

L'angoisse dans cette scène finale semble plus nette qu'auparavant. Le vieil homme est perdu, sa raison s'affole. Il est âgé, nu dans le froid, sans Rose et sans argent : il est impuissant, comme mort. "C'est irréparable à jamais"(145) (*Es ist niemals gutzumachen*). La folie du cauchemar conduit à la mort.

Le cauchemar se dit inconsciemment par l'intermédiaire du cheval. Cet animal a depuis toujours côtoyé les croyances du cauchemar. Nous renvoyons à l'interprétation philologique de E. Jones qui fait de *Mara*, "la jument", l'étymon du cauchemar. L'hypothèse est erronée mais elle montre à quel point l'assimilation du cheval au démon du cauchemar est ancrée. En allemand, *Mahr* "le cauchemar" et *Mähre* "la jument" témoignent de cette assimilation entre le démon et sa monture. Les croyances — et l'oeuvre de Füssli — disent également la place importante tenue par le cheval démoniaque dans le cauchemar. Le couple équestre dans cette nouvelle appartient au palefrenier démoniaque, occupé à *caucher* Rose. Le médecin empruntant les bêtes prend la place du démon et ira visiter un jeune homme dans son lit, pendant que les chevaux regardent la scène.

> "Les chevaux sont parvenus à desserrer les rênes, ils ont, je ne sais comment, poussé les fenêtres du dehors ; ils ont passé la tête, chacun à une fenêtre, et, sans se soucier des cris de la famille, ils contemplent le malade."(133) (*Diese Pferde, die jetzt die Riemen irgendwie gelockert haben ; die Fenster, ich weiß nicht wie, von außen aufstoßen ; jedes durch ein Fenster den Kopf stecken und, unbeirrt durch den Aufschrei der Familie, den Kranken betrachten.*)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Nous avons à ce moment la scène de cauchemar telle qu'elle est représentée par Füssli. La tête des chevaux hennissant par la fenêtre — dans le *Nightmare*, le cheval par la fente du rideau semble rire — et contemplant le vieil homme visitant le garçon dans son lit, compose la scène mythique du cauchemar et place encore une fois le médecin dans le rôle du démon. Arrivé sur les chevaux du cauchemar, le vieil homme qui se couche avec le gamin, du côté de la plaie-fleur, est à la fois un cauchemar et la victime de celui-ci. Le malade lui dit :

> "Tu viens aussi de n'importe où, apporté par le hasard, tu n'es pas venu de ton plein gré. Au lieu de m'aider, tu viens me prendre de la place sur mon lit de mort. Si je m'écoutais, je t'arracherais les yeux."(141) (*Du bist ja auch nur irgendwo abgeschüttelt, kommst nicht auf eigenen Füßen. Statt zu helfen, engst du mir mein Sterbebett ein. Am liebsten kratzte ich dir die Augen aus*).

Cette scène fantastique montre le médecin comme le cauchemar parce qu'il couche avec le garçon. Mais elle dit aussi l'angoisse de la mort dans le cauchemar du médecin. Le vieil homme, dans le lit du mourant, se fait le concubin de la mort. Il s'unit à la fleur mortelle qui le coupe de la vie. Il doit fuir mais on veut lui arracher les yeux. Ce châtiment est celui de la castration[1] et précise les idées de mort, de perte et d'impuissance que nous avons soulignées jusqu'ici. En prenant la place du mourant dans son lit, le médecin vit sa mort. Ce qui, mêlé à l'érotisme démoniaque, aux désirs sexuels à l'origine du cauchemar, est aussi une image essentielle du cauchemar. Nous la retrouverons dans d'autres nouvelles, notamment dans celle de Julio Cortázar, intitulée "Rescapé de la nuit"[2], où elle occupe tout le récit onirique. Le personnage vit sa mort. Et comme dans ce texte, différents cauchemars emboîtés constituent le récit onirique du médecin. Les récits oscillent entre

[1] Cf. *Oedipe*, "L'homme au sable".

[2] Cf. *Infra*. Chapitre 3.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

avoir et être un cauchemar, entre être la victime du démon et faire à l'autre ce qu'il nous fait. Ces inversions, retournements ou ambivalences nous paraissent un des traits caractéristiques du récit onirique de cauchemar.

Claude David souligne dans sa préface qu'au moment où Kafka écrit "Un médecin de campagne", ses relations avec Felice Bauer sont à nouveau très distantes. "Kafka s'est à nouveau éloigné de ses projets de mariage."[1] La solitude du médecin impuissant, le froid glacial de l'hiver sont à relier à cette circonstance biographique. L'apparition des chevaux "aux reins puissants"(145) et du palefrenier entreprenant dans la soue à cochons fait surgir un flot d'animalité et de "chaleur"(127) dans la froide solitude du médecin. Elle dit le désir animal, puissant et primaire qui est à l'origine du cauchemar.

La forte structure onirique du récit est un des éléments annonçant le cauchemar. Les scènes fantastiques s'impriment et se succèdent sans grand lien logique entre elles. De nombreuses déformations produites par le travail du rêve se retrouvent dans ce récit. Le médecin vit un cauchemar comme l'indique la présence surnaturelle des chevaux, et du palefrenier qui *cauche* la servante en échange de ses bêtes. Il couche avec la mort, il se voit mort. La présence obsédante et envahissante des chevaux est également un élément essentiel indiquant le cauchemar, tous les cauchemars. Celui de Rose avec le valet, celui du gamin avec le médecin, celui du médecin avec le mort. La puissance de ce texte est peut-être dans ces cauchemars emboîtés et leur effet vertigineux.

[1] DAVID, Claude. Préface, *op.cit.*, p.13.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 5. *"El túnel"*

Nous n'avons pas eu accès au texte original de cette nouvelle de Augusto Roa Bastos publiée en 1984 dans *Récits de la nuit et de l'aube*[1] Malgré ce handicap, nous la maintenons dans notre corpus car elle nous semble une réactualisation originale et moderne du cauchemar.

Entassés dans une cellule avec quatre-vingt neuf autres prisonniers politiques, Perucho Rodi tente avec ses codétenus de s'évader en creusant un tunnel avec une assiette. Ce tunnel doit aboutir à la falaise d'un fleuve mais n'avance que de vingt centimètres par jour. Pendant ce travail acharné, un éboulement se produit et coince Perucho Rodi sous la terre. Dans son dernier souffle il se remémore un autre tunnel, creusé quelques mois auparavant pendant la guerre du Chaco pour attaquer les ennemis boliviens. Ils surprennent les soldats dans leur sommeil et les massacrent à la mitrailleuse. Perucho Rodi revoit particulièrement l'un d'eux qu'il a tué dans son cauchemar, et il lui semble maintenant que les rôles sont inversés. Ce soldat et lui-même, le tunnel dans la prison et celui de la guerre ne font qu'un. Perucho Rodi meurt dans le boyau. Les geôliers découvrent la tentative d'évasion et tentent un piège aux prisonniers : ils laissent les portes ouvertes et sans surveillance, lorsque les détenus croient avoir retrouvé la liberté, ils sont tous abattus. Le trou d'entrée du tunnel — qui n'a pas de sortie — sert à justifier leur exécution pour tentative d'évasion.

La réactualisation du scénario mythique du cauchemar consiste d'abord en sa représentation par le boyau de terre écrasant Perucho Rodi. L'oppression du cercle immémorial, formé par le premier tunnel et son retour, n'a pas d'autre issue que la mort qui, en fait, réalise définitivement le cauchemar. La

[1] ROA BASTOS, Augusto. "Le tunnel", *Récits de la nuit et de l'aube*. Trad. Iris Gimenez, Paris : Le calligraphe, 1984, pp.67-77.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

guerre et le pouvoir politique fort sont tout aussi démoniaques que les monstres de la croyance ancestrale.

## 5-1. "Un fleuve solide et obscur"

Le texte affirme plusieurs fois la présence du cauchemar (le mot est employé trois fois dans la traduction) et la sensation d'irréalité onirique éprouvée par Perucho Rodi. Mais l'originalité de récit est dans la représentation du démon du cauchemar qui n'est plus l'être monstrueux peint par Füssli, mais un tunnel, un boyau de terre écrasant et mortel.

> "ténèbres"(67) ; "angoisse calleuse"(69) ; "trouée noire"(69) ; "un nouvel éboulement lui enterra les jambes cette fois-ci jusqu'aux reins. Il voulut bouger, replier les extrémités happées mais il n'y arriva pas. Soudain il eut l'exacte conscience de ce qui se passait tandis que la douleur grandissait avec de sourds élancements dans la chair, dans les os des jambes enterrées"(69) ; "l'air lui manquait"(70) ; "asphyxie"(70) ; "désespérantes ténèbres"(70) ; "c'était elle la terre dense et impénétrable qui à présent dans l'épilogue de ce duel mortel commencé bien longtemps auparavant, l'usait sans fatigue et se mettait à le dévorer encore tout chaud et vivant"(70) ; "l'air de pierre qui commençait à l'étrangler"(71) ; "Ses jambes faisaient bloc avec la masse qui s'était effondrée sur elles. Il ne les sentait même plus. Il ne sentait que l'asphyxie. Il était en train de se noyer dans un fleuve solide et obscur. Il cessa de bouger et de lutter inutilement."(71) ; "poussière vorace des tranchées"(72) ;

Le modèle ici n'est pas le tableau de Füssli mais semble être celui de Ferdinand Hodler, intitulé *La nuit* (1890) représentant un groupe d'hommes endormis (cf. annexe 10). Parmi eux, au milieu de la toile, un homme est éveillé et terrorisé par une masse noire opaque qui lui recouvre le bas du corps. Perucho Rodi vit la même situation. Dans le noir le plus total, une masse de terre l'emprisonne, le paralyse, lui qui est déjà prisonnier de sa cellule. Il est paralysé par la terre sur lui et il s'asphyxie. La terre le dévore voracement.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Englouti par cette immense bouche, il meurt. La terre n'est pas ici la Mère nourricière. Elle est plutôt comme un énorme appareil digestif qui avale et digère ceux qui entrent en elle. Elle est infernale, chthonienne. La terre ici est la goule, celle qui engloutit les hommes. Elle est la Grande Dévoreuse, elle est la Mort. C'est aussi l'angoisse très forte d'être enterré vivant, alimentant nombre de nos productions oniriques ou artistiques, qui s'exprime ici. Cette angoisse qui est avant tout angoisse de mort et angoisse de castration, est de plus en plus présente bien que Rodi tente de fuir par la pensée. Seul, prisonnier de la terre à l'intérieur de sa cellule, il revit la guerre du Chaco où un tunnel avait été creusé là aussi, pour prendre à revers les ennemis. Mais l'un et l'autre de ces tunnels sont des cauchemars et débouchent sur la mort. Le texte et la pensée de Rodi, reviennent deux fois sur ce soldat tué en plein sommeil, alors qu'il se "tordait dans le tourbillon d'un cauchemar"(73). Rodi précise même que ce soldat, dans son cauchemar "rêvait peut-être en ce moment-là d'un tunnel identique"(73). Le tunnel est l'image du cauchemar d'un soldat endormi qu'un autre soldat tue en sortant d'un tunnel, et c'est à l'intérieur d'un autre tunnel que ce rêve — ou ce souvenir — est vécu par Rodi emprisonné, ce qui le conduit à la mort. Le tunnel, l'onirisme et la mort sont les trois éléments clés récurrents de ce récit et forment des cauchemars emboîtés. "Il rêva qu'il rêvait à un tunnel."(75) Ce "rêve de rêve" fait du tunnel l'objet du cauchemar. Il est ce qui oppresse et tue. Ce tunnel où Rodi meurt, poursuit le premier d'où il était sorti pour tuer. Il n'a pas de fin, pas de sortie et Rodi y est prisonnier depuis toujours et à jamais. Toute sa vie n'a été que ce seul tunnel circulaire, répétant la mort, éternel. "Un tunnel qui à présent avait pour lui quarante ans mais qui était en réalité bien plus vieux, réellement immémorial."(74) Le cauchemar le rattrape.

Ce tunnel sans fin, qui existe depuis toujours, est le cauchemar sans fin de Perucho Rodi. C'est dans le ventre de la terre que se termine sa vie. C'est lui qui avait décidé la percée du premier comme du deuxième tunnel. Il est

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

depuis toujours prisonnier du souterrain, des ténèbres noires et de la terre. Il ne s'en sortira pas. Avant même ces tunnels, il vivait dans "la poussière vorace des tranchées". La terre le dévore. "C'était elle la terre dense et impénétrable qui à présent [...] se mettait à le dévorer encore tout chaud et vivant"(70) La goule existe depuis toujours. Perucho Rodi le sait. Le démon du cauchemar c'est cette terre sur lui, alors qu'il est encore vivant. Il se tord, comme le soldat qu'il a tué, dans son cauchemar, sous cette masse qui le paralyse jusqu'à la mort. Il ne sera pas tué comme ses camarades par le piège tendu par les geôliers qui ont découvert la tentative d'évasion. Il ne sera pas tué à l'air libre par les balles des geôliers. Il sera enseveli sous la masse opaque de la terre. Ecrasé par la terre-goule qui l'ensevelit, Perucho Rodi atteint l'ultime emboîtement du cauchemar. A l'intérieur de la prison, de la cellule où s'entassent quatre-vingt neuf détenus, le trou du tunnel est sa tombe.

L'angoisse de Rodi, écrasé par la terre, paralysé et s'asphyxiant, naît du danger de mort et est caractéristique du cauchemar. Et elle est contenue dans l'image de la torsion qui est deux fois utilisée pour décrire le vécu du cauchemar. Ce qui le torture et le tord est l'angoisse paroxystique devant la Chose noire sur lui. Contrairement à la pose à demi alanguie de la dormeuse de Füssli, c'est dans le personnage central de *La nuit* de F. Hodler que nous avons la représentation de ce corps tordu par l'angoisse, paralysé dans sa convulsion. Littéralement saisi, l'homme se statufie muscles tendus, face à la Chose redressée qui va le recouvrir, l'engloutir. Ce monstre qui recouvre, engloutit et digère l'homme comme une immense pieuvre est représenté chez Roa Bastos, par le tunnel, le boyau qui l'étouffe et le broie comme un estomac.

La scène du cauchemar se traduit par l'éboulement de terre qui emprisonne et asphyxie Perucho Rodi. Il est recouvert d'une masse opaque qui pèse sur lui, le paralyse et l'effraie. L'air lui manque et dans sa conscience altérée, il rêve ou se souvient d'un autre tunnel qui s'était ouvert sur le sommeil de ses ennemis et leur extermination, celle d'un soldat endormi

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

surtout "qui se tordait dans un cauchemar"(73). C'est Rodi qui vit le cauchemar à présent dans et par ce second tunnel, asphyxié et paralysé par l'éboulement qui le noie "dans un fleuve solide et obscur"(71). Cette image de l'eau noire et dure est celle que nous retrouverons dans "Récit sur un fond d'eau"[1] de J. Cortázar, cette nouvelle que "Le tunnel" annonce sur plusieurs points. Cette eau paradoxale traduit exemplairement l'angoisse du cauchemar. L'oppression, la difficulté respiratoire, l'impuissance et la panique s'expriment par cette noyade qui est en même temps un écrasement. Liquide et solide, le tunnel est doublement étouffant, doublement emprisonnant. Les murs de la cellule se sont refermés en un étroit boyau qui l'écrase jusqu'à s'infiltrer en lui comme une eau mortelle. Cette image est doublée par celle de "l'air de pierre"(71) qui exprime le manque d'oxygène, l'asphyxie. Elle dit aussi qu'un corps dur entre en lui, l'habite, le pétrifie et le consume, "tel diamant noir"(76). Paralysé et pénétré, *saisi* par l'eau solide et l'air de pierre, Rodi meurt cette possession infernale et définitive. Il n'en reviendra pas.

Le monstre du cauchemar sous lequel le soldat ennemi se tordait, oppresse maintenant Rodi. Rodi est à la fois ce soldat tué au milieu d'un cauchemar et la victime du tunnel, démon du cauchemar. En prenant la place de sa victime, il vit son cauchemar et sa mort. Pour l'ennemi tué, la mort est venue du tunnel. Pour Rodi, elle est le tunnel. Le contexte de la guerre, de l'enfermement accentue "l'effet de cauchemar" par l'omniprésence de la mort, de sa folie. La réalité est alors un cauchemar.

Pourtant Perucho Rodi parvient à sortir de cette réalité et du cauchemar par l'extase. Il portait en lui le tunnel comme on porte un enfant et, en devenant un corps englouti dans le ventre de la terre, il connaît une certaine volupté.

---

[1] CORTÁZAR, Julio. "Récit sur un fond d'eau". *Nouvelles 1945-1982*. Paris : Gallimard, 1993, p.343-347. Cf. *Infra*. Chapitre 3.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "l'unique respiration arrivait par le trou encore aveugle, encore foetal qui grandissait peu à peu comme un enfant dans le ventre de ces hommes"(69) ; "vertige"(69) ; "Au fur et à mesure que l'air lui manquait, il se sentait plus d'entrain. Son espérance croissait avec l'asphyxie."(70) ; "une exclamation presque heureuse"(70) ; "La torture se transformait peu à peu en un inexplicable délice."(71).

La pensée encore vivante vagabonde mêlant rêve et réalité tandis que le corps est paralysé. Il va bientôt atteindre la sortie du tunnel, pense-t-il. "Peut-être était-ce moins, rien que quelques centimètres, quelques minutes encore de griffures profondes" (70). Il va y arriver et découvrir l'air libre, la lumière. Mais l'air lui manque et Perucho Rodi perd conscience. Ou plutôt, sa conscience altérée le conduit dans une sorte d'extase. Comme chez les saintes extatiques, sa douleur se change en ravissement. L'état de sa conscience est modifié. Il ne sent plus la douleur. Il ne sent pas ses doigts en sang à force de creuser, comme les extatiques ne sentent pas la douleur des aiguilles, ni celles des stigmates. Il est transporté. Il est dans une sorte d'apnée, caractéristique du cauchemar et proche de la syncope et de la mort, ce qui provoque à la fois la plus grande angoisse et un ravissement. Par l'extase, Perucho Rodi sort du monde. C'est-à-dire du cauchemar dans lequel il vit mais aussi de la vie, il meurt. "L'extase comme sortie : sortir du monde"[1]. Perucho Rodi échappe au cauchemar par l'extase, un "inexplicable délice" (71).

Cette sensation surprenante au milieu du cauchemar révèle d'abord l'altération de la conscience par l'asphyxie. Sa pensée se détache, se coupe de la réalité, dépasse la douleur. Cet état annonce la perte de conscience et l'approche de la mort. Mais ce ravissement incompréhensible exprime aussi l'ambivalence du cauchemar réalisant le désir inacceptable. Dans le ventre de la terre, le cauchemar de Rodi est autant terreur que jouissance. La mort est alors la seule issue possible. La fin du cauchemar ne peut être que sa réalisation complète et définitive, quand Rodi ne fait plus qu'un avec son cauchemar. "Le

[1] VUARNET, Jean-Noël. *Extases féminines*, Paris : Arthaud, 1980, p.32

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

rêve de Perucho Rodi demeura enseveli dans cette fissure tel un diamant noir qui allait éclairer encore une autre nuit" (76). Perucho Rodi est devenu pierre par la pétrification du cauchemar. Il est la terre, le tunnel qui l'oppresse. Fossilisé, il est le cauchemar. Mort à cause de la guerre et pour la liberté, Perucho Rodi est devenu pierre précieuse, pure et noire à la fois. Son rêve de liberté l'a conduit à imaginer le tunnel qui symbolisait tous ses cauchemars et dont il n'a pas pu sortir. Ce second tunnel est en fait le retour du premier qui conduisait déjà au cauchemar et à la mort. Quand Perucho Rodi meurt sous la terre, la boucle est bouclée.

## 5-2. La réalisation du cauchemar

Pendant la guerre du Chaco, Rodi avait déjà creusé un tunnel pour surprendre les ennemis dans leur sommeil et les tuer. Emprisonné, il revient à cette idée pour s'évader cette fois. Le tunnel qui fait retour forme pour Rodi un cercle infernal et éternel.

> "Ce tunnel-ci et l'autre n'étaient que le même tunnel, une seule et unique percée rectiligne et noire avec un trou à l'entrée mais pas à la sortie. Une percée rectiligne et noire qui en dépit de sa rectitude l'avait cerné comme un cercle souterrain, irrévocable et fatal. Un tunnel qui à présent avait pour lui quarante ans mais qui était en réalité bien plus vieux, réellement immémorial."(74).

Cette circularité que nous analyserons chez Julio Cortázar aussi, notamment dans "*Retorno de la noche*"[1], nous semble caractéristique du récit moderne de cauchemar. Elle traduit l'enfermement dans la folie et la possession définitive. Le tunnel — le cauchemar — qui a lieu de nouveau est le revenant obsédant auquel on ne peut échapper, tournant en rond entre la conscience et l'inconscient du personnage, entre la réalité et l'onirisme. La

[1] Cf. *Infra*. Chapitre 3.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

contradiction même que représente ce tunnel à la fois droit et circulaire, dit la monstruosité du démon du cauchemar. L'expérience du cauchemar et son récit littéraire mettent en scène des unions et des retournements entre vivant et mort, démon et victime, onirisme et réalité.

Ainsi le retour de ce tunnel-cauchemar est l'accomplissement d'une révolution qui inverse les rôles et les situations.

> "Il rêva qu'il rêvait à un tunnel. Il se vit se tordre dans un cauchemar en rêvant qu'il creusait, qu'il luttait, qu'il tuait. Il se souvint clairement du soldat ennemi qu'il avait abattu avec sa mitrailleuse, tandis qu'il se tordait dans un cauchemar. Il rêva que ce soldat l'abattait lui à présent."(75).

Nous regrettons particulièrement ici l'absence du texte original. Cette citation nous semble en effet importante pour les retournements entre voir et se voir dans un cauchemar, rêver et se souvenir, tuer et être tué, être dans le tunnel et rêver le tunnel. De plus les images répétées de la torsion du cauchemar, celles des emboîtements du "rêve de rêve" accentuent la structure spiralée du texte. Les répétitions de "rêve" — que nous lisons ici au sens d'expérience onirique — et de "cauchemar" insistent également sur la circularité et l'onirisme du récit. Perucho tue un ennemi dans son cauchemar-tunnel ; il est tué par cet ennemi — un mort — dans le même cauchemar-tunnel. Ce renversement entre l'agresseur et l'agressé, entre démon et victime, annonce la mort, l'union du vivant à la mort. L'ennemi mort revient pour le tuer. La vengeance des assassinés est, avec l'amour, la cause la plus fréquente du retour des morts et du cauchemar. Ceux dont l'âme n'est pas en paix — reviennent hanter et tourmenter leur meurtrier, comme un remords. Les visions de Rodi sont également prémonitoires puisqu'ils annoncent sa propre mort et celle des prisonniers. "Ces quatre-vingt-neuf visages *vivants* et terribles de ses victimes *étaient* (et continueraient d'être en un flash infini) ceux de ses compagnons de prison."(75) Les soldats morts reviennent pour annoncer la

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

mort des détenus. C'est là une interprétation classique du rêve de défunts. Mais nous pensons qu'au-delà de cet ensemble de croyances, ce retour des morts est, dans et par le texte fantastique, la réalisation du cauchemar. La mort des détenus et celle de Rodi lui-même est la réalisation définitive du cauchemar. Le narrateur de "Récit sur un fond d'eau" dit à son ami Mauricio : lorsque le visage du noyé qu'il a vu dans son cauchemar sera le sien, "le rêve sera enfin complet"[1]. C'est en ce sens que le cauchemar de Perucho Rodi *s'accomplit.* Lorsque le visage du soldat tordu par le cauchemar devient le sien, "si exactement semblable à lui-même qu'on aurait dit son frère jumeau"(75), le retour du tunnel est la réalisation définitive du cauchemar. Cette boucle qu'effectuent le cauchemar et le texte, est thématisée par l'image des deux tunnels formant "comme un cercle souterrain, irrévocable et fatal"(74). Nous verrons que cette structure faite de "revenances" sera particulièrement importante chez l'Argentin J. Cortázar. Elle caractérise selon nous, le récit onirique moderne de cauchemar. Les inversions, les retour-nements — notamment entre le rêve et la réalité — que ces récits mettent en scène, disent l'enfermement dans la folie du cauchemar devenu *irréversible*. Le tunnel de Rodi, cercle ou droite rectiligne, n'a pas de sortie. Entre le rêve et la réalité, le cauchemar littéraire moderne qu'annonce ce texte fantastique, est le réel.

C'est ainsi que le cauchemar pose également la question de l'altérité. L'autre — le mort, l'agresseur, le démon — devient le "frère jumeau", le double. "C'était quantité négligeable que l'un fusse l'exterminateur et l'autre la victime imminente."(73) Ils sont identiques dans leurs rôles en miroir. La figure du double, souvent démoniaque, est fréquente dans le genre fantastique. Dans le cauchemar, elle incarne notre propre altérité, les désirs refoulés et inconscients. Aussi cet *alter ego* provoque-t-il un sentiment ambivalent fait d'angoisse et de volupté. Le double de Rodi est ce soldat tué qui le tue à son

[1] CORTÁZAR, Julio. "Récit sur un fond d'eau". *Nouvelles 1945-1982.* Paris : Gallimard, 1993, p.347. Cf. *Infra.* Chapitre 3.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tour. Rodi a retourné la même arme, "sa mitraillette", contre lui. L'image — rêve ou souvenir — de l'ennemi surpris par la mort dans un cauchemar annonce le cauchemar final. Elle le prépare.

> "Cette nuit bleue du Chaco [...] n'avait été qu'un rêve ; moins qu'un rêve : la décoration fantastique d'un rêve futur au milieu des fumées de la bataille."(74)

Le cauchemar qui survient alors comble le décor et l'attente. En tuant le soldat "cauchemardeur" parmi les " ennemis plongés dans le sommeil tranquille"(73) — l'homme saisi au milieu d'autres dormeurs paisibles dans *La nuit* de F. Hodler — Perucho interrompt le cauchemar de sa victime qui, alors, lui revient. Ce retour accomplit définitivement le cauchemar qui devient réel. Les inversions rêve/réalité sont un procédé courant du récit onirique, particulièrement de cauchemar. J. Cortázar l'utilise exemplairement dans "La nuit face au ciel". Dans ce texte, comme dans "Le tunnel", "ce retournement de la situation initialement attendue ouvre sur une dimension proche du 'réalisme magique' caractéristique de l'originalité du sentiment du fantastique dans la littérature latino-américaine."[1] Mais Perucho Rodi accentue la confusion en jugeant réelle cette nuit bleue du Chaco qui est aussi "moins qu'un rêve". "De son dernier souffle, Perucho Rodi la rêvait à nouveau [la nuit bleue du Chaco]; la re-vivait. A présent, seul ce rêve lointain était réel."(75) Le premier tunnel et la mort qui en était sortie sont maintenant réalisés ; ce cauchemar s'accomplit dans sa propre mort par le tunnel. Comme il a vécu cet épisode de la guerre avec une "sensation de rêve dans laquelle il flottait"(74), l'esprit traversé de "souvenirs réels et fictifs"(74), il est maintenant dans un cauchemar réel et mêle les images oniriques et la réalité passée. En répétant trois fois "il rêva (il se souvint)"(75), le texte traduit la confusion psychique de Perucho

[1] BOZZETTO, Roger. "Le frisson fantastique et le cauchemar" in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose. op. cit.*, à paraître.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Rodi, joue sur la contamination du réel par l'espace onirique et inversement, sur la réalisation de l'expérience onirique du cauchemar.

Cette nature itérative du cauchemar lui confère l'atemporalité du mythe. Le tunnel de Perucho Rodi est "réellement immémorial"(74), il a toujours été là, depuis la nuit des temps. Pris dans ce temps fermé, cyclique, Rodi affirme la permanence anhistorique du cauchemar et sa réalité.

> "Un temps qui à présent lui paraissait fabuleux."(71) ; "Il revécut dans la nuit bleue sans lune [...] deux silences identiques, sépulcraux, latents. Entre les deux, seule la position des astres avait produit la mutation d'une brève séquence. Tout était pareil."(73) ;

Les retours du cauchemar, dans ce texte et dans la littérature, sont des réactualisations qui le réalisent à nouveau ici et maintenant. Ces renouvellements mêmes soulignent sa charge mythique, sa "validité permanente".

> "Essentiellement anhistorique, tout mythe est, en un sens, mythe de l'Eternel Retour. Il affirme une validité permanente face au devenir historique."[1]

Ce "tourbillon du cauchemar"(73) qui tord le soldat et Perucho Rodi est sans fin, sans issue. Il dit l'enfermement dans le temps arrêté de la nuit et de la mort. Car la mort qui pouvait sembler la seule issue possible, est en fait la réalisation complète du cauchemar. La mort ne met pas un terme au cauchemar, elle le rend réel et éternel. De cette façon, le texte fantastique fait avoir lieu ce dont on cauchemarde et cette réalisation caractérise le cauchemar littéraire moderne. C'est encore dans notre corpus cortazarien que nous retrouverons développé, ce trait du cauchemar. Cette modernité consiste en partie en un éclairage différent d'un même scénario. Si les textes plus anciens

[1] CORDOBA, Pedro. "La Revenance. Pour une pragmatique de la légende : le Vaisseau fantôme et le Cavalier mort." *Poétique* (60), Nov. 1984, p.437.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

mettent en scène un cauchemar avant tout incube ou amoureux, notre corpus moderne le représente d'abord comme un mort. Le cauchemar n'est plus tant s'unir au mort que se voir mort.

> "Ces quatre-vingt-neuf visages *vivants* et terribles de ses victimes *étaient* (et continueraient d'être en un flash infini) ceux de ses compagnons de prison. Y compris ceux des dix-sept morts, auxquels s'en était ajouté un de plus. Il se rêva parmi ces morts."(75)

Le cauchemar est de vivre sa mort, pouvoir dire "Je suis mort"[1]. Il réalise cette pensée et cette vision impossibles de sa propre mort. Les désirs incestueux que E. Jones met à l'origine du cauchemar se réalisent dans le texte littéraire et conduisent à la mort. L'union avec le mort a eu lieu, on vit sa mort. Nous établissons là un lien chronologique ou historique, mais en fait, l'amour et la mort sont, dans le cauchemar, les deux aspects d'un même désir de l'individu[2]. Ils composent le cauchemar comme deux faces d'une médaille. Aussi ce sont particulièrement les figures et les images de l'inversion, du retournement ou de la boucle qui structurent ces récits modernes. Ils traduisent également ainsi l'enfermement dans la folie et l'irréversibilité du cauchemar. Ces cauchemars littéraires ne mettent plus en scène la croyance, ils la réalisent.

## 5-3. Un cauchemar littéraire moderne

Nous avons jusqu'ici retardé l'analyse du contexte historique dans la nouvelle, non pas parce qu'il est secondaire, mais parce qu'il marque un renouvellement original du scénario mythique.

---

[1] CORTÁZAR, Julio. "Rescapé de la nuit". *Nouvelles 1945-1982. op.cit.*, p.55. Cf. *Infra.* Chapitre 3.

[2] Nous modifions ici une citation de Michel TOURNIER : "L'amour et la mort, ces deux aspects d'une même défaite de l'individu." *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Dans notre substitution, nous employons "désir" dans la conception dynamique freudienne.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "La guerre civile s'était terminé six mois auparavant"(68) ; "quatre-vingt neuf prisonniers politiques qui se trouvaient entassés dans ce cachot inhospitalier, antre, latrines, ergastule pestilentiel, où en temps de calme il n'était jamais entré plus de huit ou dix prisonniers de droit commun"(68) ; "Sur les dix sept prisonniers qui avaient eu la stupide idée de mourir [...] quatre par les insistantes pressions de la chambre de torture [...] deux autres s'étaient suicidés"(68) ; "Sur le front de Gondra, la guerre était paralysée. Cela faisait six mois que les Paraguayens et Boliviens encastrés face à face dans leurs inexpugnables positions échangeaient, obstinés, salves et insultes."(71) ; "Et le volcan entra en éruption avec une lave solide de mitraille, de grenades, de projectiles de tous calibres, jusqu'à raser les positions ennemies."(72-73) ; "Tout était pareil. Excepté les restes de cette effroyable boucherie qui avait ajouté tout au plus un nouveau détail, à peine perceptible, à la décoration du paysage nocturne."(73) ; "Cette nuit bleue du Chaco, peuplée de déflagrations et de cadavres avait menti une issue."(74) ; "En sortant avec la première bouffée de fraîcheur ils furent abattus en masse contre les pierres par le tir croisé des mitrailleuses que les sombres meurtrières crachèrent sur eux durant quelques secondes."(76) ; "L'évidence annulait quelques détails insignifiants : l'inexistante sortie que personne ne demanda à voir, les taches de sang encore toutes fraîches dans la ruelle abandonnée."(77).

Nous assistons ici à une forme déjà réactualisée du cauchemar. L'oppression démoniaque fait place à l'oppression politique. Si dans les gravures satiriques et caricaturales inspirées du tableau de Füssli (cf. annexe 7), le monstre a le visage de l'oppresseur, ce qui pèse ici est étendu aux dimensions de l'espace, des éléments. La terre qui écrase Perucho Rodi — le ciel ou la lune pour les personnages de J. Cortázar — est celle de la guerre pour le premier tunnel, celle du pouvoir dictatorial pour le second.

Le pouvoir fort est le démon qui pèse de tout son poids sur la poitrine de l'homme. L'originalité du texte réside dans cette superposition de l'oppression politique au scénario mythique du cauchemar. Et en cela ce récit de cauchemar va au-delà du récit engagé. Ce lien fantastique établi entre l'Histoire et le Surnaturel est présent dans "L'aventure de l'étudiant allemand"[1]

[1] Cf. *Infra.* Chapitre 2 "Les mortes amoureuses"

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

de Washington Irving publié en 1824. L'étrangère guillotinée sous la Terreur est déjà ce que B. Terramorsi nomme "le spectre de l'Histoire"[1]. Mais c'est encore chez l'autre latino-américain, Julio Cortázar, que la dimension politique sera la plus intimement liée au scénario mythique du cauchemar, notamment dans "*Pesadillas*"[2].

La présence de la mort est intensifiée par la situation de guerre puis d'emprisonnement. Les combats sont terminés mais les prisonniers politiques s'entassent dans les cachots, sont torturés, meurent de maladies ou par suicide. Aux quatre-vingt neuf détenus morts ou exécutés correspondent exactement les quatre-vingt neuf soldats tués par Rodi lors de la guerre du Chaco. Vie pour vie. Les raisons de cette guerre absurde sont économiques.

> "Et il en était ainsi parce qu'il fallait que des hommes américains continuent de mourir, s'entre-tuant pour que certaines choses s'expriment correctement en termes de statistiques et de marché, d'échanges et de spoliations correctes, avec des chiffres et des nombres exacts, en bulletins de la rapine internationale."(72)

"La rapine internationale" dit l'exploitation de ces pays sous contrôle. Leurs vies ne pèsent pas lourd dans la balance économique et politique internationale. Le cauchemar est cette oppression despotique, sans visage et sans nom, aveugle et sourde. Il n'est plus une créature monstrueuse, il est la terre elle-même, la réalité. L'homme écrasé vit sa mort, un long tunnel de quarante ans. Commencé sur le front de Gondra, le tunnel se poursuit dans l'enfermement politique. Il ne répète que l'oppression du pouvoir fort étendu à la politique internationale, à la *terre*.

Le cauchemar de la guerre se répète et s'accomplit dans celui de la répression politique. Et d'exterminateur, Perucho Rodi devient la victime de ses ennemis morts. Le poids sur lui est celui de ces morts qui reviennent le

[1] TERRAMORSI, Bernard. *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*. Paris : L'Harmattan, 1994, p.161.

[2] CORTÁZAR, Julio. "Pesadillas" (Cauchemars). *Nouvelles 1945-1982*. *op.cit.*, pp. 1000-1006. Cf. *Infra*. Chapitre 3.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

hanter, peser sur lui jusqu'à l'étouffer. Les âmes errantes de la guerre demandent réparation. Perucho Rodi, "l'étudiant ingénieur, bon fils, frère excellent, superbe et doux brun aux yeux verts"(72), est responsable de la mort des quatre-vingt neuf ennemis tués pendant leur sommeil, mais aussi de celle à venir de ses compagnons de cellule exécutés pour tentative d'évasion. Il meurt écrasé par le poids de tous ces morts, seul dans le boyau de terre boueux de "son propre sang jaillissant sous les ongles et au bout de ses doigts écorchés"(70), mais aussi du sang de tous les autres morts. L'oppression de ce cauchemar conduit comme le cauchemar traditionnel, à la folie et à la mort.

La modernité de ce cauchemar annonce différents aspects du cauchemar cortazarien que nous analyserons au chapitre 3. La dimension politique du cauchemar, la structure circulaire et les retournements du récit, et faire l'expérience de sa propre mort sont les caractéristiques essentielles de ce cauchemar littéraire moderne. Le scénario ainsi renouvelé conserve sa charge mythique et en inversant le monde onirique et celui de la réalité, il réalise le cauchemar.

Les tunnels que creuse Perucho Rodi pour s'évader de sa prison, pour surprendre et tuer l'ennemi tordu dans son cauchemar-tunnel ne forme qu'un seul et même cauchemar. Un démon de terre noire et humide, une terre maternelle devenue goule, l'oppression du pouvoir fort et la mort inéluctable, "Le tunnel" réalise le cauchemar mythique et joue avec le sens courant du cauchemar qualifiant toute situation réelle pénible. Le texte redonne un sens fort à cette formulation banale : la guerre est un cauchemar. Le rêve de liberté restera enseveli, peut-être pour " éclairer encore une autre nuit"(76), mais le tunnel immémorial n'a pas de fin. Comme ses "ennemis plongés dans le sommeil tranquille [ou torturés par le cauchemar] dont ils n'allaient pas se réveiller"(73), Perucho Rodi ne se réveille pas du cauchemar.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 6. "La reine de la nuit"

Nous voulons terminer ce chapitre dont le corpus est international, par l'analyse de "La reine de la nuit"[1], une nouvelle en français de Jean-François Reverzy, et publiée en 1990. Récent, ce texte est également culturellement proche de nous : il a été écrit à la Réunion, par un auteur qui bien que n'étant pas réunionnais mais français, connaît bien l'île puisqu'il y vit depuis de nombreuses années. Mais surtout, l'histoire se déroule à la Réunion, dans la région de St Pierre au sud de l'île. Et elle est profondément ancrée dans la réalité locale. On y reconnaît la géographie et les paysages de l'île, mais aussi des personnalités politiques ou autres existant réellement. Et plus encore ce sont les mentalités, l'état d'esprit qui rendent compte d'une réalité locale certaine. Le fait divers à l'origine du récit a réellement eu lieu, et l'existence de Fanyi la reine de la nuit, est elle-même plus que vraisemblable dans les croyances réunionnaises. Le fonctionnaire français et son parcours sont tout à fait possibles. "La reine de la nuit" est un récit vrai. Le texte joue avec le fantastique mais ici, le fantastique a lieu. Les croyances populaires ancestrales sont malgré tout encore très fortes à la Réunion, et les esprits appartiennent à la réalité quotidienne. Les démons de la nuit sont ici très actifs, et les pratiques de sorcellerie pour s'en protéger ou pour les déchaîner sont courantes. Elles côtoient d'ailleurs une religiosité chrétienne, hindoue ou autre très forte. Le démoniaque, comme le divin marquent la vie réunionnaise. C'est pourquoi, même si ce texte peut être classé dans le genre fantastique, pour un lecteur réunionnais, il est vrai.

[1] REVERZY, Jean-françois. "La reine de la nuit" in *Ayesha*. St Denis de la Réunion : Ed. Page Libre, 1990, pp.61-78.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Dans les sociétés de l'Océan Indien [...] les traditions populaires, la littérature orale ont conservé une place essentielle, et de ce fait le surnaturel n'y est pas perçu comme un scandale intellectuel."[1]

C'est aussi là un effet voulu par l'auteur qui a repris de nombreux éléments de la vie réelle locale pour ancrer son récit dans la réalité et lui donner ainsi le statut d'histoire vraie. Mais il est d'autant plus difficile pour nous de prendre du recul et plus qu'un autre texte, celui-ci nous implique directement.

Chargé par Paris d'enquêter sur une série de meurtres inexpliqués, un fonctionnaire "zorèy"(78) est à St Pierre de la Réunion, où il mène des jours gris d'ennui, sous la pluie battante des cyclones. Le regard est désenchanté. "Le séjour exotique"(64), cadeau d'un ami ministre, n'est que grisaille. La météo comme sa mission ou les personnalités qu'il rencontre le déçoivent. Mais cela ne semble pas le surprendre beaucoup. Le Parisien juge avec une condescendance attendue la vie insulaire comme celle d'une province d'autant plus arriérée qu'elle est au bout du monde.

Le fonctionnaire français est bientôt séduit par une serveuse, "belle fille à la peau si brune"(71), aux "allures de princesse africaine"(66). Elle parle créole[2] et l'homme la prend pour une "cafrine"(67) mais elle s'avère d'origine malgache. L'aventure amoureuse entre le fonctionnaire de passage et la jeune fille "des îles" est un lieu commun de la littérature exotique et, dit B. Terramorsi, "de la vie quotidienne dans les îles"[3]. Le couple se retrouve dans les boîtes de nuit du coin, dansant jusqu'à l'aube. Dans un cimetière abandonné, le fonctionnaire possède enfin sa reine de la nuit. Il est malade le lendemain et la fièvre le cloue au lit pendant sept jours. Pendant ce temps les meurtres

---

[1] TERRAMORSI, Bernard. "Le fantastique et les littératures de l'océan Indien : Introduction à une recherche", Revue *Kabaro*, Université de la Réunion, 1999, à paraître.

[2] Elles sont traduites à la fin du récit. Nous verrons qu'une des traductions pose problème.

[3] TERRAMORSI, Bernard. "Le fantastique et les littératures de l'océan Indien : Introduction à une recherche", *op.cit.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

inexpliqués des parachutistes basés non loin de St Pierre continuent. Les deux derniers, égorgés et mutilés, ont été retrouvés dans la région du Gol, là où le couple s'est aimé. On finit par soupçonner Fanyi qui disparaît. Le fonctionnaire, dont la liaison scandaleuse avec Fanyi est remontée jusqu'au ministre, perd la tête. Sur les traces de Fanyi, il finit par la revoir une nuit pour un dernier adieu. Le fonctionnaire qui a abandonné son travail, sa femme et son pays devient clochard à St Pierre.

Fanyi est une revenante, une créature venue de l'au-delà pour séduire un homme. Comme la blonde Clarimonde, la noire Fanyi est une belle morte amoureuse. La séductrice démoniaque possède à jamais le vivant. Elle est le démon du cauchemar, la morte malfaisante qui revient par venger une jeune fille violée par les militaires. Elle les séduit au "Gouffre", la discothèque du Gol et les tue. Elle est la mort et l'amour. Elle épargne pourtant le fonctionnaire qui a la vie sauve mais qui ne se remettra jamais de son aventure démoniaque.

## 6-1. La créature de l'au-delà

Fanyi est une petite serveuse malgache qui travaille la nuit dans une brasserie que fréquente le fonctionnaire. Elle travaille au noir. Elle dit habiter à St Louis, près de l'usine du Gol, à côté du "cimetière des âmes errantes"(76) du Père Lafosse. C'est dans ce cimetière qu'ils feront l'amour. N'est-il pas naturel de rencontrer des morts dans un cimetière, surtout dans celui-là consacré aux "âmes errantes" ? Comme l'étrangère sur la Place de Grève, Arria dans Pompéi, Fanyi la revenante vit parmi les siens. Le lieu où elle se trouve surdétermine sa nature de morte. Car Fanyi est bien une belle morte, un "fantôme"(76), un "esprit, une revenante"(77). Une belle morte qui s'unit sexuellement à un homme vivant, elle annonce notre prochain chapitre sur les mortes amoureuses. Fanyi, par certains aspects, est proche de Clarimonde dans

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

"La morte amoureuse", d'Arria Marcella ou de Carmilla. Cependant elle n'est pas vraiment une morte amoureuse car elle ne revient pas à la vie pour et par amour. C'est la vengeance qui l'anime. Et elle est implacable. C'est la mort qui attend les militaires qui s'aventurent avec elle. Et ils sont déjà une bonne dizaine à avoir été tués. La morte sème la mort.

Presque une morte amoureuse, Fanyi est aussi comme ses demies soeurs, un démon du cauchemar puisqu'elle est une morte démoniaque chevauchant un vivant.

> "On disait que c'était l'ombre de la petite cafrine martyrisée qui exerçait sa vengeance par l'intermédiaire de St Expédit."(65) ; "cette île [...] était l'île du diable, et mille esprits mauvais la hantaient."(69) ; "souvenir d'une ombre"(75) ; "Mais une légende courait aussi dans les boutiques affirmant qu'elle n'était que l'esprit d'une morte, une revenante de l'au-delà."(76) ; "l'esclave de ce fantôme"(76) ; "un esprit, une revenante"(77) ; "Epi zamé moin té i vé out mor... Parské bann domoun mor i dovien zamé zaman, domoun mor i viv ek bann mor."(77) ; "la fille, elle a disparu ; c'était un esprit, une sirène, une bébète, comme on dit ici."(78).

Nous avons rassemblé ces citations pour montrer d'abord que Fanyi est une morte. Les dénominations pour qualifier Fanyi ne manquent pas : "ombre" deux fois, "esprit d'une morte", "revenante de l'au-delà", "fantôme", "esprit", "revenante", "esprit", "sirène", "bébète". Et si elle-même ne fait aucune allusion à son état de morte, avant sa dernière apparition, le lecteur se rend compte bien vite que Fanyi est une revenante venue venger la jeune fille qui a été violée et tuée par des parachutistes. Elle leur fait ce qu'ils ont fait. Oeil pour oeil, dent pour dent. Mais la vengeance n'est jamais assouvie. Une dizaine de morts ne suffit pas à calmer le démon. Fanyi n'est pas un vampire, comme le sont Clarimonde et Carmilla, mais elle a soif de sang. Le fonctionnaire la voit dans ses cauchemars avec "une pluie rougeâtre [qui] ruisselait sur elle l'enveloppant dans des vapeurs pourpres au relent de charogne."(74) La mort

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

et le sang sont l'apanage de cette reine de la nuit, autant dire un démon de la nuit. Celle qui règne sur le monde de la nuit, est une "âme errante". Les démons, et notamment celui du cauchemar, sont aussi des maîtres de la nuit. C'est seulement dans son dernier adieu que Fanyi avoue à demi-mot qu'elle est une morte : "Parské bann domoun mor i dovien zamé zaman, domoun mor i viv ek bann mor."(77) (Parce que les morts ne deviennent jamais des amants, les morts vivent avec les morts). Elle quitte le fonctionnaire et retourne parmi les siens, dans l'au-delà de la mort.

Fanyi partage aussi avec ses soeurs les mortes amoureuses leur grande beauté.

> "une belle femme, couleur de nuit, aux cheveux nattés et couronnés d'un bandeau d'or à festons. Elle avait des allures de princesse africaine."(66) ; "Fanyi était si belle ce soir-là"(70) ; "cette belle fille"(71).

Comme nous le verrons pour les mortes amoureuses, le démon féminin est toujours d'une beauté remarquable. Fanyi aussi est belle, jeune et sensuelle. Cette beauté tentatrice est un signe du diable. Le fonctionnaire d'âge mûr au "pouvoir de séduction assez limité pour ne pas dire inexistant"(70), ne peut résister à la belle fille venue d'ailleurs, exotique. Elle l'ensorcelle en lui communiquant la beauté érotique de son corps.

> "Fanyi, ses yeux rivés dans les miens, m'offrant déjà ses seins aux lourdes auréoles, ses cuisses devinées sous l'étamine légère de sa robe, ses lèvres capiteuses, faisaient de moi un autre homme, un homme délivré au corps glorieux, dansant et jubilant, ivre de désir."(71).

La belle amoureuse est diabolique. Elle est malgache, ce qui, dans les mentalités réunionnaises, renvoie à la sorcellerie, au retour des morts et à la prostitution. L'envoûtement par une fille malgache est aussi un thème récurrent

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

des légendes locales. L'auteur précise d'ailleurs que Fanyi est "Mahafaly"(77), une ethnie du grand sud malgache, réputée pour ses tombeaux sculptés et ses sorciers. L'immigrée de la Grande Ile a des pouvoirs surnaturels auxquels le Français ne peut résister. Elle est l'oiseau de nuit : "En malgache Fanyi c'est la chauve-souris."(76). Sanguinaire et sorcière, la reine de la nuit est aussi la belle fille facile. L'homme ne comprend pas pourquoi elle ne lui cède pas plus vite. Est-ce une manoeuvre de séduction supplémentaire ou au contraire un signe de bienveillance du démon ? On peut se demander également si cette relation n'est pas pour Fanyi un écran pour ses meurtres, un moyen de se couvrir. Le fonctionnaire est chargé de l'enquête, il pouvait être intéressant pour Fanyi d'avoir pour elle une telle relation. Même si l'on ne prête pas à Fanyi un tel calcul, puisqu'après tout elle n'a pas besoin de la protection d'un homme — fut-il fonctionnaire français — puisqu'elle est un démon, cette liaison ne semble pas due au seul hasard.

Fanyi dit une fois au fonctionnaire qu'elle l'aime : "Moin mi aim aou"(71). Elle dira cependant autre chose lorsqu'elle réapparaît en pleine nuit, sur une route : "Moin la zamé aim aou toulbon."(77) Ce qui signifie "je ne t'ai jamais vraiment aimé." Or la traduction donnée en fin de texte pour ce passage est exactement le contraire : "je t'ai vraiment aimé". L'erreur est-elle dans le texte ou dans sa traduction ? Selon qu'elle soit due à l'un ou à l'autre, notre interprétation peut être très différente. Si c'est la traduction qui est juste, "je t'ai vraiment aimé", alors Fanyi est encore plus proche des mortes amoureuses. Cela signifierait qu'elle agit par amour, pour l'amour. Mais si la traduction est fausse, ce que nous pensons, Fanyi se sépare radicalement des mortes amoureuses. Certes, comme elles, Fanyi est une belle morte qui s'unit à un vivant. Mais ce qui motive son retour à la vie n'est pas l'amour. La morte revient ici non pas pour et par amour, mais pour se venger, assoiffée de sang. Si Fanyi annonce déjà par certains aspects les mortes amoureuses que nous étudierons dans le prochain chapitre, il lui manque cette dimension

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

fondamentale de l'amour. Non pas une simple attirance, mais l'amour qui est pour elles vital, l'amour "plus fort que la mort". Fanyi n'a pas pour l'homme cet amour-là. Loin d'être exceptionnel, leur amour est d'une banalité et d'un commun confondants, fait d'un bric-à-brac de clichés et d'images stéréotypées. Pour cette raison Fanyi n'est pas vraiment une morte amoureuse. Elle en a l'apparence mais elle est surtout, selon nous, un démon du cauchemar.

> "Il y avait là comme un charme, un ensorcellement qui me surprenait moi-même."(67) ; "Fanyi, me dit-il, avait l'avantage de ne pouvoir travailler que la nuit."(67) ; "Le jour n'allait pas tarder à se lever [...]. Je devais la reconduire chez elle au plus vite sans lui poser de question [...]. Je l'abandonnais à l'entrée de St Louis, près de l'usine du Gol, alors que le ciel était déjà rose. Elle semblait inquiète."(71-72) ; "Tout me semblait embrumé et revêtu d'une auréole maléfique."(73) ; "la lueur de la pleine lune"(73) ; "l'abandonner dans ce lieu désert"(73) ; "A mon réveil, le lendemain matin, je me trouvais dans un état d'épuisement confinant à la torpeur qui m'obligea à garder la chambre ; [...] je portais sur plusieurs endroits du corps des traces de meurtrissures, notamment au cou un hématome triangulaire."(74) ; "La fièvre me prit sept jours durant, je ressentais un état de faiblesse extrême."(74) .

Fanyi est le démon du cauchemar car elle est une morte qui couche avec un vivant. Elle les possède et/ou les tue. D'autres détails montrent qu'elle est démoniaque. Elle "ensorcelle" l'homme, et le sort que lui ont lancé ses yeux noirs ne s'effacera pas. Le fonctionnaire est encore assez lucide pour s'en apercevoir mais il lui est impossible de réagir. Il se laisse posséder par elle. Nous reconnaissons que Fanyi est un démon au fait qu'elle ne peut vivre que la nuit. C'est la nuit, et de préférence celle de pleine lune, que les morts sortent de leurs tombes pour harceler les vivants. Quand il la ramène près de chez elle — à côté du cimetière abandonné — le jour qui se lève inquiète la revenante. L'homme pense simplement à des parents un peu sévères. Mais si Fanyi a peur du jour, c'est qu'elle est un démon, une revenante qui doit regagner son

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

cercueil quand le soleil apparaît. Les morts ne supportent pas la lumière du jour.

La nature démoniaque de Fanyi est manifeste dans la maladie, l'extrême fatigue et la fièvre qui assaillent le fonctionnaire au matin de son aventure avec la revenante. La relation sexuelle l'a contaminé. Le corps souillé du démon le rend malade pendant sept jours. Pour avoir connu le démon, l'homme vit sept jours de fièvre, de délire et de cauchemars. Comme si son corps n'avait pas supporté ce contact avec la "charogne". Il n'en meurt pas mais en sera gravement malade. Somme toute légèrement touché par cette union démoniaque, il n'est que malade, le fonctionnaire ne vit pas moins une grave intoxication. Sa grande fatigue surtout, dit à quel point le démon l'a épuisé, l'a vidé. Il n'en meurt pas mais il sera au fond à jamais malade de Fanyi. La fièvre cessera mais la femme le dévore. Fanyi "la chauve-souris" vide les hommes de leur sang. Elle les égorge, les castre et le fonctionnaire qui échappe à ce sort n'en sera pas moins malade et épuisé, vidé et détruit. "Fanyi, c'est le vampire du Gouffre, la goule du Gol."[1]

Reine et oiseau de nuit, la femme noire est démoniaque parce qu'elle vient de la mort et qu'elle tue. Mais sa sensualité, l'attirance sexuelle qu'elle provoque et dont elle se sert sont aussi des signes du démon.

## 6-2. L'érotisme démoniaque

L'érotisme de la reine de la nuit imprègne tout le texte. Fanyi, la belle noire exotique, ne peut être que sensuelle. Elle séduit l'homme, l'aguiche puis exacerbe son désir avant d'accepter l'union. Cette disponibilité sexuelle fait partie de l'image de la "fille des îles" renforcée ici par l'image de l'Africaine et de la Malgache.

[1] *Ibid.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Un jour, Fanyi, en me servant du vin, effleura ma main et je plongeai alors mon regard dans le sien. Il brûlait d'une expression énigmatique, tendresse ou désespoir. Une aiguille de désir et de douleur s'était fichée dans mon coeur."(68) ; "Nous n'avions échangé que quelques mots, mais elle avait déjà, en pénétrant avec moi dans la boîte, posé ses lèvres sur les miennes."(70) ; "Fanyi, ses yeux rivés dans les miens, m'offrant déjà ses seins aux lourdes auréoles, ses cuisses devinées sous l'étamine légère de sa robe, ses lèvres capiteuses."(71) ; "nous aurions eu l'apparence de deux vieux amants, alors qu'entre nous rien n'avait jamais été consommé."(72).

Classiquement, aussi bien pour la fille des îles que pour la femme démoniaque, une lourde sensualité est une de ses principales caractéristiques. Le rôle du démon n'est jamais celui d'une vierge effarouchée. C'est Fanyi qui séduit, qui excite l'homme. Echange de regards, mains qui se frôlent, baiser, sourires, paroles, Fanyi met tout en oeuvre pour attirer l'homme. Et il est très vite épris de sa "princesse africaine". Pour elle, après une seule nuit d'amour, il laisse tout tomber et devient clochard. Il connaît en fait une vie proche de celle de Wolfgang dans "L'aventure de l'étudiant allemand" qui devient fou. Le fonctionnaire aussi perd la tête. Il est possédé par Fanyi. "J'ai connu la prison et quelquefois l'hôpital psychiatrique."(78) Marginal, ayant perdu la raison, démis de ses fonctions, le fonctionnaire est aux bans de la société. Il sait qu'il ne reverra plus jamais Fanyi mais sa vie ne peut plus être comme avant. Sa vie bascule. La chaude Fanyi possède à jamais le fonctionnaire qui a succombé à ses charmes.

D'une façon plus évidente que pour les mortes amoureuses du XIX$^{ème}$ siècle, Fanyi est une créature de rêve au tempérament ardent, à la sensualité débridée. Elle est très libre. A tel point que l'homme la presse d'accepter d'aller dans une chambre d'hôtel. Mais c'est chez elle, au milieu des morts, que Fanyi accepte de *coké* (*coquer* : copuler en créole, de "caucher"). Dans le cimetière abandonné, Fanyi *cauche*, *coke* le vivant qui ne s'en remettra pas.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'érotisme excessif de la femme perturbe l'homme peu habitué à de telles libertés. Il se sent désiré, et devient un autre homme au "corps glorieux". Le désir sexuel exprimé par Fanyi — c'est du moins ainsi que le reçoit le fonctionnaire zorèy — métamorphose l'homme et fait naître un même désir tout aussi fort. Lui, le mari d'une "femme acariâtre" devient l'élu d'une princesse. Il ne se possède plus, Fanyi l'a envahi. Cette possession est manifeste avant et après leur union. Car la relation sexuelle qui unit Fanyi et le fonctionnaire semble échapper à l'emprise démoniaque de la femme.

> "Vint un soir où pourtant elle finit par me céder."(72) ; "je déchirais sa robe légère dans ma hâte et la possédais avec une fureur semblable à celle d'un viol."(73).

Fanyi, "cède" au désir de l'homme, elle ne le conduit pas. Elle, si entreprenante auparavant semble maintenant passive, presque victime de la violence de l'homme. Le rapport sexuel qui est décrit ici, inverse apparemment les rôles tenus jusqu'alors par le couple. C'est l'homme qui "possède" le démon. C'est lui qui la *cauche*, la *coke.* Fanyi subit ou peut-être même se débat et mord l'homme brutal car le lendemain, il a sur le corps des "traces de meurtrissures"(74) et d'hématomes. En tout cas, dans cette nuit d'amour, c'est le fonctionnaire qui, avec la brutalité d'un viol, chevauche Fanyi devenue victime. L'homme n'en sortira pas indemne, la fièvre va l'assaillir. Est-il puni pour s'être conduit comme les paras "aux gueules de brute"(71) que Fanyi connaît ? Il mériterait donc lui aussi la mort. Le démon l'épargne pourtant. Il n'est que malade.

C'est surtout dans la mort des paras et dans leurs mutilations que la sexualité la plus forte et la plus morbide s'exprime. Elle atteint là son paroxysme démoniaque.

> "Les corps des deux paras avaient été retrouvés dans l'étang du Gol, atrocement mutilés, ce qui était nouveau, avec le sexe tranché et glissé dans la bouche."(72)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

C'est le viol d'une jeune fille par des paras et son assassinat qui est à l'origine de l'activité du démon. La sexualité la plus abjecte et la mort sont déjà présentes. Fanyi, de façon implacable, refait ce qui a été fait. Peut-être ce qui lui a été, à elle-même : un rapport sexuel le plus primaire et la mort. Le texte ne mentionne pas de rapports sexuels avant la mort des militaires. Cependant, ils sont plus que probables. Fanyi n'est certes pas farouche et elle connaît bien les paras qui fréquentent les mêmes boîtes de nuit qu'elle.

> "Je m'inquiétais par moment des oeillades ou des sourires de complicité qu'elle échangeait parfois avec certains paras aux gueules de brute, qu'elle semblait connaître parfaitement."(71)

Fanyi aurait-elle eu des aventures avec des paras sans les tuer ? Cela voudrait dire qu'elle ne tue pas tous les hommes qu'elle rencontre, pas même tous les militaires. Qu'y a-t-il eu de plus entre eux pour qu'elle en tue certains et pas d'autres ? Nous verrons que cette question se pose aussi à propos du fonctionnaire. Pourquoi n'a-t-il pas été tué par le démon ? Quoi qu'il en soit, il est fort possible que le démon se soit laissé *coké* par les paras avant de les tuer. Cela devient presque évident avec les deux derniers tués qui ont le sexe dans la bouche. La démoniaque Fanyi ne connaît que la loi du Talion, elle coupe le sexe des violeurs. De ceux qui la violent elle, car il est fort probable que ces paras aux "gueules de brute" se conduisent avec elle de façon au moins aussi brutale que le fonctionnaire. Elle est cette fille que les militaires ont violée et tuée. Elle est son "esprit", son "fantôme". Elle est celle qui la venge. Et pour cela, elle attire les hommes, cède à leurs avances en les conduisant près du cimetière du Gol et les tue. Et si les militaires n'ont pas eu le temps de coucher avec Fanyi, on est sûr que c'est dans cette perspective qu'ils étaient là avec elle.

La castration des deux derniers tués porte à son paroxysme l'association entre la mort et la sexualité. L'obscénité du sexe tranché dans la bouche dit

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

bien le démoniaque. Mais dans sa relation avec le fonctionnaire, la revenante semble subir les assauts de l'homme qui n'en meurt pas. Que fait donc le cauchemar ?

## 6-3. Le cauchemar exotique

Il n'existe pas de mot en créole pour dire le cauchemar, on emploie *mové rèv*. Pourtant nous avons vu que *coké* (avoir une relation sexuelle) a pour origine le *calcare* latin, étymon de la première partie du mot cauchemar. Le *cokman* est une correction physique, mais l'on pourrait réinventer un *cokmar* (coquemar) qui tiendrait compte de l'étymologie.

Le fonctionnaire malade après son union avec Fanyi a des "cauchemars":

> "des rêves angoissés où me hantaient des images proches d'hallucinations : le visage, le parfum et la silhouette de Fanyi toute vêtue de nuit revenaient devant moi avec un regard étrange [...] et une pluie rougeâtre ruisselait sur elle l'enveloppant dans des vapeurs pourpres au relent de charogne. [...] La fièvre et les cauchemars finirent pourtant par cesser quelques jours plus tard, me rejetant comme brisé, semblable à un naufragé sur la grève d'une immense fatigue."(74)

La fièvre, due soi-disant à un "accès palustre"(74), provoque des délires hallucinatoires où la femme apparaît couverte de sang, telle qu'elle doit l'être après ses meurtres. Ces cauchemars ont une fonction prémonitoire, ils révèlent Fanyi telle qu'elle est vraiment : une "charogne" baignant dans le sang. Ce qui annonce sa nature de morte, ses meurtres et son aspect vampirique. La créature de rêve est une goule. Ces cauchemars de l'homme malade, annoncés comme tels dans le texte, sont donc révélateurs. Ils disent qui est Fanyi et éclairent le personnage et le lecteur. Fanyi est le démon du cauchemar, une morte malfaisante qui s'unit aux vivants.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Cependant, son aventure avec le fonctionnaire est particulière. Nous avons vu que dans sa relation sexuelle avec lui, c'est l'homme qui agit et possède. Fanyi n'est pas à ce moment-là démoniaque, elle a plutôt le rôle de la victime. Comment peut-on interpréter cette passivité passagère du démon ?

Si nous pensons que Fanyi est un démon du cauchemar, qui en sont les victimes ? Sont-elles seulement les militaires tués ? Le fonctionnaire aussi connaît-il le cauchemar ? Pour les uns comme pour l'autre, la réponse doit être nuancée. Nous pensons en fait que l'aventure de "La reine de la nuit" est exceptionnelle car le démon épargne ici sa victime. L'homme s'unit au démon, mais, bien que possédé, il ne connaît pas au fond la nature démoniaque de la femme. Il est une victime, mais il ne sera jamais au coeur de l'activité du démon. Il n'est qu'une aventure périphérique.

Les militaires tués par Fanyi sont les premières victimes du démon. Pour venger la jeune fille violée et tuée par des paras, Fanyi égorge et mutile ceux qu'elle entraîne près du cimetière du Gol. Est-elle alors simplement une tueuse ou agit-elle en démon du cauchemar ? Nous savons très peu de chose sur le déroulement de ces meurtres. Le narrateur, bien qu'il soit dans l'île pour cela, semble se désintéresser des détails de l'affaire. Une douzaine de militaires ont été retrouvés tués, les deux derniers avaient le sexe tranché dans la bouche. Le texte ne donne pas plus de précisions, mais nous en savons assez de Fanyi pour imaginer qu'elle a séduit ces hommes en boîte de nuit, au "Gouffre", vers le Gol, et qu'ils l'ont suivie pour l'aimer. Elle connaît bien les paras, elle a été vue avec eux, et l'endroit où ils ont été retrouvés est son lieu de prédilection. Ils pensaient posséder la belle cafrine, ils meurent possédés par le démon. La mutilation sexuelle des deux derniers tués laisse supposer qu'ils ont pu parvenir à leurs fins avec Fanyi, avant qu'elle les égorge. Avec ces deux-là au moins, Fanyi copulant avec sa victime qu'elle tue ensuite, se conduit comme le démon du cauchemar. Mais même alors, il est probable que ce soit l'homme qui viole la femme et non le démon qui chevauche l'homme, comme c'est le cas pour le

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

fonctionnaire. Les paras n'ont pas dû agir autrement que lui. En ce cas, pour les militaires comme pour le fonctionnaire, Fanyi n'est pas un *cokmar* classique. C'est une revenante, une goule meurtrière qui se laisse chevaucher par le vivant. L'activité sexuelle est virile et la femme, même démoniaque, est passive. La séduction, la puissance sont au démon dans tout le texte. Mais lorsque se dit l'unique scène sexuelle, l'homme reprend le dessus.

Avec le fonctionnaire, le *cokmar* agit avec bienveillance, peut-être avec amour. Elle se laisse *coké*, ne le tue pas, mais ne le possède pas moins. La fièvre et les meurtrissures de l'homme le lendemain signent pourtant avec certitude sa nature cauchemardesque. Cependant, malgré sa violence, le cauchemar se change ici en rêve érotique. La belle démoniaque se donne à l'homme.

> "Ce moment me laissait une impression étrange ; il avait un caractère fugitif, clandestin, comme si j'avais arraché à Fanyi quelque chose d'interdit qu'elle m'avait accordé dans un don désespéré."(74)

La revenante transgresse la frontière entre les vivants et les morts en aimant et en épargnant l'homme : "Parské bann domoun mor i dovien zamé zaman"(77). A la fois sorcière et prostituée, cauchemar et rêve érotique, la fille de la nuit agit par vengeance et par amour. La revenante des îles mêle les deux attitudes. Le cauchemar exotique est métis (cafrine, malgache, africaine, comorienne).

Dans "La reine de la nuit", le démon du cauchemar agit envers les militaires avec une violence implacable tandis qu'il épargne le fonctionnaire. Cette attitude amoureuse, érotique annonce celle des mortes amoureuses. Cependant, c'est avant tout la vengeance qui l'anime. Elle venge par la mort et

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

les mutilations sexuelles, le viol et la mort d'une "petite cafrine"(69). Fanyi, venue d'ailleurs — de Madagascar, de la mort — est l'altérité même. Elle séduit pour tuer. Mais pour le fonctionnaire, Fanyi est un cauchemar qui se change en un rêve érotique, même s'il finit mal.

La difficulté de lecture de ce cauchemar exotique tient peut-être au fait que le surnaturel ne provoque pas ce "frisson fantastique" qu'il engendre dans les textes occidentaux. Les "esprits", les revenants amoureux ou vengeurs appartiennent encore à la vie quotidienne et à la tradition orale. Ils ne provoquent pas cette "sorte de panique mentale"[1]. Ce qui conduit B. Terramorsi à s'interroger sur le genre fantastique dans les littératures de l'océan Indien.

> "Dans l'océan Indien la prégnance de la tradition orale — particulièrement à Madagascar à l'écart de l'essor industriel — empêche l'essor de genre fantastique où le surnaturel est vécu comme une déchirure de la cohérence universelle, déchirure problématisée comme telle par le héros angoissé."[2]

Et même si l'auteur, comme le personnage sont occidentaux, "La reine de la nuit" se rapproche plus du conte que de la nouvelle fantastique. Et en ce sens, ce texte de cauchemar dans notre corpus, à la fois proche et étranger, est métis.

[1] CAILLOIS, Roger. "De la féerie à la science-fiction", Préface de *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard, 1966, t.1, p.14.

[2] TERRAMORSI, Bernard. "Le fantastique et les littératures de l'océan Indien : Introduction à une recherche", *op.cit.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 2

## *"Les mortes amoureuses"*

Nous reprenons pour ce chapitre le titre du recueil de trois nouvelles de Théophile Gautier — "Omphale" (1834), "La morte amoureuse" (1836) et "Arria Marcella" (1852) — édité par Bernard Terramorsi. Par ce titre, il fait d'Omphale et d'Arria les égales de Clarimonde : elles sont *Les mortes amoureuses*[1]. Cependant, nous n'avons pas retenu "Omphale" dans notre corpus. Car si Omphale est bien une "morte amoureuse", elle ne nous semble pas être un "cauchemar" : elle n'a pas cette dimension démoniaque qu'ont Clarimonde et Arria. Omphale, marquise de T*** est une coquette qui aime séduire les beaux jeunes gens qui admirent sa tapisserie. Elle descend de la toile toutes les nuits mais ne hante pas le jeune homme. Elle ne le possède pas et lui laisse simplement un souvenir ému. "Omphale" est une aventure galante un peu extraordinaire que l'on aime à raconter avec une pointe de regret dans la voix. L'aventure ici est une plaisante éducation sexuelle, charmante et mystérieuse, elle n'est pas un cauchemar ! Par contre, dans "La morte amoureuse" et "Arria Marcella", les femmes sont de belles mortes qui se redressent et reprennent vie par amour ou pour l'amour. Mais ce sont des démons, des mortes infernales qui possèdent l'homme. Ces revenantes habitent le vivant, le hantent, l'obsèdent même bien après leur disparition — laquelle est toujours dramatique et nécessite l'intervention du surnaturel. Avec elles, Romuald et Octavien connaissent beaucoup plus qu'une aventure galante : ils font l'expérience de la possession, de l'amour et de la mort. Chose qui les bouleverse à jamais, jusqu'à ce que mort s'en suive. Ils ont été chevauchés par la revenante, jusqu'à l'épuisement. "Les mortes amoureuses" ou l'amour à mort. Pour une seule nuit ou pour plusieurs, la morte revient aimer le vivant, jusqu'à sa mort. Et l'homme n'attendait que cela. Les amants des mortes amoureuses en véritables

[1] GAUTIER, Théophile. *Les mortes amoureuses*. Lecture de B. Terramorsi. Paris : Actes Sud, "Babel", 1996. Notre édition de référence pour les deux nouvelles de T. Gautier que nous étudierons, "La morte amoureuse" et "Arria Marcella".

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

héros romantiques — l'amante de Carmilla mise à part — peuvent reprendre à leur compte les premiers vers du "Desdichado" de Gérard de Nerval :

> "Je suis le ténébreux — le veuf, — l'inconsolé
> Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie ;
> Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé
> Porte le Soleil Noir de la Mélancolie."

La mélancolie fait de ces héros, des hommes en manque, en souffrance, vidés, qui seront définitivement possédés et comblés par la Chose. La femme démoniaque, fatale, porte encore visiblement à cette période, la marque du démon du cauchemar, parfois mêlée celle du vampire.

A "La morte amoureuse" et à "Arria Marcella" nous ajoutons deux autres textes, "*The Adventure of the German Student*" ("L'aventure de l'étudiant allemand"[1]) de Washington Irving et *Carmilla*[2] de Shéridan Le Fanu. Dans ces deux textes également, une belle morte aime un vivant. Mais contrairement aux autres femmes de nos nouvelles, Carmilla la revenante aime les femmes. Toutes les belles jeunes filles de la région sont tour à tour tuées par ce vampire féminin. Dans ce texte de 1871, la figure du cauchemar est encore perceptible sous celle du vampire. Ce récit de S. Le Fanu marque pour nous une transition littéraire entre ces deux croyances. *Carmilla* fait partie des premiers vampires littéraires[3]. Nous lui gardons cette place, mais nous voulons montrer que sous cette figure évidente le cauchemar est présent, même s'il est aussi vampirique. L'attitude amoureuse de la belle Carmilla — morte il y a un siècle, et qui sous la forme d'un chat noir monstrueux (évoquant le démon du *Nightmare* de H. Füssli), épuise nuit après nuit la belle Laura — est à

---

[1] IRVING, Washington. *Rip van Winkle L'étudiant allemand Le gouverneur des 7 cités*. Paris : Aubier, "collection bilingue", 1979. Notre édition de référence.

[2] LE FANU, Sheridan. *Carmilla*. Lecture de Gaïd Girard. Paris : Actes Sud, "Babel", 1996.

[3] Avec *Le vampire* de J.W. Pilodori et *La vampire* d'E.T.A. Hoffmann, il est paru avant le *Dracula* de Bram Stoker et constitue le chapitre "Premiers vampires" de l'anthologie de Jean MARIGNY et Roger, BOZZETTO, *Vampires. Dracula et les siens*. Paris : Omnibus, 1997.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

rapprocher de celle du cauchemar. L'un des premiers textes de Julio Cortázar, marquera lui aussi ce croisement entre le cauchemar et le vampire. Les deux figures sont en effet très proches et partagent une charge mythique comparable. L'érotisme sulfureux du vampire, le mort qu'il est et la mort qu'il sème font qu'il peut être "le frère de sang" du revenant-incube, du cauchemar.

Cependant, la revenante amoureuse de "L'aventure de l'étudiant allemand" de W. Irving n'est pas vampirique et annonce une forme moderne de la terreur fantastique et de l'oppression du cauchemar : celles de l'Histoire. "L'aventure de l'étudiant allemand" — seul titre de notre corpus focalisé sur le personnage masculin victime de la revenante, et non sur la morte elle-même — fait du démon une belle jeune femme revenant aimer le vivant, à mort. Celle qui restera jusqu'à la fin de la nouvelle "l'étrangère" — et elle l'est par excellence puisqu'elle est la mort — a, comme Clarimonde, Arria et Carmilla, la beauté du diable. Sous la Terreur, elle revient d'une mort sur l'échafaud pour une nuit d'amour avec le jeune homme. L'amour redonne vie aux belles mortes ; il est possible parce qu'elles sont mortes. La beauté sculpturale de la femme de pierre, du cadavre, la rend inaccessible ; la beauté fatale est une image féminine typique du XIX$^{ème}$ romantique. En devenant fatale, la femme cache sa nature démoniaque sous une belle apparence et une folle passion amoureuse. La figure de la "vamp" est déjà présente chez l'étrangère, Clarimonde, Arria et Carmilla. Ces femmes fatales et leur amour changent l'hideux démon en une jeune beauté mais le scénario du cauchemar reste le même. Et les rêves qui parfois annoncent sa venue — la prémonition étant la fonction traditionnelle des rêves — renforcent le scénario onirique du cauchemar, et son romantisme.

C'est cette variante romantique du cauchemar que nous regroupons ici sous le titre de "Mortes amoureuses". Le corpus de ce chapitre se réduit, tant au niveau du nombre de textes que de leur période, et se centre sur cette face

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

particulière du cauchemar en littérature. Les textes seront étudiés dans leur ordre chronologique.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

| | Le cauchemar | La belle morte | L'érotisme et l'amour |
|---|---|---|---|
| **"The adventure of the German Student"** (1824) Washington Irving | "Le matin suivant l'étudiant quitta sa jeune épousée endormie" (73) "Il s'avança, défit le noir collier qui ornait le cou de la morte, dont la tête roula sur le sol!" (75) ; "Le démon ! Le démon s'est emparé de moi ! s'écria-t-il. Je suis perdu à jamais." (75). | "Ce visage était pâle et désolé, mais d'une ravissante beauté." (65) ; "Mais vous avez bien une demeure, Oui, dans la tombe !" (67) ; "Son visage était pâle, mais d'une éblouissante beauté, que relevait la profusion d'une chevelure d'un noir de jais suspendue en boucles autour de son visage. Ses yeux, grands et brillants, avaient une singulière expression qui les faisait paraître presque hagards." (69). | "Dans la mesure où son vêtement noir laissait deviner les formes de son corps, celles ci étaient d'une parfaite symétrie." (69) ; "je m'engage à vous pour toujours. Pour toujours ? dit l'étrangère, solennellement. Pour toujours! répéta Wolfgang. [...] Alors je suis vôtre, murmura-t-elle en s'abandonnant sur la poitrine du jeune homme." (73) ; "Le matin suivant l'étudiant quitta sa jeune épousée endormie" (73). |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

| | Le cauchemar | La belle morte | L'érotisme et l'amour |
|---|---|---|---|
| **"La morte amoureuse"** (1836) Théophile Gautier | "une angoisse effroyable me tenaillait le coeur ; chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde et un siècle"(30) ; "J'étais , tout éveillé, dans un état pareil à celui du cauchemar, où l'on veut crier un mot dont notre vie dépend, sans en pouvoir venir à bout."(31) ; " j'étouffais."(33) ; "Cette femme s'était complètement emparée de moi, [...] je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle."(34) ; "J'éprouvais une anxiété terrible. [...] la beauté surnaturelle de Clarimonde, l'éclat phosphorique de ses yeux, [...] tout cela prouvait clairement la présence du diable."(38). | "une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale."(28) ; "cette femme était un ange ou un démon, et peut-être les deux."(29) ; "la morte n'était autre que Clarimonde tant et si follement aimée"(45) ; " On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne." (51-52) | "Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu, mon cher Romuald, et je te cherchais partout. Tu étais mon rêve"(55) ; "moi que tu as réssucitée d'un baiser, Clarimonde la morte, qui force à cause de toi les portes du tombeau et qui vient te consacrer une vie qu'elle n'a reprise que pour te rendre heureux !" ; " Je l'aimai éperdument. Elle eût réveillé la satiété même et fixé l'inconstance. Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même ; un vrai caméléon !"(61) |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

| | Le cauchemar | La belle morte | L'érotisme et l'amour |
|---|---|---|---|
| **"Arria Marcella"** (1852) Théophile Gautier | "son coeur qui n'avait pas battu depuis tant d'années ; cependant son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe."(108) le malheureux promeneur nocturne ne vit plus à côté de lui, sur le lit du festin, qu'une pincée de cendre mêlée de quelques ossements calcinés [...] et que des restes informes."(112-113). | "Elle était brune et pâle ; [...] et dans son visage d'un ton mat brillaient des yeux sombres et doux, chargés d'une indéfinissable expression de tristesse voluptueuse et d'ennui passionné ; [...] son col présentait ces belles lignes pures qu'on ne retrouve à présent que dans les statues. [...] et de la pointe de ses seins orgueilleux, soulevant sa tunique d'un rose-mauve, partaient deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène."(103). | "Oh ! serre-moi sur ta jeune poitrine, enveloppe-moi de ta tiède haleine, j'ai froid d'être restée si longtemps sans amour."(110) ; "la fraîcheur de cette belle chair le pénétrait à travers sa tunique et le faisait brûler."(110) ; "On n'entendit plus qu'un bruit confus de baisers et de soupirs."(110) |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

| | Le cauchemar | La belle morte | L'érotisme et l'amour |
|---|---|---|---|
| *Carmilla* (1871) Shéridan Le Fanu | "Elle me caressa, s'allongea près de moi sur le lit et m'attira contre elle en souriant."(13) ; "Je me rendis compte qu'il s'agissait d'un animal d'un noir profond qui ressemblait à un chat monstrueux. [...] Il m'était impossible de proférer un son ; j'étais terrifiée [...]. Je le sentis sauter sans effort sur le lit."(66-67) ; "J'ai rêvé d'une chose noire qui venait rôder près de mon lit."(70). | "Elle était certainement la créature la plus ravissante que j'ai jamais vue."(39) ; "Elle se comportait en tout point comme une jeune fille. Il y avait une langueur certaine chez elle qui était tout à fait incompatible avec un corps masculin en pleine santé."(45) ; "Votre amie [...] a les dents très pointues, longues, fines, tranchantes comme une alène."(51) ; "Mais j'ai prononcé des voeux autrement plus terribles que ceux des nonnes."(64). | "Je me demande si vous vous sentez aussi étrangement attirée vers moi que je le suis vers vous ?"(38) ; "Les jeunes personnes se prennent d'amitié et même d'amour, dans l'instant."(39) ; "Et ses lèvres couvraient mes joues de doux et chauds baisers."(43) ; "J'étais consciente d'un amour qui confinait à l'adoration"(43) ; "On eût dit les ardeurs d'un jeune amant"(44) ; "Tu es mienne, tu seras mienne, toi et moi sommes unies pour toujours."(44) ; "Je n'ai jamais été amoureuse de personne et je ne le serai jamais, à moins que ce ne soit de toi."(59) |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 1. "*The Adventure of the German Student*"[1]

"*The adventure of the German Student*"[2] a été publié dans *Tales of a Traveller* en 1824. Il semble que Washington Irving ait repris une tradition populaire assez répandue : un homme est séduit et possédé par une jeune femme portant un ruban noir autour du cou et qui, après l'amour, s'avérera être une morte décapitée. L'auteur américain renouvelle ce scénario en faisant de l'homme un intellectuel allemand en cure à Paris, pendant la Révolution française, tandis que la dame est une aristocrate guillotinée. Ce faisant, W. Irving fixe un scénario qui continuera à exercer une certaine fascination puisqu'il sera repris par Alexandre Dumas dans "La femme au collier de velours" (1849) et par Petrus Borel. Ce qui advient à l'étudiant allemand fascine parce que ce scénario fantastique typique exprime un ensemble de fantasmes forts où se mêlent l'amour et la mort : l'amour pour/avec une femme qui se révélera être un cadavre ambulant. Celui qui a fait l'amour réalise, après coup, qu'il a pénétré la mort. L'effet rétroactif rend fou.

Gottfried Wolfgang, l'étudiant allemand, est venu à Paris soigner ses penchants pour la rêverie et l'exaltation qui affectent son esprit et son corps. Solitaire, mélancolique et visionnaire, il est persuadé qu'un mauvais génie le poursuit et a juré sa perte. Ses amis s'inquiètent de sa "maladie mentale" (*mental malady*, 58) et l'envoient à Paris où, espèrent-ils, "les splendeurs et les gaietés" (*the splendors and gayeties*, 58) le ramèneront à la vie réelle et l'empêcheront de perdre totalement la tête. Ce qu'on appelait alors "la vie parisienne" serait pour l'intellectuel venu d'Allemagne le remède contre la mélancolie. Celui qui est en train de perdre la tête, l'intellectuel mélancolique, devrait se refaire une santé dans la ville qui avait la réputation d'être

[1] Une première version de cette étude a été publiée dans la revue *Alizés*, Université de la Réunion

[2] IRVING, Washington. *Rip Van Winkle. L'étudiant allemand. Le gouverneur des 7 cités*. Paris : Aubier, "Bilingue", 1979, pp.55-75. Notre édition de référence.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

particulièrement licencieuse. Or à Paris, c'est la Révolution. La guillotine est installée à demeure sur la Place de Grève. La Terreur est plus qu'un sentiment, c'est le nom du régime politique en place : on vit sous la terreur, sous la Terreur. Wolfgang se terre, vit en reclus entre son modeste logement du Quartier Latin et les bibliothèques. Etranger, l'étudiant vit à Paris pendant la Révolution comme s'il était hors du monde, dans ses livres. Pourtant, un soir d'orage, il rencontre sur la Place de Grève, une belle jeune femme solitaire, assise au pied de l'échafaud. Il la reconnaît : c'est la femme de ses rêves. Séduit, il la conduit dans sa chambre où ils s'avouent un amour passionné et s'unissent, faisant fi des "balivernes des anciens temps, des formes et des cérémonies du mariage" (*rubbish of the old times, the forms and ceremonies of marriage*, 70). Au matin de leur nuit d'amour, la femme est (re)devenue un cadavre. Le policier arrivé sur les lieux lui apprend qu'elle a été guillotinée la veille. En dénouant le ruban noir qu'elle portait au cou, sa tête roule sur le sol. Voyant cela, Wolfgang perd la tête et meurt dans une maison de fous.

La nuit d'amour avec une revenante est une des variantes du scénario du cauchemar qui, selon la tradition, est un démon qui violente une personne endormie. Il n'est pas ici un monstre hideux mais une belle jeune femme, renversement qui se retrouve dans d'autres nouvelles du XIXème romantique[1]. Elle n'en est pas moins démoniaque, et l'aventure amoureuse avec la belle parisienne, si elle comble Wolfgang, se révèle un cauchemar.

## 1-1. Folies parisiennes

Wolfgang est à Paris pendant la Révolution mais dans sa vie, comme dans le texte, l'événement historique paraît secondaire. Il vit reclus dans son logement du Quartier latin, ne fréquente que les bibliothèques, rêve et étudie

[1] Cf. *Infra* : "La morte amoureuse", "Arria Marcella" et *Carmilla*.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

hors du monde, de l'histoire et du temps. Son aventure n'est pas profondément attachée aux circonstances historiques dans lesquelles le texte la situe pourtant. Mais par cette place relativement restreinte accordée à l'Histoire, ce qui arrive à l'étudiant acquiert presque la dimension de la légende. Il n'est cependant pas indifférent que l'étrangère soit une aristocrate guillotinée pendant la Terreur plutôt qu'une simple femme assassinée à une époque quelconque, et nous pensons que ce fait renouvelle la figure classique de la belle morte.

L'oeuvre de W. Irving témoigne d'une association récurrente de l'Histoire et du Fantastique. Qu'ils se situent à Grenade lors de la Reconquête des Rois Catholiques et de la chute de Boabdil, ou pendant la Révolution américaine, les textes de W. Irving installent le personnage à des moments de grands bouleversements historiques qui, bien que discrets au niveau narratif, surdéterminent le bouleversement intime du héros. Wolfgang bascule dans la folie en raison du surgissement de l'inacceptable : le retour de la femme morte. Ce qui se produit au moment le plus terrible de la Révolution, quand l'Histoire elle-même devient une figure de la terreur et de la mort. La Terreur est exemplairement ce que Bernard Terramorsi définit comme "le spectre de l'Histoire"[1] et tient pratiquement le même rôle que le fantôme ou le monstre dans le texte fantastique. C'est là une des grandes originalités de W. Irving qui réactualise l'inacceptable fantastique. Il est vrai que l'écrivain était aussi historiographe, biographe de C. Colomb, de Mahomet, ce qui peut expliquer l'omniprésence de l'Histoire dans ses récits. L'effet de réel qu'apporte ce cadre historique a pu être aussi une des motivations de l'auteur. Quoi qu'il en soit, il faut relever là un point de fixation de son imaginaire plus qu'un simple artifice littéraire. L'écriture d'Irving occupe souvent un coin d'ombre de l'Histoire. La revenante de "L'étudiant allemand" est bien une ombre de la Révolution, la Terreur incarnée.

[1] TERRAMORSI, Bernard. *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar.* Paris : L'Harmattan, 1994, p.161.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Dans "L'aventure de l'étudiant allemand" comme dans les autres fictions de W. Irving, l'histoire individuelle prime et l'Histoire est au second plan. Mais l'irruption de la Révolution dans la vie atemporelle de Wolfgang participe du fantastique. Wolfgang l'intellectuel vit comme "un reclus" (*a recluse*, 58), avec les "auteurs défunts" (*departed authors*, 58) qu'il étudie dans les bibliothèques en ignorant totalement les bouleversements sanglants qui ont lieu autour de lui. Il ne s'y intéresse pas, il n'y participe pas, peut-être pour protéger ainsi "sa nature sensible" (*his sensitive nature*, 58). Il vit à Paris pendant la Révolution comme s'il était n'importe où ailleurs, à n'importe quelle époque. Cette position en retrait de la vie, hors du temps et du monde, est une image classique de l'intellectuel, doublé du mélancolique. Mais elle se retrouve aussi chez Rip Van Winkle qui lui, dort dans la montagne magique pendant les années de la Révolution américaine[1]. Cette absence du héros dans l'Histoire exprime aussi une certaine critique politique, moins nette chez Wolfgang, l'Allemand à Paris. Mais la violence du surgissement de l'Histoire dans la vie de l'étudiant n'en est que plus forte. La femme guillotinée avec qui il couche est l'Histoire qui se rappelle à lui. Il vivait hors du monde, la Terreur vient à lui. Il n'échappe pas à la folie du temps qui vient sous la forme d'une belle guillotinée, le spectre de la Terreur, pour l'emporter. L'étrangère est l'Histoire qui rend fou et tue. La revenante terrifiante — l'Histoire qui se *rappelle* à l'intellectuel — n'a pas de nom mais est littéralement historique et révolutionnaire, pour le fantastique littéraire du moins. Le spectre de la Terreur garde toute sa modernité en devenant celui de la dictature argentine dans la nouvelle de Julio Cortázar, "*Pesadillas*"("Cauchemars"[2], 1982) qui dit dès son titre l'association de l'oppression politique au démon oppressant du cauchemar.

[1] IRVING, Washington. "Rip Van Winkle", *op. cit.*, pp.140-205.

[2] Cf. *Infra*. Chapitre 3

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Sur la Place de Grève, au coeur de la Révolution, le jeune homme allemand rencontre une belle parisienne. Enfin se dit-on, il va pouvoir chasser les démons qui le hantent, ses visions et sa mélancolie dans les bras d'une belle Française. C'est d'ailleurs la raison de son séjour à Paris : il est venu chercher le remède à sa "maladie mentale" dans le plaisir et l'amour. Les amis de Wolfgang pensent que l'Allemand mélancolique et intellectuel, l'homme de tête, a besoin de s'étourdir dans les "gaietés" de la vie parisienne, dans un tourbillon de fêtes légères et de femmes sensuelles pour ne pas perdre la tête et avoir aussi un corps. Aussi, l'homme qui n'est qu'une tête — l'intellectuel allemand mélancolique, mentalement troublé et qui ne vit que dans ses livres — va-t-il croiser et aimer le corps féminin : la Parisienne sans tête. Celle qui n'est qu'un corps, c'est-à-dire la femme sensuelle, chaude et vivante, la non-intellectuelle qui ne (se) "prend pas la tête" est l'exact opposé de Wolfgang et représente pour lui l'amour et la vie, la femme de ses rêves. La Parisienne légère, écervelée est l'idéal *objet* d'amour de l'intellectuel, elle est le sexe féminin. L'homme de tête, "trop timide et trop ignorant du monde pour faire des avances au sexe" (*too shy and ignorant of the world to make any advances to the fair*, 60), a une aventure : une relation sexuelle. Le chaste étudiant innocent connaît pour la première fois la femme, le beau sexe avec celle qui n'est que corps, que sexe. L'aventure qui semble banale est fantastique parce que Wolfgang s'unit à l'altérité absolue, à celle qu'il nomme l'étrangère. Elle — la femme, la Parisienne, le sexe féminin — est l'autre, l'exact contraire de Wolfgang. Allemand à Paris, il est l'étranger. Mais quand il rencontre la Parisienne, il la reconnaît. "Quel ne fut pas l'étonnement de Wolfgang en reconnaissant [...] le visage même qui avait si longtemps hanté ses rêves." (*What was his astonishment at beholding [...] the very face which had haunted him in his dreams*, 64) La femme est l'étrangère parce qu'elle vient d'ailleurs, comme lui. Elle est son identique opposé, son *alter ego* et donc la seule qui puisse parfaitement le combler.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 1-2. Un homme comblé

L'aventure de l'étudiant le mène à la folie parce que la femme aimée n'a jamais été vivante. L'étrangère est cette morte qui revient. Faisant ainsi retour, elle signale peut-être une perte initiale dont elle serait le spectre.

> "La fiction commence après une perte traumatique inaugurale qui lui est fondatrice, après que la catastrophe a déjà eu lieu, pour narrer la rencontre avec *une déjà morte* qui va mourir..."[1]

L'étrangère est la "déjà morte" qui revient, la revenante qui réalise par son retour même l'impossible désir : le retour de la morte aimée. D'une certaine façon, "L'aventure de l'étudiant allemand" dit aussi cet "amour plus fort que la mort"[2] et l'étrangère comme Clarimonde en sont les corps : des mortes amoureuses. L'aventure avec elles est l'union de l'homme et de la femme aimée et perdue, et donc de la première d'entre elles, la mère. Ce qui arrive alors ne peut être que le cauchemar.

La femme en noir pleurant sur la Place de Grève, annonce un deuil. "Peut-être celle-ci était-elle quelque pauvre âme que l'effroyable couteau avait rendue solitaire" (*Perhaps this was some poor mourner whom the dreadful axe had rendered desolate*, 65). On pense à une veuve. Sans savoir encore que c'est de sa propre vie qu'elle est en deuil. La femme porte son deuil. Elle est la Veuve, c'est-à-dire la guillotine, celle qui rend veuve. "Epouser la Veuve" signifiait alors "être guillotiné"... Elle est la guillotinée et la guillotine, la morte et la Mort qui tranche la raison et la vie de Wolfgang. Elle est l'étrangère : la Mort qui vient le prendre, la veuve noire qu'il épouse.

---

[1] TERRAMORSI, Bernard. "Mourir à en aimer" , in Théophile, GAUTIER, *Les mortes amoureuses*. Paris : Actes Sud, "Babel", 1996, p.121.

[2] GAUTIER, Théophile. "La morte amoureuse". *op.cit.* p.54.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

"L'aventure de l'étudiant allemand", l'union avec la Mort, est un cauchemar qui conduit Wolfgang à la mort.

Pourtant l'étrangère n'est pas une inconnue, elle hante les jours et les nuits de Wolfgang. S'il reconnaît la morte, étrangère comme lui, c'est peut-être parce qu'ils viennent tous deux d'ailleurs, de l'autre monde. L'intellectuel qui ne fréquente que les "auteurs défunts" et les bibliothèques "catacombes", n'appartient pas au monde des vivants, il est hors du monde, hors de la vie. La morte vivante lui est donc familière, elle est comme lui et il la connaissait en rêve. Il en rêvait, la Chose arrive et c'est l'aventure.

Ardent mais chaste, Wolfgang rêve d'une femme qui remplirait sa vie. Il est un homme en attente, en souffrance. Construit autour du manque, du "tombeau vide"[1], il est seul et a rompu avec la vie. La femme dont il rêve est d'abord une image, un esprit qui le hante. Puis elle prend corps, pour une nuit d'amour. Un corps pour l'amour, mais le texte fantastique fait avoir lieu jusqu'au bout ce corps : c'est un cadavre, la chose dure qui comble le trou, "la crypte vide de l'affect"[2]. Seul un corps peut combler le cryptophore. Le texte fantastique le fait avoir lieu, il réalise "pour de vrai" le désir en un cauchemar dont le personnage ne se réveille pas.

La femme de rêve naît du désir de Wolfgang. Il la crée. "L'autre vient là où je l'ai déjà créé. Et s'il ne vient pas je l'hallucine : l'attente est un délire."[3] Et l'on peut dire de Wolfgang comme d'Octavien et de Romuald :

> "Si ces hommes ont consciemment coupé avec la vie, inconsciemment *ils n'attendent que ça* : ces créatures adviennent parce qu'ils s'y attendent et que cette attente est hallucinogène"[4].

---

[1] LABADIE, Jean-Michel, "Le tombeau vide" , *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, "Figures du vide", n°11, Gallimard, 1975, pp.223-232.

[2] KRISTEVA, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie.* Paris : Gallimard, "Folio Essais", 1987, p.65.

[3] BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux.* Paris : Seuil, "Tel Quel", 1977, p.49.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Wolfgang, "le ténébreux, le veuf, l'inconsolé", est en souffrance. Le veuf (du latin *vidua* "vide, privé de") est un homme vidé dont l'empreinte en creux — la crypte, le tombeau — est à l'image de celle qui doit advenir. La femme est déjà là, dans cette absence à ses mesures, puis dans les rêves et les pensées de Wolfgang. C'est dans la tombe qu'elle doit être, mais l'homme l'a déjà installée dans son coeur vide et bientôt dans son lit. La chambre de Wolfgang, comme son coeur, sont des tombeaux, des cryptes vides. La pièce exiguë "fantastiquement meublée à l'aide des épaves d'une ancienne magnificence" (*fantastically furnished with the remains of former magnificence*, 68), le renfoncement de l'alcôve et la solitude indiquent combien ce lieu s'apparente à une tombe. La petite chambre, l'alcôve, le coeur de l'homme constituent les emboîtements du caveau, du cercueil qui attendent le corps mort. Dans le lit de Wolfgang, l'étrangère retrouve la tombe vide préparée pour elle. En la conduisant chez lui, l'étudiant l'amène à sa dernière demeure : "dans la tombe" (*in the grave*, 66).

Comme Octavien dans "Arria Marcella", Romuald dans "La morte amoureuse", Wolfgang n'a initialement aucun commerce avec les femmes. Il est froid. Il aime la beauté féminine, il en rêve, mais il ne peut se lier à aucune femme réelle et vivante. Le prêtre Romuald a refoulé jusqu'à l'existence des femmes. Octavien n'aime que les statues. Wolfgang, tout aussi solitaire, est amoureux d'une "image". C'est la représentation de la femme qu'il aime. Non pas l'être vivant puisqu'elle est morte, mais l'idole (H. Parisot utilise ce terme pour traduire "*image*" en français). En ce sens, Wolfgang est aussi un amoureux des statues, du corps mort et dur qui signale le vide de la crypte. La belle morte de "L'étudiant allemand" est un *colossos* animé par le désir de l'homme. Pierre levée, le *colossos* est "le substitut du cadavre absent. Il tient la place du défunt. [...] Présence insolite et ambiguë qui est aussi le signe d'une

[4] TERRAMORSI, Bernard. "Mourir à en aimer" ,*op. cit.*, p.130.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

absence."[1] La femme est un cadavre, un corps qui marque la crypte vide de l'affect. Mais pour Wolfgang, comme pour Octavien, c'est alors qu'elle peut être aimée. "Ces mortes présentifient le désir mort des héros en lui donnant corps, un corps qui est un cadavre et qui fait de la rencontre amoureuse une nécropsie"[2]. La revenante est la seule désirable, justement parce qu'elle fait retour. Elle est le manque, mais n'étant plus qu'un corps, elle comble le trou vide, le temps d'une nuit d'amour. Le mélancolique est comblé par le corps. La femme dont il rêve l'a séduit. Elle lui a tourné la tête. La femme décapitée lui a fait perdre la tête ; il est amoureux (puis) fou. Un corps l'ensorcelle et il chavire : aventure.

Avant de prendre corps, l'étrangère est une image onirique. Elle s'annonce et prend possession de l'étudiant par le rêve. Elle dit par là son origine surnaturelle. La femme de rêve est une image construite par le désir de l'homme. Elle n'a pas de réalité physique, pas de corps. Elle est "une ombre onirique" (*a shadow of a dream*, 60), un spectre. Et seul son visage apparaît alors. "Il eut un rêve qui produisit sur lui un effet extraordinaire. Ce songe lui avait représenté un visage féminin." (*A dream produced an extraordinary effect upon him. It was of a female face*, 60). Cette tête sans corps est déjà l'annonce de la scène finale. Une femme qui n'est qu'une tête avant de (re)devenir un corps sans tête. Mais dans les deux cas, elle reste un fantôme. Et l'origine étymologique commune du "fantôme" et du "fantasme", est ici particulièrement significative. Les rêves de la tête de l'étrangère précèdent l'arrivée du corps décapité. C'est le visage de la femme sans tête qui hante Wolfgang. Il ne voit que sa tête, qu'elle n'a plus. Et c'est de "cette ombre" qu'il est passionnément amoureux, de cette image qui reconstruit la femme décapitée. Avant même qu'elle prenne corps, Wolfgang a reconstruit la femme.

[1] VERNANT, J-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris : Maspero, 1965, p. 326-327.

[2] TERRAMORSI, Bernard. "Mourir à en aimer", *op. cit.*, p.129.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Il met une tête sur un corps, comme on dit mettre un nom sur un visage. "L'amour fait la femme" dit Arria Marcella. Le désir de Wolfgang, comme celui d'Octavien, recompose la femme en morceaux et lui redonne vie.

## 1-3. L'aventure d'un soir

Annoncé et appelé par le désir et les rêves de Wolfgang, ce qui doit arriver — l'aventure — est le cauchemar. Mais au XIXème, si le scénario mythique du cauchemar est conservé, les personnages ont changé d'apparence. Le démon est maintenant la belle jeune femme et sa victime un jeune homme innocent. L'étrangère démoniaque et le jeune étudiant "ignorant du monde" sont les acteurs du cauchemar. Nous regroupons dans ce montage de citations les passages importants qui révèlent son scénario.

> La reconnaissance mutuelle : "Dans la violence d'un engouement instantané, Wolfgang lui avoua la passion qu'elle lui inspirait." (*In the infatuation of the moment, Wolfgang avowed his passion for her.* 70) "Elle reconnut avoir ressenti pour lui une attirance également inexplicable." (*acknowledged to have felt an impulse towards him equally unaccountable*, 70) ;
> Le pacte : "Je m'engage à vous pour toujours. Pour toujours ? dit l'étrangère solennellement. Pour toujours ! répéta Wolfgang. L'étrangère étreignit la main qu'il lui tendait : Alors je suis vôtre, murmura-t-elle en s'abandonnant sur la poitrine du jeune homme." (*I pledge myself to you forever. Forever ? said the stranger, solemnly. Forever ! repeated Wolfgang. The stranger clasped the hand extended to her : Then I am yours, murmured she, and sank upon his bosom.* 72)
> L'union : "Le matin suivant l'étudiant quitta sa jeune épousée endormie. (*The next morning the student left his bride sleeping.* 72) ;
> La possession : " Il était fasciné par ses charmes." (*he was fascinated by her charms.* 70) ; " Elle avait possédé son coeur avant même qu'il l'eût vue." (*she had possessed his heart before he had even seen her.* 70) ; "Le démon ! Le démon s'est emparé de moi ! s'écria-t-il. Je suis perdu à jamais. (*The fiend ! the fiend has gained possession of me ! he shrieked ; I am lost forever.* 74) ; "Il était possédé par l'effrayante conviction qu'un mauvais esprit avait ranimé la suppliciée afin de le prendre lui-même au piège. Il avait perdu la raison et mourut dans une maison de

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> fous." (*He was possessed with the frightful belief that an evil spirit had reanimated the dead body to ensnare him. He went distracted, and died in a mad-house.* 74).
> La chute : "Prenant sa main, il s'aperçut qu'elle était froide. Son pouls était nul ; son visage était livide. En un mot, c'était un cadavre." *On taking her hand, it was cold — there was no pulsation — her face was pallid and ghastly. In a word, she was a corpse.* 74) ; "Elle a été guillotinée hier." (*she was guillotined yesterday.* 74) ; "Il s'avança, défit le noir collier qui ornait le cou de la morte, dont la tête roula sur le sol ! (*He stepped forward, undid the black collar round the neck of the corpse, and the head rolled on the floor*! 74)

Avant même la scène du lit qui est pudiquement escamotée —l'écrivain new-yorkais étant plus prude que les romantiques européens —, nous sommes en présence du cauchemar. Wolfgang et sa rencontre avec l'étrangère l'annonçaient déjà. Le cauchemar n'arrive donc pas brutalement, il se fait annoncer… par des rêves à la fonction prémonitoire ! Le démon est attendu, la Chose arrive. Suivant le scénario mythique du cauchemar, l'aventure d'un soir est l'union de la revenante et du vivant. L'étrangère agit comme un succube. Elle est en cela une version romantique et féminine du démon du cauchemar.

Cependant la scène de succubat n'est pas décrite. Elle est sous-entendue dans les termes de "sa jeune épousée" (*his bride*, 72) qu'emploie l'étudiant au lendemain de la nuit d'amour. La femme s'est unie au jeune homme. "*I am yours*", a-t-elle dit. La revenante décapitée a chevauché le vivant qui en perd la tête. Sa nature diabolique était annoncée et Wolfgang sait à quoi s'attendre, même s'il l'ignore consciemment et s'il devient fou lorsqu'elle arrive. Il sait "qu'un mauvais génie, qu'un esprit malfaisant s'efforçait de le prendre au piège et de consommer sa perte." (*an evil genius or spirit seeking to ensnare him and ensure his perdition*, 58). La femme morte, le démon du cauchemar, va en effet le posséder jusqu'à la folie et la mort. Il le savait mais s'en rend compte trop tard : "Le démon ! Le démon s'est emparé de moi ! Je suis perdu à jamais." (*The fiend ! the fiend has gained possession of me ! I am lost forever*,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

74) Ce "*forever*" final n'est pas surprenant. Wolfgang n'avait-il pas promis : "*I pledge myself to you forever*" ? Et la suite du dialogue — "*Forever ? said the stranger, solemnly. Forever ! repeated Wolfgang. Then I am yours, murmured she*" — montre à quel point leur union doit être irrévocable. L'étrangère insiste, "*solemnly*", et ce n'est qu'après la confirmation de l'engagement total de Wolfgang, "*then*", qu'elle s'abandonne à lui. "*She sank upon his bosom*"(72). C'est là que se joue en fait la scène de cauchemar. C'est à ce moment que le démon prend véritablement possession de l'homme. "*To sink*" que le traducteur Henri Parisot a choisi de rendre par "s'abandonner" signifie d'abord "aller au fond, couler, sombrer". L'étrangère se coule en lui, entre dans son corps et l'habite. Elle le possède "*forever*", ainsi qu'il l'a promis dans son pacte — "*social compacts*"(72) — avec le démon. Le texte fantastique réalise au pied de la lettre l'engagement inconsidéré de Wolfgang. Elle vient se loger en lui pour devenir un hôte abusif, un corps étranger.

Avec les mortes amoureuses, le XIX$^{ème}$ opère une féminisation du cauchemar. La femme est l'incarnation du démon qui — cela même est démoniaque — prend l'apparence d'une belle jeune femme pour séduire l'homme innocent. Plutôt que la laideur repoussante, c'est la beauté tentatrice, la beauté du diable qui est signe du démoniaque car elle est apparemment opposée aux idées de mort et de répulsion.

> "Un visage d'une transcendante beauté" (*A female face of transcendent beauty*, 60) ; "Ce visage était pâle et désolé, mais d'une ravissante beauté" (*Her face was pale and disconsolate, but ravishingly beautiful*, 64) ; "Il fut plus que jamais subjugué par sa vénusté. Son visage était pâle mais d'une éblouissante beauté, que relevait la profusion d'une chevelure d'un noir de jais suspendue en boucles autour de son visage. Ses yeux, grands et brillants, avaient une singulière expression qui les faisait paraître presque hagards. Dans la mesure où son vêtement noir laissait deviner les formes de son corps, celles-ci étaient d'une parfaite symétrie. Encore qu'elle fût vêtue dans le style le plus simple, l'ensemble de son apparence était très remarquable. Le seul objet qu'elle portât, ressemblant à un ornement, était, autour

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

de son cou, un large ruban noir retenu par une agrafe de diamants."( *He was more than ever intoxicated by her beauty. Her face was pale, but of a dazzling fairness, set off by a profusion of raven hair that hung clustering about it. Her eyes were large and brilliant, with a singular expression approaching almost to wildness. As far as her black dress permitted her shape to be seen, it was of perfect symmetry. Her whole appearence was highly striking, though she was dressed in the simplest style. The only thing approaching to an ornament which she wore, was a broad black band round her neck, clasped by diamonds.* 68) ; "Pourtant, il était tellement fasciné par ses charmes, ceux-ci semblaient avoir un tel pouvoir sur ses pensées et ses sens, qu'il ne parvenait pas à s'arracher à sa présence." (*Still he was so fascinated by her charms, there seemed to be such a spell upon his thoughts and senses, that he could not tear himself from her presence.* 70)

La beauté de la femme ensorcelle. "Ses charmes" ont possédé son esprit et son corps, elle est démoniaque. La pâleur de son visage, bien qu'appartenant au code esthétique de l'époque et sur laquelle le texte revient par deux fois, annonce la mort. Mais le cadavre n'est pas abject, la morte est belle. L'opposition entre la pâleur de la mort et la beauté de la femme ("*Her face was pale and disconsolate,* but *ravishingly beautiful"* , 64 *; "Her face was pale,* but *of a dazzling fairness*", 68) est suffisamment insistante pour souligner à quel point justement les deux sont liées. C'est parce qu'elle est morte qu'elle est belle. Elle n'est plus qu'un corps et elle est pourtant désincarnée : elle est la Femme. Celle qui est à la fois l'Amour, la Beauté, la Mère et l'Amante, la Vie et la Mort. Celle qui a été aimée et perdue, et dont la place vide remplit l'homme mélancolique.

La créature féminine est une amoureuse au moins aussi ardente que Wolfgang : elle n'est qu'un corps. Son abandon facile est un signe démoniaque de la domination par l'instinct et les pulsions. Dans le code esthétique de l'époque, les longs cheveux dénoués ont une forte connotation érotique. En se présentant ainsi à l'homme, "ses longs cheveux en désordre pendants jusqu'au sol" (*her long dishevelled tresses hanging to the ground*, 64), la femme annonce sa sensualité. Elle est là pour l'amour, déjà séduite et ses yeux brillent

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

(*eyes brilliant*, 68). L'amoureuse décoiffée place tout de suite Wolfgang dans un rapport intime et amoureux avec elle. Ses cheveux dénoués disent qu'elle est défaite, qu'elle n'a plus (toute) sa tête. Elle est déconstruite, en morceaux : "la tête roula sur le sol" (*the head rolled on the floor*, 74). Un corps morcelé — comme celui d'Arria Marcella dont le sein volcanique fascine Octavien — où la vie ne tient qu'à un fil, ou plutôt qu'à un ruban noir. Ces (beaux) morceaux de femme — une tête, un corps — sont rassemblés comme pour un puzzle par le désir de l'homme. Mais la reconstruction fantasmatique est fragile, elle ne tient que la nuit, quand la censure est en sommeil. Au matin, la revenante se défait, s'effondre et elle se casse définitivement.

"L'aventure de l'étudiant allemand" est un cauchemar : une nuit d'amour avec une belle morte. Le jeune homme innocent a sa première aventure avec une belle parisienne rencontrée par hasard, un soir d'orage. C'est pour qu'il connaisse ces "*gayeties of Paris*" censées le guérir de sa mélancolie que ses amis l'avaient envoyé en France. Mais la rencontre a lieu sur la Place de Grève, pendant la Révolution, et ce cadre annonce que la femme pâle et défaite, en noir, au pied de la Veuve est la Mort. L'étudiant pour son coup d'essai, devient nécrophile sans le savoir. Dès lors il ne pourra plus vivre normalement. L'aventure galante d'un soir tourne au cauchemar et ne sera pas sans lendemain : Wolfgang sailli par la Mort, fait le deuil de la Raison. Il ne se réveillera pas de la possession par le démon. Car contrairement à l'expérience de la vie quotidienne, le cauchemar littéraire est un accident psychotique irréversible qui entraîne la folie et la mort. Il est fantastique parce qu'il n'est pas un rêve : il a lieu réellement et on ne peut donc s'en réveiller.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 2. "La morte amoureuse"

Douze ans après "L'aventure de l'étudiant allemand" d'Irving, Théophile Gautier publie en 1836 "La morte amoureuse"[1]. C'est elle qui donne son nom au recueil édité par B. Terramorsi, et de là, à notre chapitre. Clarimonde, "la morte amoureuse" par excellence, est le modèle qui définit les autres personnages féminins du corpus. Cette femme démoniaque caractérise tous les traits de la belle morte amoureuse, jusqu'à être un peu vampire.

Le récit, fait par Romuald à un autre prêtre pour l'édifier, est l'histoire son "aventure" qui, comme celle de l'étudiant allemand, tourne au cauchemar. Il raconte à un jeune frère que le jour même de son ordination, il a croisé le regard d'une femme, Clarimonde, qui n'a depuis cessé de hanter sa vie. Eperdument amoureux sur-le-champ, il est appelé un an après, au chevet d'une mourante dans un château inconnu. C'est Clarimonde. Seul, troublé par le cadavre de cette femme aimée, il l'embrasse. Sous le baiser, Clarimonde reprend vie et promet à Romuald de revenir. Elle revient habillée de son suaire quelque temps plus tard dans la chambre du prêtre endormi. A partir de ce moment, le prêtre Romuald va vivre une double vie : amant de Clarimonde la nuit, prêtre le jour. Jusqu'à ne plus savoir où est la réalité et où est l'illusion. La belle morte est riche aussi et les amants mènent grand train. C'est une vie dorée dans les grands palais vénitiens mais Clarimonde pourtant est de plus en plus pâle. Romuald découvre qu'elle a besoin de son sang pour rester en vie. Malgré cela, il continue à l'aimer follement. L'aventure dure jusqu'au jour où l'abbé Sérapion, le directeur de conscience de Romuald va, à minuit, mettre de l'eau bénite sur le cadavre intact de Clarimonde qui tombe aussitôt en poussière.

La morte amoureuse dit, dès son titre, le paradoxe, l'incertitude entre la mort et la vie. Il s'agit d'une morte animée de sentiments. Elle revient pour

[1] GAUTIER, Théophile "La morte amoureuse" in *Les mortes amoureuses*, *op. cit.*, pp. 23-69.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

une nuit d'amour et par amour. C'est ainsi du moins que le romantisme apporte une transformation significative au thème fantastique du revenant et à la figure du cauchemar. En disant "l'amour est plus fort que la mort", Clarimonde est celle qui représente les revenantes de "L'aventure de l'étudiant allemand" et d'"Arria Marcella". C'est aussi à partir de cette affirmation qu'il faudra analyser le scénario mythique du cauchemar. Car la belle amoureuse est démoniaque : elle est une morte qui s'unit à un vivant et l'oppresse pour toujours. Nous voulons donc mettre en évidence l'importance de la figure du cauchemar chez Clarimonde et dans son aventure amoureuse avec Romuald. Si ce qui advient reste terrifiant, son érotisme onirique accentué lui donne parfois l'apparence d'un "simple" rêve érotique.

## 2-1. La plus belle des mortes amoureuses

Pour être cette morte amoureuse par excellence, Clarimonde est le produit ou le croisement de différentes croyances. Elle est tour à tour l'ange et le démon, l'amante et le succube, le vampire, la fée et la princesse endormie. C'est à toutes ces figures qu'elle emprunte les traits de la morte amoureuse. Elle est un mélange, un corps composite, une chimère. L'un des traits communs à ces figures est tout d'abord la beauté exceptionnelle du démon féminin, comme l'était Méduse au départ.

> "une jeune femme d'une beauté rare [...]. La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique [...]. Oh ! comme elle était belle ! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. [...] un port de déesse [...] ; on aurait dit une reine avec son diadème [...]. Quels yeux ! [...] Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer [...]. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux."(28-29) ; "elle était aussi charmante, et la mort chez elle semblait une coquetterie de plus. La pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur, lui donnaient une expression [...] d'une puissance de séduction inexprimable [...] ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des hosties, étaient croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière, qui corrigeait ce qu'auraient pu avoir de trop séduisant, même dans la mort, l'exquise rondeur et le poli d'ivoire de ses bras nus."(47-48) ; "la lueur donnait à ses doigts effilés une transparence rose qui se prolongeait par une dégradation insensible jusque dans la blancheur opaque et laiteuse de son bras nu. [...] elle était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe. Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique [...] sa beauté était toujours la même."(53)

La description de la beauté de Clarimonde occupe plusieurs pages de la nouvelle. Nous n'en donnons ici que quelques extraits car chaque apparition de Clarimonde donne lieu à de longues descriptions de ses charmes. La grande beauté de Clarimonde est une preuve de son caractère démoniaque, car seul le démon peut ainsi utiliser la plus ravissante apparence pour tenter l'homme. Le prêtre Romuald le sait bien : "Jamais Satan n'a mieux caché ses griffes et ses cornes."(55) Mais pourtant, comment tant de charmes et d'amour pourraient être démoniaques ? La beauté du diable est aussi celle de l'ange ou de la Madone. Angélique et surnaturelle, Clarimonde prend alors les traits de la fée. Par enchantement — d'un regard — elle métamorphose le sombre prêtre "mort à la vie" en prince charmant, parce qu'elle l'aime ou pour pouvoir l'aimer. Devenant comme par magie, un "fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant"(25-26), Romuald réalise peut-être un rêve, un désir provoqué par la femme tentatrice. Il ne se reconnaît plus.

> "Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose."(58)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Les pouvoirs magiques de Clarimonde ne l'empêchent pas d'être aussi la belle princesse endormie que le prince charmant réveille d'un baiser. Comme dans le conte, cette Belle au palais dormant n'est réanimée que par l'amour du prince charmant. "Moi que tu as ressuscitée d'un baiser, Clarimonde la morte"(56). La morte est si belle qu'elle semble endormie — comme la dormeuse du *Nightmare* de H. Füssli est aussi un corps sans vie. Le retour à la vie insufflé par le baiser appartient au conte et donne à Clarimonde certains aspects du personnage de contes de fées.

Clarimonde emprunte également sa beauté à la statuaire. Sa blancheur d'albâtre, les plis du fin linceul qui la recouvre la font ressembler "à une statue de marbre de baigneuse antique"(53). Le corps dur et froid de la statue est aussi le cadavre. Or Romuald, comme les autres personnages masculins du corpus, n'a jamais connu de femme. Octavien le dira clairement, ils n'aiment que les statues, ou les cadavres. Ils aiment le froid et symbolisent la frigidité, c'est une morte qui va leur donner de l'ardeur.

La femme qui ordonne d'un regard, celle dont les yeux "décidaient de la destinée d'un homme"(29) en un éclair, a la beauté fatale des vampires et des cauchemars. Elle le séduit, s'unit à lui puis l'endort avec "une poudre"(63) pour se nourrir de son sang. La figure de la morte amoureuse est tissée par celles du vampire, du cauchemar et de la magicienne, "un vrai caméléon"(61). Mais "le manteau d'Arlequin" de Clarimonde est d'une beauté remarquable : "je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie"(32). Et elle lui promet : "nous serons l'amour"(32). En étant l'amour, en le faisant, ils donnent vie à un sentiment, une abstraction qu'ils incarnent. La morte donne vie à l'amour fou.

> "Vous me demandez, frère, si j'ai aimé ; oui."(25) ; "Oui, j'ai aimé comme personne au monde n'a aimé, d'un amour insensé et furieux, si violent que je suis étonné qu'il n'ait pas fait éclater mon coeur. Ah ! quelles nuits ! quelles nuits !"(26) ; "Cet amour né tout à l'heure s'était indestructiblement enraciné ; je ne songeai même pas à essayer de l'arracher, tant je sentais que c'était là chose impossible. Cette femme s'était complètement emparée de moi, un seul regard avait suffi pour

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> me changer ; elle m'avait soufflé sa volonté ; je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle."(34) ; "j'aurais voulu pouvoir ramasser ma vie en un monceau pour la lui donner et souffler sur sa dépouille glacée la flamme qui me dévorait."(48) ; "Car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre;"(54) ; "Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu, mon cher Romuald, et je te cherchais partout. Tu étais mon rêve, et je t'ai aperçu dans l'église au fatal moment ; j'ai dit tout de suite : "C'est lui !" Je te jetai un regard où je mis tout l'amour que j'avais eu, que j'avais et que je devais avoir pour toi ; un regard à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds devant sa cour."(55) ; "Je l'aimais éperdument. [...] Elle me rendait mon amour au centuple, et c'est en vain que les jeunes patriciens et même les vieux du conseil des Dix lui firent les plus magnifiques propositions. [...] elle ne voulait plus que de l'amour, un amour jeune, pur, éveillé par elle, et qui devait être le premier et le dernier."(61); "Je ne pouvais m'empêcher d'aimer Clarimonde, et je lui aurai volontiers donné tout le sang dont elle avait besoin pour soutenir son existence factice."(65) ; "Hélas ! elle a dit vrai : je l'ai regrettée plus d'une fois, et je la regrette encore."(69).

L'amour que partagent Romuald et Clarimonde est lui aussi hors de l'ordinaire. Clarimonde est la plus amoureuse de toutes nos mortes amoureuses. Contrairement à ce qui se passe dans "L'aventure de l'étudiant allemand", c'est la femme morte qui aime déjà en rêve l'homme innocent : "Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu, mon cher Romuald, et je te cherchais partout. Tu étais mon rêve."(55). Elle l'aimait avant de le connaître, comme Wolfgang aimait l'étrangère. La passion est antérieure à la rencontre qui devient alors inéluctable et se change en une reconnaissance. "J'ai dit tout de suite : C'est lui !"(55). C'est lui qu'elle attendait, lui dont elle rêvait. Leur aventure, ce qui doit arriver, a la force de l'évidence car elle était annoncée. Et Romuald que rien n'avait apparemment préparé à cela n'est pas pour autant surpris : "Je ne voyais rien là que de parfaitement naturel"(55). Bien qu'étant à tous niveaux extraordinaire et surnaturel, ce qui arrive est vécu comme "naturel", dans l'ordre des choses parce que cela était attendu, désiré. Aussi, quand avec un regard d'amour "à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds devant sa cour"(55) Clarimonde croise pour la première fois les yeux du jeune prêtre, elle le possède déjà. "Cette femme s'était

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

complètement emparée de moi, un seul regard avait suffi pour me changer ; elle m'avait soufflé sa volonté ; je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle."(34) Séduisant mauvais oeil, Clarimonde envoûte le jeune homme. Comme elle le voulait, il a été damné, à ses pieds. La représentation de l'amour comme un sortilège plus ou moins démoniaque n'est pas particulière au Romantisme. Et le jeune prêtre damné parce que détourné de la chasteté par la femme démoniaque, est aussi un thème classique. Mais le Fantastique, qu'Alain Chareyre-Méjan définit comme "le comble du réalisme", fait avoir lieu *réellement* dans le texte ce qui n'était qu'une image, un désir, un rêve ou un cauchemar. L'amour surnaturel a un corps, un visage et un nom ; ceux de Clarimonde, "la morte amoureuse".

Possédé, Romuald vit un amour qui va au-delà de la mort. C'est l'amour qui maintient la femme en vie et par deux fois, Romuald est prêt à donner sa vie pour la sienne. Une première fois quand il est à son chevet de morte : "j'aurais voulu pouvoir ramasser ma vie en un monceau pour la lui donner et souffler sur sa dépouille glacée la flamme qui me dévorait."(48) Et plus tard, lorsqu'il s'aperçoit que Clarimonde a besoin de son sang pour rester en vie : "Je ne pouvais m'empêcher d'aimer Clarimonde, et je lui aurai volontiers donné tout le sang dont elle avait besoin pour soutenir son existence factice."(65) La mort n'arrête pas l'amour et le rend à la fois vital et mortel. "Car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre."(54) C'est à chaque fois cette certitude, cette croyance, qui anime les mortes amoureuses. L'amour de la morte ne peut mourir, il est.

Comblée, Clarimonde refuse "les plus magnifiques propositions"(61) de ses autres prétendants pour ne garder que Romuald, les autres lui font horreur. Quant à Romuald, il est entièrement fidèle à Clarimonde car

> "Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même ; un vrai caméléon ! Elle vous faisait commettre avec elle l'infidélité que vous eussiez commise avec

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> d'autres, en prenant complètement le caractère, l'allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire."(61)

Clarimonde est une amoureuse exceptionnelle car selon Romuald, elle prend l'apparence de la femme avec qui on aurait pu commettre l'infidélité. C'est une amante douée qui vaut toutes les maîtresses car elle est multiple, variée. Et l'on voit ici à quel point la sexualité est importante. L'amour fou que se portent Romuald et Clarimonde n'est pas éthéré, il s'ancre dans une réalité physique. Clarimonde est une maîtresse exceptionnelle, elle sait parfaitement aimer. La morte amoureuse est aussi une parfaite courtisane qui, pour la première et la dernière fois désire "un amour jeune, pur, éveillé par elle"(61) *Etre* et non plus *faire* l'amour. " Je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour."(32) Romuald alors comble Clarimonde et sera lui-même comblé par cette union avec le corps mort, lui qui est mort à la vie. Ainsi, le texte fantastique réalise "au-delà du réel", "l'amour plus fort que la mort" proclamé par Clarimonde et qui anime toutes les mortes amoureuses.

Clarimonde est aussi celle dont la mort est la plus explicite, les personnages le disent et le savent.

> "Je songeais au singulier hasard qui m'avait fait retrouvé Clarimonde au moment où je la perdais pour toujours."(46) ; "Il a couru de tout temps sur cette Clarimonde de bien étranges histoires, et tous ses amants ont fini d'une manière misérable ou violente."(52) ; "car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte."(52) ; "Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même."(53) ; Mais je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu ; il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive ; ce n'est que de l'espace et de l'ombre ; ni chemin, ni sentier ; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile ; et pourtant me voici, car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre. Ah ! que de faces mornes et de choses terribles j'ai vues dans mon voyage ! Que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté, a eu pour retrouver son corps et s'y réinstaller ! Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte !"(54) ; "Puisque tu m'aimes

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> encore, il ne faut pas que je meure…"(64) ; "son existence factice"(65) ; "La pauvre Clarimonde n'eut pas été plutôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés."(68) ; "et que t'avais-je fait, pour violer ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon néant ? Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu."(69).

Clarimonde est une revenante confirmée puisqu'elle n'en est pas à son premier retour de la mort. "Car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte."(52) Cela suppose donc que tous les anciens amants de Clarimonde qui, selon l'abbé Sérapion, sont tous morts "d'une manière misérable ou violente"(52), ont été pour le démon Clarimonde l'occasion de reprendre vie. Romuald n'est pas le premier, même si pour la première — et dernière fois — fois le sentiment amoureux paraît plus intense. D'autres amants ont donné leur vie pour elle ; elle en a déjà épuisé plus d'un.

Romuald lui-même a connu deux morts de Clarimonde. Une première fois quand le prêtre est appelé à son chevet, un an après leur première rencontre. Clarimonde est alors déjà connue comme courtisane, se livrant à toutes sortes de débauches, dans le palais du prince Concini. Le texte met ensuite en scène la maladie de Clarimonde et sa survie "factice" par le sang de Romuald. La seconde mort de Clarimonde à laquelle assiste le prêtre paraît définitive. Selon le rituel imposé par la croyance, son corps aspergé d'eau bénite, se décompose instantanément. "Clarimonde n'eut pas été plutôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière."(68). Pourtant, même après cela, Clarimonde revient encore une fois auprès de Romuald pour lui dire adieu : "Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu."(69). Et qui sait si Clarimonde, après un nouveau séjour dans les limbes, ne sera pas encore réanimée par l'ardeur d'un nouvel amant ? En tout cas, Clarimonde ne laisse aucun doute sur sa nature de morte et raconte ce dont personne n'a jamais pu témoigner, le séjour des morts.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive ; ce n'est que de l'espace et de l'ombre ; ni chemin, ni sentier ; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile ; et pourtant me voici [...]. Ah ! que de faces mornes et de choses terribles j'ai vues dans mon voyage ! Que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté, a eu pour retrouver son corps et s'y réinstaller ! Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte !"(54)

Ce pays dont nous sommes sans témoin, Clarimonde le connaît. Par cette description, Clarimonde avoue son origine démoniaque. Elle est d'ailleurs apparue à Romuald, dans son suaire, avec la lampe des tombeaux. Et pour le jeune prêtre innocent qui a peur des femmes (vivantes), sa mort la rend *a priori* inoffensive. On sait ce que lui coûte ce goût.

A côté de tous ces aspects où Clarimonde excelle, deux autres traits moins constants et moins importants caractérisent la belle morte amoureuse. Le premier, que l'on peut associer à la beauté, est la noblesse et la richesse de la belle.

> "vêtue avec une magnificence royale"(28) ; "Pour son nez, il était d'une finesse et d'une fierté toute royale, et décelait la plus noble origine."(29) ; "C'est l'ancien palais que le prince Concini a donné à la courtisane Clarimonde."(39) ; "la belle existence dorée que nous mènerons !"(56) ; "L'argent, les habits, les voitures, tout sera prêt."(56) ; "Nous habitions un grand palais de marbre sur le Canaleio, [...] un palais digne d'un roi. Nous avions chacun notre gondole et nos barcarolles à notre livrée, notre chambre de musique et notre poète. Clarimonde entendait la vie d'une grande manière [...]. Quant à moi, je menais un train de fils de prince [...]. J'allais au Ridotto, et je jouais un jeu d'enfer. Je voyais la meilleure société du monde."(60-61) ; "Elle avait assez d'or, elle ne voulait plus que de l'amour."(61).

Qu'elle soit fée ou princesse endormie, la belle morte est noble et somptueuse. Mais pour la première fois peut-être Clarimonde n'est plus une courtisane entretenue, c'est elle au contraire qui détient la bourse. Elle a l'or et le pouvoir, ce qui ajoute à sa puissance diabolique. Et Romuald menant "un train de fils de prince"(60) est dans une position féminine, malgré son statut viril. Il est possédé, vivant aux crochets de la femme qui, elle, se nourrit de son

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

sang. Il se saigne pour elle, lui donne son fluide vital en remboursement d'une vie de luxe. "Je t'emmènerai vers les îles inconnues ; tu dormiras sur mon sein, dans un lit d'or massif et sous un pavillon d'argent."(32) Clarimonde la morte propose une vie de rêve où se confondent le luxe et la luxure, et le réalisera. Le prêtre Romuald sera chaque nuit un bel amant au train de vie luxueux.

Si Romuald a "des veines plantureuses qui ne seraient pas de sitôt épuisées"(65), Clarimonde a beaucoup d'or. Il y a entre Clarimonde et Romuald des échanges d'amour et d'or, de sang, de sperme et de larmes. Nous verrons qu'ils échangent aussi leurs rôles, tantôt cauchemar, tantôt victime. Economie amoureuse : circulation de la vie entre le vivant et la morte. L'or, le sang, l'amour, la vie, la mort passent de l'un à l'autre. Ils s'échangent aussi leur rôle sexuel. Quand Clarimonde est le vampire ou le démon, sa puissance est virile. Quand elle est la belle jeune fille endormie et sans défense, Clarimonde est la féminité. Aux mêmes moments, Romuald est un beau jeune homme innocent, entretenu et féminisé ou un démon noir puissamment viril qui baise la dormeuse. Il se passe des choses entre eux, des échanges de vie et de mort, de sperme et de sang, de féminité et de virilité, de divin et de démoniaque. L'amour et l'or de Clarimonde compensent son absence de vie. Elle se nourrit de lui et l'entretient. "La morte amoureuse" est un échange amoureux et sexuel de sang et d'or.

Nous retrouverons à des degrés différents chez nos mortes amoureuses cette femme phallique qui possède l'homme soumis. La richesse et la noblesse de Clarimonde ne font que renforcer sa puissance démoniaque, comme les traits qu'elle emprunte au vampire.

> "On a dit que c'était une goule, un vampire femelle."(52) ; "Le sang partit aussitôt en filets pourpres, et quelques gouttes rejaillirent sur Clarimonde. Ses yeux s'éclairèrent, sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui avais jamais vue. Elle sauta à bas du lit avec une agilité animale, une agilité de singe ou de chat, et se précipita sur ma blessure qu'elle se mit à sucer avec un air d'indicible volupté. Elle avalait le sang par petites gorgées, lentement et

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

précieusement, comme un gourmet qui savoure un vin de Xérès ou de Syracuse ; elle clignait les yeux à demi, et la pupille de ses prunelles vertes était devenue oblongue au lieu de ronde. De temps à autre elle s'interrompait pour me baiser la main, puis elle recommençait à presser de ses lèvres les lèvres de la plaie pour en faire sortir encore quelques gouttes rouges. Quand elle vit que le sang ne venait plus, elle se releva l'oeil humide et brillant, plus rose qu'une aurore de mai, la figure pleine, la main tiède et moite, enfin plus belle que jamais et dans un état parfait de santé. "Je ne mourrai pas ! je ne mourrai pas ! dit-elle."(62-63) ; "Quand elle se fut bien assuré que je dormais, elle découvrit mon bras et tira une épingle d'or de sa tête ; puis elle se mit à murmurer à voix basse : "Une goutte, rien qu'une petite goutte rouge, un rubis au bout de mon aiguille !... [...] Ah ! pauvre amour ! son beau sang d'une couleur pourpre si éclatante, je vais le boire. [...] je ne prendrai de ta vie que ce qu'il faudra pour ne pas laisser éteindre la mienne."(64) ; "Si je ne t'aimais pas tant, je pourrais me résoudre à avoir d'autres amants dont je tarirais les veines ; mais depuis que je te connais, j'ai tout le monde en horreur..."(64) ; "Enfin elle se décida, me fit une petite piqûre avec son aiguille et se mit à pomper le sang qui en coulait. Quoiqu'elle en eût bu à peine quelques gouttes, la crainte de m'épuiser la prenant, elle m'entoura avec soin le bras d'une petite bandelette après avoir frotté la plaie d'un onguent qui la cicatrisa sur-le-champ."(64-65) ; "Une petite goutte rouge brillait comme une rose au coin de sa bouche décolorée."(68) ; "Ah ! te voilà, démon, courtisane impudique, buveuse de sang et d'or !"(68).

Clarimonde est le démon du cauchemar, elle est aussi un vampire. Nous avons, comme souvent à l'époque romantique, l'amalgame de deux figures mythiques. Clarimonde la morte, se maintient en vie en se nourrissant de sang chaud. Mais alors qu'habituellement le héros arrête toute relation avec la femme dès qu'il apprend son vampirisme, ici, Romuald offre ses veines par amour.

La délicatesse caractérise ce vampire féminin. Clarimonde endort son amant avant de lui prendre son sang. Elle ne le mord pas, mais lui pique délicatement le bras avec une aiguille. Ce vampire amoureux ne prend à l'autre que ce qui lui est strictement nécessaire. Quelques gouttes lui suffisent. Il se nourrit de peu, il a peur d'épuiser l'autre. Mais surtout, ce vampire délicat n'accepte que le sang de l'aimé. Clarimonde ne boit que le sang de ses amants.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Seul celui-là le réanime. Elle vit d'amour et de sang frais. Et la morte est si amoureuse que le sang de Romuald seul ne la dégoûte pas. Le fluide vital des autres hommes semble lui soulève le coeur. "Si je ne t'aimais pas tant, je pourrais me résoudre à avoir d'autres amants dont je tarirais les veines ; mais depuis que je te connais, j'ai tout le monde en horreur..."(64) Le délicat vampire ne se nourrit pas de n'importe quel sang. Seul celui de l'amant lui convient. Clarimonde est un vampire amoureux fidèle à l'amour et au sang de Romuald. Le fluide vital la réanime parce qu'il est chargé d'amour. Par son sang, c'est aussi bien sa vie que son amour que Romuald insuffle à Clarimonde. Clarimonde est un vampire parce qu'elle vit du sang de l'homme, elle est la morte amoureuse parce que seul le sang de l'amant la réanime. Elle est aussi le démon succube du cauchemar parce qu'elle s'unit au vivant et l'épuise. Le liquide vital chargé d'amour dont elle se nourrit, vaut aussi pour le liquide séminal. L'érotisme imprégnant tout le récit met en évidence cette équivalence du sang et du sperme. Plus que pour n'importe quel vampire, pour Clarimonde, boire la vie c'est aussi épuiser sexuellement. La vampirique Clarimonde se nourrit de Romuald : de son sang, de sa vie, de son sperme, de son amour. Pour la morte-vampire amoureuse, l'amour — faire l'amour — est la vie. Ce qui valable aussi pour la courtisane ou la prostituée qui vit du commerce de son corps. Clarimonde la morte est un corps. Elle est donc doublement vampirique, doublement démoniaque puisqu'elle a besoin à la fois du sang et du sperme de Romuald. Il est vrai cependant que l'amour romantique rend le démon délicat et attentionné mais aussi intéressé. Clarimonde ne veut pas faire mourir Romuald, elle a besoin de lui. Elle ne veut pas épuiser la source de vie. Puisqu'elle *vit* de ses commerces amoureux, puisque son amant est vital pour elle, elle le ménage. Ce n'est pas l'or qui l'intéresse puisqu'elle est riche ; la courtisane, qui détient la bourse, se fait payer en sang et en sperme. C'est-à-dire en nature et par amour. En liquide.

Clarimonde ne peut pas boire le sang d'autres hommes, puisque cela signifierait qu'ils seraient ses amants. Mais son amour pour Romuald est

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

exclusif. "Si je ne t'aimais pas tant, je pourrais me résoudre à avoir d'autres amants dont je tarirais les veines ; mais depuis que je te connais, j'ai tout le monde en horreur..."(64) Par amour et semble-t-il par nécessité, Clarimonde ne peut se nourrir que du sang de l'amant, de celui à qui elle a pris aussi du sperme. Cette double nécessité pour le démon le rend délicat et raffiné, et donc encore plus terrible. Clarimonde est condamnée à tuer ceux qu'elle aime, elle les possède à mort. Les mortes amoureuses disent là l'aspect infernal de leur être. Elles sont le mauvais sort. Elles tuent ceux qu'elles approchent. Celui qui se laisse prendre au piège de leur beauté, sera vidé de sa vie. L'image de la dévoreuse d'hommes est aussi un des aspects de la morte amoureuse.

La mort du vampire dit aussi sa délicatesse. Le rituel classique est le pieu que l'on plante dans le coeur du cadavre. Mais cela semble trop barbare pour une si belle morte. Pour la tuer, il suffit de l'asperger d'eau bénite. C'est un moyen apotropaïque connu dans le vampirisme. Il est ici l'arme absolue contre le retour du vampire, bien que la dernière apparition de Clarimonde à Romuald intervienne après cette mort soi-disant définitive. L'eau bénite seule suffit à réduire en cendres le corps encore intact du démon. Clarimonde s'affaisse, se décompose mais reviendra pour un dernier adieu.

Le *Dracula* de Bram Stocker qui fixera le vampire sous l'apparence d'un homme mûr, aristocratique, et aux longues dents acérées, ne paraît qu'en 1897. Un demi-siècle plus tôt, "La morte amoureuse" donne au démon les traits d'une belle jeune femme. Et le sang qu'elle boit tient du philtre d'amour. "Bois ! et que mon amour s'infiltre dans ton sang avec mon sang !"(65) voudrait lui dire Romuald en lui offrant ses veines. Liquide vital d'amour, ou liquide d'amour vital, ce qui maintient Clarimonde en vie — et ce que lui offre Romuald — est à la fois le sang et le sperme. La morte amoureuse est un vampire d'amour. "Puisque tu m'aimes encore, il ne faut pas que je meure..."(64). Sa vie dépend de l'amour de Romuald, peut-être plus que de son sang.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 2-2. Le cauchemar

Si tout revenant n'est pas un cauchemar, tout cauchemar est d'abord un revenant. En tant que tel, Clarimonde, la morte qui revient s'unir à un vivant et le posséder, est le démon du cauchemar.

> "Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Eve, la mère commune."(29) ; " Elle était froide comme la peau d'un serpent, et l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge."(33) ; "la morte n'était autre que Clarimonde tant et si follement aimée"(45) ; "Il a couru de tout temps sur cette Clarimonde de bien étranges histoires [...]. On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne."(51-52) ; "La pierre de Clarimonde devrait être scellée d'un triple sceau ; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte."(52) ; "une nuit je fis un rêve. [...] j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit et glisser les anneaux avec un bruit éclatant ; je me soulevais [...]. Je reconnus sur-le-champ Clarimonde. Elle portait à la main une petite lampe de la forme de celles qu'on met dans les tombeaux [...]. Elle avait pour tout vêtement le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade [...]. Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même." (53) ; "Je me suis bien fait attendre, mon cher Romuald, et tu as dû croire que je t'avais oublié. Mais je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu [...]. Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte!" (54) ; "Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu, mon cher Romuald, et je te cherchais partout. Tu étais mon rêve"(55) ; " Clarimonde la morte, qui force à cause de toi les portes du tombeau et qui vient te consacrer une vie qu'elle n'a reprise que pour te rendre heureux !"(56).

Ainsi rassemblées, ces citations mettent en évidence la nature démoniaque de Clarimonde. La séduction de la revenante est une véritable possession maléfique. Elle le possède de son amour, elle le possède parce qu'elle vit de lui, parce qu'elle hante toute sa vie. Elle prend à Dieu la vie que le prêtre lui avait consacrée, et elle vole aux femmes vivantes, non démoniaques, l'amour qui leur est normalement destiné. De plus, la riche Clarimonde, tout en vivant de lui, subvient aux besoins de Romuald. Elle paie

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

pour lui et le possède encore. Bien qu'ayant la beauté de l'ange, Clarimonde est le démon, et le rêve érotique un cauchemar.

L'onirisme du récit est suffisamment explicite pour que cette histoire d'amour puisse être lue comme un cauchemar. Romuald ne sait plus quand il rêve et quand il vit réellement. Clarimonde surgit la nuit, quand il dort. "Une nuit je fis un rêve. J'avais à peine bu les premières gorgées du sommeil, que j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit."(53). Clarimonde attaque donc l'homme endormi, ce qui dit son origine onirique. L'impossibilité de distinguer le rêve de la "réalité", que nous retrouverons exemplairement dans "La nuit face au ciel" de Julio Cortázar, est un topos fantastique. Les images oniriques les plus impressionnantes sont souvent celles du cauchemar. Elles ont une telle force qu'elles provoquent une indistinction panique chez l'homme. "Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille."(59) Cette double vie, l'une pour Dieu, l'autre avec le démon, indique un trouble important. Au plus fort de son amour pour Clarimonde, le prêtre ira jusqu'à prendre le rêve pour la "réalité" :

> "J'aurais été parfaitement heureux sans un maudit cauchemar qui revenait toutes les nuits, et où je me croyais un curé de village se macérant et faisant pénitence de mes excès du jour."(61)

C'est la troisième et dernière fois que le texte emploie le terme de cauchemar. La première fois, à la page 31, pour qualifier ce qu'il ressent en étant ordonné prêtre ; la deuxième fois page 44, le cauchemar est assimilé au cheval, nous y reviendrons. Cette troisième fois, le terme qualifie la vie de prêtre de Romuald. Par une inversion classique, c'est le cauchemar que Romuald prend pour une vie heureuse, et son état réel qu'il ressent comme le cauchemar. Aveuglé par son amour, par Clarimonde qui le possède, le jour devient la nuit. Pourtant Romuald — et le lecteur avec lui — sait bien à quoi

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

s'en tenir. A tel point qu'il en arrive à ne plus vouloir dormir pour ne plus vivre le cauchemar.

> "Pour éviter de tomber dans ces fatigantes hallucinations, j'essayais de m'empêcher de dormir, je tenais mes paupières ouvertes avec les doigts et je restais debout au long des murs, luttant contre le sommeil de toutes mes forces."(65-66)

Les "hallucinations" nocturnes, pendant le sommeil désignent le cauchemar, l'union avec Clarimonde. Cependant — c'est peut-être ce qui fait la force de ce texte — la vie de prêtre prend parfois l'aspect de la mort et du cauchemar, tandis que l'expérience onirique semble réelle et satisfait Romuald. Romuald vit un cauchemar, mais l'intensité de l'angoisse se déplace sur celle de l'amour. Les mortes amoureuses inventent un cauchemar sublimé, littéraire. Le romantisme et le fantastique font entrer, en la renouvelant, la figure mythique en littérature. Et ce cauchemar littéraire peut aussi être séduisant, excitant et amoureux. En ce cas, les aspects typiques que Clarimonde emprunte au vampire, semblent surdéterminer ceux du cauchemar. Pour être encore plus la revenante succube, la morte amoureuse, elle est le beau vampire amoureux. Elle est à la fois cauchemar et vampire pour être la morte amoureuse par excellence. La figure qui les rassemble est celle du succube que Clarimonde est également. La posture qu'elle adopte auprès de Romuald — "elle avait reployé ses talons sous elle et se tenait accroupie sur le bord de la couchette dans une position pleine de *coquetterie* nonchalante."(55, je souligne) — est exactement celle du bronze de A. Rodin, "Le succube" (cf. annexe 11). Le démon qui côche est une coquette lascive.

Un autre trait essentiel du cauchemar est son érotisme, son activité sexuelle. Clarimonde chevauche l'homme endormi.

> "C'est l'ancien palais que le prince Concini a donné à la courtisane Clarimonde ; il s'y passe d'épouvantables choses."(39) ; "La grande courtisane Clarimonde est

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> morte dernièrement, à la suite d'une orgie qui a duré huit jours et huit nuits."(51) ; "J'étais tombé sans résistance et au premier assaut. Je n'avais même pas essayé de repousser le tentateur ; la fraîcheur de la peau de Clarimonde pénétrait la mienne, et je me sentais courir sur le corps de voluptueux frissons. [...] Je me laissais faire avec la plus coupable complaisance."(54-55) ; "Toutes ces paroles étaient entrecoupées de caresses délirantes qui étourdirent mes sens et ma raison."(56) ; "Tu seras mon amant. Etre l'amant avoué de Clarimonde, qui a refusé un pape, c'est beau cela !"(56) ; "Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses."(61).

Il n'est pas nécessaire de rassembler de longues citations pour savoir qu'entre Clarimonde et Romuald, l'amour n'est pas désincarné. La morte lui donne son corps. Avant sa mort, elle était une célèbre courtisane chez qui avaient lieu les plus folles débauches, elle l'est encore après. La maîtresse a la beauté de l'ange, mais n'est pas une sainte. Si Romuald est vierge, la femme a déjà eu de nombreux amants. L'éducation sexuelle par une première maîtresse expérimentée est l'un des désirs que réalise le cauchemar littéraire : Clarimonde *cauche* l'homme endormi.

Mais contrairement à ce qui se passe habituellement, le cauchemar n'est pas ici un viol nocturne, c'est une nuit d'amour. Le texte littéraire romantique érotise une expérience onirique dénuée de tout érotisme dans la vie "réelle". L'écart encore une fois est important entre ce que nous admettons comme le cauchemar classique et cette forme qu'il prend ici avec les mortes amoureuses. Mais le scénario fondamental du cauchemar — le revenant chevauchant le vivant — est réalisé. Le démon monte et possède l'homme endormi qui "se laisse faire avec la plus coupable complaisance". La morte ravissante provoque l'extase et la (petite) mort de l'homme. Elle a séduit Romuald en un seul regard et l'union charnelle réalise ce premier transport. Mais la possession — le coup de foudre — avait déjà eu lieu par le regard. "C'est toujours le regard. Un coup d'oeil qui s'attarde et ne bouge plus du point fixe où désormais il s'attache."[1]

---

[1]CLEMENT, Catherine. *La syncope. Philosophie du ravissement.* Paris : Grasset, "Figures", 1990, p.34.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

A côté de ces éléments essentiels mettant en scène le cauchemar, nous retrouvons la figure animale associée au cauchemar : le cheval. Comme l'oeuvre de H. Füssli est aussi une traduction picturale du mot " *Nightmare* ", certains passages de "La morte amoureuse" condensent l'histoire du cauchemar et son étymologie. Nous le verrons dans la dernière partie de cette analyse. Nous relevons d'abord la seconde apparition des chevaux dans le texte, lorsque la femme démoniaque emporte l'homme.

> "A la porte, nous trouvâmes Margheritone ; c'était l'écuyer qui m'avait déjà conduit ; il tenait en bride trois chevaux noirs comme les premiers, un pour moi, un pour lui, un pour Clarimonde. Il fallait que ces chevaux fussent des genets d'Espagne, nés de juments fécondées par le zéphyr ; car ils allaient aussi vite que le vent [...]. les postillons leur firent prendre un galop insensé."(59)

Cette seconde description fonctionne comme un rappel de la première scène. Elle est moins significative, mais insiste sur les qualités surnaturelles des chevaux. Ils sont noirs, couleur de la nuit et du démon ; ils sont rapides comme l'éclair. Ils sont donc démoniaques. Nous avons vu combien la langue avait gardé les traces de cette assimilation du cheval au démon du cauchemar. Clarimonde emportant l'homme dans une cavalcade nocturne est bien la jument de la nuit du *"nightmare"*. Ce n'est pas le prince charmant arrivant sur son cheval blanc pour délivrer la princesse ; c'est la séductrice démoniaque emportant sa proie pour la posséder. La bête noire qu'elle monte, annonce et confirme le cauchemar. Son très grand galop dit la peur d'être foulé, piétiné par le grand monstre. Ce qui se produira puisque Romuald sera pressé, non par un monstre noir, mais par une belle femme pâle et lumineuse.

Nous terminons cette partie en soulignant que lors de leur première rencontre, Romuald a vécu pour la première fois de sa vie un cauchemar.

> "une angoisse effroyable me tenaillait le coeur ; chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde et un siècle"(30) ; "J'étais, tout éveillé, dans un état pareil à celui du cauchemar, où l'on veut crier un mot dont notre vie dépend, sans en

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> pouvoir venir à bout."(31) ; "Pour moi, livide, le front inondé d'une sueur plus sanglante que celle du Calvaire, je me dirigeai en chancelant vers la porte de l'église ; j'étouffais ; les voûtes s'aplatissaient sur mes épaules, il me semblait que ma tête soutenait seule tout le poids de la coupole."(33)

Rencontrant Clarimonde, il rencontre le cauchemar. C'est la première fois que le texte emploie ce terme référentiel. Les sensations caractéristiques du cauchemar — l'angoisse, la tétanie, la pesanteur suffocante — indiquent la nature de l'expérience confirmée et exprimée ensuite par l'union sexuelle avec le corps mort.

Clarimonde est le cauchemar chevauchant Romuald. Mais à côté de ce scénario, nous pensons que par un jeu d'inversion très fin, le texte met en scène un autre cauchemar.

## 2-3. Un autre cauchemar

Un second cauchemar dont les traits sont quelque peu atténués, est perceptible dans "La morte amoureuse" où, par une sorte de renversement, Clarimonde devient la victime, et Romuald le démon. Ce cauchemar a les mêmes caractéristiques que le premier, nous suivrons donc le même plan que dans notre précédent développement. C'est Romuald cette fois qui apparaît comme le démon du cauchemar, parce qu'il est un mort revenant s'unir à une vivante endormie. Et la dormeuse est ici Clarimonde sur son lit de parade. Un dernier motif que l'on retrouve dans ce second cauchemar est le cheval. En fait, ce cauchemar est le premier dans la chronologie du texte mais il n'est perceptible qu'après coup. Et c'est notamment la présence répétée du cheval qui fonctionne *a posteriori* comme un signal fort de cet autre cauchemar. Dans un cas comme dans l'autre, deux fois, le cheval accompagne le démon jusqu'à son union avec la victime endormie, jusqu'à la scène d'incubat ou de succubat. L'inversion des postures sexuelles dit autre chose qu'une fantaisie érotique, elle

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

signifie une passation de pouvoir. Romuald a le dessus. On ne peut pas dire pour autant qu'il soit un homme, on dira qu'il est un cauchemar.

> "Je savais vaguement qu'il y avait quelque chose que l'on appelait femme, mais je n'y arrêtais pas ma pensée ; j'étais d'une innocence parfaite."(26) ; "je me croyais un ange [...] et j'étais dans un état qui touchait presque à l'extase."(27) ; "Il se fit par toute l'église une obscurité complète."(28) ; "Je comprenais toute l'horreur de ma situation, et les côtés funèbres et terribles de l'état que je venais d'embrasser se révélaient clairement à moi. Etre prêtre ! c'est-à-dire chaste, ne pas aimer, ne distinguer ni le sexe ni l'âge, se détourner de toute beauté, se crever les yeux, ramper sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église [...] et porter soi-même son deuil sur sa soutane noire, de sorte que l'on peut faire de votre habit un drap pour votre cercueil !"(34-35) ; "j'avais scellé moi-même la pierre de mon tombeau, j'avais poussé de ma main le verrou de ma prison !"(36) ;

De façon tout à fait originale, le texte a d'abord mis en scène un autre démon du cauchemar. Ses traits sont moins explicitement marqués que pour Clarimonde, mais ils sont présents. Le prêtre Romuald est un homme mort, une sorte de mort-vivant. Il est en vie mais meurt à la vie, en prenant l'habit qui le condamne à la chasteté. Sa soutane noire comme un drap mortuaire rend sa silhouette effrayante et démoniaque. Il avait tué en lui le désir et la femme lui redonne son ardeur.

> "Je sentais la vie monter en moi comme un lac intérieur qui s'enfle et qui déborde ; mon sang battait avec force dans mes artères ; ma jeunesse, si longtemps comprimée, éclatait tout d'un coup comme l'aloès qui met cent ans à fleurir et qui éclôt avec un coup de tonnerre."(35)

Par contraste avec ce vivant froid comme la pierre — de marbre — la morte amoureuse est la vie, elle le dit et le prouve. En devenant un jeune et beau cavalier et son amant, Romuald renaît en tant qu'homme.

Selon la médecine du XIX$^{ème}$, les prêtres et les vierges étaient particulièrement prédisposés au cauchemar, en raison de leur "pureté" (mais

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

aussi du refoulement douloureux de leur libido). Romuald cumule les deux conditions. D'une "innocence parfaite", toute sa vie n'a été que la préparation à l'état de prêtrise : " ma vie, jusqu'à vingt-quatre ans, ne fut-elle qu'un long noviciat."(26) Aussi arrive-t-il au jour de son ordination dans un état d'extase : "je me croyais un ange [...] et j'étais dans un état qui touchait presque à l'extase."(27). L'ange, qui dit toujours l'indétermination de l'identité sexuelle, va tout à coup devenir un homme sous le regard de la femme. Elle lui donne un sexe, son sexe, et l'homme de robe devient un amant : un étalon.

Romuald qui avait "scellé [lui]-même la pierre de [son] tombeau"(36) est ramené à la vie par l'amour de la femme. Avant Clarimonde, il est l'homme mort réanimé pour et par l'amour : un prêtre amoureux, un cauchemar qui devient tout à fait explicite dans cette véritable scène d'incubat.

> "Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi."(45) ; "Les rideaux de damas rouge à grandes fleurs, relevés par des torsades d'or, laissaient voir la morte couchée tout de son long et les mains jointes sur la poitrine. Elle était couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante, que le pourpre sombre de la tenture faisait encore mieux ressortir, et d'une telle finesse qu'il ne dérobait en rien la forme charmante de son corps. [...] On eût dit une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine, ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé."('46) ; "Je ne pouvais plus y tenir ; cet air d'alcôve m'enivrait" (46) ; "D'étranges pensées me traversaient l'esprit ; je me figurais qu'elle n'était point morte réellement, et que ce n'était qu'une feinte qu'elle avait employée pour m'attirer dans son château et me conter son amour. Un instant même je crus avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles, et se déranger les plis droits du suaire."(46-47) ; "cette perfection de formes, quoique purifiée et sanctifiée par l'ombre de la mort, me troublait plus voluptueusement qu'il n'aurait fallu, et ce repos ressemblait tant à un sommeil que l'on s'y serait trompé." (47) ; "J'oubliais que j'étais venu là pour un office funèbre, et je m'imaginais que j'étais un jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée qui cache sa figure par pudeur et qui ne se veut point laisser voir. Navré de douleur, éperdu de joie, frissonnant de crainte et de plaisir, je me penchai vers elle et je pris le coin du drap ; je le soulevais lentement en retenant mon souffle

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> de peur de l'éveiller. Mes artères palpitaient avec une telle force, que je les sentais siffler dans mes tempes, et mon front ruisselait de sueur comme si j'eusse remué une dalle de marbre."(47) ; "La nuit s'avançait, et, sentant approcher le moment de la séparation éternelle, je ne pus me refuser cette triste et suprême douceur de déposer un baiser sur les lèvres mortes de celle qui avait eu tout mon amour. O prodige ! un léger souffle se mêla à mon souffle, et la bouche de Clarimonde répondit à la pression de la mienne : ses yeux s'ouvrirent et reprirent un peu d'éclat, elle fit un soupir, et, décroisant ses bras, elle les passa derrière mon cou avec un air de ravissement ineffable." (48-49).

Il s'agit des premières retrouvailles après leur rencontre à l'église. Le prêtre est appelé au chevet d'une morte, c'est Clarimonde. Il doit remplir son ministère, la veiller et prier pour son repos. Mais la puissance de son désir fait redresser la morte. La chambre mortuaire devient une douce alcôve, dont "la pourpre sombre de la tenture"(46) n'est pas sans rappeler le tableau de H. Füssli. Et comme chez le peintre, le corps inerte sur le lit semble simplement endormi. Par une série d'inversions qui marquent le satanisme, le cadavre installé sur le lit de mort devient une voluptueuse jeune femme dormant dans l'intimité de sa chambre.

La belle jeune femme n'est pas morte. Son immobilité et sa pâleur ne sont qu'une "coquetterie de plus"(47). Pour mieux le séduire, Clarimonde fait la morte. Elle coquette (du verbe coqueter : 1) faire la coquette, 2) côcher, *caucher*). Alors Romuald, l'homme froid se trouble, la dévoile et la baise.

> "Eperdu de joie, frissonnant de crainte et de plaisir, je me penchai vers elle et je pris le coin du drap ; je le soulevais lentement en retenant mon souffle de peur de l'éveiller. Mes artères palpitaient avec une telle force, que je les sentais siffler dans mes tempes, et mon front ruisselait de sueur comme si j'eusse remué une dalle de marbre."(47) ; "je ne pus me refuser cette triste et suprême douceur de déposer un baiser sur les lèvres mortes de celle qui avait eu tout mon amour."(48-49)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Ce dévoilement et ce baiser valent symboliquement pour un rapport sexuel. En la dévoilant, Romuald connaît la femme[1]. Il en est tout essoufflé, palpitant et suant. La nécropsie traduit un désir érotique, une révélation sexuelle. Et le savoir littéraire exprime ainsi une des angoisses fondamentales du cauchemar : voir la mort, la (re)connaître. Après avoir dénudé le corps, Romuald pose sa bouche sur la sienne. Le baiser est l'euphémisme du coït impossible à représenter selon le code esthétique de l'époque dans un récit qui ne relève pas du libertinage ou de la pornographie. Cet euphémisme a aussi une autre fonction : c'est une manière pour le texte d'insister sur la zone orale. Et en cela Romuald aussi est vampirique : comme le Horla, et avec la même délicatesse que Clarimonde vampire, il se réanime en buvant la vie sur ses lèvres et "laisse pleuvoir sur ses joues la tiède rosée de [ses] larmes"(48). Avant de verser en elle son sang et son sperme, il pleure *sur* elle. Elle meurt, ensuite il peut l'aimer. Les larmes du deuil précèdent et permettent l'union avec le corps aimé. Le couple est lié par des échanges de vie et de mort, de souffle et de liquides, d'amour et de positions sexuelles, d'angélisme et de démoniaque. Ces échanges fonctionnent au moyen de l'inversion et/ou du déplacement, deux procédés caractéristiques du travail onirique et, dans une certaine mesure, de la création littéraire et artistique.

Avec ce baiser, Romuald chevauche la coquette endormie et la morte se réveille. Le récit de cette scène d'incubat — quand la veillée funèbre est une nuit d'amour — pourrait être une description du *Nightmare* de H. Füssli. Une belle jeune fille, revêtue d'un fin tissu blanc qui épouse ses formes, est allongée dans une alcôve tendue de rouge. Au-dessus d'elle un être noir l'embrasse. Les yeux fermés, la jeune femme semble de marbre. Est-ce une morte dans son suaire ou une coquette (coquine) dormeuse ? L'indétermination est la même pour la jeune femme du *Nightmare* et pour Clarimonde. Sur elle, une chose sombre est en contact intime avec son corps. La première scène de cauchemar

[1] Cf. *Supra*, notre analyse du dévoilement du *phallos* dans le ménadisme. Partie 1, chapitre 6.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

qui apparaît dans le texte est celle peinte par H. Füssli un demi-siècle plus tôt : Romuald démoniaque chevauche la belle Clarimonde endormie.

Morte ou endormie, Clarimonde ferme les yeux. Elle qui avait le regard si pénétrant, si impérieux, ferme maintenant les yeux et laisse faire. Elle n'est plus dangereuse, il n'a plus à redouter le mauvais oeil. Il peut lever le voile, et laisser s'exprimer les désirs réprimés : un cauchemar.

Le désir qui réanime la morte la place aussi dans un cadre de *vie*. Le lit de mort devient le lit d'amour. Dans "Arria Marcella", nous verrons que le désir d'Octavien redonne vie à toute la ville de Pompéi. Pour Clarimonde, "l'amour est plus fort que la mort" ; pour Arria Marcella, à la façon de l'inconscient, il ignore le temps. Toutes deux disent la puissance du désir que le cauchemar littéraire réalise. Clarimonde paraît vivante parce que la mort "est arrivée à l'improviste, sans se faire annoncer"(45), au milieu d'une fête. S'est-elle livrée à de trop grandes débauches ? Sûrement, puisqu'elle est morte, nous dit l'abbé Sérapion, "à la suite d'une orgie qui a duré huit jours et huit nuits"(51). Elle est morte de trop d'amour : la morte amoureuse, celle qui meurt et (re)vit d'amour.

Enfin, il n'est pas étonnant de retrouver le cheval dans ce cauchemar tel que l'a fixé picturalement Füssli.

> "A la porte piaffaient d'impatience deux chevaux noirs comme la nuit [...] Il serra les genoux et lâcha les guides à son cheval qui partit comme la flèche. Le mien, dont il tenait la bride, prit aussi le galop et se maintint dans une égalité parfaite. Nous dévorions le chemin ; la terre filait sous nous grise et rayée, et les silhouettes noires des arbres s'enfuyaient comme une armée en déroute. [...] Les aigrettes d'étincelles que les fers de nos chevaux arrachaient aux cailloux laissaient sur notre passage comme une traînée de feu, et si quelqu'un, à cette heure de nuit nous eût vus, mon conducteur et moi, il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar [...]. La crinière des chevaux s'échevelait de plus en plus, la sueur ruisselait sur leurs flancs, et leur haleine sortait bruyante et pressée de leurs narines. Mais, quand il les voyait faiblir, l'écuyer pour les ranimer poussait un cri guttural qui n'avait rien d'humain, et la course recommençait avec furie."(43-44).

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'importance des chevaux est soulignée par une longue description deux pages. Et cette chevauchée surnaturelle conduit Romuald jusqu'au lit de Clarimonde. La cavalcade nocturne sur ou par une bête démoniaque annonce le cauchemar qui apparaît brusquement : "il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar"(43-44). Pour le lecteur moderne, la formulation a de quoi surprendre au premier abord. Romuald se compare à un spectre — à un mort donc — lancé dans une course folle sur un *nightmare*, une cavale/sorcière nocturne. Il monte le cauchemar. Nous repérons ici une référence explicite à la croyance qui assimilait le cheval au démon du cauchemar. La même croyance guide la peinture de Füssli, et notamment le tableau intitulé "*Le cauchemar quittant la couche de deux jeunes filles endormies*" où un démon monté sur un cheval s'envole par la fenêtre (cf. annexe 3). Le *nightmare* sur lequel monte Romuald, est noir et terrible, rapide comme l'éclair. Sous ses sabots naissent non pas des sources mais du feu. Il est couvert de sueur et souffle bruyamment. Il est démoniaque. A la fois démon du cauchemar, et monture du spectre allant *caucher* une dormeuse, le cheval n'apparaît pas par la fente de la tenture comme dans le tableau de Füssli. Il reste à l'écurie. Il traverse la porte cependant, porteur du cauchemar.

Le cheval, monture du diable, est tout aussi démoniaque que son cavalier. Le prêtre est diabolisé et cette inversion de l'homme d'église en suppôt de Satan n'est pas sans rappeler les rituels des messes noires. Le démon chevauche un cauchemar avant de chevauche la femme spectrale. Avant le baiser, le chevauchement symbolise le coït à venir. Coït spectral car il met en rapport un spectre et un autre spectre, "un spectre à cheval sur le cauchemar".

Clarimonde est exemplairement une morte amoureuse, produit du croisement des différentes figures du cauchemar, du vampire, de la fée ou de la princesse endormie. "Un vrai caméléon"(61) qui vit de l'aimé, de son sang et de son sperme. Le coquet succube est aussi une sangsue. Mais par une série

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

d'inversions, le démon du cauchemar est aussi Romuald, et Clarimonde, la pâle dormeuse. C'est alors l'image du cauchemar typique de Füssli que dépeint le récit, sans oublier la présence du cheval, du *nightmare*. Tour à tour cauchemar et victime du démon, vivant et mort, monture et cavalier, les deux personnages s'échangent la vie et l'amour. "La morte amoureuse" est un cauchemar dans tous ses états.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 3. "Arria Marcella"

"Arria Marcella Souvenir de Pompéi"[1] a été publié par Théophile Gautier en 1852, à la grande période des fouilles de la ville antique. Trois jeunes hommes français, Max, Fabio et Octavien, visitent le musée archéologique de Naples où sont exposées les découvertes faites à Pompéi. L'un des trois amis, Octavien, est fasciné par un morceau de cendre ayant gardé l'empreinte du sein d'une femme morte sous les cendres du Vésuve pendant l'éruption du 24 août 79. Ce buste moulé par les cendres a été retrouvé dans la villa de Diomèdes à Pompéi, au bout de la rue des Tombeaux. Les trois hommes se rendent ensuite sur le site même de Pompéi, où avec un guide, ils visitent la ville antique et notamment la fameuse villa de Diomèdes. Dans la pièce où l'empreinte du sein de la jeune fille a été retrouvée, Octavien qui n'éprouve guère d'attirance pour les femmes réelles, se prend d'un "amour rétrospectif" pour cette jeune femme morte sous le feu du volcan, il y a presque deux millénaires. En fin de journée, lassés des antiquités, les trois amis se dirigent vers l'auberge où ils prennent un bon repas arrosé de vin de Falerne. Octavien ne partage pas totalement la gaieté de ses compagnons. A la fin du repas, il ne va pas se coucher comme les autres mais va se promener au clair de lune dans les ruines de Pompéi. Il se produit alors une étrange restauration : Octavien découvre Pompéi intacte, pendant l'année 79, avant l'éruption. Le jour se lève sur ce décor de rêve et la ville prend vie. Octavien rencontre un Pompéien qui le conduit à une représentation théâtrale. Dans le public, il croise le regard d'une belle femme. C'est elle, c'est Arria Marcella, la femme du musée de Naples. Elle l'invite à la suivre et ils s'enfoncent alors dans des zones inexplorées de Pompéi, vers la chambre d'Arria où il connaît l'amour, "son premier et dernier amour". Mais l'arrivée du père d'Arria,

[1] GAUTIER, Théophile. "Arria Marcella Souvenir de Pompéi" in *Les mortes amoureuses* Paris : Actes Sud "ßabel", 1996. pp.71-115. Notre édition de référence.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Arrius Diomèdes, met un terme à la nuit d'amour. Il est chrétien et, par une formule d'exorcisme, réduit Arria en cendres. Octavien s'évanouit. Il sera retrouvé le lendemain par ses amis. Mais depuis cette aventure, il vit dans une morne mélancolie et épousera "en désespoir de cause" une jeune Anglaise.

Le texte peut se lire comme un récit onirique. A l'heure du coucher, Octavien fatigué, s'est endormi dans Pompéi et là, il rêve sa rencontre avec Arria Marcella. L'empreinte du sein vue dans la journée l'a fortement impressionné et a suscité chez lui qui n'aime que les statues, un désir que le rêve réalise. Nous pensons que cette expérience onirique est celle du cauchemar car elle met en scène l'union d'une revenante et d'un vivant. Arria, comme les autres mortes amoureuses, revient à la vie par amour et pour l'amour. Pour elle aussi "l'amour est plus fort que la mort", il reconstruit et ressuscite ce que l'Histoire a détruit. Et chez Octavien, ce désir fait se redresser la ville et la femme. Mais la belle morte amoureuse est aussi le démon du cauchemar : une revenante chevauche un jeune homme innocent qui en sera à jamais possédé[1].

## 3-1. Le rétrospectif

Trois fois le terme de "rétrospectif" revient dans la nouvelle : un "amour rétrospectif"(84), un "idéal rétrospectif"(90) et "une chimère rétrospective"(104). Trois fois le texte dit le retour au passé, le regard en arrière. Avant même la restauration de Pompéi par Octavien, le passé est présent. Il est vrai qu'à Pompéi, le passé de deux mille ans semble dater d'hier. Mais par ce lieu et au moyen d'un style proche du carnet de voyage ou du guide du voyageur, le texte rend présent un passé enfoui très ancien. Nous visitons Pompéi et découvrons combien ce qui est mort semble vivant, seulement endormi. Les ruines ont l'empreinte de la vie. Pompéi paraît si

[1] La lecture que Bernard Terramorsi donne des *Mortes amoureuses* dans l'édition utilisée nous a particulièrement guidée pour notre étude. Nous poursuivrons également sa lecture d' "Arria Marcella" proposée lors de son séminaire "Littérature et psychanalyse" , en 1991-1992, à l'Université de la Réunion.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

vivante qu'on s'attend presque à voir surgir un habitant au coin de la rue. Ce qui arrive. Le rêve donne lieu à ce qu'on désire très fort. "Octavien, ravi au fond de voir un de ses *rêves* les plus chers *accompli*, ne résista plus à son *aventure*."(95-96, je souligne). Il rêvait de quitter le monde moderne et de voir Pompéi intacte, voilà qui est accompli. Il rêvait de cette femme à partir du buste moulé, la voilà vivante, entière et amoureuse de lui. Cette réalisation du désir par et dans le texte littéraire caractérise selon nous, le récit onirique : il fait avoir lieu ce dont on rêve, ce qu'on désire. Le texte onirique du cauchemar est celui qui fait avoir lieu ce dont on "cauchemarde", c'est-à-dire ce qu'on désire *et* refoule le plus fortement. Il est clair alors que ces textes appartiennent essentiellement au genre fantastique.

### 3-1-1. la régression

Au moment où T. Gautier écrit "Arria Marcella", les découvertes les plus importantes de Pompéi sont mises à jour et fascinent nombre de savants, d'écrivains, de voyageurs[1] ; ce qui peut justifier le choix de ce lieu dans cette nouvelle. Pompéi, où le passé semble encore vivant, est exemplairement le lieu de la mémoire. Et depuis Freud — mais avant lui, T. Gautier en avait le savoir littéraire — elle est celui du rêve. Le désir d'Octavien à Pompéi ignore le temps et ressuscite la ville.

> "cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous ; la rondeur d'une gorge a traversé les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de traces ! Ce cachet de beauté [...] ne s'est pas effacé."(74) ; "La ville ressuscitée, ayant secoué un coin de son linceul de cendre, ressortait avec mille détails sous un jour aveuglant."(76) ; "Ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière étonne même les natures les plus prosaïques et les moins compréhensives ; deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne, et du christianisme au paganisme."(77) ; "ces rues où les formes d'une existence

[1] Nous revoyons à l'anthologie établie par Claude AZIZA, *Pompéi. Le rêve sous les ruines*. Paris : Presses de la Cité, "Omnibus", 1992.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> évanouie sont conservées intactes."(77) ; "qui paraissaient dater d'hier tant l'empreinte en était fraîche."(77) ; "ces monuments funèbres si gaiement dorés par le soleil et qui, placés sur le bord du chemin, semblent se rattacher encore à la vie."(81) ; "Cette catastrophe, effacée par vingt siècles d'oubli, le touchait comme un malheur tout récent [...], et une larme en retard de deux mille ans tomba [...] sur la place où cette femme, pour laquelle il se sentait pris d'un amour rétrospectif, avait péri étouffée par la cendre chaude du volcan."(84) ; "l'empreinte recueillie dans la cave de la villa d'Arrius Diomèdes excitait chez Octavien des élans insensés vers un idéal rétrospectif ; il tentait de sortir du temps et de la vie, et de transporter son âme au siècle de Titus."(90) ; "L'éruption n'avait pas eu lieu, ou bien l'aiguille du temps avait reculé de vingt heures séculaires sur le cadran de l'éternité."(93).

A Pompéi, ce qui a été détruit, ce qui est mort, est sur le point de réapparaître. Le passé est là, vivant. Le corps qui n'est plus que poussière a gardé sa forme. Moulé, il est toujours là, en creux ; dans un vide qui dit la présence et l'absence du sein d'Arria. Le buste fossilisé, dur et vide dit la perte définitive du sein de la Mère, et son toujours-là en creux, dans le manque. Le retour au passé est un retour au sein maternel : une régression massive, proche de celle que nous connaissons toutes les nuits lors des rêves et surtout du cauchemar. Ce retour au passé le plus enfoui, à l'archaïque est aussi une marque du récit onirique.

Pourtant, plus qu'un retour au passé, c'est le passé et la mort qui font irruption dans le présent et la vie. Arria et Pompéi sont des mortes vivantes. parce qu'elles sont mortes sous les cendres du Vésuve, et les fouilles les ont ressuscitées. Le désir d'Octavien — et l'écriture fantastique — le réalise à la lettre : la femme et la ville sont vivantes, entières et intactes. Après l'ensevelissement sous les cendres, l'oubli et la renaissance de Pompéi, Octavien abolit le temps : "l'inconscient ignore le temps". Les premières images oniriques de l'aventure d'Octavien sont floues. Se promène-t-il dans les ruines d'une ville antique ou dans une ville fantôme, déserte et intacte ? Mais lorsqu'à minuit, le jour se lève sur la Pompéi d'avant l'éruption, le récit signe son

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

onirisme et les visions sont si nettes qu'on les croirait réelles. "Ce n'étaient pas des fantômes qui défilaient sous ses yeux, car la vive lumière du soleil les illuminait avec une réalité irrécusable."(95) La lumière qui ne caractérise pas habituellement le monde onirique du cauchemar, dit ici l'impression de réalité de l'aventure. Le désir fou d'Octavien a repeuplé la cité, annulé les deux mille ans qui le séparaient d'Arria. La femme du passé est tout à coup présente. Et si elle, jeune femme de Pompéi en 79 est encore là aujourd'hui, il n'est pas étonnant de voir le jeune homme français du XIXème siècle se retrouver au siècle de Titus. Cette présence simultanée de la mort et de la vie, du passé et du présent, est le fait de Pompéi même où deux espaces-temps différents, deux mondes se côtoient. Les trois amis s'amusent d'ailleurs du rapprochement entre la ville antique et le moyen de transport moderne qui les y a conduits. Le "télescopage" de l'antique et du moderne, de la vie et de la mort souligne aussi la présence simultanée de deux religions : le christianisme et le paganisme qui renvoie l'un, à un présent étriqué, l'autre au passé heureux.

Octavien remonte le temps pour prévenir la mort d'Arria, pour "la sauver et mériter ainsi son amour"(85). Remonter le temps pour détourner le cours de l'histoire à son profit, selon son désir. Retrouver le passé, l'antiquité de l'Histoire ou celle de l'individu, c'est revenir au temps heureux des commencements, à l'âge d'or de l'enfance. Il faut souligner combien le séjour d'Octavien dans la Pompéi de 79 est idyllique. Il est accueilli avec la plus grande hospitalité par un jeune Pompéien, il est aimé d'Arria. C'est bien l'image que les modernes ont de Pompéi, la cité des plaisirs et de l'amour, qui est représentée, que le rêve d'Octavien réalise. Pompéi ou la douceur de vivre.

Octavien est amoureux d'une femme très âgée (deux mille ans), il l'est toujours après son mariage avec Ellen qui se doute bien qu'il en aime une autre. "Mais comment pourrait-elle s'aviser d'être jalouse de Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, affranchi de Tibère ?"(115) Elle est morte depuis vingt siècles. Or l'amour d'Octavien abolit le temps, il réanime la femme morte et

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

enterrée. Arria est là, vivante, jeune et ardente. Les ruines sont devenues des maisons neuves et le buste moulé d'Arria passe du rang d'objet à celui de corps. A partir d'un fragment mort, Octavien refait le corps vivant tout entier, dans son cadre de vie originel. Le sein vaut pour le tout. Il dit à la manière de la synecdoque, la présence et les valeurs symboliques de la femme et de la mère. Ce sein si fortement présent pour Octavien est ce qui la représente tout entière.

Pour retrouver cette femme antique, Octavien doit parcourir des zones encore enfouies de Pompéi. Il parcourt des zones qui sont encore recouvertes, non encore explorées. Le travail archéologique, qui sera pour Freud la métaphore de l'analyse, est accompli par Octavien et dit sa régression à l'archaïque, aux zones les plus enfouies de l'inconscient. Pourtant la métaphore est trompeuse : il ne s'agit pas de descendre vers le plus profond, de creuser puisque ces zones sont présentes au même niveau que les couches "modernes" ou découvertes. Pour Octavien, Pompéi[1] est à la fois celle d'avant 79 et celle du XIXème siècle. De même, notre interprétation n'entend pas remonter à une origine, au signifié dernier — littéralement réduire — mais suivre une des couches, un des fils, du texte.

Retrouver Arria, pouvoir l'aimer, est la réalisation du désir le plus profond d'Octavien. C'est-à-dire le désir à la fois le plus fort et le plus refoulé, qui ne peut s'exprimer que lors des défaillances de la conscience, du Moi ou de la censure. Ce qui a lieu pendant le sommeil où la baisse de vigilance permet l'expression du désir. Octavien qui, au lieu de dormir comme ses compagnons, après un repas alcoolisé, va dans Pompéi. Ce qui s'accomplit alors est son "rêve" : "Octavien, ravi au fond de voir un de ses rêves les plus chers accompli, ne résista plus à son aventure."(95-96) Se retrouver à Pompéi en 79 était un rêve d'Octavien car, par emboîtement, cela revient à rencontrer la

[1] Pour S. FREUD, Rome est comparable au psychisme "où rien de ce qui s'est une fois produit ne se serait perdu", dans *Malaise dans la civilisation*. P.U.F, 1971, p. 13.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

femme désirée. Et pour atteindre "la couche d'Arria"[1], il s'enfoncera dans "des quartiers de Pompéi que les fouilles n'ont pas découverts, et qui lui étaient en conséquence complètement inconnus."(105). Au plus profond de l'inconscient d'Octavien, il y a "la couche d'Arria, une couche d'amour qui échappe aux relevés de terrain des géologues et des archéologues, mais à laquelle le récit fantastique donne lieu."[2] Et l'expérience onirique qui a lieu dans ces couches les plus enfouies est le cauchemar. La descente dans les rues de la ville dit aussi la plongée dans un sommeil de plus en plus profond. On sait que le cauchemar survient lors du stade 4, le plus profond du sommeil profond. Quand, dans et par son rêve, Octavien atteint la couche d'Arria, il est le plus lourdement endormi. Alors apparaît le cauchemar. La visite nocturne de Pompéi est onirique et hallucinée. Octavien est victime des puissances surnaturelles, des esprits des morts, en s'aventurant la nuit dans un site sacré. Cette rencontre de l'onirisme et du démoniaque est proprement le cauchemar. Pénétrant dans Pompéi hors des horaires prévus, Octavien passe dans un espace-temps parallèle, guidé par les forces démoniaques.

Pompéi est reconstruite pour la femme soit ressuscitée. A partir de l'empreinte d'un morceau du corps mort d'Arria, Octavien reconstruit la femme. Un moule du corps mort fait revenir le corps vivant tout entier. Par et dans l'expérience onirique et surnaturelle, Octavien remplit le vide, comble le manque. Alors, le passé est présent, et le mort, vivant. "Car tout vit dans la nature, même la mort, tout bruit, même le silence"(91). C'est pour cette raison que "Pâris continue d'enlever Hélène dans une région inconnue de l'espace."(109) Rien ne meurt vraiment dans le monde d'Octavien, dans l'inconscient. N'est-il pas amoureux, comme s'il s'agissait d'une jeune fille de son âge et de son temps, de Cléopâtre, d'Hélène, de Diane de Poitiers ? Ces

[1] TERRAMORSI, Bernard. "Mourir à en aimer" in GAUTIER, Théophile. *Les mortes amoureuses. op. cit.*, p.147.

[2] *Ibid.*, p.147.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

femmes, par leur absence même sont plus présentes que les vivantes, et plus désirables.

Octavien d'ailleurs, avant de retrouver Arria, désirait déjà réanimer une morte. A Rome, avec quelques cheveux trouvés dans un tombeau antique, il a tenté "d'évoquer l'ombre et la forme de cette morte"(89). Mais l'expérience échoue, la morte ne revient pas. Puis ce sera Pompéi, et le fragment du corps mort sera cette fois le sein. De la Ville éternelle à la cité fossile, Octavien ne cesse d'ignorer le temps. Il n'en finit pas de retrouver cet état, ce lieu, au "statut impensable d'avoir été une fois et d'être toujours."[1] Puis de la chevelure à l'empreinte du sein, la femme devenant la mère, Octavien fait revenir Arria. Le désir se réalise. Il essaiera de renouveler l'expérience une troisième fois, en retournant secrètement à Pompéi, mais Arria ne réapparaîtra pas. En ce sens, "Arria Marcella" est aussi le récit d'une expérience réussie de médium — rappeler les morts à partir d'un morceau de leur corps — au milieu de deux autres ratées.

Le retour du passé qu'annonce — avant la femme — la ville ressuscitée, est aussi une régression archaïque. Le passé enfoui de l'individu surgit, présent. Et Octavien retrouve le sein.

> " C'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse : on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte ; l'oeil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque. [...] la rondeur d'une gorge a traversé les siècles."(73-74) ; "et de la pointe de ses seins orgueilleux, soulevant sa tunique d'un rose-mauve, partaient deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène."(103) ; " La vue de cette gorge d'un contour si correct, d'une coupe si pure, troubla magnétiquement Octavien ; il lui sembla que ces rondeurs s'adaptaient parfaitement à l'empreinte en creux du musée de Naples."(103-104) "Dans toute cette fantasmagorie archaïque, qui eût fait devenir un antiquaire fou de bonheur, il ne voyait plus que l'oeil noir et profond d'Arria Marcella et cette gorge

[1] GANTHERET, François. "Présentation", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. "L'archaïque", n°26, 1982, p. 9.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> superbe victorieuse des siècles, et que la destruction même a voulu conserver."(105)

C'est l'empreinte du sein dans la cendre durcie qui fascine d'abord Octavien et suscite son désir. Il est hanté par les restes d'un corps, par des cendres qui ressemblent à un fragment statuaire. Il est possédé par Arria, la morte au corps de marbre.

> "fragment de moule de statue"(73) ; "la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque."(73-74) ; "Son col présentait ces belles lignes pures qu'on ne retrouve à présent que dans les statues."(103) ; "deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre de Phidias ou Cléomène."(103) ; "une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon."(107) ; "ta poitrine de marbre"(111) ; "ses beaux bras de statue, froids, durs et rigides comme le marbre."(112).

A la fois cadavre, statue, moulage, fétiche, revenante et relique, Arria mêle le corps doux, chaud, et le corps dur, froid. Le texte — le désir inconscient — s'inscrit dans ce trouble et le radicalise. Alors la mort finit en beauté et devient érotique. Le cadavre est voluptueux et la morte, amoureuse.

Arria sculpturale est moulée par le Vésuve. En recouvrant Pompéi, le Vésuve a statufié les corps, a créé "une population de statues"[1]. "Le terrible sculpteur", comme un immense sein qui crache le feu et la mort, a façonné le sein d'Arria, petit Vésuve qui va donner vie au désir d'Octavien. Le cadavre rigide, le sein de pierre, le corps sculptural disent la pétrification d'Arria par le désir de l'homme. Mais en retour, la femme dure, volcanique, durcit Octavien. Celui qui est encore attaché au sein comme un enfant, va devenir un homme.

---

[1] TERRAMORSI, B. Séminaire "Littérature et psychanalyse" , 1991-1992, Université de la Réunion.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Car la femme au sein volcanique a un tempérament de feu. La vie et l'amour bouillent dans son corps froid. "Oh ! serre-moi sur ta jeune poitrine, enveloppe-moi de ta tiède haleine, j'ai froid d'être restée si longtemps sans amour." dit Arria dans les bras d'Octavien. Le cadavre est ardent. "Deux mille ans de mort ne l'ont pas calmée"(111). Le feu du volcan l'a tuée mais en même temps l'a gardée en vie, couvée. "Pas encore refroidie"(111), toujours ardente après des siècles d'incubation sous les cendres, Arria s'enflamme pour un homme jusque-là frigide. Après ses "amants asiatiques, romains ou grecs", "dans les limbes du paganisme"(112), elle séduit le jeune chrétien obsédé par un sein fossile. Elle est ce sein.

> "La vue de cette gorge d'un contour si correct, d'une coupe si pure, troubla magnétiquement Octavien ; il lui sembla que ces rondeurs s'adaptaient parfaitement à l'empreinte en creux du musée de Naples."(103-104)

Octavien recherche le sein. Il n'aime pas les femmes car il est attaché au sein, à la mère nourricière. Pour retrouver le fétiche, il régresse au stade oral, au temps de la succion et de la relation exclusive à la mère. Au temps du commencement, de l'indifférenciation et du bonheur total. Cet aspect maternel d'Arria n'est pas surprenant si l'on n'oublie pas la puissance du désir qui est à l'oeuvre dans ce cauchemar. Pour ressusciter ainsi toute une ville afin d'y retrouver le sein, le désir plonge ses racines et sa force dans l'inconscient le plus profond. Il n'est pas étonnant alors de rencontrer au détour des ruelles restaurées, la figure reconstituée de la mère : le cauchemar qui, selon la psychanalyse, réalise le désir incestueux.

Octavien affiche sa répulsion à l'égard des femmes et son attirance pour le sein, c'est-à-dire pour la mère. Il désire Arria qui n'est qu'un sein. Magnifiée, sublimée au point d'envahir tout l'espace et de boucher l'horizon, elle est le cône volcanique, elle est Pompéi, la ville du sein pétrifié, pétrifiée

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

comme le sein. Morte et dure, elle est douce et tendre, aimant d'un amour plus fort que la mort. Elle est l'amour, la vie plus forte que le temps. Le sein est toujours là. Arria est la Bonne Mère, le sein généreux qui comble tout, qui satisfait le désir au-delà de toute attente. "Elle est l'arrivante [...], un comble."[1] La femme maternelle, chaude et amoureuse est positivement connotée. Le côté maternel d'Arria nuance sa présence démoniaque. Mais "sa poitrine de marbre [est] vide de coeur."(111) Le cône volcanique du sein est dur et mort. Sculptée par le Vésuve, tirée des entrailles de la Terre, Arria est infernale. Volcanique, chthonienne, elle est aussi la Mauvaise Mère au coeur de pierre. L'union fusionnelle avec cette femme démoniaque est un cauchemar. Le sein dur ne nourrit plus, il donne la mort. La femme dure, belle et froide est démoniaque. Octavien désirait la fusion avec la Mère, la morte revient le presser sur son sein de pierre et le possède.

Durant sa régression foetale, pendant son état oniroïde (d'origine surnaturelle ou physiologique), Octavien retourne au sein et couche avec Arria : autrement dit, la mère cachée sous la cendre, sous l'écran de la statue antique, du cadavre fossilisé, de la courtisane pompéienne. Sous les pavés de Pompéi, la mère. Octavien est l'archéologue de son inconscient. Le fétichisme du sein signale le désir enfoui de la mère.

Le mot "sein" vient du *sinus* latin, le pli du vêtement. Le sein est désigné à partir de la courbure dans le vêtement, à partir de l'empreinte qu'il laisse.

> "et de la pointe de ses seins orgueilleux, soulevant sa tunique d'un rose-mauve, partaient deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène."(103)

[1] TERRAMORSI, B. "Mourir à en aimer" , *op.cit.*, p.120.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le sein d'Arria est la sinuosité, le pli, "la courbure du texte"[1]. Il est ce qui met le texte en pli. Octavien "au milieu de circonstances inquiétantes et fantastiques que la raison ne peut expliquer"(95) ne peut déplier le sein. Il est là sans explication. Le pli de la statue ne peut être déplié. C'est un sein rigide qui résiste à sa lecture, une chose là, inexplicable. Le "cachet de beauté"(73) dit le texte pour le sein marqué dans la lave, est une marque sinueuse, une signature, "un seing"[2] qu'Octavien tente de retrouver. Fasciné par le sein, il veut voir sous la marque, sous le pli et dévoiler le cône volcanique. Pour cela, il voit d'abord les Phallus dressés, les *fascinus* sculptés dans la pierre des maisons.

> "Au-dessus de la plupart de ces échoppes, un glorieux phallus de terre cuite colorié et l'inscription *Hic habitat felicitas* témoignaient de précautions superstitieuses contre le mauvais oeil ; Octavien remarqua même une boutique d'amulettes dont l'étalage était chargé de cornes, de branches de corail bifurquées, et de petits Priapes en or, comme on en trouve encore à Naples aujourd'hui."(97)

Octavien cherche le sein dans Pompéi mais il trouve d'abord les phallus. Autrement que le sein, le phallus dressé est le principe de vie contre le principe de mort. Comme le sein volcanique, les phallus de pierre ou d'or repoussent la mort. Leur exhibition, leur dévoilement fascinent parce qu'ils sont de l'ordre de la révélation, du Mystère. Pour Octavien, atteindre le sein sous le pli dit d'une autre façon le dévoilement du phallus. Après la vue des phallus, connaître le sein.

Octavien veut retrouver le sein mis sous verre, sublimé par le musée de Naples. Il ira le chercher dans Pompéi et le trouvera en rêve. Sa régression pour retrouver le sein lui fait voir les phallus dressés puis "des quartiers de Pompéi que les fouilles n'ont pas découverts, et qui lui étaient en conséquence

[1] TERRAMORSI, B. Séminaire "Littérature et psychanalyse" , 1991-1992, Université de la Réunion.

[2] *Ibid.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

complètement inconnus."(105). Dans ce cheminement inconscient, c'est aussi la femme fondue dans la nature que recherche Octavien, le sein de la Mère nourricière. D'où ce sein omniprésent et énorme à l'horizon du récit, confondu avec le volcan. Le retour au passé qui restaure ce qui a été détruit par l'éruption s'accompagne d'une régression au sein maternel qui annule la perte de la mère, le conflit oedipien. Le "péplum"(107) est un rêve qui permet de travestir (déplacer, condenser, figurer) le désir de coucher avec la mère au sein généreux. Derrière le sein d'Arria, sous la cendre durcie, derrière le refoulement et son travail d'enfouissement, il y a la Mère. En ce sens, la scène d'amour avec Arria tourne au cauchemar.

### 3-1-2. la restauration

> "Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique."(90-91) ; "Cette restauration étrange, faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu, tourmentait beaucoup Octavien [...]. Le mystérieux reconstructeur avait travaillé bien vite, car les habitations voisines avaient le même aspect récent et neuf."(92) ; "Octavien venait de vivre un jour sous le règne de Titus et de se faire aimer d'Arria Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, couchée en ce moment près de lui sur un lit antique dans une ville détruite pour tout le monde."(109).

Pompéi est reconstruite pour qu'Octavien retrouve la femme. Avec cette restauration, le texte fonctionne à la manière du rêve. Son travail, par le déplacement, la condensation et la figuration symboliques, réalise le désir. Pompéi reconstruite la nuit, à l'heure où tout le monde dort et rêve, à partir des ruines vues le jour, dit intuitivement le travail du rêve.

Octavien au moment du sommeil, va dans la ville en ruines, s'endort et rêve. Mais le récit, tout en étant onirique, enlève tout ce qui indique le rêve. Il insiste au contraire sur la réalité de l'aventure. Octavien se dit "ni endormi, ni fou"(93). Dénégation qui montre au contraire qu'il est les deux à la fois, si l'on

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

considère que le cauchemar est une expérience onirique aux portes de la folie. Se coucher et aller dans Pompéi sont deux activités inconciliables. Et pourtant le texte dit les deux à la fois : il va se coucher dans Pompéi. La logique inconsciente du texte est largement basée sur la symbolique et rappelle la logique du rêve, toutes deux sont soumises aux métaphores, aux jeux de mots. Quand Gautier emploie l'oxymoron "un jour nocturne"(90), il lie deux impossibilités pour condenser, à la manière du rêve, deux réalités spatio-temporelles opposées. Il dit alors que dans le rêve, le soleil se lève à minuit, les ruines sont des maisons neuves et la morte est vivante.

La lumière de la lune éclaire les ruines et, sans transition, Octavien se retrouve dans Pompéi restaurée. Le soleil se lève alors. "L'architecte inconnu" qui a relevé la ville est le désir inconscient d'Octavien qui, pour s'accomplir, efface le temps, déjoue toutes les impossibilités.

> "Cette restauration étrange, faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu, tourmentait beaucoup Octavien, sûr d'avoir vu cette maison le jour même dans un fâcheux état de ruine. Le mystérieux reconstructeur avait travaillé bien vite, car les habitations voisines avaient le même aspect récent et neuf [...]. Tous les historiens s'étaient trompés : l'éruption n'avait pas eu lieu, ou bien l'aiguille du temps avait reculé de vingt heures séculaires sur le cadran de l'éternité."(92-93)

Le texte littéraire de façon diffuse, non théorique, anticipe et paraphrase le concept freudien du travail du rêve. Le rêve travaille à partir de choses enfouies qu'il fait revenir. Il sort Pompéi des cendres, redresse la ville et la femme. Ce travail d'archéologie est surnaturel parce qu'il est la réalisation franche du désir. Pompéi est travaillée et recomposée par le rêve pour être habitable et pour qu'Octavien retrouve Arria. Ce que l'homme accepte sans grand étonnement, il en est même "ravi"(95). Par ce ravissement onirique, Octavien est conduit ailleurs, dans le monde onirique. Pompéi restaurée est sa

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

propre construction, son propre désir projeté dans l'espace. C'est "un de ses rêves les plus chers"(95-96), même s'il tournera au cauchemar.

Alors que sa montre marque minuit, le soleil se lève en 79 sur Pompéi, avant l'éruption. A mi-nuit, l'heure du passage, Octavien quitte le monde "réel" pour celui du rêve. Mais en même temps, le récit onirique fait disparaître les traces du rêve. Comme dans ces rêves où l'on se dit : "non, cette fois, je ne rêve pas", tant les images et les sensations semblent réelles, Octavien se dit "qu'il n'était pas le jouet d'une hallucination"(95). Ce travail de rationalisation du texte par lui-même est aussi un travail onirique. Octavien ne peut rêver puisqu'il fait jour !

> "Ce n'étaient pas des fantômes qui défilaient sous ses yeux, car la vive lumière du soleil les illuminait avec une réalité irrécusable, et leurs ombres allongées par le matin se projetaient sur les trottoirs et les murailles."(95)

Les fantômes n'ont pas d'ombre et apparaissent à minuit. Mais la montre d'Octavien marque bien minuit... A quelle heure faut-il se fier ? Celle de la montre ou celle du soleil ? Est-ce l'espace-temps de la réalité ou celui du désir ? Cette heure passage entre hier et aujourd'hui fait place aux croyances, aux démons de la nuit qui ont d'abord été "les démons de midi"[1]. Dans le rêve d'Octavien le jour se lève, il n'est pas encore midi. Le rêve dure la matinée où ses désirs de vivre dans Pompéi ressuscitée sont satisfaits. Mais à midi, le démon du cauchemar apparaîtra : Arria, la revenante couche avec Octavien. En effet, après sa rencontre avec le jeune Pompéien, Octavien passe la matinée au théâtre. Il y retrouve Arria. Il la suit à la fin de la représentation et sur son biclinium, ils prennent ensemble un "festin"(110). Il est midi, l'heure du démon, la morte l'assaille. Midi est aussi l'heure de Pan, et on peut lire alors qu'après le repas, la sieste du couple est troublée par Pan. Roger Caillois dans

[1] CAILLIOIS, Roger. "Les démons de midi", *Revue de l'Histoire des Religions*, tome CXV n°2-3, Mars-Juin 1937, pp.143-167. Tome CXVI n°1, Juill-Aout 1937, pp.54-83. Tome CXVI n°2-3, Sept-Déc 1937, pp.143-185.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'article déjà cité, "Les démons de midi", éclaire parfaitement le croisement entre le cauchemar et le rêve érotique que le texte romantique et fantastique met ici en scène.

> "Ceux qui s'endorment à midi risquent de subir, au cours de cauchemars d'un genre tout particulier, l'agression d'êtres démoniaques, agression qui entraîne des troubles physiques et mentaux bien définis. Ces troubles sont rapportés à Pan et aux Nymphes ou à leurs substituts. Rapportés à Pan, on a affaire à un complexe de sensations et de représentations qui constituent le cauchemar proprement dit, au sens antique du terme. Rapportés aux Nymphes, [...] il semble qu'on soit plutôt en présence d'un autre phénomène onirique (somnium Veneris) [...]. Les deux thèmes sont d'ailleurs à peu près parallèles, fortement teintés d'érotisme l'un et l'autre, correspondants antiques en un mot des croyances attestées pour ainsi dire universellement aux incubes et aux succubes."[1]

La littérature permet que le cauchemar soit aussi un rêve érotique heureux. "Les mortes amoureuses" sont littéralement de beaux cauchemars. Dans et par la littérature, ce qui semble contradictoire est possible. En ce sens, cette variante romantique du cauchemar est peut-être la plus littéraire de toutes.

Par un procédé proche de la prétérition, Octavien nie que le jeune Pompéien soit un fantôme, que son aventure soit un rêve. Quand il sera dans la couche d'Arria, il ne se demandera plus si elle est "un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme"(110), il l'a accepté. Cet aspect merveilleux, bien qu'il s'agisse d'un surnaturel démoniaque, est peut-être ce qui atténue l'angoisse du cauchemar dans "Arria Marcella". Octavien s'unit à une revenante, à la femme-sein et donc à la mère ; il est possédé et commet l'inceste. Mais il gardera de cette expérience (onirique) un regret mélancolique et cherchera à la renouveler. Heureux et amoureux, les cauchemars des "Mortes amoureuses"

[1] CAILLIOIS, Roger. "Les démons de midi", *op.cit.*, Tome CXVI n°1, Juill-Aout 1937, p.83.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

sont bien des *aventures*. Elles sont ce qui doit arriver par la puissance du désir que le texte onirique réalise.

> "Octavien, qui semblait plus touché que ses insouciants compagnons du sort de ces trépassés de deux mille ans."(81) ; "une larme en retard de deux mille ans tomba [...] sur la place où cette femme [...] avait péri étouffée par la cendre chaude du volcan."(84) ; "Octavien regrettait fort de ne pas s'être trouvé à Pompéi le jour de l'éruption du Vésuve pour sauver la dame aux anneaux d'or et mériter ainsi son amour."(85) ; "Il accepta sa présence comme dans le rêve on admet l'intervention de personnes mortes depuis longtemps et qui agissent pourtant avec les apparences de la vie."(104)

Octavien redresse Pompéi pour relever la gisante sous laquelle se terre la mère. Il se retrouve dans la Pompéi d'avant l'éruption pour rencontrer le sein que le Vésuve a sculpté. La sauver pour l'aimer. Dans la nouvelle de Henry James "La bête dans la jungle", proche à bien des points de *Gradiva* qui paraît la même année, c'est d'une noyade dans la baie de Naples, après une visite à Pompéi, que John Marcher aurait voulu sauver la femme. "Marcher sentait qu'il eût dû, en ce temps-là, rendre à la jeune femme quelque signalé service — la repêcher de quelque naufrage dans la baie"[1]. Pour Octavien, sauver Arria c'est aussi retrouver le sein avant le drame, la rupture, la mort : retrouver la mère, avant la séparation, la perte.

Et pour satisfaire ce désir, il abolit le temps et la mort. Ce que le texte appelle "amour rétrospectif", le désir refoulé, permet de substituer une histoire d'amour à l'Histoire. L'amour refait l'Histoire : une histoire d'amour. "Arria Marcella" fait de l'amour l'histoire même du récit. Les mortes amoureuses vivent par amour, de l'amour et pour l'amour. Elles *font* l'amour. Rien d'étonnant à ce qu'elles soient des courtisanes ou des amantes passionnées. Arrius Diomèdes remarque que vingt siècles de mort n'ont pas apaisé la

[1] JAMES, Henry. "La bête dans la jungle" (*The Beast in the Jungle*, 1903), in *L'élève*. Paris : UGE, 10/18, 1983, p.127.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

brûlante passion amoureuse de sa fille. Elle n'est pas encore "refroidie"(111), elle est toujours chaude, vivante, et débordante de sensualité. La cendre du Vésuve a conservé la vie. Le corps couvé n'était qu'endormi sous la lave : une incubation de deux mille ans. Comme dans le rituel de l'incubation antique où le dieu insufflait en rêve au malade couché dans son temple l'ordonnance qui devait le guérir, Arria couchée au pied du volcan, a reçu de la bouche des Enfers, le remède à la mort. La cendre même qui l'a tuée, lui redonne vie.

Octavien pleure la morte et découvre dans le même instant son amour et sa perte. L'amour *est* la perte. Mais le désir refait l'Histoire et comble le tombeau vide de l'affect du mélancolique : le corps mort et dur revient. L'histoire intime (la relation au sein) recompose l'Histoire. Et parce que "rien ne meurt, tout existe toujours"(109) dans l'inconscient aussi, le désir est suffisamment puissant pour passer dans l'expérience onirique, et dans le texte littéraire. En suivant les travaux de Jean Bellemin-Noël sur "l'inconscient du texte", nous y voyons "le désir du texte".

De cette façon également — inconsciemment — le passé est là présent. Arria vient de mourir et Octavien est si proche d'elle par son désir qu'il la pleure vingt siècles après. Il veut retrouver le sein. Le rêve — et le texte fantastique — l'accomplit. Mais le sein volcanique retourne à la cendre, redevient poussière sous l'exorcisme du père chrétien. Arria, mère et démon, sera bien son "premier et dernier amour"(110). Pourtant, cette possession ne le conduira ni à la mort ni à la folie mais à une syncope. "Evanoui sur la mosaïque disjointe d'une petite chambre"(114) qui "logiquement" ne peut exister puisque la chambre d'Arria se trouve dans des zones non encore découvertes, Octavien reprend difficilement connaissance. Son absence, contrairement à celle d'Arria n'a pourtant duré que quelques heures. Cet état d'Octavien, "ni endormi ni fou"(93), est celui de la syncope : une "absence du sujet"[1] qui tient à la fois de la mort et de la jouissance.

[1] CLEMENT, Catherine. *La syncope. Philosophie du ravissement.* Paris : Grasset, "Figures", 1990, p.11.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Comme pour Pompéi, c'est la puissance du désir qui fait se dresser la morte. La gisante se relève et devenant une statue érigée et dure, elle devient objet d'amour. Arria est "l'objet chu" redressé.

> "Des *cadavres* que le récit rétrospectif travaille à redresser, à mettre en avant, des *objets* d'amour ; mais en exposant une image animée d'un être déjà mort, le récit rend "vivant" le cadavre, l'objet chu. [...] Ces récits se situent dans cette tension entre l'érection de *l'objet* d'amour, et son abaissement, sa chute plus bas que terre : *l'abject*."[1]

C'est le désir d'Octavien, son "amour rétrospectif" qui reconstruit la femme car "l'amour fait la femme"(108) dit Arria. Le désir est le moteur de l'aventure, qu'elle soit onirique ou pas. Il en est peut-être toujours ainsi, mais dans ce récit, il est explicite : "ton désir m'a rendu la vie"(108). Le désir donne la vie à la morte, la cendre se fait chair et sang. Notons à propos du sang, que si Arria n'est pas un vampire, elle ne boit que du vin pourpre pareil à "du sang figé"(108), qui lui rosit les joues. Le vin est symboliquement le sang et la comparaison "comme du sang figé" le souligne. Arria de cette façon est délicatement vampirique.

Le désir d'Octavien qui reconstruit la femme, est inconscient. C'est dans Pompéi ressuscitée qu'il pense tout à coup à la femme dont l'empreinte du sein est au musée de Naples. Il réalise seulement alors qu'elle est vivante, bien que tout n'ait eu que ce but. Au moment où il reconstruit Pompéi en 79, Octavien réalise un rêve. Il tourne au cauchemar quand Arria apparaît. Même si Octavien semble ignorer que tout n'était réalisé que pour satisfaire ce désir : aimer la femme-sein.

> "*Une idée subite* traversa l'âme d'Octavien ; la femme dont il avait admiré l'empreinte au musée de Naples devait être vivante, puisque l'éruption du Vésuve

[1] TERRAMORSI, B. "Mourir à en aimer" , *op.cit.*, p.121.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> dans laquelle elle avait péri eut lieu le 24 août de cette même année ; il pouvait donc la retrouver, la voir, lui parler... *Le désir fou* qu'il avait ressenti à l'aspect de cette cendre moulée sur des contours divins allait peut-être *se satisfaire*, car rien ne devait être impossible à un amour qui avait eu la force de faire reculer le temps, et passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité."(96) (je souligne)

Tout se passe comme si par hasard, il se retrouvait dans Pompéi en 79 et que, incidemment, il se souvenait de cette femme au sein moulé par la cendre. Or, toute cette construction onirique est faite par le principe de plaisir qui, selon Freud, est un principe économique qui a pour but le plaisir, c'est-à-dire la diminution des quantités d'excitation. La satisfaction du désir est le but premier du principe de plaisir. Pour "satisfaire" son "désir fou", Octavien ressuscite Pompéi. Il va même plus loin : il revient dans le temps pour l'empêcher de s'effectuer, pour empêcher que le sein ne subisse ce qu'il a subi. Il refait le monde selon son désir. Il est dans le monde onirique où surgira Arria, la mère et l'amante, la donneuse de vie et la faucheuse, la Bonne Mère et le Démon.

## 3-2. Arria

Comme sa demi-soeur Clarimonde, Arria est une très belle morte amoureuse. Contrairement à leur habituelle pâleur, Arria est brune, les cheveux noir de jais, la peau mate et les yeux sombres. Elle n'en est que plus remarquable et Octavien ne voit plus qu'elle : "tout s'évanouit, tout disparut comme dans un songe."(103). La beauté un peu métisse d'Arria provoque une commotion électrique"(103) qui le ramène à la vie : il aime pour la première fois une femme vivante. Elle est d'un autre siècle, mais pour Octavien à Pompéi en 79, elle est vivante. Lui qui n'aimait que les "grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire"(89) ou les statues, lui qui a été pris d'un "amour rétrospectif"(84) devant le fragment statuaire du corps d'Arria, désire

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

pour la première et dernière fois la femme vivante qu'il voit dans le public du théâtre. Il épousera pourtant plus tard Ellen, "une jeune et charmante Anglaise, folle de lui"(115) mais il ne l'aime pas. Est-ce seulement son prénom qui, lui rappelant la Grecque Hélène que "Pâris continue d'enlever"(109), l'a séduit ? L'amour avec la morte est plus fort que la jeune Ellen vivante, plus fort que la mort.

### 3-2-1. l'amour

> "Pour Octavien, il avouait que la réalité ne le séduisait guère."(88) ; "Il eut voulu enlever son amour du milieu de la vie commune et en transporter la scène dans les étoiles."(89) ; "Quelquefois il aimait des statues."(89) ; "Le désir fou qu'il avait ressenti à l'aspect de cette cendre moulée sur des contours divins allait peut-être se satisfaire, car rien ne devait être impossible à un amour qui avait eu la force de faire reculer le temps, et passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité."(96) ; "Il avait reçu au coeur comme une commotion électrique, et il lui semblait qu'il jaillissait des étincelles de sa poitrine lorsque le regard de cette femme se tournait vers lui."(103) ; "Il comprit qu'il avait devant lui son premier et son dernier amour."(104) ; "A mon dégoût des autres femmes [...] je comprenais que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace. C'était toi que j'attendais."(109) ; "mais ce que je sais bien, c'est que tu seras mon premier et dernier amour."(110) ;

Si Arria est la morte amoureuse, c'est d'abord parce qu'Octavien lui porte un amour exceptionnel. Elle est l'unique objet d'amour, le premier et le dernier. Une autre femme, Ellen, partagera la couche d'Octavien. Mais vivante et "réelle", elle ne peut combler le vide laissé par le cadavre disparu. Arria, la morte de deux mille ans au corps de statue, au sein dur, même réduite en cendres, occupe toute la place. Octavien est tombé amoureux d'un cadavre. Il est mal tombé. "*Tomber* amoureux rend caduc tout ce qui s'ensuit, cette chute est un rapport, une liaison, avec le cadavre, l'objet chu, l'abject."[1] Amoureux de son amour mort, de la mère perdue, Octavien tombe sur un cadavre.

[1] *Ibid.*, p.122.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Mais l'amour d'Octavien redonne vie à la femme. "Ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton coeur a supprimé les distances qui nous séparaient."(108) C'est parce qu'elle est aimée, qu'Arria revient à la vie. "On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée"(108). Et si l'amour la réanime c'est aussi parce qu'il préexistait à la rencontre. Octavien aime Arria avant de la voir. C'est là un trait que nous retrouvons chez les autres mortes amoureuses. L'autre est là bien avant d'y être vraiment. On en rêve d'abord, ensuite on aime, et enfin on connaît l'autre. Cet amour fantastique qui réalise l'expérience onirique dit aussi que la perte est antérieure à l'apparition de la femme. Arria ne peut être qu'une re-venante. Octavien se met à aimer Arria quand il voit l'empreinte de son buste, ses restes exposés au musée. Par le moyen du sein moulé, Octavien se met en rapport avec la femme. Par la relique, il accède à la femme entière, chaude et vivante. "C'était toi que j'attendais, et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme."(109-110). Après la relique, le pèlerinage l'amène sur les lieux de la mort d'Arria. Sa ferveur amoureuse s'accroît. Ce qui arrive ensuite, l'aventure, ne sera que l'accomplissement de ce désir. Il aime le sein mort. Même après la disparition définitive de la femme, après avoir vu encore une fois ses restes, Octavien n'a qu'elle en tête. Il connaît une possession définitive et irréversible. Il ne meurt pas dans une maison de fous comme Wolfgang, mais il est à jamais fou d'amour pour une morte. Elle ne revient plus mais elle ne disparaît pas tout à fait, elle sera toujours là, elle l'a toujours été. Comme dans "La morte amoureuse", c'est la religion chrétienne et le représentant de la Loi qui tuent une seconde fois la morte. Le père chrétien, l'abbé directeur de conscience font disparaître l'aimée. Mais l'amour vit toujours. La loi du Père dit bien que cet amour hors du temps est oedipien.

Hanté pour toujours, et depuis toujours par ce corps mort, Octavien est un mélancolique. L'objet d'amour est, avant la disparition définitive d'Arria,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

un objet perdu, irrémédiablement absent. Or, comme dans le travail du deuil, la perte de l'objet aimé est à l'origine de la mélancolie.

> "Dans toute une série de cas, il est manifeste que [la mélancolie] peut être elle aussi, une réaction à la perte d'un objet aimé [...]. Sans doute l'objet n'est pas réellement mort mais il a été perdu en tant qu'objet d'amour."[1]

Octavien perd deux fois plutôt qu'une l'objet de son amour. Il l'aime et elle est morte depuis deux mille ans. Il la ressuscite et elle s'évanouit définitivement. Arria la mère n'en finit pas d'être perdue. Le mélancolique ne fait pas le deuil, sa libido reste attachée à l'objet perdu. Arria est morte depuis deux mille ans mais cela "le touchait comme un malheur tout récent ; la mort d'une maîtresse ou d'un ami ne l'eût pas affligé davantage."(84) Il pleure encore — ou déjà —"une *déjà morte* qui va mourir"[2]. Quand elle disparaît, le vide ne sera plus comblé. Le creux de l'empreinte, le trou de la tombe restent vides. Arria, construite dans le moule de la mère, manquera toujours de là où elle est. "Le tiroir secret"(115) qu'ouvre l'épouse d'Octavien est vide. Emmuré dans le tombeau d'Arria, dans les ruines de Pompéi, Octavien le mélancolique est construit autour du manque.

> " La langue morte que parle [le mélancolique] et qui annonce son suicide cache une Chose enterrée vivante. Mais celle-ci, il ne la traduira pas pour ne pas la trahir : elle restera emmurée dans la crypte de l'affect indicible, captée analement, sans issue."[3]

C'est à minuit-midi qu'Arria, la femme enterrée vivante par les cendres du Vésuve, vient chercher Octavien dans Pompéi qui est un vaste cimetière. Et la villa d'Arrius Diomèdes se situe dans la rue des Tombeaux, et est elle-même une tombe. Octavien vit avec ces cryptes, ou plutôt, elles vivent en lui et il est

[1] FREUD, Sigmund, *Métapsychologie* Paris : Gallimard "Folio Essais", 1968 p.148-149.

[2] TERRAMORSI, Bernard. "Mourir à en aimer", *op. cit.*, p.121.

[3] KRISTEVA, Julia. *Soleil noir Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard "Folio Essais", 1987, p. 64-65.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

leur corps. "Le héros donne corps à une crypte, un caveau où il se mure et qui l'emmure : la voie des Tombeaux et le cryptoportique de la villa de Diomèdes"[1]. "Porteur d'un secret et d'une crypte, le *cryptophore*"[2] garde en lui le vide laissé par la femme-mère, ce qu'exprime par synecdoque, le moule du sein.

L'amour d'Octavien ranime la morte, ignore le temps, même s'il demeure à jamais "secret"(74). Celui que lui porte Arria *en retour*, ne peut être qu'aussi intense. Elle le lui rend bien.

> "Ma maîtresse vous aime."(105) ; "La croyance fait le dieu, et l'amour fait la femme. On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée ; ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton coeur a supprimé les distances qui nous séparaient."(108) ; "J'ai froid d'être restée si longtemps sans amour."(110) ; "Laissez-moi jouir de cette existence que l'amour m'a rendue."(111).

Arria connaît pour Octavien un amour aussi fort que vital. Elle vit par son amour. Cette amoureuse née n'a cependant pas attendu Octavien pour aimer. Il n'est pas le premier, d'autres nombreux amants l'ont précédé. Dans l'injonction de son père "Retourne dans les limbes du paganisme avec tes amants asiatiques, romains ou grecs"(112), on ne sait s'il la renvoie à ses amants d'avant ou d'après sa mort. A-t-elle l'habitude, depuis sa mort de s'unir à des hommes de son temps ? Ou bien sont-ils ceux qu'elle a connus avant d'être étouffée par le Vésuve ? Quoi qu'il en soit, pour l'amante passionnée l'amour est le souffle vital. Il était le sang pour Clarimonde. Sa soif d'amour qui ne s'est pas apaisée dans la mort pousse Arria à séduire le jeune innocent. Elle le fait conduire à sa chambre, le prépare, et l'aime. Comme Clarimonde, Arria prend les choses en main. Elle n'attend pas que l'homme se décide à agir, elle prend les devants et l'assaille. Car ce corps de statue a des "bras

[1] TERRAMORSI, Bernard. "Mourir à en aimer", *op. cit.*, p.129.

[2] *Ibid.*, p.128

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

voraces"(111) qui enserrent Octavien dans une étreinte de fer, ou plutôt de marbre : "en entourant Octavien de ses beaux bras de statue, froids, durs et rigides comme le marbre"(112). L'homme est possédé, happé par le corps dur. Arria a un appétit dévorant, elle ne veut pas renoncer à l'homme, au plaisir, à la vie. Comme elle ne renonce pas non plus à ses anciens dieux car le paganisme que condamne le père chrétien, est la vie, la jeunesse, l'amour. Tandis que le christianisme est froid, austère, une "religion morose"(111) fondée sur la mort. Mais Arria la morte aime l'amour qui la fait vivre. Pour "jouir de cette existence que l'amour [lui] a rendue"(111), elle prend au piège de ses "bras voraces", le jeune homme innocent. Femme statue, corps mêlé, mère dévoreuse, la morte amoureuse est une goule. La femme au sein qui a provoqué le désir goulu de l'homme-enfant, se change en goule. C'est alors la peur de la dévoration par la mère tétée/mordue que révèle la femme démoniaque.

### 3-2-2. le démon

C'est d'abord parce qu'elle est une morte-vivante qu'Arria est démoniaque. Elle revient de deux mille ans de mort.

> "cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous."(74) ; "C'est ici [...] que l'on trouva, parmi dix-sept squelettes, celui de la dame dont l'empreinte se voit au musée de Naples."(83) ; "si morte et si vivace"(104) ; "son coeur qui n'avait pas battu depuis tant d'années"(108) ; "En effet rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois."(109) ; "Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme."(110) ; " ne me replongez pas dans le pâle néant."(111) ; "Le malheureux promeneur nocturne ne vit plus à côté de lui, sur le lit du festin, qu'une pincée de cendres mêlée à quelques ossements calcinés."(113).

Arria n'est pas seulement morte, dix-neuf siècles sont entre elle et Octavien. La mort et le temps les séparent. Clarimonde et encore moins

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'étrangère n'ont pas une si grande séparation temporelle avec l'homme qu'elles aiment. Arria est la lointaine, celle qui revient de la nuit des temps. Même s'il n'y avait pas eu le Vésuve, Arria est une femme morte pour Octavien puisqu'elle a vécu il y a deux mille ans. Arria, la morte amoureuse est trois fois morte. La première fois par le Vésuve, la deuxième par les siècles qui la séparent d'Octavien et la troisième fois par l'exorcisme du père. Trois fois plutôt qu'une, la femme est renvoyée au monde des morts. Ce qui est une manière de la faire sur-vivre... Morte par excellence, Arria ne dit qu'allusivement d'où elle vient : "dans ce monde où je flotte invisible pour les yeux grossiers"(108) ; "ne me replongez pas dans le pâle néant"(111). Arria vient du néant de la mort. Octavien et le lecteur le savent dès le début.

Les interventions du narrateur anonyme et omniscient donnent immédiatement ce savoir. Le statut de ce narrateur est d'ailleurs singulier puisqu'il raconte une histoire que seul Octavien connaît et qu'il a gardée secrète. Aussi a-t-on parfois l'impression que c'est Octavien lui-même qui raconte son histoire, en cachant son identité de narrateur. Ce qui produit paradoxalement un effet de réel plus grand. Ce n'est pourtant pas le personnage masculin victime du démon qui témoigne directement de son aventure, comme Romuald dans "La morte amoureuse". Mais le "nous" du narrateur le rend très proche d'Octavien dont il partage les idées. "L'idée d'évocation amoureuse qu'exprimait la jeune femme rentrait dans les croyances philosophiques d'Octavien, croyances que nous ne sommes pas loin de partager."(109)

Seules les créatures animées par le diable peuvent prendre les apparences de la vie. Revenir de la mort signifie implicitement que le cadavre ne s'est pas décomposé, qu'il n'a pas connu la purification en devenant cendres, il est surnaturel. Le corps intact d'Arria conservé par la cendre chaude du volcan, comme celui du vampire dans le sang frais de ses victimes, est démoniaque.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Cependant son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe."(108) ; "Oh ! serre-moi sur ta jeune poitrine, enveloppe-moi de ta tiède haleine, j'ai froid d'être restée si longtemps sans amour."(110) ; "Arria, Arria, dit le personnage austère, d'un ton de reproche, le temps de ta vie n'a-t-il pas suffi à tes déportements, et faut-il que tes infâmes amours empiètent sur les siècles qui ne t'appartiennent pas ? [...] Deux mille ans de mort ne t'ont donc pas calmée, et tes bras voraces attirent sur ta poitrine de marbre, vide de coeur, les pauvres insensés enivrés par tes philtres."(111).

Son corps froid, de marbre, et son ardeur surnaturelle, intacte depuis deux mille ans, sont les signes du démon succube. Ils viennent de la lubricité et du sperme froid du Diable. La diablesse n'est pas une sainte, son amour n'est pas désincarné. Elle s'unit physiquement à Octavien. Plus que dans "La morte amoureuse", le texte reste pudique sur l'union sexuelle des amants. "On n'entendait plus qu'un bruit confus de baisers et de soupirs."(110) On détourne le regard, mais on reste à écouter la scène du lit. Arria n'avait d'ailleurs pas caché ses intentions. Sa servante qui conduit Octavien jusqu'à elle, est "commise [à ses] plaisirs"(105). Et l'amour, euphémisme pour dire les relations sexuelles, fait partie des plaisirs d'Arria. Avant de pénétrer dans le lit d'Arria, Octavien subit les bains, le rasage et les frictions des esclaves. Malgré son "impatience"(106), il est préparé à être l'amant d'Arria. Ces préliminaires hygiéniques et esthétiques n'auraient pas lieu d'être si Arria attendait autre chose que l'amour d'Octavien. Plusieurs fois, Arria est qualifiée de "voluptueuse" (103 et 107) et son "regard velouté"(104) attire l'homme. Elle appelle l'amour. Elle mène l'homme selon son désir : le sien, démoniaque, mais aussi selon le désir de l'homme, comme lui le désire. L'union avec la morte, la femme-sein, est la réalisation de son désir. Le rêve tourne au cauchemar.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 3-3. "Une fantasmagorie archaïque"

La revenante succube est le démon du cauchemar. Mais c'est une revenante particulière puisque ce n'est pas elle qui revit dans le présent de sa victime, c'est l'homme qui retrouve l'époque de sa vie à elle. Ce n'est pas elle qui revient, c'est lui qui régresse. Ce qui signe l'onirisme de l'aventure et dit littérairement que le cauchemar réalise le désir du dormeur. L'impression de réalité de l'expérience et les dénégations mêmes d'Octavien soulignent le cauchemar. Sa présence se lit encore dans la possession qui persiste après la disparition de la femme et le réveil d'Octavien. Ce toujours-là de la morte est la possession démoniaque. Comme les autres cauchemars, celui des mortes amoureuses est une expérience onirique ineffaçable. Et la littérature rend cet "accident psychotique [*ir*]réversible".

> "Octavien, surpris au dernier point, se demanda s'il dormait tout debout et marchait dans un rêve. Il s'interrogea sérieusement pour savoir si la folie ne faisait pas danser devant lui ses hallucinations."(93) ; "Un prodige inconcevable le reportait, lui, Français du XIX$^{ème}$ siècle, au temps de Titus, non en esprit, mais en réalité, ou faisait revenir à lui, du fond du passé, une ville détruite avec ses habitants disparus"(94) ; "Ce n'étaient pas des fantômes qui défilaient sous ses yeux."(95) ; "un de ses rêves les plus chers accompli"(95) ; "Il accepta sa présence comme dans le rêve on admet l'intervention de personnes mortes depuis longtemps et qui agissent pourtant avec les apparences de la vie."(104)

Plutôt que d'aller se coucher, Octavien va dans Pompéi et il rêve debout. Mais les images en sont si fortes qu'il les prend pour la réalité. Pourtant les incohérences telles que le lever du soleil à minuit sont caractéristiques du scénario onirique. De même que la restauration de Pompéi tout entière. L'absence de surprise, d'étonnement ou de peur chez Octavien montre bien qu'il n'est pas dans le monde réel, qu'il n'est pas éveillé. Ses réactions face à cette "fantasmagorie archaïque"(105) sont celles du rêve. Il dit

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

d'ailleurs qu'il accepte la présence d'Arria "comme dans le rêve on admet l'intervention de personnes mortes depuis longtemps et qui agissent pourtant avec les apparences de la vie."(104) Octavien dit ici qu'il rêve, qu'il a un cauchemar : une morte revient l'aimer. Ce ne peut être qu'un rêve ou une hallucination, c'est un cauchemar. Le "jour nocturne"(90) qui éclaire Pompéi exprime ces alliances impossibles du jour et de la nuit, du rêve et de la réalité, mais aussi celle du mort et du vivant, l'union surnaturelle. La logique onirique et celle du texte littéraire s'associent pour donner forme au cauchemar. La littérature place le dormeur dans la réalité réalisée de son désir inconscient. Octavien est "réellement" au siècle de Titus à Pompéi. Et cette expérience de folie s'accompagne des malaises caractéristiques du cauchemar.

> "Cependant il éprouvait une espèce d'angoisse involontaire."(91) ; "Octavien, pâle, glacé d'horreur, voulut parler ; mais sa voix resta attachée à son gosier."(112) ; "Il poussa un cri terrible et perdit connaissance."(113).

L'angoisse n'est exprimée qu'une fois dans le texte et semble disparaître lorsque Octavien accepte l'aventure onirique. La sensation de volupté domine dans le "beau cauchemar" des mortes amoureuses. Mais l'aphasie d'Octavien marque aussi la paralysie de l'angoisse. En présence du père chrétien qu'Octavien, s'il pouvait parler, aurait appelé "mon père", le jeune homme est muet, statufié. Immobilisé par les bras de marbre du démon qui l'enserrent, il assiste totalement impuissant à ce qui lui arrive. "Glacé d'horreur", Octavien a le corps pris dans les serres de la goule. Il est dans les bras de la Mort : syncope. Ses amis le retrouveront le lendemain "évanoui sur la mosaïque disjointe d'une petite chambre à demi écroulée."(114) Selon la logique narrative, cette chambre aurait dû être l'une de celles de la villa d'Arrius Diomèdes et/ou celle d'une maison encore enfouie. Cette apparente incohérence

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

du texte dit qu'Octavien a rêvé. La "petite chambre" est celle de "son désir vainqueur".

> "Il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains"(89) ; "son désir vainqueur choisissait sa place parmi les siècles écoulés ! Il se trouvait face à face avec sa chimère, une des plus insaisissables, une chimère rétrospective."(104) ; "cette fantasmagorie archaïque"(105)

Nous avons dans ces citations l'explication littéraire du cauchemar. La "fantasmagorie archaïque" est une possible traduction du cauchemar. Elle dit l'expérience onirique primordiale, plongeant ses racines dans les désirs les plus refoulés. Le cauchemar est une expérience archaïque, profonde où se mêlent les fantasmes et les fantômes. La fantasmagorie est une image irréelle et pourtant là, venue du désir le plus profond. Elle est la victoire du désir qui abolit le temps, reconstruit Pompéi et réanime la morte. Le désir vainqueur a déjoué toutes les censures, il a rendu vie au sein. En ce sens, la "chimère rétrospective" est aussi une autre traduction littéraire du cauchemar, de la régression d'Octavien à la mère.

Le texte dit que l'expérience onirique est bien réelle. Octavien vit un cauchemar. La paralysie, l'aphasie et la pression du démon sont éprouvées par l'homme endormi. Et même si l'angoisse est tempérée par le plaisir et l'amour, la "fantasmagorie archaïque" est bien le cauchemar : l'union avec la mère et la possession par le démon.

> "A dater de cette visite à Pompéi, Octavien fut en proie à une mélancolie morne, [...] l'image d'Arria Marcella le poursuivait toujours, et le triste dénouement de sa bonne fortune fantastique n'en détruisait pas le charme."(114) ; "N'y pouvant plus tenir, il retourna secrètement à Pompéi et se promena, comme la première fois au clair de lune, le coeur palpitant d'un espoir insensé, mais l'hallucination ne se renouvela pas [...] ; Arria Marcella resta obstinément dans la poussière."(115) ; "En désespoir de cause, Octavien s'est marié dernièrement à une jeune et charmante

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> Anglaise, qui est folle de lui. Il est parfait pour sa femme ; cependant Ellen, avec cet instinct du coeur que rien ne trompe, sent que son mari est amoureux d'une autre [...]. Mais comment pourrait-elle s'aviser d'être jalouse de Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, affranchi de Tibère ?"(115).

La possession démoniaque de la morte amoureuse ne s'arrête pas avec sa mort définitive. Toute leur vie en est à jamais bouleversée. Leur cauchemar laisse une marque profonde, indélébile si bien qu'Octavien cherche à recréer le rêve qui l'avait conduit à Arria. Mais rien ne se produit. Octavien reste dans sa mélancolie, emmuré vivant dans les ruines de Pompéi. Et même s'il épouse une autre femme, il est à jamais fou amoureux d'Arria, attaché au sein de la mère. Mais le manque qu'Arria laisse à sa disparition était là avant elle. Avant elle, Octavien désirait la femme morte. A Rome, il a tenté "d'évoquer l'ombre et la forme d'une morte"(89) à partir des cheveux trouvés dans un tombeau. Mais contrairement à "La chevelure"(1884) de Maupassant, la femme n'avait pas repris vie. Avec le sein moulé, Octavien réussit à réanimer la morte, la mère plus que l'amante. Alors le cauchemar, l'union avec la morte et la perte de l'objet d'amour, est irréversible car ce qui a eu lieu dure toujours.

La visite dans Pompéi reconstruite, la promenade dans l'Antiquité comme dans un musée vivant permet de faire revivre le passé. L'Antiquité païenne, polythéiste, le paganisme s'opposent à la vulgarité du christianisme du XIX$^{ème}$ siècle capitaliste. Faire revivre le passé c'est revenir au temps d'une origine vécue comme un paradis perdu. La régression préoedipienne permet de retrouver l'union avec la femme-sein à laquelle le père met fin. Avant sa théorisation par Freud, le texte littéraire met en scène le rêve comme une réalisation du désir, et le désir incestueux comme origine du cauchemar. Par ailleurs, la structure et la logique oniriques du texte traduisent littérairement,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

par le "savoir d'amour"[1], celles du cauchemar. Le savoir intuitif du travail du rêve renforce la présence du cauchemar dans le texte. La "fantasmagorie archaïque" comme la "chimère rétrospective" peuvent être lues comme des métaphores du cauchemar qui par la beauté et l'amour d'Arria, perd un peu de son aspect terrible. Le cauchemar d'"Arria Marcella" est presque heureux : un cauchemar littéraire.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

[1] PONTALIS, Jean-Bernard. "La jeune fille" in S. FREUD, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris : Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1986, p.11.

# 4. *Carmilla*

L'irlandais Shéridan Le Fanu publie *Carmilla*[1] en 1871. Ce texte fantastique ancré pour une bonne part dans la tradition vampirique, combine le monstrueux et l'érotisme à un point jamais égalé dans ses autres textes. D'autant plus qu'il s'agit d'amour saphique. Carmilla est une belle jeune fille qui, à la suite de ce qui paraît être un hasard, séjourne dans le château de Laura et de son père en Styrie. Un secret l'empêche de révéler son identité et ses origines. Laura est ravie de voir sa solitude troublée par l'arrivée de Carmilla qui a le même âge qu'elle. Lors de leur première rencontre, elles s'aperçoivent émues et étonnées qu'elles se sont déjà vues en rêve, quand elles avaient six ans. Est-ce ce rêve commun qui les rapproche tant ? Carmilla se conduit comme un jeune amant, et les deux jeunes filles s'aiment passionnément. Alors qu'elles vivent une existence à la fois insouciante et ardente, les morts se multiplient dans leur voisinage. Trois jeunes femmes meurent après avoir été saisies à la gorge par un démon, dans leur lit. Bientôt Laura vit presque chaque nuit des cauchemars et elle s'affaiblit. Arrive alors le Général , grand ami du père de Laura. Il devait venir avec Bertha sa nièce mais elle est morte dans des circonstances étranges. Il raconte comment, un soir de bal, une comtesse dont il ne connaît pas l'identité lui a confié sa belle jeune fille, Millarca, qui séduit aussitôt sa nièce Bertha. Celle-ci meurt peu après, épuisée par Millarca qui se révèle être un vampire. Le Général est d'ailleurs venu chez Laura pour retrouver la tombe du vampire, la comtesse de Karnstein, qui est toute proche. Sur les lieux, ils voient arriver Carmilla que le Général reconnaît aussitôt comme étant Millarca, le vampire assassin de sa filleule bien aimée. Après une brève lutte, Carmilla s'enfuit. Ayant ouvert sa tombe, ils découvrent le corps intact de Mircalla, Millarca, Carmilla. Elle est morte depuis un siècle. Selon la

[1] LE FANU, Shéridan. *Carmilla*. Lecture de Gaïd Girard "Amour fou", Paris : Actes Sud, "Babel", 1996. Notre édition de référence. Notre édition originale de référence est : LE FANU, Shéridan. *Carmilla and 12 Other Classic Tales of Mystery*. New-York : Signet Classic, 1996, pp.270-342.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tradition, son coeur est transpercé d'un pieu puis brûlé. Laura est sauvée *in extremis* de la mort, mais reste des années après toujours tourmentée par la belle jeune fille qu'elle aimait tant.

Dans l'anthologie *Vampires Dracula et les siens*, Roger Bozzetto et Jean Marigny font apparaître à juste titre *Carmilla* parmi les "Premiers vampires"[1]. Carmilla est un vampire. Avec les deux longues dents acérées, la morte se maintient en vie en se nourrissant du sang de la jeune endormie, mordue à la gorge. Mais à côté de ces traits caractéristiques, Carmilla ajoute à la tradition vampirique un autre élément : l'amour. Elle est un vampire amoureux. Si on ne peut pas relever ici une union sexuelle, la liaison entre Carmilla et Laura est suffisamment trouble pour parler d'homosexualité féminine. A tel point que Gaïd Girard se demande "comment cette histoire si fortement teintée de lesbianisme a pu passer sans encombre la censure victorienne."[2] Fortement érotique, Carmilla n'est pas un vampire commun. Modèle de la beauté perverse, ce démon féminin ne s'attaque qu'aux femmes. Seules les belles jeunes filles nourrissent de leur sang ce vampire insatiable. A sa nature démoniaque s'ajoute ce choix sexuel qui fait d'elle une "femme damnée"[3]. Revenante aimant une vivante, Carmilla est à la fois une morte amoureuse et un démon du cauchemar. La présence du démoniaque est, de plus, soulignée par les récits que Laura elle-même fait de ses cauchemars. Elle raconte — à Carmilla — comment elle est tourmentée la nuit par un chat noir monstrueux. C'est aussi sous cette apparence que Füssli représente le démon du cauchemar dans le *Nightmare* de 1791.

Les multiples facettes du démon Carmilla — le vampire, la morte amoureuse, le cauchemar — ont l'amour pour point commun. L'amour du démon et celui de la perverse morte amoureuse donnent du scénario

---

[1] Roger BOZZETTO, Jean MARIGNY (édit.)*Vampires Dracula et les siens*. Paris : Omnibus, 1997.

[2] GIRARD, Gaïd. "Amour fou" in Shéridan LE FANU, *Carmilla. op. cit.*, p.145.

[3] BAUDELAIRE, Charles. "Femmes damnées" in *Les Fleurs du Mal*, "Les Epaves", 1866.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

traditionnel du cauchemar — et du vampire — une version particulièrement perverse et raffinée.

## 4-1. Le démon

Le personnage de Carmilla, par sa complexité, permet au moins autant de lectures du texte que la multiplicité de ses aspects. Carmilla est tout d'abord un vampire et ce texte est une des oeuvres clés de cette figure mythique en littérature[1]. Elle est aussi une morte amoureuse aux caractéristiques semblables à celles de Clarimonde notamment. Sa beauté, son tempérament ardent, son amour, sa nature de morte et son caractère vampirique en font une morte amoureuse proche d'Arria, avec qui elle partage cette particularité d'être une très vieille morte. Avec cet aspect de Carmilla, le récit s'apparente presque au roman gothique anglais. Le château isolé, la jeune fille innocente et victime, l'être démoniaque sont des éléments importants de la *Gothic novel*. Mais c'est bien sûr le visage démoniaque du cauchemar que nous privilégierons dans notre lecture de Carmilla.

Carmilla, selon le modèle que fixera vingt-six ans plus tard le *Dracula* (1897) de Bram Stoker, a toutes les caractéristiques du vampire.

> "Je fus réveillée par la sensation de deux aiguilles qui s'enfonçaient en même temps très profondément dans ma poitrine et je poussais un cri."(13, *I was wakened by a sensation as if two needles ran into my breast very deep at the same moment, and I cried loudly.*) ; "La jeune femme du porcher est morte elle aussi la semaine dernière, après avoir eu l'impression que quelque chose l'avait attrapée par le cou ["à la gorge"] et l'avait presque étranglée alors qu'elle était dans son lit."(47, *The swineherd's young wife died only a week ago, and she thought something seized her by the throat as she lay in her bed.*) ; "Est-ce que ces dames veulent se procurer une amulette contre le oupire, qui court comme le loup dans ces bois, d'après ce que

[1] Cf. Roger BOZZETTO, Jean MARIGNY (édit.)*Vampires Dracula et les siens, op.cit.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> l'on dit ?"(*Will your ladyships be pleased to buy an amulet against the oupire, which is going like a wolf, I hear, through these woods.* 50) ; "Votre amie, la jeune demoiselle à votre droite, a les dents très pointues — longues, fines, tranchantes comme une alène, [comme une aiguille]."(*Your noble friend, the young lady at your right, has the sharpest tooth — long, thin, pointed, like an awl, like a needle.* 51) ; "Il disait que la patiente souffraient des visites d'un vampire."(*He said that the patient was suffering from the visits of a vampire.* 120) ; "On ouvrit la tombe de la comtesse Mircalla. (*The grave of the Countess Mircalla was opened*) [...] Bien qu'un siècle et demi se fût écoulé depuis son inhumation, son teint avait conservé un incarnat velouté. Ses yeux étaient restés grands ouverts. Aucune odeur de cadavre n'émanait du cercueil. (*The features, though a hundred and fifty years had passed since her funeral, were tinted with the warmth of life. Hers eyes were open ; no cadaverous smell exhaled from the coffin.*) [...] Les membres pliaient sans effort et la chair avait conservé sa souplesse. Le cercueil était rempli de sang sur une profondeur de vingt centimètres environ, dans laquelle le corps était immergé. Ainsi étaient réunis tous les signes d'un cas patent de vampirisme. "(*The limbs were perfectly flexible, the flesh elastic ; and the leaden coffin floated with blood, in which to a depth of seven inches, the body lay immersed. Here then, were all the admitted signs and proofs of vampirism.* 128-129).

Carmilla est une morte vivante qui se maintient en vie grâce au sang des humains. C'est la nuit, surtout ceux de pleine lune, qu'elle va épuiser ses victimes qui meurent peu après. Dans son cercueil, son corps intact, presque vivant baigne dans le sang. Un pieu planté dans son coeur la tue à jamais. Par ailleurs, le vampire redoute les signes religieux, les signes de la puissance divine. Laura note plusieurs fois que Carmilla ne participe jamais aux habitudes religieuses de la famille. On ne l'a jamais vue prier, elle s'emporte contre les rites d'un enterrement, à tel point que Laura se pose des questions :

> "Je m'étais souvent demandé si notre belle invitée disait quelquefois ses prières. [...] S'il n'était pas apparu au hasard d'une de nos [insouciantes] conversations qu'elle avait été baptisée, je me serais demandé si elle était chrétienne."(*I often wondered whether our pretty guest ever said her prayers. [...] If it had not been that it had casually come out in one of our careless talks that she had been baptized, I should have doubted her being a Christian.* 65)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

On peut supposer qu'un crucifix et de l'eau bénite auraient été plus efficaces à Laura contre le démon que l'amulette du saltimbanque.

Carmilla se nourrit de sang. Toutes ses victimes, la fille du garde forestier, la jeune femme du porcher, la soeur d'un paysan, Bertha la filleule du Général et Laura enfin se plaignent d'être assaillies la nuit par une chose noire monstrueuse qui leur transperce la poitrine. Elles ressentent alors un long frisson glacé et s'éveillent dans un cri. Carmilla a longues dents acérées pour sucer le sang dont elle est assoiffée : en quelques semaines, elle s'en prend à cinq jeunes filles, en tue quatre. Elle avait déjà, des années auparavant, décimé tout un village. Comparé à la délicatesse de Clarimonde, ce vampire féminin a un appétit vorace. Et surtout, à Carmilla, le sang de l'être aimé ne suffit pas. Non seulement elle épuise lentement la personne chérie, mais elle tue de façon presque expéditive, trois jeunes femmes du voisinage. Le démon a besoin d'aimer et d'être aimé par des jeunes filles — l'aventure identique arrivée à la filleule du Général le montre. Deux fois au moins la comtesse de Karnstein a séduit une belle jeune fille d'un rang social élevé, s'est arrangée par deux fois pour vivre chez la belle convoitée, utilisant d'ailleurs à chaque fois un stratagème identique. L'attirance et l'amour que Bertha puis Laura portent à Carmilla sont pareillement soudains et forts. Mais si ces aventures amoureuses semblent nécessaires à Carmilla, elles ne sont pas suffisantes à sa survie. Il lui faut "consommer" d'autres jeunes filles. Le sang de l'aimée ne nourrit pas totalement le démon, alors que Clarimonde ne supportait que le sang de Romuald. Carmilla n'est pas si délicate, il faut seulement que ce soit une belle jeune fille. Le démon fait cependant la différence entre ses victimes : les "aimées" sont de belles et nobles jeunes filles, elles meurent lentement ; les autres sont des jeunes filles ou jeunes femmes du peuple, leur mort est rapide. "Le menu fretin" est vite expédié. Mais quand le vampire est amoureux, il fait languir sa proie, n'affaiblit que lentement sa noble victime. Prolonge-t-il ainsi

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'agonie ou le plaisir ? Lui en tout cas, calme ses besoins goulus en se nourrissant ailleurs.

Si l'identité véritable de Carmilla n'est donnée qu'à la fin du récit, très tôt dans l'histoire, le texte annonce son vampirisme. Dès que sont connues les premières morts des jeunes femmes du voisinage, on soupçonne un vampire dans le pays. Car nous sommes en Styrie, la région est le berceau des vampires. Aussi le saltimbanque marchand de charme a-t-il dans sa marchandise des amulettes toutes prêtes : "Est-ce que ces dames veulent se procurer une amulette contre le oupire (*an amulet against the oupire*), qui court comme le loup (*like the wolf*) dans ces bois, d'après ce que l'on dit ?"(50) A moins que profitant de l'épidémie vampirique, l'habile marchand ne prête à ses "charmes"(*charms*) des pouvoirs qu'ils n'ont pas. Car ils sont loin de faire peur à Carmilla qui en achète. En utilisant le nom slave du vampire, le texte annonce sans le masquant encore la nature de Carmilla et ce, alors que Laura n'est pas encore tourmentée par le démon. C'est donc presque sans surprise que la fin du récit fait coïncider Millarca, avec Carmilla et Mircalla comtesse de Karnstein, morte il y a plus d'un siècle. L'identité de Carmilla ne fait aucun doute : elle est bien une des "mères" de *Dracula*. Elle lui transmettra sa noblesse et ses dents longues.

Carmilla est un vrai vampire. Mais on peut lire chez elle des caractéristiques qui ne sont pas spécifiques au vampire traditionnel. Selon le modèle établi par Clarimonde, Carmilla est aussi une très belle morte amoureuse. Nous aborderons l'amour particulier que se partagent ici le démon et sa victime, dans la deuxième partie de notre étude. Nous nous contentons de souligner pour l'instant les deux autres traits de la morte amoureuse : la mort et la beauté.

> "J'ai horreur des enterrements. Quel tapage ! Après tout, il faut bien mourir, tout le monde doit mourir ; et on est bien plus heureux une fois mort."(*Your forms wound*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> *me, and I hate funerals. What a fuss ! Why,* you *must die* — everyone *must die ; and all are happier when they do*. 47) ; "Mais elle est morte depuis un siècle ! — Pas si morte que vous le croyez, d'après ce qu'on m'a dit."(*She has been dead more than a century ! — Not so dead as you fancy, I am told.* 114) ; "J'ai été la victime d'un complot de l'autre monde."(93) ; "Bien qu'un siècle et demi se fût écoulé depuis son inhumation, son teint avait conservé un incarnat velouté."( *The features, though a hundred and fifty years had passed since her funeral, were tinted with the warmth of life.* 129).

Ces quelques citations mettent en évidence le fait que Carmilla est une morte. Mais contrairement aux autres belles mortes, celle-là se tait sur sa nature. Son identité comme ses origines sont d'ailleurs secrètes. Carmilla ne dit pas qui elle est, même de façon allusive. Elle parle pourtant souvent de la mort en y associant Laura, en lui demandant de mourir avec elle par amour, comme des amants. La perfide est morte depuis un siècle…

L'enterrement de la fille du forestier qui passe, suscite une vive réaction de Carmilla. C'est le rituel religieux qui la blesse mais elle donne alors sa vision de la mort. "Après tout, il faut bien mourir, tout le monde doit mourir ; et on est bien plus heureux une fois mort."(47) Le démon tente-t-il de minimiser ainsi les conséquences de ses actes ? Ou faut-il voir là un demi-aveu sur sa propre condition ? De son état en tout cas, le démon ne se plaint pas. Au contraire, le démon semble s'amuser du jeu pervers qu'il mène avec Laura. Jouant au chat — noir et monstrueux — et à la souris, Carmilla laisse parfois tomber une demi-vérité au milieu de ses mensonges :

> "Je descends des Karnstein, du moins du côté de ma mère, ajoutai-je. — Moi aussi je crois, d'une branche *très ancienne*, dit la jeune fille d'une voix languissante."(*I am descended from the Karnsteins ; that is, mamma was. —Ah ! said the lady, languidly, so I am, I think, a very long descent,* very ancient. 58, je souligne)

La perfidie de Carmilla est d'autant plus saisissante que cet aveu fait d'elle une parente de Laura. Il est vrai que dans la tradition, le vampire attaque

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

de préférence ses proches. La comtesse Millarca de Karnstein donne à couvert son identité. Mais ce seront là presque toutes ses confidences. Séparée du monde des vivants, la morte s'entoure de secret et de mystère. Le vampire, l'être le plus solitaire qui soit, n'est que secret. Carmilla se taira jusqu'à la fin, même lorsqu'elle sera confrontée au Général. Mais si le lecteur comprend vite qui est Carmilla, Laura reste longtemps d'une naïveté surprenante. Même le récit du Général semble ne rien lui apprendre sur l'identité de Carmilla. Ce qui révèle peut-être que Laura narratrice est riche d'un savoir qu'elle refusait de voir au moment de son aventure. D'autant plus que la fin du récit, véritable exposé sur les vampires, contraste avec l'apparente naïveté de Laura. L'amour démoniaque rend aveugle. Et des années après, Laura rêve encore de Carmilla. Comme elle le fait depuis l'âge de six ans, en somme.

Carmilla meurt une deuxième fois non plus par la main du religieux — qui a perdu de ses pouvoirs en cette fin du XIX$^{ème}$ siècle —, mais par celle de la justice et la médecine. Mais les savants, face au surnaturel n'ont pas d'autres recours que ceux transmis par le Moyen-Age :

> "Comme le veut la coutume, on transperça à l'aide d'un pieu pointu le coeur du vampire qui poussa un cri déchirant, en tout point comparable à celui d'une personne à l'agonie. Puis on trancha la tête et un torrent de sang s'échappa du cou décapité. On plaça ensuite le corps et la tête sur un bûcher et on les brûla. On jeta les cendres dans la rivière qui les emporta au loin."(*In accordance with the ancient practice, a sharp stake driven through the heart of the vampire, who uttered a piercing shriek at the moment, in all respects such as might escape from a living person in the last agony. Then the head was struck off, and a torrent of blood flowed from the severed neck. The body and head were thrown upon the river and borne away.* 129)

Il semble même que pour ces hommes multiplier les mises à mort du démon ne soient pas inutiles. Ils lui transpercent le coeur, le décapitent, le brûlent et jettent les cendres à la rivière. Sait-on jamais ? quatre précautions

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

valent mieux qu'une... Cependant, l'image de ces représentants de la Loi est renforcée par la double présence paternelle du Général Spieldorf et du père de Laura. Il faut souligner que le même schéma familial est répété par deux fois dans le texte: le père seul avec sa jeune fille, le Général et sa filleule. Et la même aventure arrive aux deux jeunes filles. L'issue sera fatale pour Bertha et seule la disparition définitive de la comtesse sauvera Laura. Cette répétition surdétermine l'identité du vampire. Carmilla est un mort redoutable, contagieux. Cependant contrairement à la tradition, encore récente en littérature, les mortes attaquées par Carmilla ne semblent pas devenir vampires à leur tour. Ni les jeunes femmes mortes du voisinage, ni Bertha sont à un moment ou un autre suspectées d'avoir été contaminées par le vampirisme. Mais Laura narratrice sait depuis que : "ce spectre rend visite à des personnes vivantes pendant leur sommeil. Elles meurent, et presque toujours deviennent vampires dans leurs tombes."(*That spectre visits living people in their slumbers ; they die, and almost invariably, in the grave, develop into vampires*. 133) Aucune allusion n'est faite au destin du corps de Bertha. Selon la tradition que rapporte Laura, son cadavre devrait subir le même rituel pour ne pas devenir vampire. Laura ne le dit pas. En revanche, ses précisions sur la vie et la mort de Carmilla disent indirectement le sort de Bertha. Carmilla-Millarca n'a pas toujours été un démon. Elle a été, exactement comme Bertha et Laura, une belle jeune fille et, assaillie "par l'un de ces démons."(*by one of those demons*, 133), elle est devenue un vampire. Avant, la jolie jeune fille aimait les hommes. "Un gentilhomme de Moravie [...] qui avait passionnément aimé la ravissante Mircalla, comtesse Karnstein, et qui en était aimé en retour."(*A Moravian nobleman had been a passionate and favoured lover of the beautiful Mircalla, Countess Karnstein*. 133) En contractant le vampirisme, la jeune comtesse semble avoir reçu le lesbianisme. Ce n'est peut-être là qu'une marque supplémentaire de la perversité du démon. Tout laisse donc supposer que Bertha connaîtra le même sort.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Carmilla démoniaque a beaucoup moins de scrupules que Clarimonde. Elle ne se plaint pas de son état, ne regrette pas la vie, et s'attaque sans remords aux jeunes filles. Elle répand la mort et même son amour pour Laura semble une diablerie de plus pour la séduire. Ce qui dit la rouerie du démon mais aussi le diabolisme des amours saphiques. La "femme damnée" est démoniaque. Elle n'est pas seulement une victime du démon, elle en est la complice et la servante. Le tableau de H. Füssli "*Le cauchemar quittant la couche de deux jeunes filles endormies*" (cf. annexe 3) dit aussi ce trouble entre le plaisir et la souffrance. Nous y reviendrons.

La beauté de Carmilla est notre seconde caractéristique de la morte amoureuse.

> "C'était un joli visage, ravissant même."(*It was pretty, even beautiful*, 35) ; "ses ravissantes fossettes lui donnaient un air délicieusement intelligent."(*Her dimpling cheeks were now delighfully pretty and intelligent.* 36) ; "Elle était si belle, et ses manières étaient si engageantes !"(*She was so beautiful and so indescribably engaging.* 38) ; "Elle était tout aussi belle à la lumière du jour. Elle était certainement la créature la plus ravissante que j'ai jamais vue."(*Her looks lost nothing in daylight —She was certainly the most beautiful creature I had ever seen*, 39) ; "Elle était plus grande que la moyenne, élancée et étonnamment gracieuse. (*She was slender, and wonderfully graceful*) [...] Elle avait le teint chaud et velouté, ses traits étaient fins et délicats, ses grands yeux sombres brillaient d'un vif éclat. Sa chevelure était absolument magnifique. (*Her complexion was rich and brilliant ; the features were small and beautifully formed ; her eyes large, dark, and lustrous ; her hair was quite wonderful.)* [...] Elles étaient admirablement fines et soyeuses, d'un châtain profond aux reflets d'or."(*It was exquisitely fine and soft, and in colour a rich very dark brown, with something of gold.* 40) ; "ma belle et étrange compagne."(*my strange and beautiful companion*, 44) ; "Comme elle était belle au clair de lune !"(*How beautiful she looked in the moonlight !* 59).

Comme toutes les mortes amoureuses, Carmilla est de la plus grande beauté. Plus que tout c'est sa chevelure qui attire Laura. Les cheveux féminins sont fortement érotisés et chargés de pouvoirs. Octavien et l'homme de "La

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

chevelure" de Maupassant en ont fait l'expérience. Et Laura, qui ne se lasse pas "de jouer avec cette chevelure superbe"(41) avec une grande sensualité, se rend compte après coup de l'horreur de son geste. La narratrice à ce souvenir s'écrie : "Mon Dieu, si j'avais su tout ce que je sais maintenant !"(*Heavens ! If I had but known all !* 41). Après la blonde Clarimonde, la brune Arria, Carmilla " *very dark brown*" cache sa nature diabolique par une beauté angélique et fatale. "La femme vampire n'est qu'un avatar de la femme fatale."[1] Ses charmes ravissants séduisent instantanément Bertha et Laura qui en deviennent possédées.

Si Carmilla est bien une morte amoureuse, il lui manque pourtant cet aspect important : elle ne revient pas à la vie par amour. Nous verrons combien l'amour est au centre de l'existence de Carmilla, mais ce n'est pas explicitement l'amour du vivant qui lui redonne vie. Elle mène cette existence factice parce qu'elle se nourrit de sang humain, pas parce qu'elle aime ou est aimée. Est-ce parce que Carmilla n'aime que les femmes depuis sa mort ? Si le vampire ne revient pas à la vie pour et par l'amour, la nature de ses relations avec Laura n'a laissé aucun doute.

> "On peut en effet aisément lire cette histoire comme le récit des amours saphiques de Carmilla la brune et de Laura la blonde effarouchée. La dimension érotique de la figure du vampire, habituellement voilée, y est évidente."[2]

La dimension érotique du vampire traditionnel est "habituellement voilée". Nous pensons que l'érotisme franc de *Carmilla* est une des caractéristiques du cauchemar que la figure du vampire adopte parfois.

> "Je voulais me dégager de ces étreintes insensées, peu fréquentes au demeurant, mais mon énergie semblait me faire défaut. Ses mots me désarmaient comme une

[1] Roger BOZZETTO et Jean MARIGNY. "Frères et soeurs de sang" in *Vampires Dracula et les siens, op. cit.*, p. V.

[2] GIRARD, Gaïd. "Amour fou" , *op. cit.*, p. 144.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> berceuse chantonnée à mon oreille. Je glissais dans une sorte de transe dont je ne semblais me libérer qu'au moment où elle dénouait ses bras."(*From this foolish embraces, which were not of very frequent occurrence, I must allow, I used to wish to extricate myself ; but my energies seemed to fail me. Her murmured words sounded like a lulbaly in my ear, and soothed my resistance into a trance, from which I only seemed to recover myself when she withdrew her arms.* 43)

La grande charge érotique du récit indique le cauchemar plus que le vampire qui, à l'origine, n'est que suceur de sang. Ses morsures et succions nocturnes ne sont bien sûr pas dénuées d'érotisme sadique-oral, mais lorsqu'il "aime" sa victime, lorsqu'il couche avec elle, il prend les traits du cauchemar. Le vampire depuis le début du XIX$^{ème}$ siècle puis au cinéma à l'époque moderne, a totalement adopté cette caractéristique du cauchemar qui tend alors à s'effacer de nos imaginaires. L'érotisme du récit fait de Carmilla un démon du cauchemar : elle est une morte qui chevauche des vivantes endormies. La revenante ensorcelle Laura impuissante et paralysée par ses étreintes passionnées. Elle est envoûtée, possédée, en "transe" quand elle est dans ses bras qui l'enserrent — euphémisme d'une autre oppression-possession —, comme Octavien dans les bras marmoréens d'Arria, "à ce moment suprême"[1]. Le "frisson particulier, voluptueux et glacé"(*pleasant, peculiar cold thrill*, 73-74), ressenti aussi par Bertha, signe la jouissance dans cette possession ravissante. Dans les bras de la morte, c'est l'extase. Cette ambivalence du plaisir et de la souffrance, du désir et de son refoulement est exprimée par Laura elle-même dès les premiers instants de sa vie avec Carmilla :

> "Je me sentais comme elle le disait 'attirée vers elle', mais j'éprouvais également une certaine répulsion. Dans ce sentiment ambigu dominait cependant très nettement l'attirance que j'éprouvais pour elle."(*I did feel, as she said, drawn towards her, but there was also something of repulsion. In this ambiguous feeling, however, the sens of attraction immensely prevailed.* 38)

[1] GAUTIER, Théophile. "Arria Marcella", *op. cit.*, p.112

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Laura avoue que l'attirance domine dans ses sentiments ambivalents. Et la narratrice, des années après, ne peut l'occulter. Carmilla "dans sa dualité ambiguë : tantôt [...] jeune fille ravissante languide et espiègle, tantôt démon grimaçant"(*with ambiguous alternations — sometimes the playful, languid, beautiful girl ; sometimes the writhing fiend.* 135) matérialise les sentiments de Laura, ses désirs et continue à la hanter.

Carmilla a pour Laura l'attitude passionnée d'un "jeune amant"(*lover*, 44 et 45). Cette virilisation de Carmilla dit l'érotisme de leurs relations. Elle pointe le désir.

> "Et si [...] un très jeune amant avait trouvé le moyen de s'introduire à la maison et de me faire sa cour sous un déguisement ? Cette hypothèse n'était toutefois guère crédible, bien qu'elle flattât considérablement ma vanité."(*What if a boyish lover had found his way into the house, and sought to prosecute his suit in masquerade [...] ? But there were many things against this hypothesis, highly interesting as it was to my vanity.* 45)

Laura désire Carmilla comme un amant. L'expression de ce désir passe par l'homme, le viril, le phallique. C'est peut-être là le désir de l'auteur qui s'exprime, comme l'a suggéré B. Terramorsi à propos de Füssli peignant une jambe phallique à la dormeuse du *Nightmare* de 1781 (cf. annexe 1).

> "Füssli peint un phallus voilé, comme un (membre) famtôme caché sous un drap, sous couvert de peindre une jambe repliée. La forme suggestive (le membre fantôme) est au centre du tableau, elle en est son voilement/dévoilement." [1]

En tout cas, lorsque le désir se dit — qu'il soit celui de l'auteur, de Laura, du texte — c'est le jeune amant passionné qui apparaît. "Les extraordinaires manifestations d'affection"(45) de Carmilla sont celles d'un homme à la femme désirée. La représentation du désir est phallique, le

[1] TERRAMORSI, Bernard. Séminaire de Maîtrise de Littérature Comparée, "Le cauchemar", 1994-95.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*Nightmare* de H. Füssli et *Carmilla* le montrent. Carmilla et Laura sont bien un couple féminin, leur lesbianisme est souvent souligné par les critiques. Mais le désir qui s'y exprime est phallique : Carmilla est un jeune amant. Lorsque la narratrice dit le plus clairement le désir sexuel qui existe entre elle et Carmilla, c'est par l'homme qu'il se dit. Lorsque le récit est plus explicitement érotique, l'union est celle d'un homme et d'une femme.

> "Ma belle et étrange compagne me prenait la main et la pressait avec insistance. Elle rougissait légèrement, fixant mon visage d'un regard languissant et brûlant, et sa robe se soulevait au rythme de sa respiration tumultueuse. On eût dit les ardeurs d'un jeune amant, et cela m'embarrassait ; c'était à la fois odieux et irrésistible. Les yeux brillants [avides], elle m'attirait à elle et ses lèvres brûlantes couvraient mes joues de baisers, en murmurant presque dans un sanglot : Tu es mienne, tu *seras* mienne, toi et moi sommes unies pour toujours. Puis elle se rejetait dans son fauteuil, cachant ses yeux de ses mains, me laissant toute tremblante."(*My strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again ; blushing softly, gazing in my face with languid and burning eyes, and breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration. It was like the ardour of a lover ; it embarrassed me ; il was hateful and yet overpowering ; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips travelled along my cheek in kisses ; and she would whisper, almost in sobs, 'You are mine, you shall be mine, and you and I are one for ever.' Then she has thrown herself back in her chair, with her small hands over her eyes, leaving me trembling.* 44)

Nous reprendrons en détail cette citation au cours de notre travail. Nous la donnons ici dans son ensemble pour en souligner l'érotisme et la représentation phallique du désir. Cette "déformation" de Carmilla en homme est un travail de symbolisation identique à celui du travail onirique, lorsque s'expriment les désirs inconscients. Elle est donc une expression de "l'inconscient du texte". Autrement, la métamorphose de Carmilla en homme dit son diabolisme. Elle change d'apparence en fonction des besoins, des désirs. La femme virile est démoniaque.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Cette nature diabolique est évidente pour le flair animal. Les animaux s'affolent en présence du surnaturel. Les chevaux se cabrent, les chiens hurlent. "Le chien [...] s'arrêta net devant le pont-levis, l'air soupçonneux, et commença bientôt à pousser des hurlements lugubres."(*His dog [...] stopped short, suspiciously at the drawbridge, and in a little while began to howl dismally.* 50) Le chien du marchand d'amulettes, comme peut-être le marchand lui-même, a bien compris que Carmilla n'était pas du monde des vivants. De la même façon dans *Lokis*, les animaux sont effrayés par le comte Szémioth. L'effroi des animaux en présence d'une personne indique sa nature démoniaque.

Enfin, en conclusion, Laura relève : "il arrive que le vampire éprouve pour certaines personnes une fascination violente qui l'absorbe entièrement et qui ressemble à la passion amoureuse."(*The vampire is prone to be fascined with an engrossing vehemence, resembling the passion of love, by particular persons.* 131) Elle dit qu'il n'est pas vraiment dans la nature du vampire d'être amoureux de ses victimes. Cela peut arriver, ce n'est pas la règle. C'est une caractéristique empruntée au cauchemar. La "passion amoureuse" de la revenante est le cauchemar.

## 4-2. L'amour

Nous avons dans ce récit un couple particulier puisqu'il est homosexuel. Ce couple de femmes est le seul de notre corpus. Carmilla n'aime que les femmes. Elle s'unit à des belles jeunes femmes et en vit. Le démon comme les victimes sont féminins. Carmilla et Laura sont des "femmes damnées"[1]. Pour Delphine et Hyppolite, comme pour les deux dormeuses enlacées du tableau de H. Füssli, pour Laura et Carmilla, le cauchemar est la malédiction du péché de chair. L'union contre nature engendre et conduit au surnaturel démoniaque.

[1] BAUDELAIRE, Charles. "Les femmes damnées" (1866), *Les Fleurs du Mal*. Paris : Gallimard, 1972, p. 180.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Elle donne naissance au démon. Sa puissance démoniaque et érotique est surdéterminée par le lesbianisme.

> "Mettre en scène un vampire féminin s'attaquant à une jeune fille, [...] c'est ajouter l'interdit de l'homosexualité féminine à la transgression charnelle des frontières entre la mort, l'amour et la vie, spécifique du mythe vampirique."[1]

La mise en scène interdite des amours saphiques, même si elle a passé la censure victorienne, dit de façon suffisamment explicite l'union des deux jeunes filles. Elle est la marque du démon.

Mais Carmilla est un démon particulier — littéraire —, aux multiples facettes. Et selon qu'elle est l'une ou l'autre, son amour pour Laura prend lui aussi différents aspects. C'est tout d'abord l'amour fou de la morte amoureuse. Un amour exceptionnel, qui défie le temps et la mort, surnaturel. Les jeunes amantes se vouent un amour passionné et sexuel[2]. Nous parlerons à la suite de Gaïd Girard d'homosexualité féminine. C'est ensuite l'amour démoniaque, excessif et exclusif pour lequel la mort est l'union ultime et parfaite des amants. La revenante Carmilla ne cesse de s'unir à Laura, de l'associer à la mort. Nous verrons enfin l'amour que Laura narratrice porte à Carmilla. Nous parlerons alors de la narratrice et non plus de la jeune fille séduite par le démon, puisqu'en écrivant ce récit plus de dix ans après les faits, Laura possède un savoir et un recul qui donnent un tour particulier à l'expression de ses sentiments caractérisés par l'ambivalence.

L'amour exceptionnel de la morte amoureuse, annoncé par des rêves, est surnaturel, fantastique.

---

[1] GIRARD, Gaïd. "Amour fou". *op. cit.*, p. 144.

[2] Nous employons ce terme au sens que Freud donne à la sexualité "qui ne désigne pas seulement les activités et le plaisir qui dépendent du fonctionnement génital, mais toute une série d'excitations et d'activités, présentes dès l'enfance, qui procurent un plaisir irréductible à l'assouvissement d'un besoin physiologique fondamental, et qui se retrouvent à titre de composantes dans la forme dite normale de l'amour sexuel." LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B, *Vocabulaire de la psychanalyse. op. cit.*, p.443.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "En tout cas, il me semble que nous étions destinées à devenir des amies depuis notre plus tendre enfance. Je me demande si vous vous sentez aussi étrangement attirée vers mois que je le suis vers vous ?"(*At all events, it does seem as if we were destined, from our earliest childhood, to be friends. I wonder whether you feel as strangely drawn towards me as I do to you.* 37-38) ; "Les jeunes personnes se prennent d'amitié, et même d'amour, dans l'instant. [...] Elle semblait décidée à ce que nous soyons des amies intimes."(*Young people like, even love, on impulse. [...] She was determined that we should be very dear friends.* 39) ; "Tu es mienne, tu *seras* mienne, toi et moi sommes unies pour toujours."(*You are mine, you* shall *be mine, and you and I are one for ever.* 44) ; "Je n'ai jamais été amoureuse de personne et je ne le serai jamais, chuchota-t-elle, à moins que ce ne soit de toi."(*I have been in love with no one, and never shall, she whispered, unless it should be you.* 59) ; "Mais l'amour est toujours égoïste. Plus il est ardent, plus il est [intéressé]."(*But love is always selfish ; the more ardent the more selfish.* 64) ; "Plus je perdais mon entrain et mes forces, plus l'affection qu'elle me vouait était ardente."(*She used to gloat on me with increasing ardour the more my strength and spirits waned.* 73).

Laura a rêvé dans son enfance de Carmilla, et "ce souvenir horrible m'avait hantée pendant des années, sans que personne ne s'en doutât."(*on which I had for so many years so often ruminated with horror, when no one suspected of what I was thinking*. 35) Elle reconnaît immédiatement Carmilla, mais ne se laisse pas moins séduire. Ce qu'il y a ici d'original c'est que le démon aussi dit avoir eu les mêmes rêves aux mêmes moments. Comme Laura, Carmilla a rêvé de la jeune fille dans son enfance. Mais de quelle enfance s'agit-il puisque Carmilla, à l'époque où Laura avait six ans, était morte depuis un siècle. Elle ne peut avoir rêvé enfant, de Laura jeune fille. Or Carmilla raconte ce premier cauchemar comme il s'est passé pour Laura, en omettant toutefois le passage sur la sensation d'être transpercée par deux aiguilles. Est-ce là un stratagème de la perfide Carmilla pour mettre sa victime en confiance et justifier ainsi un rapprochement rapide ? Quoi qu'il en soit, malgré l'horreur de ce souvenir onirique commun, Carmilla, puis Laura, interprètent cela comme un signe du destin annonçant leur "amitié particulière". Au lieu de les

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

séparer, ces cauchemars annonciateurs du démon les rapprochent. "Nous étions destinées (*we were destined*) à devenir des amies depuis notre plus tendre enfance."(38) Quant on sait quel (soi-disant) hasard a conduit Carmilla chez Laura, leur rencontre et leur relation paraissent plus fantastiques et inéluctables. Décidée par les puissances surnaturelles, l'aventure devait arriver.

De fait, Carmilla la morte amoureuse manifeste instantanément pour Laura un sentiment passionné. L'on ne sait si elle est vraiment sincère, ou si tout n'est que moyen de posséder Laura, mais le démon proteste sans arrêt de son amour, plus que ne le fait Laura, narratrice dix ans plus tard. Devenues très vite "amies intimes"(*very dear friends*, 39), Carmilla passe un autre stade en ayant le comportement et "les ardeurs d'un amant"(*the ardour of a lover*, 44). Profitant de la candeur et de l'attirance de Laura pour elle, Carmilla aime et étreint passionnément la jeune fille. Le texte souligne leur "passion amoureuse"(*passion of love*, 131). "Tu es mienne, tu seras mienne, toi et moi sommes unies pour toujours."(*You are mine, you shall be mine, and you and I are one for ever*, 44) dit Carmilla à Laura. Les manifestations de l'amour le plus sensuel se produisent tout au long du récit. Nous verrons qu'elles sont souvent liées à la nature démoniaque de Carmilla.

Une particularité de Carmilla, due peut-être à sa perversité, est son amour sans pitié, "égoïste" et "cruel"(64), qui ne connaît pas les désirs et les souffrances de l'autre. Mieux, qui en vit. L'amour de Carmilla est possessif.

> "Tu ne peux pas savoir comme je suis jalouse. Tu dois venir avec moi, m'aimer jusqu'à la mort ou alors me haïr, et venir quand même à moi, et m'abhorrer dans la mort et au-delà. Je ne connais pas l'indifférence."(*How jealous I am you cannot know. You must come with me, loving me, to death ; or else hate me, and still come with me, and hating me through death and after. There is no such word as indifference in my apathetic nature.*", 64)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Carmilla dit la possession qu'elle exerce et sa nature démoniaque. Apathique *et* passionnée, comme elle est morte et vivante, Carmilla n'admet que les sentiments excessifs et exclusifs. Et son affection à elle atteint, pour Laura, "d'étranges paroxysmes d'adoration"(*strange paroxysms of languid adoration*, 73). Encore une fois le texte original fait apparaître la nature mêlée du démon, à la fois apathique, languissant et paroxystiquement passionné. Carmilla mêle aussi l'identité sexuelle, elle est un homme et une femme. L'ardeur de la morte fait d'elle un jeune amant qui étreint et baise la jeune innocente. Dans ce couple féminin, Carmilla a le rôle viril, le seul que puisse avoir le démon. Le désir phallique se dit à ce moment-là dans la confusion troublante des identités sexuelles.

> "En dehors de ces courts moments d'agitation mystérieuse, elle se comportait en tout point comme une jeune fille. Il y avait une langueur certaine chez elle qui était tout à fait incompatible avec un corps masculin en pleine santé."(*Except in these brief periods of mysterious excitement her ways were girlish ; and there was always a languor about her, quite incompatible with a masculine system in a state of health.* 45).

Carmilla démoniaque — une femme aimant comme un homme — est l'amante de Laura, après probablement avoir été celle de Bertha. L'érotisme diffus tout au long du texte d'une part et la virilisation de Carmilla d'autre part, mettent en évidence les rapports lesbiens du démon et de la jeune fille. L'érotisme est commun aux mortes amoureuses. Elles sont toutes des femmes au tempérament ardent. Elles sont si chaudes que la mort elle-même ne les apaise pas. Cet érotisme est chez Carmilla un peu plus sulfureux, puisqu'il lie deux femmes. Il n'en paraît que plus démoniaque. Carmilla est "*a lover*". Laura imagine même une histoire de travestissement pour accréditer le fait que Carmilla soit un jeune homme amoureux. Carmilla est trop entreprenante, trop amoureuse pour une jeune femme, c'est un homme. Mais non pourtant, elle est

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

trop languissante et féminine. Cette union des contraires qui caractérise Carmilla dit d'abord le trouble de Laura, l'ambivalence de ses sentiments. Elle ne sait plus penser clairement, elle confond la vie et la mort, le rêve et la réalité, l'homme et la femme. Elle est possédée. Cette comparaison avec l'homme alors que tout dans le texte dit l'identité féminine de Carmilla, est peut-être aussi le fait de la narratrice, de Laura écrivant dix ans après les faits. Laura narratrice dit la nature démoniaque, virile de Carmilla, tandis que Laura au moment des faits ne voyait en Carmilla qu'une jeune fille. Quoi qu'il en soit cette image masculine surgissant au milieu du récit des amours saphiques et démoniaques, dit que Laura ne s'est pas méprise sur les intentions de Carmilla. C'est bien d'amour dont il s'agit ici, ce n'est pas une simple amitié de jeunes filles. Carmilla est amoureuse de Laura comme un homme pourrait l'être. C'est alors que l'homosexualité féminine s'exprime le plus clairement. Et dans ce couple homosexuel, Carmilla, le démon, a le rôle viril. Elle est l'homme. Il est possible de voir là une marque inconsciente de l'homme-auteur. Il est Carmilla et dit son désir à lui en la faisant phallique. C'est le désir phallique qui érige la morte en un amant ardent. Ce désir inconscient de l'homme-auteur qui possède la jeune fille comme le démon du cauchemar peut le faire s'exprime aussi dans les *Nightmare* de H. Füssli. Il monte la jeune fille en un phallus à peine voilé, en homme.

Carmilla possède virilement Laura. C'est aux moments de paroxysme amoureux semblables à "des crises de folie momentanées"(*momentary glare of insanity*, 73), que Carmilla se fait homme. En dehors de ses étreintes, elle est une jeune fille. Mais en amour, elle est un homme. Ce qui signe sa nature démoniaque, et à un autre niveau, le désir de l'homme-auteur à travers celui des personnages. Cette apparition surprenante de l'homme dans le texte dit la circulation du désir, un désir qui n'a pu être représenté que par le phallus.

L'amour de la morte amoureuse qu'est Carmilla est somme toute assez semblable à celui de Clarimonde ou d'Arria. C'est un amour passionné, plus

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

fort que la mort et le temps, chargé de sensualité et de désir. Mais ici, le lesbianisme surdétermine l'érotisme du récit. L'homosexualité féminine apparaît alors comme un trait du démoniaque. Le démon n'en est que plus pervers et mortifère.

L'amour du démon s'exprime avant tout par et dans la mort. La belle alanguie passionnée, morbide, ne réalise l'amour que dans la mort. Sa morbidesse dit son diabolisme.

> "Elle mettait sa joue contre la mienne et me murmurait à l'oreille : 'Ma bien-aimée, ton petit coeur est blessé [...] mon coeur éperdu saigne avec le tien [...]. je vis dans l'ardeur de ta vie, et tu mourras — doucement — dans la mienne. Je ne peux l'empêcher."(*and laying her cheek to mine, murmur with her lips near my ear, 'Dearest, your little heart is wounded, [...] my wild heart bleeds with yours [...] I live in your warm life, and you shall die — die, sweetly die — into mine. I cannot help it.* 42-43); "Mais mourir comme les amants, mourir ensemble, pour pouvoir vivre ensemble !"(*But to die as lovers may — to die together, so that they may live together.* 54) ; "Ma chérie, ma tendre chérie, murmura-t-elle. Je vis en toi et tu accepterais de mourir pour moi, je t'aime tant."(*Darling, darling, she murmured, î live in you ; and you would die for me, I love you so.* 60).

Si lorsqu'elle aime, Carmilla est un homme, lorsqu'elle parle d'amour, elle est un démon. Avec perfidie encore une fois, elle dit, sans le dire, qui elle est, et ce qui va se passer : "je vis dans l'ardeur de ta vie, et tu mourras — doucement — dans la mienne."( *I live in your warm life, and you shall die — die, sweetly die - into mine.* 43) Mourir, répété trois fois dans le texte original, est le sort réservé à Laura, lentement épuisée par le démon qu'elle nourrit. Le frisson glacé que le démon provoque est celui de la mort. Ces femmes démoniaques sont parfois d'une sincérité et d'une franchise telles qu'on se demande souvent comment la victime ne comprend pas encore à qui elle a affaire. C'est particulièrement le cas de Laura qui reste confondante de naïveté

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

et de candeur. Gaïd Girard dit qu'elle "frise l'idiotie"[1]. Il est vrai que la franchise des mortes amoureuses est souvent à double sens. Mais le texte fantastique prend au pied de la lettre ce qui semble être dit de façon légère ou métaphorique. Il fait avoir lieu la mort que Carmilla promet à Laura en exprimant son amour. Et, *sweetly*, Laura meurt vidée du sang qu'elle donne au démon. Le Prologue nous a appris que la narratrice est "décédée entre-temps"(8), on ne sait quand ni comment. Mais son récit laisse supposer qu'elle a été possédée par Carmilla jusqu'à la fin.

Carmilla aime la mort, "on est bien plus heureux une fois mort."(47). Elle veut y entraîner Laura. "La mort des amants" semble être pour elle l'état le plus heureux. La fusion de la mort et l'amour incarnée par la morte amoureuse réalise fantastiquement la fusion des amantes dans la mort. Pour Carmilla la morte "les divans profonds comme des tombeaux"[2] offerts à l'aimée, ne sont pas une image, une simple figure de style. Celle qui vit dans la tombe s'unit à la jeune fille et l'amène lentement à y "vivre" elle aussi. "Mais mourir comme les amants, mourir ensemble, pour pouvoir vivre ensemble !"(*But to die as lovers may — to die together, so that they may live together.* 54) Ces paroles, dans la bouche du vampire, prennent un sens inquiétant. Cette vie après la mort que vante Carmilla, n'est-ce pas l'état vampirique qui attend Laura ? Cette vie dans la mort est en tout cas la marque démoniaque du revenant, qu'il soit le vampire ou le cauchemar.

Ajoutons enfin aux traits du démon, les connotations incestueuses que le texte apporte plusieurs fois aux amours des jeunes filles. Elles sont parentes par leurs mères, elles ont un peu le même sang. La dimension incestueuse est par ailleurs exprimée dans la relation entre le père et la jeune fille. Dans un château isolé, un père est seul avec sa fille, la mère est morte. Cette situation ne serait pas à relever si elle n'était pas deux fois mise en scène dans le récit :

---

[1] GIRARD, Gaïd. "Amour fou", *op. cit.*, p.151.

[2] BAUDELAIRE, Charles. "La mort des amants" (1861), *Les Fleurs du Mal*, op. cit., 163.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Laura et son père, le Général et sa filleule. Laura et Bertha vivent dans les mêmes conditions, et une aventure identique leur arrive à toutes les deux. Faut-il y lire une relation de cause à effet ? La jeune vierge vivant seule avec son père affectueux rêve sûrement d'amour : le cauchemar apparaît. Ce couple père/fille deux fois répété participe à la connotation incestueuse des relations entre le démon et sa victime.

L'amour démoniaque est tout aussi violent et exclusif que l'amour de la morte amoureuse. Cependant il paraît ici d'autant plus monstrueux qu'il unit deux femmes. Et unissant la morte et la vivante, il est l'un des traits caractéristiques du cauchemar. Quant à l'amour qu'exprime la narratrice, plus de dix ans après les faits, il est caractérisé par son ambivalence. Comme si Laura narratrice éprouvait des sentiments que n'avait pas connus sur le moment Laura victime.

> "En vérité la belle inconnue me troublait de façon assez inexplicable. Je me sentais comme elle le disait 'attirée vers elle', mais j'éprouvais également une certaine répulsion. Dans ce sentiment ambigu dominait cependant très nettement l'attirance que j'éprouvais pour elle. Elle piquait ma curiosité et me séduisait."(*Now the truth is, I felt rather unaccountable towards the beautiful stranger. I did feel, as she said, drawn towards her, but there was also something of repulsion. Il this ambiguous feeling, however, the sense of attraction immensely prevailed. She interested and won me*. 38) ; "J'étais consciente d'un amour qui confinait à l'adoration, mais aussi d'une répugnance instinctive."(*I was conscious of a love growing into adoration, and also of abhorrence. This I know is paradox, but I can make no other attempt to explain the feeling*. 43) .

Nous pensons que c'est le temps écoulé, le savoir et le recul qu'il a apporté à Laura qui permettent à la narratrice de juger ses sentiments de l'époque. Face au monstrueux, Laura éprouve une attirance et une répulsion assez communes. Mais elle est face au monstrueux uniquement lorsqu'elle sait qui est Carmilla, après la révélation et son acceptation par la jeune fille. Avant,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

au moment des faits, Laura ne voit en Carmilla qu'une belle jeune femme ardente qui l'aime et qu'elle aime en retour. Carmilla n'est que séduction et Laura est bien innocente. Ses sentiments sont alors uniquement, pensons-nous, de l'attirance. Ce n'est qu'après, de la part de la narratrice, que la répulsion se dit. Quand Laura sait qui est Carmilla et après de nombreuses années pour oublier et accepter, alors la narratrice éprouve mêlées l'attirance et la répulsion. Jusque-là Laura aimait Carmilla sans réserve. L'ambivalence des sentiments dit ainsi les oppositions qui peuvent exister entre Laura narratrice et Laura victime d'une part, et à l'intérieur même de la narratrice d'autre part. Car il existe toujours chez cette dernière un amour très fort, plus fort que la répulsion. Elle le dit, c'est l'attirance qui domine malgré tout. Laura narratrice est partagée, bien que de façon inégale, entre l'attirance et la répulsion. D'un côté le savoir qu'elle a de l'identité de Carmilla l'oblige à rejeter toutes relations avec le démon. Mais il y a aussi cette attirance plus forte que tout pour la belle jeune femme qui bouleverse ses sens et son esprit. Laura narratrice est toujours possédée par le démon.

> "Il laissa une empreinte terrible sur mon esprit, qui ne s'est d'ailleurs jamais effacée depuis."(*which produced a terrible impression upon my mind, which, in fact, never has been effaced.* 12) ; "Aujourd'hui, plus de dix ans après, c'est d'une main qui tremble encore que j'écris le récit de certains événements et de situations horribles que j'ai traversés."(*I now write, after an interval of more than ten years, with a trembling hand, with a confused and horrible recollection of certain occurences and situations*, 43) ; "Et aujourd'hui encore, l'image de Carmilla me revient à la mémoire dans sa dualité ambiguë [...]. Et quand je me perds dans mes rêveries, il m'arrive souvent de tressaillir, croyant reconnaître le pas léger de Carmilla à la porte du salon."(*And to this hour the image of Carmilla returns to memory with ambiguous alternations [...] ; and often from a reverie I have started, fancying I heard the light step of Carmilla at the drawing-room door.* 135).

Laura n'a pas oublié, elle ne peut s'empêcher d'avoir aimé et d'aimer toujours Carmilla. Et si sa main tremble ce ne peut être que d'une peur

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

rétrospective, à moins que ce ne soit de passion et de pudeur contenues. Comme les autres victimes, Laura reste à jamais marquée par sa rencontre avec le démon. Elle ne semble pas avoir changé sa vie solitaire dans le château de son père, les divertissements et les voyages n'ont rien effacé. S'est-elle mariée comme Octavien ? Rien ne l'indique. On dirait que sa solitude et sa mélancolie ne sont égayées que par le souvenir de Carmilla. Elle aussi regrette l'être aimé. Et la "dualité ambiguë" que la narratrice attribue à Carmilla est, selon nous, avant tout la projection de ses propres sentiments ambivalents, à l'époque où elle écrit ce récit. Laura est encore possédée par le démon. Même si un peu d'elle-même éprouve après coup de la répulsion, ou de la peur. Là encore l'angoisse caractéristique du cauchemar fait défaut. Les quelques sentiments négatifs ne sont là qu'après coup. Et malgré le démon vampirique, le récit n'est pas terrifiant. Laura n'éprouve pas vraiment l'angoisse du cauchemar. Son innocence et son amour la protègent de l'angoisse du démoniaque. C'est lorsqu'elle sait qui est Carmilla, que Laura narratrice est rétrospectivement effrayée. Avant, et encore maintenant, c'est l'amour qui domine. Même si l'effet cathartique de l'écriture a pu un peu l'apaiser, Laura reste possédée du démon.

Si Carmilla est aussi un démon du cauchemar, on ne s'étonnera pas de la voir se comporter en tant que tel, c'est-à-dire venir les nuits de pleine lune de préférence, se coucher sur la poitrine d'une belle endormie. Plusieurs fois cette scène est répétée, nous retenons la principale.

## 4-3. Le cauchemar

Carmilla est une belle morte amoureuse. C'est cependant la figure démoniaque qui domine chez elle. Elle est un vampire implacable et un démon du cauchemar particulièrement actif. Un vampire parce qu'elle est une morte vivante qui se nourrit de sang, et un cauchemar puisqu'elle est une revenante

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

qui aime un vivant. Dans *Carmilla*, le cauchemar est, à l'image du *Nightmare* de Füssli, la jeune fille tourmentée par la créature démoniaque et féline. C'est lorsque Laura rapporte ses cauchemars, les visites nocturnes de Carmilla dans sa chambre, que la scène est la plus proche du scénario archétypal du cauchemar. Ce sont ces scènes que nous voulons étudier maintenant.

A côté des figures du vampire et de la morte amoureuse incarnées par Carmilla, la revenante qui aime un vivant est un démon du cauchemar. C'est bien ainsi d'ailleurs que Laura décrit ses tourments nocturnes : un démon noir à forme animale puis féminine pesant sur la poitrine d'une belle endormie. Ce qui est succinctement la description du *Nightmare* de H. Füssli. Il n'y manque pas les malaises caractéristiques du cauchemar : la peur, la paralysie, l'aphasie. Et même les dénégations ou l'hésitation entre le rêve et la réalité, indiquent le cauchemar.

> "Je savais que la visite de la mystérieuse inconnue *n'était pas* un rêve, et j'avais *terriblement* peur."(*I know the visit of the strange woman was* not *a dream ; and I was* awfully *frightened.* 14-15) ; "Il m'est difficile de parler de cauchemar. J'étais tout à fait consciente d'être endormie, mais je savais également que j'étais dans ma chambre, allongée dans mon lit (*I cannot call it a nightmare, for I was conscious of being asleep. But I was equally conscious of being in my room and lying in bed*) [...]. J'aperçus quelque chose bouger près du lit que je n'arrivais pas à distinguer tout d'abord (*I saw something moving round the foot of the bed, which at first I could not accurately distinguish*). Puis je me rendis compte qu'il s'agissait d'un animal d'un noir profond qui ressemblait à un chat monstrueux (*But I soon saw that it was a sooty-black animal that resembled a monstrous cat.*). Il m'apparut faire quatre à cinq pieds de long, car il recouvrait la totalité de la descente de lit. Il se mit à tourner et à virer sans répit, avec l'agilité sinistre d'un animal en cage. (*It appeared to me about four or five feet long, for it measured fully the length of the hearth-rug as it passed over it ; and it continued to-ing and fro-ing with the lithe sinister restlessness of a beast in a cage*). Il m'était impossible de proférer un son ; j'étais terrifiée (*I could not cry out, I was terrified*). [...] Je le sentis sauter sans effort sur le lit. Deux grands yeux s'approchèrent de mon visage, et, soudain, je ressentis une douleur fulgurante, comme si deux aiguilles espacées de quelques pouces seulement s'enfonçaient profondément dans ma poitrine. Je me réveillais en hurlant (*I felt it*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> *spring lightly on the bed. Two broad eyes approached my face, and suddenly I felt a stinging pain as if two large needles darted, an inch or two apart, deep into my breast. I waked with a scream*) [...]. Je vis une silhouette féminine au pied de mon lit, un peu sur la droite."(*I saw a female figure standing at the foot of the bed, a little at the right side*. 66-67).

Laura rapporte au moins trois de ses cauchemars. Ce sont toujours les mêmes. Le premier, quand elle avait six ans, puis les autres quand Carmilla est présente, montrent comment une créature féminine ayant aussi l'apparence d'un gros chat noir, qui vient la nuit rôder autour du lit de Laura. Elle se penche sur la poitrine de la jeune fille endormie qui ressent alors une vive douleur, comme si elle était transpercée par deux aiguilles. Ce scénario se répète plusieurs fois et nous en avons la description complète dans la citation des pages 66-67.

Ce qui dit d'abord le cauchemar c'est l'assurance qu'il s'agit d'une expérience onirique. Laura dit qu'elle est endormie. Ce qui lui arrive est donc du domaine onirique. Puis elle se réveille terrifiée. Laura assure pourtant que ce "*n'était pas* un rêve."(*was* not *a dream*, 14) Nous avons déjà vu avec l'Octavien de Gautier combien ces dénégations peuvent parfaitement s'intégrer à la logique même du rêve. On croit ne pas rêver. Et cela signale encore le cauchemar, puisque les images fortes du rêve, celles qui paraissent réelles, sont souvent celles du cauchemar. Laura poursuit ses dénégations avec plus de précisions en passant du "rêve" au "cauchemar" : "Il m'est difficile de parler de cauchemar"(*I cannot call it a nightmare*, 66). Elle écarte l'hypothèse du cauchemar, mais ce faisant, Laura dit de quoi il s'agit. Nous avons déjà rencontré cette façon de faire dans les nouvelles fantastiques. Les vérités niées, comme les phrases à sens multiples, les images réalisées à la lettre, les allusions et les annonces sont des procédés courants dans le texte fantastique.

Les récits de cauchemar de Laura sont doublés par ceux de Carmilla qui dit partager, depuis toujours, les mêmes expériences oniriques que sa victime.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Avant que Laura n'ait parlé de ses "aventures nocturnes"(*my adventure*, 71), Carmilla prend les devants et rapporte : "J'ai rêvé d'une chose noire qui venait rôder près de mon lit, et je me suis réveillée terrifiée."(*I had a dream of something black coming round my bed, and I awoke in a perfect horror*. 70). Leurs nuits sont identiques. Est-ce dire qu'elles les passent ensemble ? Les amantes, le démon et sa victime endormie sont en fait deux versions du cauchemar, telles que les peint H. Füssli dans "Le cauchemar quittant la couche de deux jeunes filles endormies" et le *Nightmare*. *Carmilla* croise ces deux tableaux. Tantôt Carmilla est le noir démon qui assaille la jeune Laura endormie. Tantôt elle est la compagne endormie dans le lit de Laura et le cauchemar qui les visite est alors la conséquence de leurs amours, le fruit de leur péché. Ce que craint Hippolyte — "Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes / Et de noirs bataillons de fantômes épars"[1] — est réalisé pour Laura. Son union avec Carmilla a engendré le cauchemar, Carmilla est le cauchemar.

Il existe une différence entre les cauchemars de Laura et ceux rapportés par Carmilla où n'apparaît pas la sensation d'être transpercée par deux aiguilles. Elle a les mêmes récits oniriques que Laura sauf sur ce point. Ce qui paraît suspect. Comment le démon peut-il être aussi assailli par un être monstrueux ? N'est-ce pas plutôt par perversité encore que Carmilla, qui sait bien — et pour cause — ce qu'a vécu Laura la nuit précédente, prend les devants, met la jeune fille en confiance et se met ainsi à l'abri de tout soupçon ? Elle ne peut pas être le démon puisqu'elle aussi est tourmentée. Carmilla mentirait donc. Elle ira même jusqu'à feindre perfidement avoir été protégée du pire par le charme du saltimbanque dont elle vante les pouvoirs. Il aura pour seul effet chez Laura d'effacer le souvenir onirique. Nous savons pourtant que ses cauchemars continuent de plus belle puisqu'elle s'affaiblit de plus en

[1] BAUDELAIRE, Charles. "Les femmes damnées", *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p.180.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

plus. Ses nuits sont calmes et son sommeil encore plus profond que d'habitude. Mais au matin, la "lassitude", la "mélancolie"(71) et les idées morbides progressent chez la jeune fille. L'affaiblissement est cependant "d'une exquise douceur"(71). Le texte original dit plus précisément "*almost luxurious*" : presque voluptueux. La sensualité de ses réveils languissants ne laisse aucun de doute sur la prétendue tranquillité des nuits de Laura. Elle ne dort plus, elle s'épuise. A tel point que, gravement atteinte, Laura est à l'agonie. "J'étais très près du point de non-retour où commence la descente vers l'Autre Monde."(73) Ses nuits épuisent sa vie, sucée par le vampire.

D'autres éléments du cauchemar viennent confirmer sa présence. Le démon prenant tantôt une forme animale, tantôt une forme féminine sont des représentations classiques du cauchemar. Le gros chat noir n'est pas sans rappeler le gnome juché sur la poitrine de la jeune femme dans l'un des *Nightmare* de H. Füssli. Tandis que la forme féminine indique la présence de Carmilla. Dans le premier cauchemar, celui de l'enfance, Laura voit distinctement Carmilla, et elle s'en souviendra. Ensuite, quand les deux jeunes filles vivent sous le même toit, Carmilla ne se présente plus vraiment à visage découvert dans les nuits de Laura qui connaît cependant, l'identité du démon. "Ma première pensée fut que Carmilla m'avait joué un tour."(*My first thought was that Carmilla has been playing me a trick.* 67) La forme féminine est bien celle de sa belle compagne qui lui a en effet joué un tour démoniaque.

Ce sont aussi les malaises qui accompagnent l'expérience onirique qui mettent sur la piste du cauchemar. La peur qu'éprouve Laura est proche de l'angoisse massive du cauchemar. Elle est "terrifiée", paralysée, muette, statufiée par l'horreur et la peur. Cette sensation bouleversante et profonde est l'angoisse du cauchemar. Si elle n'apparaît pas ailleurs dans le récit, elle est ici parfaitement exprimée par l'intermédiaire de la "chose noire"(*something black*, 70). Elle est ce qui n'a pas de nom, ce qui est opaque ; le plus sombre et le plus archaïque de nos désirs : "à la fois odieux et tout-puissant"(*hateful and yet*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*overpowering*, 44). Ce qui définit le cauchemar, comme "les crises momentanées de folies"(73, *momentary glare of insanity*, littéralement "éclat momentané de folie") disent littérairement l'accident psychotique réversible du cauchemar.

Laura sait également décrire exactement son sentiment d'impuissance lors du cauchemar et la possession par le démon : "J'étais anesthésiée par un phénomène dont je n'avais pas conscience et qui paralysait mes perceptions."(*The narcotic of an unsuspected influence was acting upon me, and my perceptions were benumbed.* 75). Le démon endort sa victime, fait d'elle une morte, un corps insensible pour en prendre possession. Paralysée, elle remarque seulement que Carmilla est de plus en plus passionnée à mesure qu'elle s'affaiblit. Ce qu'elle perd de vie augmente l'ardeur de la morte amoureuse nourrie de son sang. Plus Laura se rapproche de la mort et donc du démon, plus elle est chère à Carmilla qui étend son emprise. L'angoisse insufflée comme un poison paralysant à la dormeuse par le vampire, est celle du cauchemar.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Au milieu de ses cauchemars, Laura évoque également une autre expérience onirique : sa mère morte lui apparaît pour la prévenir du danger de mort qu'elle court. Cette fonction d'ange gardien de la morte maternelle contraste avec le rôle démoniaque de Carmilla. Le rêve est alors un message bienveillant de l'au-delà, prémonitoire. Il éclaire.

> "A cet instant, une lumière soudaine jaillit, et je distinguai Carmilla au pied de mon lit [...]. Elle était couverte de sang de la tête aux pieds."(*At the same time a light unexpectedly sprang up, and I saw Carmilla, standing, near the foot of my bed, [...] bathed, from her chin to her feet, in one great stain of blood.* 76)

Ce bain de sang annonce celui dans lequel le père de Laura et le Général trouveront le cadavre de la comtesse. Ainsi le récit met en scène différents types d'expériences oniriques : le cauchemar de l'enfance annonçant la venue du démon, les cauchemars érotiques de la jeune fille en présence de Carmilla, le rêve prémonitoire. L'apparition bienveillante de la mère morte indique que le démon n'est pas ici une figure maternelle. Le rôle viril de Carmilla, sa transformation en homme suggèrent que le démon du cauchemar est lié au père.

Carmilla est clairement un vampire, mais le texte mêle à cette figure, différentes représentations du cauchemar. Elle est à la fois l'une des jeunes filles du tableau de Füssli et le chat noir sur la dormeuse dans le *Nightmare*. *Carmilla* monte ces deux peintures en une seule. Car Carmilla elle-même a été la jeune fille assaillie par le démon, avant de le devenir à son tour. Il faut souligner à ce propos que, si l'amour ne redonne pas vie directement à Carmilla, c'est quand même ce sentiment du gentilhomme de Moravie pour elle qui la condamne à l'état vampirique. L'homme qui l'aimait trop pour supporter que son cadavre soit profané a caché l'emplacement de sa tombe. Il pense ainsi protéger la morte "d'une vie bien plus horrible encore"(*more horrible life*, 131). En ce sens, c'est aussi l'amour qui fait de Carmilla une éternelle revenante chez qui le saphisme renouvelle à la fois la figure du vampire, celle de la morte amoureuse et celle du cauchemar.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 3

## Julio CORTÁZAR

### *"Un cauchemar littéraire moderne"*

Ce dernier chapitre d'analyse textuelle est entièrement consacré à l'auteur argentin Julio Cortázar (1914-1984). Parmi la centaine de nouvelles rassemblées dans l'édition intégrale française[1], nous en avons choisi sept qui réactualisent selon nous le scénario mythique du cauchemar. Nous les étudierons dans leur ordre chronologique[2] :

- 1 "*El hijo del vampiro*" ("Le fils du vampire", 1937) appartient au recueil *La otra orilla* publié en 1945. Les textes de ce recueil sont inédits en français jusqu'en 1993 où ils sont publiés dans l'édition intégrale. Ils ont été écrits entre 1937 et 1945.

- 2 "*Retorno de la noche*" ("Rescapé de la nuit", 1941) est également tiré de ce recueil de nouvelles inédites, *La otra orilla.*

- 3 "*Relato con un fondo de agua*" ("Récit sur un fond d'eau", 1956) paraît dans *Final del juego*, en 1956 et en français dans *Gîtes*, en 1968.

- 4 "*La noche boca arriba*" ("La nuit face au ciel") est publié en 1956 dans l'édition mexicaine de *Final del juego* et en 1963 en français dans *Les armes secrètes.*

- 5 "*Cartas de mamá*" ("Lettres de maman") est publié dans *Las armas secretas* en 1959.

- 6 "*En nombre de Boby*" ("Au nom de Boby") publié dans *Alguien que anda por ahi* en 1977 puis en français dans *Façon de perdre* en 1978.

- 7 "*Pesadillas*"("Cauchemars") publié dans *Deshoras* en 1982, dans *Heures indues* en 1986 pour l'édition française.

De 1937 à 1982, ces textes couvrent toute la période de production littéraire de J. Cortázar et montrent ainsi la permanence de la figure mythique du cauchemar chez cet auteur. Comme H. Füssli en peinture, J. Cortázar écrit répétitivement le cauchemar. Mais alors que le peintre reprend avec peu de

---

[1] CORTÁZAR, Julio. *Nouvelles 1945-1982.* Paris : Gallimard, 1993. Notre édition de référence pour la traduction française. Nos éditions de référence du texte original seront indiquées au cours de chaque analyse. Nous tenons à remercier Mme M-J. Fricou pour son aide dans nos traductions ponctuelles du texte espagnol.

[2] La bibliographie complète des nouvelles de J. Cortázar a été établie par B. TERRAMORSI *Le nouveau monde et les espaces d'altérité : le fantastique dans les nouvelles de H. James et J. Cortazar.* Thèse de Doctorat de Littérature Comparée. Université de Nantes. 1993.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

variations la première scène du *Nightmare* (1781), l'écrivain renouvelle à chaque fois le scénario mythique. Que cette réactualisation soit explicite ou pas, le cauchemar traditionnel est à la fois parfaitement reconnaissable et entièrement original. C'est donc avant tout la permanence et le renouvellement de la figure mythique chez J. Cortázar que nous voulons souligner dans ce chapitre.

Notre corpus maintenant centré sur un seul auteur contemporain montre d'une part que le scénario mythique du cauchemar est toujours productif en littérature, et d'autre part qu'il constitue, selon la formule de Charles Mauron, un "mythe personnel" :

> "une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistante et reconnaissable."[1]

Nous appelons "cauchemar cortazarien" la figure mythique empruntant certains éléments essentiels du scénario référentiel et modifié par l'imaginaire de l'auteur. L'analyse de cette interaction entre la mythologie du cauchemar et la mythologie personnelle de J. Cortázar, met en évidence par quels liens sa création littéraire moderne rencontre le scénario convenu hérité des croyances ancestrales. En tant que revenant, le cauchemar est un des topoï du genre fantastique. Il est une des modalités de l'entrée en scène du surnaturel, de "l'apparition". J. Cortázar, l'un des maîtres modernes de la nouvelle fantastique marque par là son adhésion au genre. Pourtant, c'est aussi par là que Cortázar s'émancipe de la tradition classique du Fantastique et qu'il élabore son propre univers littéraire. Le trait de mise en conformité avec le genre est avant tout un mode — peut-être inconscient dans les premiers textes — de création littéraire.

[1] MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel.* Paris : José Corti, 1963, p.195. Par commodité, nous utilisons "le mythe personnel" au sens où Chales Mauron le définit ici, mais sans les présupposés théoriques de la psychocritique.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Dans une autre perspective, nous voulons également dans ce chapitre établir en quelque sorte la genèse de "*Pesadillas*", la dernière nouvelle de notre étude et la seule qui annonce explicitement le cauchemar dès son titre. Nous envisageons en effet ce texte comme une réactualisation consciente du scénario mythique, rendue possible et préparée par les textes antérieurs. Avant de se dire clairement dans "*Pesadillas*", le cauchemar structure certains récits de J. Cortázar qui constituent d'une certaine façon les hypotextes de cette nouvelle. Du "Fils du vampire" où se mêlent les deux figures mythiques au cauchemar politique de "*Pesadillas*" en passant par le cauchemar atypique de l'enfant dans "Au nom de Boby", la mythologie cortazarienne permet un aperçu original de la mythologie classique du cauchemar, tout en l'inscrivant dans la modernité.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

| Nouvelles de J. Cortázar | Permanence du scénario mythique | Eléments propres à la mythologie cortazarienne |
|---|---|---|
| 1 "*El hijo del vampiro*" (1937) | "Duggu Van se jeta tête première dans l'amour avec une bruyante voracité. L'atroce réveil de Lady Vanda survint une seconde trop tard pour qu'elle pût encore se défendre. Et le faux sommeil de l'évanouissement ne la livra que mieux, blanche lumière dans la nuit, à l'amour." ; "Lady Vanda fut longtemps entre la vie et la mort. L'hypothèse d'un cauchemar hyper-vériste ne résista pas à certaines vérifications d'autant que, passé un certain temps, la dame eut la certitude d'être enceinte." | "Le fils de Duggu Van grandissait rapidement. Non seulement il occupait la cavité que la nature lui avait allouée mais il envahissait peu à peu le corps tout entier de Lady Vanda. Elle ne pouvait qu'à peine parler, il ne lui restait plus une goutte de sang et si elle en avait encore une, elle était dans le corps de son fils." |
| 2 "*Retorno de la noche*" (1941) | "Une affreuse douleur dans la poitrine et quand je respirais, mon lit n'était plus que poignards et morceaux de verre. J'étais baigné d'une sueur froide, je sentais dans mes jambes cet effroyable tremblement [...]. Je voulus crier, pour qu'on m'entende. J'avais soif, j'avais peur, j'avais de la fièvre : une fièvre de serpent, visqueuse et glacée." ; "Je respirais péniblement ; ma poitrine était oppressée comme si quelqu'un la comprimait de toutes ses forces. [...] J'étais étendu sur le dos. Il n'y avait rien de changé sauf cette impression de lourdeur inhabituelle, d'immense fatigue... [...] Quel cauchemar atroce..." | " Je compris peu à peu que c'était moi qui gisais sur le lit et que je venais de mourir. Un cauchemar... Non, non ce n'était pas cela. C'était la réalité de la mort. Mais comment...?" ; "Je sentais sur moi les coups de fouet de la folie et je me cramponnais à ma peur comme un refuge. Que tout cela soit possible, le fait que je sois là, à trois mètres de mon corps absorbé dans sa mort, et la nuit, et mon cauchemar." |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

| Nouvelles de J. Cortázar | Permanence du scénario mythique | Eléments propres à la mythologie cortazarienne |
|---|---|---|
| 3 "*Relato con un fondo de agua*" (1956) | "Dans le rêve, j'étais seul dans l'île, ce qui était rare alors ; si je refaisais le même rêve à présent, la solitude ne me donnerait plus cette impression de cauchemar comme alors. [...] Le fleuve tâtonnait sournoisement, cherchant où s'agripper, retombant puis revenant à la charge."; "Quelque chose grimpe le mur de la jetée et se dresse sur le quai, couvert d'algues et de morsures de poissons, quelque chose s'approche et vient me chercher." | Je vis, un peu en amont, le corps du noyé [...] , la lune s'enfonce dans sa poitrine, le mord au ventre et aux jambes, dévêt à nouveau le noyé face au ciel." ; " J'ai su que j'allais revoir la fin du rêve et je l'ai vu, j'ai vu le noyé avec la lune agenouillée sur sa poitrine et le visage du noyé c'était le mien, le visage du noyé c'était le mien." |
| 4 "*La noche boca arriba*" (1956) | "Le sommeil le gagnait de nouveau, l'attirait lentement vers le fond. [...] Il pourrait peut-être se reposer vraiment sans ces maudits cauchemars. [...] Il était maintenu au sol sur de grandes dalles glacées et humides. [...] Il ne pouvait presque plus ouvrir la bouche, ses mâchoires étaient collées comme si elles avaient été de caoutchouc et n'avaient pu s'ouvrir due lentement dans un effort interminable.[...] Il se débattit follement, essayant de se dégager des cordes qui s'enfonçaient dans sa chair. [...] | "L'odeur du plein air criblé d'étoiles le frapperait soudain au visage. [...] Et lui, face au ciel, il gémit sourdement [...] les acolytes se redressaient et une lune en croissant tomba du haut du ciel sur son visage. [...] Mais il sentait l'odeur de la mort et quand il ouvrit les yeux il vit le sacrificateur couvert de sang qui venait vers lui, le couteau de pierre à la main. [...] Et dans le mensonge infini de ce rêve, quelqu'un aussi s'était approché de lui le couteau à la main, de lui qui gisait face au ciel, les yeux fermés, face au ciel parmi les bûchers." |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

| Nouvelles de J. Cortázar | Permanence du scénario mythique | Eléments propres à la mythologie cortazarienne |
|---|---|---|
| 5 "*Cartas de mamá*" (1959) | "Elle réveillait Luis par un gémissement rauque, une secousse convulsive des jambes et soudain un cri qui était un refus passionné, des deux mains, de tout son corps, de toute sa voix, elle repoussait quelque chose d'horrible qui tombait sur elle du haut de son rêve, comme un pan énorme de matière poisseuse. [...]Mais Luis savait qu'elle savait et qu'elle venait d'affronter celui qui entrait dans son rêve (caché sous quel horrible masque?) et dont les genoux devaient l'étreindre dans un vertige d'effroi, peut-être d'amour inutile." ; "l'incube". | "Les lettres de Maman lui tendaient le pont par où il pouvait encore passer." ; "Il sentait la maison autour de lui se renfermer comme un poing. Tout devenait étroit et suffocant. L'appartement avait été assez grand pour deux, il était conçu uniquement pour deux." ; "Mais cette partie-là, ils la jouaient à trois, peut-être à quatre. Il était sûr à présent que Maman était là." |
| 6 "*En nombre de Boby*" (1977) | "Je ne sais pas pourquoi l'idée m'en est venue soudain et je lui ai demandé s'il faisait de nouveau des cauchemars. Alors il s'est mis à pleurer doucement se cachant le visage et après il a dit que oui, pourquoi sa maman était comme ça avec lui ; cette fois je me suis rendue compte qu'il avait peur." | "On sentait bien qu'il ne voulait pas parler, qu'il lui en coûtait trop, mais à la fin il a dit quelque chose du genre que la nuit tout était autrement, il a parlé de chiffons noirs, qu'il ne pouvait dégager ni ses mains ni ses pieds, on a tous eu des cauchemars mais c'était triste que Boby les ait justement au sujet de ma soeur." |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

| Nouvelles de J. Cortázar | Permanence du scénario mythique | Eléments propres à la mythologie cortazarienne |
|---|---|---|
| 7 "*Pesadillas*" (1982) | "Ils purent voir tous les trois le frémissement se propager le long du corps de Mecha, vif serpent se faufilant du cou jusqu'aux pieds, mouvements des yeux sous les paupières, légère crispation du visage, désir de parler eut-on dit, de se plaindre, pouls se faisant plus rapide." ; "Avant même de la distinguer dans la pénombre il sentit la présence du cauchemar, le frémissement des mains, l'habitant secret se faufilait sous la peau." | "Les mains de Mecha qui remontaient doucement le long de sa taille, rampaient pour venir se rejoindre, le corps de Mecha saisi d'un spasme, car à présent ses oreilles entendaient sans doute les sirènes se multiplier, les coups cognés contre la porte et qui ébranlaient la maison, les ordres hurlés, le craquement du bois qui éclate sous la rafale de mitraillette, les cris de Dona Luisa, la poussée des corps entrant tous à la fois, tout comme à temps pour le réveil de Mecha, tout vraiment à temps pour que s'arrête le cauchemar de Mecha et que Mecha puisse enfin revenir à la réalité, à la vie qui est si belle." |

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 1. "*El hijo del vampiro*"

Nous voulons dans cette première nouvelle du corpus cortazarien, montrer que c'est par la figure du vampire que Cortázar aborde le cauchemar, que "Le fils du vampire" est le premier texte du cauchemar cortazarien.

"*El hijo del vampiro*" ("Le fils du vampire")[1] fait partie du recueil *La otra orilla* dont les textes sont restés inédits en français jusqu'en 1993 quand ils sont publiés dans l'édition intégrale que nous utilisons. Cortázar n'a lui-même jamais repris ce texte dans d'autres recueils ou d'autres éditions espagnoles. "Le fils du vampire", écrit en 1937 alors que l'auteur a 23 ans, est un texte de jeunesse un peu dévalorisé par la critique. Il est pour nous fondamental. Cette courte nouvelle, sur le ton de l'humour un peu moqueur, met en scène une première version originale du cauchemar cortazarien. Il s'agit d'un vampire, Duggu Van, qui tombe amoureux de Lady Vanda. La consonance roumaine des noms place immédiatement le vampire dans sa patrie. Et c'est bien sûr dans "un vieux château" que le démon assaille la belle innocemment endormie. Cependant, ce vampire conforme à la tradition est bien particulier. Au lieu de mordre sa victime pour boire son sang comme le font tous les vampires, ou plutôt avant de le faire, il la dévore d'amour. Il s'unit goulûment à elle, la chevauche toute la nuit. Ce n'est qu'au petit matin, qu'il redevient vampire et saigne, cette fois à l'épaule, la *virgo dormiens*. Mais il faut croire qu'en échange, il lui avait laissé un autre liquide vital, puisque Lady Vanda se retrouve enceinte. En effet, contrairement à la légende classique du vampire, Lady Vanda ne devient pas directement elle-même un vampire. Ce n'est pas que Duggu Van lui ait bu son sang qui engendre des conséquences graves et démoniaques ; c'est son activité d'incube qui possède complètement Lady Vanda. C'est le cauchemar qui est irréversible pour la jeune femme. De plus en plus pâle et évanescente au fil de sa grossesse, les médecins s'aperçoivent que

[1] CORTÁZAR, Julio. *Nouvelles 1945-1982. op. cit.*, pp.27-29. CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*, t.1. Madrid : Alfaguara, 1994, pp.33-35. Notre édition de référence pour le texte original.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'enfant boit la vie de sa mère, de l'intérieur. Il est "comme son père" répète Lady Vanda, il la possède totalement. Et le jour de l'accouchement, les médecins effrayés assistent à une transformation ou plutôt une absorption de Lady Vanda par son fils qui prend sa place. Le vampire a pris le corps de sa mère et se jette dans les bras de son père.

Duggu Van le vampire amoureux, malade, est discrédité par le ton comique et railleur du texte. Le vampire est l'habit du cauchemar, il dit le démoniaque. L'activité et la possession de Duggu Van, sont celles du cauchemar. Aussi, malgré l'annonce explicite du vampire dès le titre, nous pensons que ce premier texte est celui qui conduit à "Cauchemars".

## 1-1. Un drôle de vampire

> "Tous les fantômes savaient que Duggu Van était un vampire".(27, *todos los fantasmas sabían que Duggu Van era un vampiro*) ; "sa boisson favorite" (27, *su alimento favorito*) ; "à la recherche de dépôts de sang chaud. L'industrie frigorifique l'eût sans doute indigné."(27, *buscando vivos depósitos de sangre. La industria frigorífica lo hubiera indignado*) ; "Duggu Van avait la louable habitude de ne pas penser avant d'agir"(27, *Loable costumbre en Duggu Van era la de no pensar nunca antes de la acción*) ; "sa condition légendaire l'eût peut-être arrêté au bord de l'amour et l'eût limité, pour sa seule hygiène, au sang vital."(27, *su condición tradicional lo habría detenido quizá al borde del amor, limitándolo a la sangre higiénica y vital*) ; "avant de partir, le vampire céda à sa vocation de vampire et fit une petite saignée à l'épaule de la châteleine endormie. Plus tard et en y repensant, Duggu Van se donna pour excuse que les saignées sont fort recommandables en cas de pâmoison. Comme chez tout humain, la pensée était moins noble que l'acte lui-même."(28, *antes de marcharse, el vampiro no pudo con su vocación e hizo une pequeña sangría en el hombro de la desvanecida castellana. Más tarde, al pensar en aquello, Duggu Van sostuvo para sí que las sangrías resultaban muy recomendables para los desmayos. Como en todos los seres, su pensamiento era menos noble que el acto simple.*)

Il est difficile en quelques citations de rendre compte du ton humoristique et moqueur du texte. Duggu Van, dès son nom, est un vampire

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

d'opérette, et bien qu'il soit un vrai démon, en tant que vampire, on ne le prend pas au sérieux. Il est certes connu pour son vampirisme parmi les fantômes, il se nourrit de sang depuis sa mort. Mais le texte donne ces différents éléments comme pour s'en débarrasser au plus vite. Le portrait du vampire est esquissé à l'aide de quelques grands traits presque caricaturaux, comiques, qui donnent une forme convenue au démon. Comme pour dire que cette silhouette et ce rôle de vampire n'étaient que superficiellement ceux de la créature. Duggu Van assume pour les besoins de la cause, pourrait-on dire, l'apparence du vampire. Son rôle, "*su vocación*"(28) est de boire le sang. Il est connu chez ses congénères pour cette particularité. Cet habit de vampire qu'il endosse, cache un revenant qui s'unit à une dormeuse : un cauchemar. Sous le vampire dont on raille les habitudes sanguinaires, le revenant amoureux qui dépérit loin de l'amante. Duggu Van est en effet un drôle de vampire quand il devient à la fois brûlant de fièvre et exsangue, malade à l'agonie.

> "exsangue, hagard de faim" (28, *descanjado, loco de hambre*) ; "L'amour alors prenait le pas sur la faim et sa fièvre rêvait de viols de serrures."(28, *El amor recrudecía entonces más que el hambre*) ; "Duggu Van sur le point de mourir de la mort des vampires (chose qui, à bon droit, l'atterrait)"(28, *Duggu Van, a punto de morir la muerte de los vampiros (cosa que lo aterraba con razones comprensibles*).

La traduction de "*descanjado*" par "exsangue" force un peu le texte. En fait, le terme espagnol pourrait se traduire par "défait, décomposé". Le mort-vivant est décomposé. Ce qui, autrement que "exsangue" mais avec le même humour, dit l'état pitoyable et la mort du vampire.

Le démon malade, arrêté à la porte de l'aimée par des "serrures Yale", se nourrit bien du sang frais des animaux, mais il est infecté. Ce sang contaminé lui a transmis le... paludisme : : "*El paludismo se enseñaba en él ahora*". Cette phrase du texte original, surprenante au premier abord, a été supprimée dans la traduction française. Elle pourrait se traduire par : "Le paludisme se manifestait en lui maintenant". Cette phrase aurait dû apparaître

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

après ce passage que nous commenterons ultérieurement : "L'amour alors prenait le pas sur la faim et sa fièvre rêvait de viols de serrures, de séquestrations et de l'érection d'une nouvelle tombe matrimoniale à vaste contenance."(28). Duggu Van présente les signes du paludisme, sa fièvre le fait délirer, il va en mourir. Il faut souligner d'abord que ce vampire malade perd de son pouvoir terrifiant, en devient presque risible. En même temps, cela l'humanise, il en devient presque sympathique. C'est là "le nouveau look"[1] des vampires modernes. Mais la maladie du vampire est nommée dans le texte original. Duggu Van est paludéen. Ce diagnostic relève du regard du narrateur et de l'humour de l'auteur. Le vampire meurt d'une maladie transmise par le sang. Si Duggu Van avait "vécu" aujourd'hui, il serait mort du sida. Faire du vampire un paludéen, est un trait comique et moqueur qui ternit l'aura démoniaque. Le démon discrédité n'a que ce qu'il mérite. D'ailleurs, Duggu Van croupissant dans sa tombe humide, imbibé de sang, ne pouvait être que paludéen : sa peau, dit le texte, ressemble à du bois ayant longtemps séjourné dans l'eau. Nous verrons combien l'eau est liée à la pourriture dans le corpus cortazarien. Par le paludisme du vampire, l'eau renvoie ici à celle des marais, des paludes.

Duggu Van est un vampire, mais affaibli et raillé, son image ne sert qu'à représenter le démoniaque. Le vampire dit avant tout le mort-vivant malfaisant. De plus, par la succion du sang, cette figure surdétermine l'érotisme infernal. "Une simple association [...] exaltait dans son souvenir, la saveur du sang où avait nagé, gourmand, le poisson de sa langue."(28, *Una simple asociación [...] exaltaba en su recuerdo el sabor de la sangre donde había nadado, goloso, el pez de su lengua.*) Cette image sensuelle de la langue-poisson n'est pas du tout la caractéristique du vampire qui mord avec ses dents longues et pointues. L'érotisme vampirique est sadique, celui de Duggu Van est à la fois plus passionné et plus voluptueux. Et bien qu'affamé, c'est dans le corps de Lady Vanda, et non dans ses veines, qu'il se jette avec "une bruyante

[1] BOZZETTO, Roger. MARIGNY, Jean. "Frères et soeurs de sang", *Vampires. Dracula et les siens. op.cit.*, p.X

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

voracité"(27). Le souvenir du sang dont il se languit, dans lequel sa langue-poisson a baigné a avant tout le goût de l'amour. Alors, le reste n'est plus qu'une "eau insipide"(28). Comme Carmilla, il se nourrit ailleurs, mais le sang de l'amante a une saveur incomparable. Nous avons vu chez Clarimonde ce goût délicat pour le sang de l'aimé. L'amour donne du goût au sang, il le pimente. Le vampire ne peut plus s'en passer.

La particularité vampirique signale le démon, celui du cauchemar qui ne dit pas encore son nom. Cependant la scène est bien celle peinte par H. Füssli dans le *Nightmare*.

> "Lady Vanda, endormie comme un petit enfant sur la couche qui ne connaissait que le poids de son corps léger"(27). *(Lady Vanda, dormida como un bebé en el lecho que no conocía más que su liviano cuerpo)* ; "Lady Vanda endormie, une main sur les yeux, comme en une prémonition de danger, ressemblait à un saxe devenu soudain tiède. Et aussi à un gazon propice, et encore à une cariatide couchée"(27). (*Lady Vanda, dormida, con una mano ante los ojos como en una premonición de peligro, semejaba un bibelot repentinamente tibio. Y también un césped propicio, o una cariátide*) ; "Et le faux sommeil de l'évanouissement ne la livra que mieux, blanche lumière dans la nuit, à l'amour"(28) *(Y el falso sueño del desmayo hubo de entregarla, blanca luz en la noche, al amante*).

C'est avant tout la pose alanguie de Lady Vanda qui suggère la dormeuse de H. Füssli. La jeune femme endormie est belle, pâle et sculpturale, mais surtout elle est offerte, livrée sans défense. Sa beauté sensuelle délicate et tiède la rapproche des corps de porcelaine de François Boucher et notamment du corps rose et nu de la jeune fille allongée sur le ventre dans *Mademoiselle O'Murphy* (1751, cf. annexe 13). Mais en même temps, son corps de statue fait d'elle une gisante. La cariatide à laquelle elle est comparée est une sculpture de femme *debout*, supportant une corniche. Cette contradiction apparente — une cariatide gisante — dit la logique et le désir inconscients du texte. Lady Vanda est une femme-statue supportant un poids *et* une gisante. La traduction française souligne, en même temps qu'elle tend à gommer, cette contradiction

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

en précisant que la cariatide est "couchée", ce qui n'est pas explicité dans le texte original.

L'état de Lady Vanda, hésitant entre le sommeil, l'évanouissement et la mort, est aussi celui de la jeune femme du *Nightmare*. Avant l'assaut du démon, elle est "endormie" (*dormida*) ; puis elle s'évanouit (*desmayo*). Quand au petit matin l'amant la quitte, elle est selon la traduction française "endormie"(28). Or c'est le terme "*desvanecida*" qu'emploie alors le texte original qu'il serait plus logique de traduire ici par "évanouie", l'un des sens de *desvanecerse*. Encore une fois la traduction met en évidence une confusion plus discrète dans le texte original, entre le sommeil et la syncope. Lady Vanda est une endormie évanouie. Mais le terme espagnol *desvanecida* est riche d'autres sens qui annoncent la fin de Lady Vanda. Le verbe *desvanecer(se)* signifie d'abord "faire disparaître graduellement", "dégrader" (une couleur), "dissiper" (un doute). Après l'union avec Duggu Van, Lady Vanda commence à disparaître, à s'effacer. Elle finira totalement absorbée par le fils du vampire. Mais le sens figuré de l'adjectif *desvanecido* est "orgueilleux", ce qui signifie que "*la desvanecida castellana*" est aussi "l'orgueilleuse châtelaine" que le démon a possédée. Couchée, impuissante, séduite et enceinte, l'honneur et la superbe de la châtelaine sont tombés, dissipés dans les bras du démon. L'orgueilleuse séduite et chevauchée par le démon répète l'image de la "cariatide couchée".

Le trouble état de la jeune femme endormie, évanouie, effacée, se dit aussi dans "le faux sommeil de l'évanouissement"(28, *el falso sueño del desmayo*) qui la livre aux désirs, ceux du démon, les siens inconscients. *Sueño* est aussi "le rêve"... La polysémie du terme espagnol dit que Lady Vanda est en train de rêver. Ce démon qui la chevauche est du domaine onirique. Elle dort-rêve sous lui, en syncope, presque déjà disparue. Comme la jeune fille du *Nightmare* représente une dormeuse — évanouie, déjà morte — et son rêve. Le texte fantastique, par ce "faux rêve" de Lady Vanda annonce le cauchemar littéraire : une expérience onirique réalisant "réellement", "pour de vrai" des

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

désirs sexuels inconscients. L'enfant conçu après cette union a la même fonction que les longs cheveux de femme que le narrateur trouve sur sa veste dans "Apparition" de Maupassant. Comme dans d'autres textes fantastiques, ces "objets" sont des reliques qui prouvent la "réalité" de l'expérience vécue par le personnage. Il n'a pas rêvé. Le récit n'est plus seulement onirique, il est fantastique.

C'est d'ailleurs avec la certitude de la grossesse de Lady Vanda que l'hypothèse de "*una pesadilla demasiado verista*" est écartée.

> "L'hypothèse d'un cauchemar hyper-vériste ne résista pas à certaines vérifications d'autant que, passé un certain temps, la dame eut la certitude d'être enceinte"(28). *(La hipótesis de una pesadilla demasiado verista quedó abatida ante determinadas comprobaciones oculares ; y, además, cuando transcurrió un lapso razonable, la dama tuvo la certeza de que estaba encinta*).

Le cauchemar surgissant ainsi est nié, nous y reviendrons. Ce n'était pas un rêve (*sueño*), pas un cauchemar (*pesadilla*) puisque la dame est enceinte. On pensait à une expérience onirique qui aurait paru vraie à Lady Vanda. L'enfant est la preuve qu'elle a été réelle. Le texte ne peint pas une image du vrai, il peint le réel, "le comble du fantastique".

## 1-2. La possession du démon

Le cauchemar réel de Lady Vanda est un cauchemar littéraire et fantastique, comme ceux d'Octavien, de Romuald ou de l'étudiant allemand. Alors qu'il est "un accident psychotique réversible" dans le vécu commun, que la médecine n'estime plus mortel, sa possession est toujours irréversible dans ce texte littéraire. Le cauchemar littéraire conduit à la folie et à la mort. Cette possession définitive commence avec la possession sexuelle par le démon et se poursuit avec l'enfant ainsi conçu qui finalement absorbe Lady Vanda.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Sans prendre le temps de se sentir perplexe, Duggu Van se jeta tête première dans l'amour avec une bruyante voracité. L'atroce réveil de Lady Vanda survint une seconde trop tard pour qu'elle pût encore se défendre. Et le faux sommeil de l'évanouissement ne la livra que mieux, blanche lumière dans la nuit, à l'amour.(*Sin tiempo de sentirse perplejo ingresó Duggu Van al amor con voracidad estrepitosa. El atroz despertar de Lady Vanda se retrasó en un segundo a sus posibilidades de defensa. Y el falso sueño del desmayo hubo de entregarla, blanca luz en la noche, al amante*)"(27-28)

Le viol nocturne par le revenant est la caractéristique du démon du cauchemar. La "voracité" du vampire "gourmand"(28) ne dit ici que sa lubricité. Il lui saute dessus, affamé d'amour plus que de sang. Ce n'est qu'au petit matin qu'il se souviendra de "sa vocation de vampire" et qu'il la saigne un peu ("*una pequeña sangría*"). Il ne manque pas cependant de s'en justifier, même si l'auteur ironise alors sur sa mauvaise foi, celle de tous les êtres humains.

> "Plus tard et en y repensant, Duggu Van se donna pour excuse que les saignées sont fort recommandables en cas de pâmoison."(28, *Más tarde, al pensar en aquello, Duggu Van sostuvo para sí que las sangrías resultaban muy recomendables para los desmayos.*)

Le ton est celui de l'humour mais révèle qu'avec Lady Vanda au moins, l'attitude de Duggu Van n'est pas fondamentalement celle du vampire. Son activité d'incube est première, il est avant tout un cauchemar. Nous avons vu que l'abandon de la jeune femme livrée sans défense, son sommeil-rêve-évanouissement, son corps dur et vivant, "*rítmica escultura*", évoquaient la jeune femme du *Nightmare* de H. Füssli. Avec le viol nocturne, le démon est explicitement celui du cauchemar. Il n'est peut-être pas d'apparence aussi monstrueuse que le gnome de Füssli, mais n'est pas "agréable"(27) non plus. Son visage parcheminé, ressemblant à du bois pourri ("*las maderas que han estado mucho tiempo debajo del agua*"), ses habits sombres, son cortège de "parfums rancis" et bien sûr "le mélange de vie et de mort qui anime son

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

coeur"(27) en font une créature nettement repoussante et démoniaque. Cependant, si les signes du cauchemar s'arrêtaient à ceux-là, sa présence n'aurait pas été aussi certaine. C'est le fils envahissant du vampire qui, poursuivant la possession de son père, révèle le mieux le cauchemar cortazarien.

> "Lady Vanda était de jour en jour plus blanche, plus aérienne.(*Lady Vanda estaba día a día más blanca, más aérea*) [...] Et la dame répétait toujours : Il est comme son père, comme son père. Miss Wilkinson en finit par conclure que le petit vampire, du dedans, saignait peu à peu sa mère avec une cruauté raffinée". (28,*Y ella, repitiendo siempre : — Es como su padre, como su padre. Miss Wilkinson llegó a la conclusión de que el pequeño vampiro estaba desangrando a la madre con la más refinada de las crueldades*) ; "Le fils de Duggu Van grandissait rapidement. Non seulement il occupait la cavité que la nature lui avait allouée mais il envahissait peu à peu le corps tout entier de Lady Vanda. Elle ne pouvait qu'à peine parler, il ne lui restait plus une goutte de sang et si elle en avait encore une, elle était dans le corps de son fils". (29, *El hijo de Duggu Van crecía rápidamente. No sólo ocupaba la cavidad que la naturaleza le concediera sino que invadía el resto del cuerpo de Lady Vanda. Lady Vanda apenas podía hablar ya, no le quedaba sangre ; si alguna tenía estaba en el cuerpo de su hijo).*

Il n'y a pas dans ce texte de références directes au scénario du cauchemar fixé par la tradition, notamment l'oppression, le poids sur la poitrine. Cependant, la "cariatide couchée", dormant innocemment, le corps léger ("*su liviano cuerpo*") devient à ce point embarrassée ("enceinte" se dit aussi *embarazada* en espagnol) qu'elle ne peut presque plus parler. C'est à la fois l'aphasie du cauchemar et la respiration bloquée par la créature envahissante. L'être qui occupe tout son corps ne laisse plus de place à sa vie à elle. Pleine de lui, elle respire à peine, avec peine. Elle n'a plus suffisamment de souffle. Ce qui signifie qu'elle est oppressée mais aussi que sa vie s'en va, qu'elle expire. Elle rend l'âme, son souffle expulsé définitivement de son corps par l'être qui l'habite. L'oppression respiratoire de Lady Vanda se dit surtout

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

par son souffle de plus en plus faible à mesure que l'enfant la vide de son sang et croît en elle.

Le fils du vampire ne se limite pas à l'espace de l'utérus maternel, il occupe peu à peu tout le corps de Lady Vanda. Après le père, le fils dans le ventre de Lady Vanda prend possession de la femme tout entière. L'enfant que Duggu Van souhaite à son image, a en effet la même "voracité" que lui. Il dévore Lady Vanda de l'intérieur, il se nourrit de tout son sang. Mais nous avons vu que la voracité de vampire était surtout une pulsion sexuelle dévorante. Son fils, qui a "sa sagesse et son adresse"(28), tout en étant plus nettement vampirique que son père, ne fait pas autre chose dans le ventre de la femme : il la possède goulûment. La dévoration sanguinaire du fils poursuit la "bruyante voracité" ("*voracidad estrepitosa*") du père, l'accomplit jusqu'à la disparition de Lady Vanda, expulsée d'elle-même. On pourra retrouver dans "Maison occupée" cette même obsession de l'intime, du dedans poussé hors de lui-même par "la chose" qui prend sa place. Le bruit dévorant qui envahit peu à peu toute la maison et jetant ses propriétaires à la rue, reprend cette image de l'enfant habitant le corps maternel qu'il possède totalement en le faisant sien. L'espace intime et familier, la maison ou le corps, est occupé par ce qui n'a pas de nom : une "chose" surnaturelle et démoniaque, à la fois totalement étrangère et familière, intime. L'enfant, corps étranger parasite et chair de sa chair, incarne ici "l'inquiétante étrangeté" fantastique. Il l'habite tout entière. Cette possession totale est un élément de la mythologie cortazarienne du cauchemar que l'on retrouvera dans "*Pesadillas*" où le démon est "l'habitant secret se faufilant sous la peau"[1]. Comme pour Mecha, c'est le corps tout entier qui est possédé et ne lui appartient plus. Il ne s'agit plus du corps de l'enfant dans le ventre de sa mère, c'est un être adulte et étranger qui se glisse dans sa peau, remplit son corps en le vidant de son sang. Et là, plus encore qu'avec la possession par Duggu Van, nous avons le démon du cauchemar. Le cauchemar de Lady Vanda ne finit pas avec la nuit. Au contraire, il va vraiment avoir lieu

[1] Cf. *Infra*.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

après, avec son fils. On peut dire que le cauchemar laissé ou donné en germe par le père, a grandi et a pris corps. Cette conséquence de l'union avec le revenant est le véritable cauchemar de Lady Vanda. Explicitement alors, la femme est possédée par un être démoniaque qu'elle enfante à minuit. Le démon onirique né de son psychisme est un "petit vampire" sorti de son ventre pendant la nuit, à l'heure du passage. Il nous paraît clair que cet accouchement nocturne qui est en fait un chevauchement du corps de la mère recouvert par celui du fils, exprime des désirs incestueux. Possédée par ce fils aussi vorace que son père, le châtiment inéluctable est la mort apportée par l'arrivée du père, à minuit, coïncidant avec la disparition de Lady Vanda et l'érection du fils. "Et quand minuit sonna, le corps de ce qui avait été Lady Vanda et qui était à présent son fils se redressa (*se enderezó*) lentement sur le lit et tendit les bras vers la porte ouverte."(29) Le petit homme mordant la vie maternelle dans son sein a la même fonction fantasmatique mais inversée — féminine ?— que le *vagina dentata* castrateur : l'union incestueuse coupe la vie. Il nous semble enfin que la transformation "avec un naturel qui paraissait presque familier"(29) du sexe de Lady Vanda "en son contraire" souligne comme dans un miroir grossissant et déformant l'union du même et de l'autre, de l'intime "étranger à nous-mêmes"[1]. Plus précisément que le redressement de la jambe phallique des *Nightmare* de H. Füssli, elle réalise le désir inconscient. Le cauchemar a pris corps.

## 1-3. Le cauchemar cortazarien

Le cauchemar chez Cortázar conserve le scénario mythique de base : un revenant chevauche une dormeuse ; le tableau de Füssli en est une image subliminale. Mais bien sûr, l'auteur moderne renouvelle cette figure, notamment par les éléments — les motifs ou les thèmes — qui lui sont propres et qui constituent selon nous, sa mythologie personnelle du cauchemar.

[1] KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'un de ces motifs récurrents dans le cauchemar cortazarien est ce que nous appellerons sa contagion ou sa pandémie. Le cauchemar se propage, contamine tout le texte. A tel point qu'il faudrait suivre Cortázar lui-même et parler des cauchemars au pluriel. Nous y reviendrons à propos de "*Pesadillas*", mais déjà, quarante-cinq ans avant cette nouvelle, le cauchemar fonctionne comme une tumeur ou un virus envahissant. Dans "Le fils du vampire", l'enfant qui croît jusqu'à occuper tout l'espace maternel et donner sa forme au corps tout entier, est exemplairement cette tumeur démoniaque.

Peste ou cancer, paludisme ou sida, la pandémie du cauchemar touche aussi bien la victime tout entière que les membres de la famille. Cet aspect sera particulièrement évident dans "*Pesadillas*" où Mecha possédée par le cauchemar devient un poids pour sa famille. "La seule chose identique jour après jour était Mecha, le poids du corps de Mecha dans ce lit [...] écrasée là et les écrasant tous depuis plusieurs semaines"(1000). Celui qui vit le cauchemar devient un cauchemar à son tour. Cette prolifération du cauchemar le rapproche de la mythologie du vampire. Selon la tradition, une victime du vampire devient vampire à son tour. Le cauchemar cortazarien est en ce sens vampirique, celui qui s'unit au cauchemar, devient un cauchemar. On retrouvera cette même idée dans "Au nom de Boby", "Rescapé de la nuit", dans une mesure moindre "Récit sur un fond d'eau", "Lettre de Maman". Le corps de Lady Vanda absorbé par son fils vampirique devient celui du démon lui-même. Elle est à l'image de Duggu Van.

La possession panique par le démon du cauchemar est à la fois individuelle et collective. Elle se communique aux autres ou/et envahit toute la personne qui, devenant un démon, ira tourmenter d'autres dormeurs. "Le fils du vampire" pose ainsi les fondements structuraux du cauchemar chez Cortázar et constitue en ce sens un hypotexte personnel du "mythe personnel". Les traits du vampire qui masquent encore ceux du cauchemar, comme une couverture qu'il endosse, finiront par disparaître dans "*Pesadillas*" où le cauchemar s'annoncera dès le titre. En même temps, en mêlant le vampire au cauchemar,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

ce texte de jeunesse met l'accent sur ces traits récurrents du cauchemar cortazarien : sa pandémie et sa possession panique. Ils croisent dans l'imaginaire, la contagion vampirique.

L'association du vampire et du cauchemar dans l'imaginaire du jeune écrivain, a aussi été le fait des croyances populaires du passé. Le vampire incube ou le cauchemar vampirique ont peuplé les nuits des hommes depuis l'Antiquité. Ce n'est qu'à l'époque moderne que, dans l'imaginaire et les arts, la figure mythique du cauchemar s'est effacée au profit du vampire. Cortázar part de cette confusion ancestrale dans "Le fils du vampire", premier texte de sa mythologie du cauchemar, et accomplit une révolution : s'annonçant comme "le fils du vampire", le cauchemar qui naît dans ce texte s'affirmera et se révélera de plus en plus jusqu'à "*Pesadillas*". Les descendants de Duggu Van et du "Fils du vampire" sont des "Cauchemars".

Nous relevons également un motif qui n'est qu'indiciel ici, appartenant à la mythologie cortazarienne du cauchemar. Il s'agit de l'eau associée à la pourriture et à la luxure. Ce sera surtout "Récit sur un fond d'eau" qui mettra au premier plan ce motif démoniaque. Mais déjà dans ce texte, le vampire paludéen désigne l'eau fangeuse des marais, séjour des démons.

> "donner à sa peau opaque la couleur molle du bois longtemps resté dans l'eau."(27, *había infiltrado su opaca piel la coloración blanda de las maderas que han estado mucho tiempo debajo del agua.*) ; "une [silencieuse] escorte de parfums rancis"(27, *un silencioso séquito de perfumes rancios*) ; "le goût du sang où, affolé de gourmandise, avait nagé le poisson de sa langue."(28, *el sabor de la sangre donde había nadado, goloso, el pez de su lengua.*) ; "humide" (28, *húmedo*) ;"*el paludismo*".

Duggu Van, mort depuis l'an 1060 et vampire depuis, ressemble à du bois pourri. Un corps dur mais immergé, imbibé du sang volé aux vivants, le démon a la couleur et le parfum douceâtres de la boue et des "pêches pourries" de "Récit sur un fond d'eau". Il est la pourriture : un cadavre démoniaque nageant dans la fange, dans le sang et la jouissance. Cette eau marécageuse est

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

infestée de démons, de corps malfaisants qui reviennent hanter le vivant[1]. Le marais inocule le paludisme au vampire, mais surtout, il est le séjour des démons. Dans ce contexte, l'image de la "langue-poisson" dont nous avons déjà souligné l'érotisme, évoque le sexe serpentiforme du diable, tel que les démonologues le décrivaient aux XV$^{ème}$-XVI$^{ème}$ siècles. La langue-poisson dit alors l'indicible lubricité démoniaque, sa luxure.

Ainsi ce premier texte de notre corpus cortazarien, l'une des toutes premières nouvelles de l'auteur, contient déjà, en partie, les traits des futurs "Cauchemars". Pour ces raisons, nous comparons "Le fils du vampire" à un hypotexte du mythe cortazarien du cauchemar. Cette première version du cauchemar que Cortázar réécrira autant de fois que Füssli l'a peinte, définit les grandes caractéristiques du démon et constitue l'origine du "mythe littéraire personnel" de Cortázar.

L'archaïsme de cette représentation du cauchemar, c'est-à-dire à la fois son rôle "fondateur", fondamental et son aspect primitif, sont à souligner d'abord dans l'assimilation, venue du fond des âges, du cauchemar et du vampire. Ces deux figures mythiques sont des revenants, agissant la nuit sur des victimes endormies que leur agression peut tuer. L'un boit le sang, l'autre vit d'amour. Tous deux épuisent, vident et possèdent. Leur association a été fréquente puisqu'elle mêle la mort, le sang et les pulsions sexuelles. Duggu Van est exemplairement un des fruits de l'union d'Eros et de Thanatos. Il est vrai que l'on prête une génération multiple et diverse à ce couple, mais le vampire incube qu'est Duggu Van nous semble être un descendant direct. Ainsi ancré dans la tradition et l'imaginaire ancestraux, "Le fils du vampire" est une expression archaïque du cauchemar cortazarien.

Un autre point d'ancrage est la croyance qu'une femme pouvait être enceinte après une visite du cauchemar. Les sorcières, assurait-on, faisaient même du fruit de leurs amours diaboliques, l'ingrédient essentiel de leur célèbre onguent. Ou les nouveau-nés servaient aux sacrifices et aux orgies des

[1] Cf. *Infra*. 3 "Récit sur un fond d'eau".

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

sabbats. La réalité des rapports sexuels avec le démon n'était alors pas mise en doute, ni leur possible fécondité. "Le fils du vampire" appartient à cette croyance.

C'est pourtant la grossesse de Lady Vanda qui prouve qu'elle n'a pas vécu un "cauchemar" :

> "L'hypothèse d'un cauchemar hyper-vériste ne résista pas à certaines vérifications [oculaires] ; d'autant que, passé un certain temps, la dame eut la certitude d'être enceinte."(28, *La hypótesis de una pesadilla demasiado verista quedó abatida ante determinadas comprobaciones oculares ; y, además, cuando trancurrió un lapso razonable, la dama tuvo la certeza de que estaba encinta.*)

La preuve ultime de la réalité du cauchemar est la grossesse de Lady Vanda. Elle n'a donc pas rêvé. Cette logique est celle de la croyance ancestrale, certaine de la réalité du démon. Le cauchemar n'est pas un rêve, le texte ne dit pas autre chose. En même temps, le rejet de l'hypothèse d'une expérience onirique fait apparaître le terme même de "cauchemar" dans le texte et relève d'une logique onirique. Le "cauchemar trop vrai" est réel, réalisé dans le texte fantastique. Le "cauchemar" qui surgit ainsi dans le texte alors que l'identité vampirique du démon est annoncée dès le titre, attire l'attention, même s'il s'agit d'une possibilité envisagée par les personnages puis rejetée. "L'hypothèse" dit subrepticement la présence du cauchemar dans la pensée des personnages — c'est à un cauchemar qu'ils ont d'abord pensé — mais aussi dans l'imaginaire inconscient de l'auteur.

La grossesse de Lady Vanda est la preuve ultime de la réalité de l'union avec le démon. Avant cela "certaines vérifications" avaient déjà ébranlé l'hypothèse du cauchemar. Quelles sont-elles ? Qu'a-t-on vérifié qui sera ensuite confirmé par la grossesse ? Le texte original apporte une précision que la traduction de notre édition ne rend pas : ce sont des "vérifications oculaires" ("*comprobaciones oculares*"). Et *comprobaciones* peut aussi se traduire par "constatations". Les médecins qui auscultent Lady Vanda ont vu sur elle, en

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

elle, la preuve qu'elle avait été visitée par le démon. Ces signes auraient pu être les traces de la morsure du vampire, si le texte ne précisait pas que leur diagnostic allait être confirmé quelque temps plus tard par la grossesse. On ne sait rien de Lady Vanda avant cette aventure nocturne, mais les médecins constatant *de visu* les signes du démon, laissent entendre qu'elle n'est plus celle qu'elle était.

En faisant cela, les médecins n'agissent pas autrement que les inquisiteurs cherchant sur le corps des supposées sorcières, les stigmates démoniaques, preuves de leurs accointances diaboliques. Ils établissent ainsi la preuve physique de l'union sexuelle du démon et de l'ex *virgo dormiens*.

Lady Vanda qui refuse d'avorter en répétant "Il est comme son père, comme son père"(28, *Es como su padre, como su padre*), dit à la fois son attachement à cet enfant démoniaque, sa possession totale par lui et l'horreur de la chose. Elle ne peut pas, elle ne veut pas, se séparer de ce fils parce qu'il est comme son père. Il la possède comme lui, la dévore comme lui. Ce qui, chez Duggu Van renvoie avant tout à "l'amour". Est-ce ce trait hérité du père qui empêche Lady Vanda de retirer le jeune démon de son ventre et de s'arracher ainsi du cauchemar ? Il faut peut-être voir là une expression de l'ambivalence des sentiments lors du cauchemar qui lie la satisfaction du désir à une répulsion terrifiante. Attribué au démon qui "*rêvait* (*soñaba*) de *viols* (*violaciones*) de serrures, de séquestrations et de *l'érection* (*erección*) d'une nouvelle tombe matrimoniale à vaste contenance"(28), le désir qui s'exprime dans les termes que nous soulignons et dans cette inconcevable érection d'une tombe, répète celui de Lady Vanda endormie. Le "rêve" du démon est le cauchemar de Lady Vanda. L'auteur est d'ailleurs conscient de cette "filiation" par le désir entre la femme et le cauchemar puisque le texte original le souligne par le signe "(*sic*)" après cette phrase : "Lady Vanda fut longtemps entre la vie et la mort."(28) Cette marque presque humoristique n'apparaît pas dans l'édition française mais

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

relève combien la dormeuse est à l'image de son cauchemar, qu'il est ce qu'elle désire. La dormeuse a engendré un démon.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 2. *"Retorno de la noche"*

"*Retorno de la noche*" ("Rescapé de la nuit")[1] appartient à la deuxième partie de *La otra orilla*, intitulée "*Historias de Gabriel Medrano*". Ce texte est daté de 1941, Cortázar a 27 ans.

Gabriel, qui vit avec sa grand-mère tendrement aimée, a un cauchemar. Le cauchemar est explicite : l'homme endormi est oppressé, angoissé et finit par se réveiller brutalement. Ce premier cauchemar suffit à justifier le choix de ce texte dans notre corpus. Les caractéristiques cliniques du phénomène — l'angoisse, l'oppression, la respiration difficile, la sueur, l'impossibilité de crier — sont classiquement décrites. Mais ce cauchemar, comme dans "Le fils du vampire" pour Lady Vanda, n'est que le premier et il n'est pas le plus terrible. A cause de ce cauchemar, l'homme se réveille. Les idées encore troublées par l'angoisse, il s'assoit sur son lit, sans être encore rassuré. Il se lève, éclaire sa chambre et se regarde dans le miroir de l'armoire. C'est alors un autre cauchemar qui commence. Il est réveillé mais son corps gît mort sur le lit. Il est vivant et mort à la fois. Terrifié par ce dédoublement, l'homme se sent basculer dans la folie. Mais il pense à sa grand-mère, au choc qu'elle aura quand elle lui apportera son petit-déjeuner le lendemain matin. Et il décide de donner à son visage de mort, bouleversé par l'angoisse du cauchemar, une apparence moins terrible. Il arrange les draps, lisse les cheveux, remodèle le visage convulsé, pour ménager sa grand-mère. Il veut ensuite aller la prévenir de ce malheur et se rend dans sa chambre. Mais il n'ose pas parler. Il s'effondre sur son lit, lui dit qu'il ne peut pas dormir, l'embrasse et sort se promener dans les rues. Il rentre à l'aube, incapable d'être un mort et un vivant. Il revient pour "sortir de [s]on cauchemar ou [s]'y incorporer totalement." Il ne peut être son propre cauchemar. Revenu dans sa chambre, il se presse contre son corps mort, pèse sur lui jusqu'à le posséder à

[1] CORTÁZAR, Julio. "Rescapé de la nuit", *Nouvelles 1945-1982, op.cit.*, pp.53-59. CORTÁZAR, Julio. "*Retorno de la noche*", *Cuentos completos*, t.1, *op.cit.*, pp.59-65. Nos éditions de référence.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

nouveau. Il se réveille, le soleil sur le visage, grand-mère entre avec le petit-déjeuner et lui parle. Seules restent une sensation de poids, quelques gouttes de sang sur l'oreiller et une coiffure trop lissée.

Les cauchemars emboîtés de Gabriel se déroulent comme une spirale infernale et ne semblent pas devoir s'arrêter. Il a un cauchemar, il est le cauchemar. Il rêve sa mort, il est mort. Un cauchemar, il se réveille ; un autre cauchemar suivi d'un autre réveil. Les retours et les retournements de "Rescapé de la nuit" donnent à ce deuxième cauchemar cortazarien un aspect moderne où le démon a le même visage que le dormeur, où l'angoisse est de vivre sa mort.

## 2-1. Avoir ou être un cauchemar

"Cette nuit-là, je rêvai (*soñé*) que je me sentais très mal (*que me sentía muy mal*). Que je mourais (*me moría*) lentement, fibre après fibre. Une affreuse douleur dans la poitrine (*en el pecho*) et quand je respirais, mon lit n'était plus que poignards et morceaux de verre. J'étais baigné d'une sueur froide, je sentais dans mes jambes cet effroyable tremblement (*espantoso tremblor*) qu'une fois déjà, des années auparavant... Je voulus crier, pour qu'on m'entende. J'avais soif, j'avais peur, j'avais de la fièvre : une fièvre de serpent (*fiebre de serpiente*), visqueuse et glacée. [...] j'ai dû rêver (*soñar*) longtemps, mais je sais que mes idées étaient redevenues soudain claires et que je m'étais assis dans l'obscurité (*me incorporé en la oscuridad*), tremblant encore sous l'effet de mon cauchemar (*tremblando todavía bajo la pesadilla* : "sous le cauchemar") . La veille et le sommeil (*la vigilia y el ensueño*) continuent à s'entrelacer inexplicablement dans les premiers instants du réveil, refusant de séparer leurs eaux (*sus aguas*). Je me sentais très mal (*Me sentía muy mal*); je n'étais pas certain de ce qui venait de m'arriver mais je ne pouvais pas non plus pousser un soupir de soulagement (*aliviado*) et renouer avec un sommeil sans angoisse.(*volver a un sueño ya libre de espantos* ("épouvantes"). [...] J'avais l'impression d'être très pâle (*Tenía la impresión de estar muy pálido*). Presque sans savoir comment, je fus debout et j'allais vers la glace de l'armoire pour y regarder mon visage (*con un deseo de mirarme la cara*) et éloigner l'immédiate horreur de mon cauchemar (*de alejar el inmediato horror de la pesadilla*). "(53)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

"Rescapé de la nuit" est explicitement un récit de cauchemar. Le terme (*pesadilla*) est employé sept fois dans le texte. Gabriel endormi a un cauchemar, il en rapporte les sensations caractéristiques : le poids sur la poitrine, l'angoisse, les sueurs froides, puis le réveil si brutal que le cauchemar semble persister. L'asphyxie, la paralysie et l'aphasie sont classiquement décris par les victimes du cauchemar. Cependant, si tous ces symptômes cliniques sont caractéristiques de cette expérience onirique, le récit ne rapporte rien des images oniriques elles-mêmes. De quoi a-t-il "cauchemardé" ? Nous n'avons que la description de ce qu'il a ressenti. Il y a là une sorte de représentation en creux du démon du cauchemar, reconnu par les sensations qu'il provoque chez le dormeur. La représentation du monstre est effacée, d'une façon comparable à celle de Fitz James O'Brien dans "Qu'était-ce ?"[1]. Le cauchemar n'est plus que ces sensations qu'il provoque. Devenu irreprésentable, "blanc" dans le fantastique cortazarien, le cauchemar *est* ce malaise qui est ou ressemble à la mort : "Je rêvais que je me sentais mal, que je mourais". Le contenu onirique est l'agonie.

Le réveil de Gabriel est tout aussi caractéristique du cauchemar. Sous l'effet de la forte angoisse, le réveil survient mais il se sent mal, ne parvient pas à reprendre pied dans la réalité, comme si le cauchemar continuait encore. Il rêvait qu'il se sentait mal, qu'il mourait : il se sent mal, il est mort. Le texte fantastique réalise l'expérience onirique. Gabriel va vivre le cauchemar qu'il a fait, avant de se réveiller (pour de bon ?) à la fin du texte. Mais les sensations qui disent essentiellement l'angoisse, persistent. Le réveil — qu'il a rêvé ? — n'interrompt pas le malaise de la mort, il le réalise.

Ce cauchemar n'est pas le premier vécu par Gabriel : "des années auparavant" (53) déjà, il avait ressenti cet ébranlement de tout son être. Il vit depuis l'enfance chez sa grand-mère. Etait-il alors un enfant que l'absence ou la perte des parents tourmentait ? Le texte ne dit rien des parents de Gabriel qui

[1] Cf. *Supra*. Chapitre 1 "Le cauchemar cosmopolite"

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

porte tout son amour à sa grand-mère. Sa grande tendresse pour elle le pousse même à la prévenir de sa mort, la sienne. L'histoire foisonne de ces récits de rêves où un être cher vient annoncer lui-même sa mort à l'aimé(e), en témoignage d'amour. Mais sa grand-mère se réveille et lui parle, Gabriel ne dit pas la vérité, elle le touche et ne s'aperçoit de rien. Ce n'est donc pas un rêve. C'est un cauchemar littéraire : réel et fantastique.

Dès le début, le cauchemar est explicitement l'objet du récit. Et ce premier montage de citations justifierait à lui seul le choix de ce texte dans notre corpus. Mais nous savons que, surtout chez Cortázar, ce phénomène fonctionne de manière pandémique. Il se développe, se multiplie et contamine, bien que cette multiplication se fasse ici sur un mode particulier. Ce premier cauchemar littéralement sensationnel va engendrer un second qui, comme par emboîtement, est la réalisation du premier.

> "Mon corps ne se reflétait pas dans la glace (*mi cuerpo no se reflejaba en el espejo*). Si j'avais été tout à fait réveillé (*bien despierto*), j'aurais senti mes cheveux se dresser sur ma tête, mais dans mon état somnambulique (*en ese automatismo de todas mis actitudes*) il me sembla que cela s'expliquait simplement [...] Et alors je me vis, mais ce n'était pas moi-même (*pero no a mí mismo*). C'est-à-dire que je ne me vis pas devant la glace (*no me vi ante el espejo*). Devant la glace, il n'y avait personne (*no había nada*). Violemment éclairé par la lampe de chevet je voyais mon lit et, gisant dessus, mon corps (*mi cuerpo yacía en él*), un bras nu tombant jusqu'au sol. Mon visage était blanc, exsangue (*sin sangre*).[...] Je n'osais pas me retourner (*darme vuelta*), je n'osais pas me réveiller pour de bon (*despertar de una vez*). Dans ma torpeur, l'absurde irréalité de cette vision ne m'apparaissait même pas (*en mi atonía la absurda irrealidad*).[...] Je compris peu à peu que c'était moi qui gisais sur le lit (*que yo estaba en la cama*) et que je venais de mourir (*y que acaba de morir*). Un cauchemar... (*La pesadilla*) Non, non ce n'était pas cela. C'était la réalité de la mort (*la realidad de la muerte*) Mais comment...? [...] Je sentais sur moi les coups de fouet de la folie et je me cramponnais à ma peur comme un refuge (*sentía sobre mí los latigazos de la locura y me aferraba al miedo como a un reparo*). Que tout cela soit possible, le fait que je sois là, à trois mètres de mon corps absorbé dans sa mort (*mi cuerpo retraído en su muerte*), et[que] la nuit, et mon cauchemar (*que la noche, y la pesadilla*) [...]."(54) ; "Mort. Qu'a cela d'irréel,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> de cauchemardesque, de...? (*Qué tiene de irreal, de pesadilla, de...*) Mort. Oui, je suis mort.(*Que estoy muerto*)"(55)

Le premier cauchemar se réalise : Gabriel est mort. Son corps paralysé par le cauchemar reste sur le lit, tandis que lui, son esprit ou son double, se lève pour se regarder dans le miroir, et ne se voit pas. Dans de nombreuses légendes, la croyance au cauchemar et aux sorcières repose sur le fait que l'homme est double[1]. Quittant le corps profondément endormi, le double va la nuit chevaucher des victimes, soit sous forme d'animaux divers, soit sous forme de démon. C'est aussi ce double des sorcières qui se rend la nuit au sabbat. Le double de Gabriel quitte son corps plongé dans un sommeil cataleptique et se rend auprès de sa grand-mère. Son corps reste dans sa chambre, sur le lit, tandis que le double agit. Ce dédoublement troublant est particulièrement mis en évidence dans l'emploi des pronoms personnels, amplifié par la traduction française. Regardant son corps, Gabriel et à la fois je et il.

> "mon cadavre (*mi cadáver*) [...] une de ses mains (*una mano*) [...] de sa bouche (*en la boca*) [...] le nez (*la nariz*) [...] que je ne lui avais jamais connu (*que yo había desconocido hasta ahora*) [...] mes lèvres (*mis labios*) [...] mes paupières (*los párpados*) [...] mes yeux me regardaient (*me miraban mis ojos*)"(54)

La langue espagnole qui n'utilise pas les pronoms personnels sujets permet une plus grande ambiguïté que la traduction française. Mais particulièrement dans ce passage, l'hésitation entre la troisième personne et la première, entre le possessif et l'article défini met en évidence cet état impossible du vivant et mort, hors et là.

Ce double qui n'a pas de reflet évoque le Horla du texte de Maupassant et s'ancre dans tout un ensemble de croyances concernant l'ombre ou le reflet des êtres démoniaques. L'image des fantômes et des revenants ne se reflète pas

[1] Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2 "Les démons de la nuit"

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

dans un miroir, comme — d'une façon plus moderne — elle ne s'imprime pas sur une photographie. Le mort-vivant vampirique a bien sûr cette caractéristique. Or Gabriel est aussi un peu vampire : "j'ai sucé désespérément sa bouche rebelle". Là encore, le lien avec "Le Horla" nous paraît fort :

> "A peine couché, je fermais les yeux et m'anéantissais. Oui je tombais dans le néant, dans un néant absolu, dans une mort de l'être entier dont j'étais tiré brusquement, horriblement par l'épouvantable sensation d'un poids écrasant sur ma poitrine, et *d'une bouche qui mangeait ma vie sur ma bouche*."(Le Horla, 1ère version, je souligne).

Une même créature-double, à la fois cauchemar et vampire, un même corps mort pèse sur le corps de l'homme et boit sa vie. Mais chez Cortázar, le point de vue est différent. Il est même totalement inversé puisqu'on est cette fois sur le dessus, du côté de celui qui pèse, de celui boit la vie. C'est-à-dire du côté du cauchemar. Celui qui raconte n'est pas comme chez Maupassant le corps mort gisant sur le lit, subissant l'autre sur lui. C'est l'être qui appuie sa bouche sur l'autre, qui dit "je". Cette différence de point de vue est nettement perceptible dans "l'épisode" du miroir.

> "Rescapé de la nuit" : "C'est-à-dire que je ne me vis pas devant la glace. Devant la glace, il n'y avait personne. Violemment éclairé par la lampe de chevet je voyais mon lit et, gisant dessus, mon corps, un bras nu tombant jusqu'au sol. Mon visage était blanc, exsangue."(54)
>
> "Le Horla" : "On y voyait comme en plein jour… et je ne me vis pas dans la glace ! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Mon image n'était pas dedans."(1ère version).

Celui qui regarde dans la glace n'est pas le même. Chez Cortázar, c'est le double qui se regarde et le miroir ne reflète que son corps gisant sur le lit. Tandis que chez Maupassant, le narrateur ne se voit pas parce que son image est occultée par le Horla. Pour lire "Rescapé de la nuit", il faut imaginer "Le Horla" raconté du point de vue du Horla lui-même, c'est-à-dire racontée par le

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

double. Mais si le héros du "Horla" plonge dans la folie jusqu'à se détruire lui-même, Gabriel échappe à la folie en regagnant son corps. Pour cette nuit du moins, le cauchemar a été réversible. Il en revient. Le "rescapé de la nuit" est avant tout un "revenu" de la nuit, de la folie, du cauchemar et de la mort. Un revenant. La modernité de "Rescapé de la nuit" est dans l'immédiate reconnaissance de son double par Gabriel. Le corps gisant sur le lit et lui errant dans la nuit sont tous les deux Gabriel. Le narrateur du "Horla" n'a pas ce savoir. L'autre n'est pas lui, il veut le tuer. Gabriel au contraire, reprendra possession de son corps. Malgré la fin heureuse et la rationalisation du texte par lui-même — Gabriel a rêvé —, cette identité "consciente" de l'autre et du même, du mort et du vivant, augmente l'angoissante terreur du cauchemar dans "Rescapé de la nuit". Gabriel est le cauchemar.

> "Alors je suis tombé sur moi-même en empoignant mes épaules de marbre (*caí sobre mí mismo aferrando esos hombros de mármol*), en les secouant comme un fou (*sacudiéndome como un loco*), en appuyant ma bouche sur ces lèvres souriantes (*apretando la boca contra mis labios sonrientes*), en cherchant à réanimer cette immobilité totale (*buscando reanimar esa acabada inmovilidad*). Je me suis serré contre mon corps (*me apreté contra mi cuerpo*), j'ai cherché à lui casser les bras avec mes griffes (*quise romperle los brazos con mis garfios*), j'ai sucé désespérément sa bouche rebelle (*succioné desesperadamente la boca rebelde*), j'ai surmonté l'horreur mon front contre son front (*quebré mi horror frente contra frente*), jusqu'à ce que mes yeux aveuglés aient cessé de voir et que l'autre visage (*el otro rostro*) se soit perdu dans un brouillard blanchâtre, qu'il ne soit plus resté qu'un rideau frémissant, un halètement (*un jadeo*), l'anéantissement (*un aniquilamiento*)..."(58)

On peut lire que le double réintégrant le corps gisant, le cauchemar se termine. Pourtant cette scène, plus que le premier cauchemar, est celle de la possession démoniaque. Le véritable cauchemar est le double possédant Gabriel gisant sur le lit. Il le chevauche, pèse sur lui de tout son poids, bouche contre bouche, front contre front. Il le pénètre et le possède. Le fils du vampire qui

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

prenait la place de sa mère est ici le double lui-même qui réoccupe l'espace du corps. Possédé, envahi par le double démoniaque, il est "l'habitant secret" de lui-même. Le cauchemar ne fait que commencer…

Chaque espace de son corps habité par le démon du cauchemar, comme Mecha dans "*Pesadillas*", Gabriel en regagnant son corps se réveille. Mais si le titre annonce qu'il est rescapé de la nuit, il n'a pas pour autant échappé au cauchemar. Bien au contraire, pourrait-on dire. Le cauchemar est maintenant en lui, et c'est chaque "retour de la nuit"(*retorno de la noche*), dans chaque "petite mort" du sommeil que Gabriel vivra "la grande mort"(57). Il s'en réveillera chaque matin, à moins qu'il ne puisse plus un jour reposséder son corps et qu'il erre à jamais. "Cette première nuit serait-elle le miroir de l'éternité ?"(*¿Será esta primera noche el espejo de la eternidad* ?). La traduction littérale du titre de la nouvelle, "retour de la nuit", dit aussi que la nuit — le cauchemar, la mort — revient et reviendra jusqu'à la fin. "Le retour de la nuit" garde l'ambiguïté : Gabriel en revient, en réchappe ; mais aussi : la nuit revient. Elle fait retour.

Comme dans les croyances qui alimentent le folklore à la fin du Moyen-Age, le double ne pouvant regagner son corps devient une âme errante pour l'éternité. Gabriel sorti dans les rues, sous la lumière de la lune, hante jusqu'au lever du jour son quartier familier. Sa "marche interminable"(57) sous la "froide lune" le ramène au même point. Il tourne en rond. Nous verrons combien ce cheminement en boucles ou en spirale est caractéristique de ce démon cortazarien du cauchemar. "L'errance concentrique" de Gabriel, de retours en retours, aboutit à sa réintégration de son propre corps, à lui-même. Comme pour tous les démons, c'est l'aube qui le ramène chez lui. Il retrouve son cadavre au lever du soleil. Mais à l'inverse des véritables vampires, Gabriel reprend vie à la lumière du jour et meurt la nuit. Le cauchemar qu'il abrite, qu'il est, celui qu'il a *fait*, est là nuit après jour.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Gabriel est le démon possédant son propre corps. Son prénom ne l'annonçait pas. Cet ange serait-il déchu, comme le diable ? L'archange annonce à Marie l'enfant à venir, Gabriel veut prévenir sa grand-mère de sa mort. Il veut lui dire que son enfant, son petit-enfant est mort. Il ne lui dira pas la vérité : avec la grand-mère, il sera toujours un petit enfant, "un homme qui redevient enfant près du grand lit vénérable."(55, *hombre que se vuelve niño junto al gran lecho venerable*). Le petit enfant au pied du lit imposant et sacré, respecte la figure maternelle, même s'il désire s'y fondre.

> "Je ne parvins qu'à me laisser tomber près du grand lit (*caer junto al alto lecho*) et à enfouir mon front (*hundir la frente*) dans l'édredon rouge, pour m'y perdre et me fondre dans la nuit (*mezclándome a él y a la noche*), dans ce sommeil profond (*sueño profundo*), merveilleux (*maravilloso*) que grand-mère cachait sous ses paupières."(56)

Gabriel veut pénétrer le sommeil de sa grand-mère, pour le partager avec elle ; ne plus connaître des cauchemars atroces mais un "*sueño maravilloso*". Il veut donc entrer dans ses rêves. Quel rôle l'ange déchu veut-il y jouer ? Voulait-il seulement, par une quasi incubation, lui annoncer sa mort ?

> Je voulais sourdement me lever (*sordamente levantarme*) et retourner (*volver*) dans ma chambre, sortir de mon cauchemar (*retornar de la pesadilla*) ou m'y incorporer totalement (*o incorporarme a ella hasta el fin*). Mais j'entendis alors une exclamation craintive et je compris que grand-mère sentait ma présence (*me sentía en la oscuridad*)". (56)

"*Retornar de la pesadilla*" a la même ambiguïté que le titre original, et signifie à la fois "revenir" du cauchemar, en "sortir" et le cauchemar faisant retour. Le cauchemar revient, Gabriel en vit le retour "des années" après. Le "retour" *de la noche* ou *de la pesadilla* se lit aussi au sens du retour "d'une lointaine obscurité intérieure"(59), du retour du refoulé.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 2-2. *Vueltas y retornos*

A la fin du texte, la lumière du soleil sur le visage, Gabriel se réveille et retrouve ému, sa grand-mère. De quel(s) cauchemar(s) revient-il ? Et si ce n'était qu'un "réveil" de plus à l'intérieur du cauchemar qui va se poursuivre ?

> "J'ouvris les yeux. J'avais le soleil en plein dans la figure (*El sol me daba en la cara*). Je respirais péniblement (*Respiré penosamente*); ma poitrine était oppressée comme si quelqu'un la comprimait de toutes ses forces (*tenía el pecho oprimido como si alguien lo hubiera presionado con todas sus ferzuas*). [...] J'étais étendu sur le dos (*Estaba en cama, tendido de espaldas*). Il n'y avait rien de changé sauf cette impression de lourdeur inhabituelle, d'immense fatigue (*esa impresión de pesadez inacostumbrada, de infinito consancio*)... [...] Quel cauchemar atroce (*Qué pesadilla atroz*)..."(58)

Est-ce le même cauchemar qui continue ou encore un autre emboîté qui revient, "*vuelta*" supplémentaire dans la spirale diabolique ? L'oppression et le malaise qui persistent, comme lors du premier "réveil", n'augurent rien de bon. Pourtant la grand-mère entre et lui parle, Gabriel les larmes aux yeux, lui prend les mains, et le texte s'arrête. Il est réveillé, mais si dans le miroir, à nouveau, l'image reflétée était celle de son cadavre ?...

La spirale entraînant Gabriel de cauchemar en cauchemar de plus en plus profond et horrible ne semble pas devoir s'arrêter. Première boucle : il a un cauchemar, il est un cauchemar. Il est aussi un vivant et un mort. Le corps qui reste sur le lit est le cadavre et celui qui chevauchera le gisant, est le double vivant. Mais où est la "réalité", lequel est le "vrai" Gabriel ? Il est l'un et l'autre. Non pas classiquement un mort-vivant, mais — autre *vuelta* —un corps vivant et un corps mort, un "vivant-sa-mort". Ce qui est sans espoir puisque "vivre sa mort, et la vivre un seul instant, c'est la vivre éternellement."[1]

[1] KIERKEGAARD, Sören. *Traité du désespoir*. Paris : Gallimard, "Folio essais", 1949, p.70.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Gabriel sait bien que ce temps arrêté, éternel est celui de la mort. "La vie, c'est le temps" se répète-t-il obstinément.

> "La vie, c'est le temps ! Mais ce temps, le mien, celui de maintenant, est plus horrible que toute mort ; c'est une mort consciente (*muerte consciente*), c'est assister à ma propre décomposition (*mi propia descomposición*) au chevet d'un lit monstrueux (*lecho monstruoso*)..."(57).

La "maladie mortelle" du cauchemar est "une mort consciente", il vit sa mort. A cet autre "*retorno*" du vivant-mort, s'ajoute la révolution (*revuelta*) qu'effectue Gabriel en étant la victime et le démon du cauchemar pour lui-même. Il est son propre cauchemar, son corps est sa victime. Ce double moderne ne s'attaque plus aux autres, c'est lui-même qu'il possède. On sait depuis la psychanalyse, que ce démon onirique est intérieur, qu'on porte en soi le cauchemar, qu'il n'est que soi-même. Il est notre créature, et parfois, c'est le cas de Gabriel, notre double.

Cet autre qui sort de lui n'est que lui-même. Le démon et de la victime ne sont qu'un. Cette "intériorisation" du cauchemar est une boucle de plus de la spirale menant à la folie. Il s'enfonce. Ce qui revient alors, ce que Gabriel ramène de cette plongée profonde de la nuit — "c'était comme sortir de la mer"(*volví de él como del mar*, 58) — est la femme noire : "la voix lointaine de la femme noire me parvint, venant d'un lieu ancien, chéri et oublié (*desde alguna parte antigua, querida y olvidada*)."(57) De ce "vert paradis" le chant rassurant et doux de la femme lui revient. Le pouvoir protecteur de la bonne mère, son chant religieux chasse le démon. La femme noire venue du passé, aimée et perdue est l'ange gardien de Gabriel. Elle lui revient "d'une lointaine obscurité intérieure"(*desde una remota oscuridad interior*, 59) : le retour du refoulé, "*Retorno de la noche*".

## 2-3. Le retour du vivant-mort

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le retour du cauchemar, dans les nuits de Gabriel, dans les nouvelles de Cortázar, se manifeste par les emboîtements qui semblent infinis de cette expérience onirique. Gabriel rêve qu'il meurt : premier cauchemar. Il est un vivant-mort, second cauchemar qui réalise le premier. Le vampire mort-vivant (se) retourne en vivant-mort.

L'un de ces retournements est la réflexion rationnelle de personnage, du texte et même de l'auteur sur ce cauchemar.

> "J'ai dormi et j'ai rêvé [...]. J'ai dû me réveiller soudain, Dieu sait pourquoi. Trop tôt. [...] Ne s'éveille-t-on pas à la mort (*No se despierta uno a la muerte*)? Je suis revenu si rapidement à mon monde terrestre (*a mi país humano*) que mon image — celle du rêve (*la del sueño*), celle qui était alors le réceptacle de ma vie et de ma pensée (*recipiente de mi vida y mi pensar*) — n'a pas eu le temps de revenir (*de volverse*)... Et cela a produit cette division absurde, la surprise de mon image onirique détachée de son origine (*de imagen onírica desgajada de su origen*); et mon corps a dû passer de la petite mort du repos à la grande mort où il sourit maintenant (*y mi cuerpo, que hubo de pasar de la pequeña muerte del reposo a la muerte grande en que sonríe ahora*)."(57)

Gabriel errant dans les rues, son cadavre dans la chambre, donne une explication à son état. En y réfléchissant, il conclut que son réveil trop brutal a empêché le retour de son cauchemar. Il est mort et ne reviendra à la vie qu'à son retour dans son corps. Cette rationalisation par le personnage sur ce qu'il vit est une marque du fonctionnement onirique : ce n'est qu'un rêve. Elle dit de plus ici une mise en abyme supplémentaire du cauchemar cortazarien.

En faisant se réveiller Gabriel à la fin du texte, semble-t-il "réellement", le récit utilise un procédé classique du fantastique. Il a rêvé, il a fait un cauchemar. Et classiquement encore, des traces matérielles prouvent le lendemain la réalité de l'aventure nocturne. Lady Van était enceinte, Gabriel a au réveil les "cheveux, soigneusement coiffés en arrière, comme si quelqu'un les avait lissés durant la nuit..."(58) Les taches de sang sur l'oreiller — la

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

morsure du démon —, l'angle du miroir reflétant le lit, sa coiffure lissée sont preuves de la réalité du cauchemar. Nous avons déjà souligné ce procédé fantastique dans "Le fils du vampire".

Pour Gabriel, "il n'y avait rien de changé sauf cette impression de lourdeur inhabituelle, d'immense fatigue (*Nada había cambiado salvo esa impresión de pesadez inacostumbrada, de infinito consancio*)..."(58) Ce qui pèse, *la pesadilla*, est réel en lui.

Nous n'avons pas encore mentionné la note placée au début de la nouvelle. A "Seulement...", une note renvoie le lecteur en bas de page :

> "Je vois bien qu'il faudrait à ce récit un préambule adéquat, dans le ton que les romanciers anglais adoptent pour raconter leurs nouvelles fantastiques (*novelas de misterio*). Un accord sombre qui se plaque sur la moelle épinière ; un éclairage violet. Il aurait aussi fallu expliquer en détail ma maladie de coeur et dire qu'une de ces nuits il se peut que soudain sur mon visage reste agrippée une dernière expression, masque (*máscara*). Mais je ne crois plus (*he perdido la fe en*) aux mots ni aux exordes, c'est à peine si j'ose faire appel au langage pour parler de ses choses (*y apenas me asomo al lenguaje para decir estas cosas*)."(note 1, p.53)

La glose de l'auteur en revenant sur le texte qu'il écrit, sur sa forme, son genre, sur ses liens autobiographiques et finalement sur la valeur cathartique de cette écriture, est une rationalisation du plus dans "*Retorno de la noche*", une autre révolution. Ce masque qui restera peut-être une nuit sur le visage de l'auteur, Gabriel réussit à l'enlever au matin, pour cette fois du moins. Il goûte "la merveilleuse sensation qui suit le fait d'avoir arraché son masque à un mauvais rêve"(*al desenmascaramiento de un mal sueño*, 58). J. Cortázar n'a pas caché combien "[s]es rêves sont à la base d'une bonne partie de [s]es nouvelles."[1] Dans ses entretiens avec Omar Prego, il dit même que celles de *Bestiario* [2]

---

[1] CORTÁZAR, Julio. *Entretiens avec Omar PREGO*. Paris : Gallimard, "Folio essais", 1986, p.239.

[2] Deuxième recueil de J. Cortázar, *Bestiario* publié en 1951 contient notamment "Maison occupée" ; "La lointaine" ; "Circé".

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "furent [...] je m'en rends compte après, des autothérapies de types psychanalytiques. J'ai écrit ces contes en éprouvant des symptômes névrotiques qui me troublaient mais qui ne m'avaient jamais obligé à consulter un psychanalyste [...]. Et je me rendais compte qu'il s'agissait de symptômes névrotiques pour la simple raison que durant mes longues heures de loisir, quand j'étais professeur à Chivilcoy, j'ai lu les oeuvres complètes de Freud [...]. Je fus fasciné. Alors j'ai commencé très simplement, à analyser mes rêves [...], j'ai commencé à écrire des contes qui me semblaient publiables, c'étaient ceux de *Bestiario*."[1]

L'écrivain est conscient de cette auto-analyse par l'écriture de *Bestiario*, mais nous pensons qu'elle était commencée dans "*Retorno de la noche*". Nous n'y chercherons pas pour autant, en dehors de cette note, de correspondances biographiques puisque l'écriture fantastique dépasse la simple cure par l'écriture. Elle ne saurait être "une simple pathographie".

> " Si le texte fantastique, comme la folie, ne parle et n'est parlant qu'à partir de ce qui l'empêche de parler ; si le fantastique est ce dont on parle sans jamais pouvoir le dire, c'est peut-être parce que dans le récit fantastique cortazarien il y aurait moins un discours *de* la folie qu'un discours *sur* la folie."[2]

Ces différentes boucles du texte, ses "*retornos*" sont le dis-cours (du latin *discursus* : "action de courir çà et là, de se répandre de différents côtés") du cauchemar cortazarien. Le fantastique de "*Retorno de la noche*" est "l'épanchement du cauchemar dans la vie réelle."

C'est là une effectuation originale de la contagion ou de la pandémie du cauchemar cortazarien. Dans "*Retorno de la noche*", le cauchemar ne se propage pas aux autres — aux proches — à partir du personnage central, premier foyer du démon. Son développement n'est pas extensif, suivant le mouvement d'une ex-plosion. Il se déroule dans l'intensif, par boucles ou ondes successives, sur le schéma de l'im-plosion. De *vueltas* en *retornos*, le récit

---

[1] CORTÁZAR, Julio. *Entretiens avec Omar PREGO*, *op.cit.*, p. 238.

[2] TERRAMORSI, Bernard. *Le nouveau monde et les espaces d'altérité : le Fantastique dans les nouvelles de Henri James et Julio Cortázar*. Thèse de Littérature comparée, *op. cit.*, p.711

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

onirique — qui est lui-même un retour — s'intensifie et plonge dans la zone la plus obscure du Moi de Gabriel. Cette spirale infernale est celle de la folie. Le cauchemar littéraire fantastiquement réalisé est irréversible.

Comme sortant "de la mer"(58), Gabriel revient des profondeurs, de ce que Henry James nommait "*deep depths*", les profondeurs abyssales. Elles sont aussi bien celles de la nuit, du sommeil, du cauchemar et de la mort. C'est-à-dire celles du psychisme de Gabriel lui-même. De ces eaux profondes — "O fleuve profond (*río profundo*), et maintenant c'est toi, venu de la nuit (*desde la noche*)".(55) — Gabriel n'en remonte que momentanément. L'onde de choc de l'implosion ne semble pas devoir s'arrêter. L'implosion, avec ce sens précis de "irruption brutale d'un fluide dans une enceinte dont la pression est beaucoup plus faible que la pression extérieure" donné par le *Robert*, nous permet de dire l'épanchement de l'eau trouble et noire du cauchemar dans la vie "réelle" de Gabriel, et la dé-pression. La spirale de la folie, le siphon du cauchemar disent la dépression de Gabriel.

A côté de ces éléments personnels de la mythologie cortazarienne du cauchemar, cette nouvelle met en lumière un aspect essentiel de cette expérience onirique. Il n'y a pas ici d'union sexuelle avec le démon, tout érotisme semble absent de l'aventure. Gabriel chevauche et possède le gisant mais cela ne signifie pas qu'il s'unit à lui. Nous savons pourtant combien l'activité sexuelle du démon du cauchemar le caractérise. Pour Gabriel cependant, le cauchemar c'est faire l'expérience de sa mort. Non pas mourir, mais vivre sa mort, voir son cadavre et pouvoir dire : "*Je* suis mort"(55). Le cauchemar réalise cette impossible mort à la première personne. Ce n'est donc plus le "conflit psychique relatif à un désir incestueux" qui est à l'origine du cauchemar mais celui, encore plus impensable, de la mort. A côté du chevauchement par le démon né du désir incestueux, vivre sa mort est le cauchemar. Nous avons déjà évoqué cette "deuxième origine" du cauchemar dans notre première partie. En fait, on se rend compte immédiatement que ce deuxième cauchemar — vivre sa mort — n'est que la poursuite du premier né

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

du désir incestueux. L'un entraîne l'autre et le réalise. L'inceste et la mort sont intimement liés et constituent en fait deux faces d'un même désir. L'hésitation de Freud rangeant d'abord la pulsion sexuelle parmi les pulsions de mort, puis parmi les pulsions de vie, souligne ces liens. Dans le cas du cauchemar, le désir incestueux appartient aux pulsions de mort, il *est* la mort. Le cauchemar est justement ce croisement entre la sexualité et la mort. Le cauchemar a lieu quand le désir rencontre la mort. Cet aspect du cauchemar chez Cortázar n'est donc pas surprenant. L'étymologie, comme les croyances mettent le mort, la mort, au premier plan dans le cauchemar. Le mort-vivant a pu être, à une époque, la projection sur le démon, du sujet vivant-mort. Dans ce cauchemar moderne, démon et victime ne sont qu'un, la projection n'est plus possible. Les retours ne ramènent plus qu'à soi-même. L'originalité de ce texte est dans cet éclairage nouveau du cauchemar, dans la mise au premier plan de la mort. Ce n'est plus l'incube mais le mort qui prend le devant de la scène, du lit. La figure du cauchemar et son scénario en littérature sont ainsi renouvelés, et "*Retorno de la noche*" accomplit un tour de plus dans sa révolution.

A peine quatre ans après "Le fils du vampire", "*Retorno de la noche*" bouleverse la représentation du cauchemar. Son image et son scénario classiques, fortement ancrés dans la tradition, même ironiquement, font du premier texte une variante archaïque du cauchemar cortazarien. L'écart avec le cauchemar de cette deuxième nouvelle est important. Le démon est maintenant le double du dormeur lui-même. Ce n'est plus l'union avec le revenant qui est terrifiante, c'est la conséquence de celle-ci. Ce "tour d'écrou" supplémentaire dans l'horreur et l'angoisse dit la réalisation du désir incestueux. Ce n'est plus l'inceste qui engendre le cauchemar, c'est sa conséquence : vivre sa mort — la cécité d'Oedipe ou la castration. Bien sûr, le désir sexuel et son effectuation dans le cauchemar seront encore présents dans les textes ultérieurs de Cortázar. Mais cette nouvelle annonce déjà clairement "Pesadillas". Le "retour de la nuit"

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

est le cauchemar qui, malgré le titre au singulier, est multiple. "*Retornos de la noche*" ou "*Pesadillas*".

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 3. "*Relato con un fondo de agua*"

"*Relato con un fondo de agua*" ("Récit sur un fond d'eau"[1]) paraît dans l'édition argentine de *Final del juego*, en 1956 et en français dans *Gîtes*, en 1968. Ce recueil français mêle des nouvelles de *Bestiario*, de *Las armas secretas* et de *Final del juego*. Cette très belle nouvelle nous semble exemplaire de l'écriture de cortazarienne et de sa mythologie personnelle du cauchemar. Tout le texte est constitué par le discours ininterrompu du narrateur anonyme à son ami Mauricio, où une série de récits sont emboîtés à la manière des événements oniriques.

Mauricio et le narrateur sont deux amis de jeunesse. Ils se retrouvent encore parfois, dans cette île du Delta appartenant au narrateur, où ils se réunissaient tous à l'époque, à une cinquantaine de kilomètres de Buenos Aires. Mauricio est le seul qui y revienne régulièrement retrouver l'ancien ami. Ils sont installés sous la véranda du bungalow, il fait nuit et la lune brille. Le narrateur évoque avec nostalgie les réunions entre amis, dans ce même site, du temps de leur jeunesse. Et le nom de Lucio, un ami commun disparu, est prononcé. De plus en plus mélancolique, le narrateur rapporte alors un cauchemar qu'il avait raconté à Lucio, à l'époque. Dans ce cauchemar, il va seul la nuit au bord du fleuve et il voit dérivant mollement au rythme du courant, un cadavre éclairé par la lune. Il attend que le cadavre se rapproche pour voir son visage. Sur la face du mort, face au ciel, tombe la lumière de la lune. Il voit ce visage, crie et se réveille. Le rêve est brutalement interrompu et, il ne se souvient plus du visage du noyé. Quelque temps plus tard, à la fin de l'été, alors que tous les amis désertent l'île et la pluie, Lucio lui, est revenu. Mais leur relation s'est dégradée : l'ennui et le silence se sont installés entre eux. Et un soir, un soir comme celui qu'il est en train de vivre avec Mauricio, ils sont allés se promener au bord du fleuve. La lune encore une fois était

[1] CORTÁZAR, Julio. *Nouvelles 1945-1982. op. cit.* , pp.343-347. CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos, t.1.* Madrid : Alfaguara, 1994, pp.369-373. Nos éditions de référence.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

pleine et lumineuse. Et tout est comme dans son cauchemar : la boue, le sentier au milieu des orangers et le même bruit des pêches mûres s'écrasant sur le sol boueux. Ils arrivent au bord du fleuve, à l'endroit même où s'est déroulé le cauchemar, ce que Lucio devine immédiatement. Et à ce moment-là, le visage du noyé revient brutalement à la mémoire du narrateur : ce visage, c'était le sien. Il interrompt son récit pour s'adresser à Mauricio, et en remarquant sa peur, lui demande malgré tout de rester. Qu'il reste encore un peu dit-il, car lui-même a peur de ce quelque chose qui monte du fleuve pour l'emporter. Il l'entend, il vient, il revient "couvert d'algues et de morsures de poissons". Il l'a tué une fois, mais il sait qu'un jour le visage du noyé sera le sien.

Dans "Récit sur un fond d'eau" encore une fois un premier cauchemar explicite conduit à un autre qui a gagné la vie "réelle" du narrateur. Mais contrairement à Gabriel, le "cauchemardeur" ne peut plus ici s'en réveiller. Le "rêve" se poursuit inexorablement jusqu'à ce qu'il soit "enfin complet".

C'est dans ce texte que les liens entre la mythologie du cauchemar et celle personnelle de Cortázar sont les plus évidents. De façon tout à fait originale, les éléments du scénario classique du cauchemar — le revenant, la sexualité corrompue, le poids sur la poitrine — sont intégrés à l'imaginaire cortazarien et se disent par des éléments qui lui sont propres : la lune, l'eau et le syntagme récurrent *boca arriba* qui exprime la position d'un corps gisant face au ciel.

## 3-1. Le poids sidéral

Très classiquement, le cauchemar dans "Récit sur un fond d'eau" pèse sur la poitrine de celui qui gît sur le dos. Le démon du cauchemar oppresse le dormeur en s'asseyant sur sa poitrine, si bien que celui-ci s'essouffle et perd respiration. Mais l'image est complètement renouvelée par deux éléments. Celui qui perd respiration est un noyé. Ce qui radicalise le mythème de la dyspnée. Et ensuite, le démon qui pèse sur la poitrine n'est pas comme dans les

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

descriptions habituelles un gnome, une sorte de chat ou de singe monstrueux. Ce qui pèse sur la poitrine, c'est la lune. Une pierre ronde et lumineuse, un astre mort.

> "C'était un rêve (*sueño*) qui débutait ici, [...] j'étais là en train de regarder la pleine lune (*la luna llena*) sur les champs de roseaux [...]. Dans le rêve (*sueño*), j'étais seul dans l'île [...] Une solitude avec la lune (*una soledad con la luna*) qui commençait à grimper dans le ciel de l'autre rive [...] toujours avec cette lune en plein visage (*con la luna en la cara*) [...]. Je m'avançais vers la pointe de terre, pas à pas, m'enfonçant dans la boue jaune et tiède de lune (*hundiéndome en el barro amarillo y caliente de luna*)."(344) ; "Le canal n'était plus qu'une lune, un immense étal de lames (*Todo el canal era luna, una inmensa cuchillería*) qui me tailladaient les yeux, et au-dessus de moi un ciel qui écrasait ma nuque et mes épaules (*asplatándose contra la nuca y los hombros*). [...] Le corps du noyé [...] tâche noire à la dérive (*mancha negra a la deriva*) [...] s'approchant en cadence (*cadenciosa*) de la berge nue où la lune allait tomber droit sur son visage (*la luna iba a darle de lleno en plena cara*). [...] la lune s'enfonce dans sa poitrine, le mord au ventre et aux jambes, dévêt à nouveau le noyé face au ciel(*la luna hincándose en el pecho, mordiéndole el vientre, las piernas, pálidas, desnudando otra vez el ahogado boca arriba*)."(345) ; "Tu vois, là-bas? Elle se lève parmi les joncs, et dans un moment tu l'auras en plein visage(*te dará en la cara*) [...] Nous nous dirigeâmes vers cet endroit là-bas, où se lève cette lune qui te fait mal aux yeux (*esa luna que te da en los ojos*) [...] je ne fus pas surpris quand les joncs s'écartèrent pour découvrir sous la pleine lune (*a plena luna*) la bande de terre qui s'avançait au milieu du canal."(346) ; "J'ai su que j'allais revoir la fin du rêve et je l'ai vu, j'ai vu le noyé avec la lune agenouillée sur sa poitrine (*con la luna arrodillada sobre el pecho*) et le visage du noyé c'était le mien, le visage du noyé c'était le mien.[...] Je serais obligé de le suivre, la presqu'île et les roseaux me verront passer, couché sur le dos, resplendissant de lune (*magnífico de luna*), et le rêve sera enfin complet."(347)

Le poids sur la poitrine est un élément essentiel du scénario du cauchemar. Pourtant, en faisant de la lune le démon qui oppresse, Cortázar le transforme complètement.

Sur les quatre pages et demi de la nouvelle, le narrateur fait 12 fois référence à la lune. Sa présence obsédante et active transforme le simple élément du décor en un personnage surnaturel, l'un des principaux acteurs du

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

récit. L'image très forte de la "lune agenouillée sur la poitrine", chevauchant le corps couché sur le dos, est celle du cauchemar. La scène est exactement celle du démon assis sur la dormeuse dans le *Nightmare* de H. Füssli. La lumière lunaire, métallique et froide, "immense étal de lames", pèse comme le corps pourtant immatériel des "esprits" démoniaques. Ses rayons écrasent le noyé et le narrateur. L'image traditionnelle du démon est de façon originale et moderne celle de l'astre mort. Ce retour obsédant de la lune dans le texte dit aussi, dans l'imaginaire cortazarien, le retour cyclique du cauchemar. "*Retorno de la noche*" devient ici "*Retorno de la luna*". La lune, c'est-à-dire la nuit, revient de façon cyclique et perpétuelle. Dans ce temps bouclé, le cauchemar, de "*vueltas*" en "*retornos*" est à jamais présent. Cela ne s'arrêtera que lorsque la boucle sera enfin bouclée, lorsque "le rêve sera enfin complet". La lune croit puis décroît, meurt et renaît. Le cycle lunaire est à l'image de l'enfermement psychique du narrateur qui répète depuis le premier cauchemar raconté à Lucio, les mêmes visions, les mêmes situations, le même décor, le même discours et finalement le même cauchemar. Prisonnier de cette répétition immuable, le narrateur est possédé à jamais, éternellement. Le temps ne s'écoule plus, il s'est arrêté ce soir de pleine lune, au bord du fleuve. Et depuis, tous les soirs de lune au bord du fleuve sont ce premier soir. Tous se répètent et font revenir le cadavre. Le texte mime la structure obsédante de la répétition, du retour du même, de la spirale infernale de la folie. Le discours du narrateur répète le récit fait à Lucio, et cette soirée avec Mauricio répète une certaine soirée avec Lucio. Dans ces différents retours, le présent coïncide avec le récit du passé. Raconter fait avoir lieu à nouveau. Dans ces récits emboîtés ("je te raconte ce que j'ai raconté à Lucio", 344) qui reviennent sur eux-mêmes et font revenir ce qui a été vécu, d'autres retours enferment le narrateur dans sa pensée implacable et folle à la fois. En effet, le cauchemar vécu a été une première fois, on ne sait quand, puis relaté (de *re-fero* : re-porter) à Lucio. Ensuite, le cauchemar a été revécu, lors de la promenade avec Lucio. Il est à nouveau repris dans le récit fait à Mauricio. Et cette soirée avec

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Mauricio reproduit les circonstances du rêve comme celles de la promenade avec Lucio. "La situation elle-même est symétrique, tu occupes juste le creux que Lucio (*llenás el hueco de Lucio*) avait laissé dans cette chaise longue."(346). Rien ne change, tout revient comme cela est venu la première fois. Le seul décalage est le changement des visages : celui du narrateur, celui de Lucio, celui de Mauricio. Mais ce sont à chaque fois des visages semblables : des faces de cadavres : "Tu es pâle, Mauricio [...] Lucio aussi était pâle" (345) La lumière blafarde de l'astre mort transforme tous les visages en un même cadavre, car elle n'est que reflet.

Comme celui de l'eau, le symbolisme de la lune est fortement ambivalent. Généralement de nature féminine, elle peut être symbole de fécondité, du retour à la vie mais elle est aussi chthonienne et funéraire. C'est cette face, celle d'Hécate plutôt que celle de Diane, qu'elle présente dans ce texte. La lune est l'astre mort. Avoir la lune en plein visage c'est être face à face avec la mort. Le disque lunaire est le visage d'un mort, un masque terrifiant qui revient sans cesse écraser l'homme gisant sur le dos. La lune est une revenante nocturne pesant sur la poitrine du narrateur/noyé. Elle est le démon du cauchemar qui pétrifie et provoque l'horreur parce qu'il ressemble trop au visage sidéré de l'homme renversé. L'astre renvoie l'image de sa face médusée, bouche bée — "*boca arriba*". Il est son double. C'est aussi le miroir qui reflète le visage de mort de celui qui se croyait seulement endormi. De dormeur, il devient gisant. Il se voit mort. Le visage du noyé sous la lune est le sien. Nous avons vu dans le texte précédent que se voir mort ou vivre sa mort était l'un des aspects forts du cauchemar cortazarien. Le même scénario se reproduit ici. Cette vision insupportable conduit au réveil brutal et, immédiatement, est refoulée. Lorsque cela lui reviendra, il sera avec Lucio, à l'endroit même du cauchemar et il le tuera.

La lune revenant peser sur le gisant renouvelle l'image traditionnelle du démon. Elle souligne l'aspect cyclique, infernal et éternel du retour du mort et du cauchemar. Elle redouble l'image du revenant puisqu'elle est un visage mort

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

qui revient périodiquement servir de miroir ou de double au visage mort du narrateur, et en même temps elle revient peser sur lui, tomber sur son visage et sa poitrine.

## 3-2. Le revenant "*boca arriba*"

Comme dans "*Retorno de la noche*", le cauchemar de ce "*Relato*" se déroule à partir d'un premier récit de cauchemar qui, contaminant la vie "réelle" du personnage, ne cesse de revenir et l'entraîne dans la spirale de la folie.

> "Dans le rêve (*sueño*), j'étais seul dans l'île, ce qui était rare alors ; si je refaisais le même rêve à présent (*si volviese a soñarlo ahora*), la solitude ne me donnerait plus cette impression de cauchemar (*la soledad no me parecería tan veina de la pesadilla*) comme alors. [...] Je vis, un peu en amont, le corps du noyé (*el cuerpo del ahogado*), se balançant (*balanceándose*) lentement comme pour se dégager des joncs de l'autre bord [...] Je te disais que le courant faisait tourner le corps (*hacía girar el cuerpo*), qu'il jouait avec lui avant de l'amener ici, et moi, tout au bord de cette mince bande de terre, j'attendais le moment où il passerait presque à mes pieds et où je verrais son visage. Encore un tour sur lui même (*otra vuelta*), un bras mollement allongé comme s'il nageait encore. [...] Si près de moi que j'aurais pu le saisir (*sujetarlo*) aux cheveux, si près que je le reconnus, je vis son visage et je poussais un cri."(344-345) ; " le visage du noyé c'était le mien (*y la cara del ahogado era la mía*)" (346-347) ; "Quelque chose grimpe (*algo trepa*) le mur de la jetée et se dresse (*se endereza*) sur le quai, couvert d'algues et de morsures de poissons, quelque chose s'approche et vient me chercher(*algo viene aquí a buscarme*). Je peux encore changer les rôles (*todavía puedo dar vuelta a la moneda*), je peux le tuer de nouveau (*todavía puedo matarlo otra vez*), mais il s'obstine et il revient (*pero se obstina y vuelve*), et une nuit il m'emportera (*y alguna noche me llevará con él*). Il m'emportera, te dis-je, et le rêve retrouvera sa face véritable(*y le sueño cumplirá su imagen verdadera*)."(347)

La présence du cauchemar dans ce texte est complexe. Il y a tout d'abord ce cauchemar annoncé et thématisé comme tel par le narrateur. Il

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

s'agit du rêve où il voit un cadavre flotter dans le fleuve, un soir de pleine lune. Ce cadavre, cela lui revient plus tard, n'est autre que lui même. Se voir mort traduit aussi les sensations caractéristiques du cauchemar : l'impuissance et le souffle coupé. Paralysé, aphasique, inerte, le gisant est un mort. Si le sommeil est une "petite mort", le cauchemar fait du dormeur un cadavre. Comme Gabriel, le narrateur *est* mort *et* voit son cadavre. Or l'inconscient ne peut concevoir sa propre fin, son propre néant. On ne peut pas penser sa mort depuis la mort. C'est pourtant cette opération impossible de la représentation qui a lieu, un bref instant, pendant le cauchemar. La même hallucination se produirait à l'état de veille, la raison, les mécanismes de défense de la personne seraient anéantis et ce serait la psychose. Cette image ne peut être conçue sans que la raison bascule. "Le cauchemar serait une expression pathologique du sommeil, équivalent à l'état psychotique aigu, avec effondrement *momentané* et *réversible* des mécanismes habituels de défense."[1] Alors, l'angoisse insupportable réveille le dormeur. Et la vision de son propre cadavre est aussitôt refoulée :

> "Je le reconnus, je vis son visage et je poussais un cri, c'est quelque chose comme un cri qui m'a arraché à moi-même (*me arrancó de mí mismo*), m'a fait remonter vers le réveil (*me tiró en el despertar*), vers le pot à eau que je bus haletant (*jadeando*), vers la consternation étonnée, éperdue, que je ne me rappelais déjà plus ce visage que je venais de reconnaître." (345)

Cette vision impossible liant la mort et la conscience de sa mort, est l'état même du démon du cauchemar, le mort-vivant. L'interversion fantastique fait de ce démon, le double vivant-mort du narrateur. A partir de ce moment-là, le narrateur ne va pas cesser de vivre le retour du cauchemar qu'il porte en lui. Il revient tout d'abord dans le premier récit qu'il fait à Lucio. La même situation se reproduira des années plus tard, avec Mauricio cette fois, lorsqu'il lui raconte ce qu'il a raconté à Lucio. Et comme par le passé, tout est tellement

[1] HANON, Guy, "Le cauchemar : clinique et théories", *Frénésie*, n°3 "Coche-mare", printemps 1987, p.44

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

précis qu'il souligne : "je n'invente rien, Mauricio, la mémoire sait ce qu'elle doit garder intact (*guardar entero*)."(344) Entre ces deux récits, il y a eu la promenade au bord du fleuve avec Lucio. C'est alors une collusion entre le cauchemar et la réalité qui se produit. Le narrateur revit éveillé son cauchemar. Ils sont allés se promener avec Lucio au même endroit, c'est la même lune, la même boue, le même bruit "obscène" des pêches mûres qui tombent. Le cauchemar est en ce sens, chez Cortázar, un rêve prémonitoire. Il revoit alors "la fin du rêve" et le visage refoulé du noyé lui revient. S'il s'est réveillé brutalement la première fois, que s'est-il passé cette fois qu'il est éveillé ? "Quelque chose a dû éclater dans ma mémoire" (*en mi olvido*, littéralement "dans mon oubli"). La folie et le meurtre semblent être les seules conséquences possibles et Mauricio, qui l'a compris prend peur : "Pourquoi te lèves-tu ? lui demande le narrateur. Il y a un revolver dans le tiroir du secrétaire si tu as peur, et tu peux, si tu veux, alerter les gens du cabanon voisin."(347). Que peut-il se passer maintenant avec Mauricio, dans cette "situation symétrique"(346) ?

Depuis cette promenade avec Lucio, il n'a cessé de revivre son cauchemar. Il n'a plus quitté l'île, prisonnier des bras labyrinthiques du fleuve et du retour cyclique de la lune. Prisonnier de la peur de celui qui viendra un jour le chercher. Il l'entend, il arrive, il monte du fleuve pour l'emporter. "Je peux encore changer les rôles, dit-il, je peux le tuer de nouveau, mais il s'obstine et il revient, et une nuit il m'emportera."(347) Cet autre qu'il a tué une fois déjà et qui revient, a pris le visage de Lucio, l'ami le plus proche. L'image insupportable de son propre cadavre a fait voler en éclat sa raison, le noyé ne peut être lui, c'est désormais le corps de Lucio qui se balance dans le fleuve. A la place de son visage, il a mis celui de Lucio. Mais, dit-il, il faudra bien qu'un jour "le rêve retrouve sa véritable face (*el sueño cumplirá su imagen verdadera*)". Ce qui, d'une part, dit que l'expérience onirique doit s'accomplir, se réaliser totalement. Et d'autre part que l'image onirique du

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

noyé reprendra son vrai visage : le sien. Ce "rêve" est à la fois l'expérience onirique et le corps mort : le revenant du cauchemar.

Le cauchemar qu'il a tué en mettant Lucio à sa place, il peut le tuer à nouveau en faisant peut-être de Mauricio cette fois, le corps flottant dans le fleuve. Mais cela ne sera guère utile, le rêve finira par s'accomplir. Ce cadavre qui le hante et le poursuit comme un remords dit sa culpabilité secrète. Le mort reviendra se venger. La vengeance est en effet dans les croyances l'une des raisons du retour des morts, surtout ceux laissés sans sépulture après une mort violente. Ce qui s'explique, selon la psychanalyse, par le sentiment de culpabilité du vivant. Celui du narrateur envers Lucio lui fait craindre son retour, il l'entend monter du fleuve. Coupable de mort, il doit mourir. Mais cette culpabilité paraît encore plus profonde, venue d'une autre transgression, liée cette fois à la sexualité. La posture du corps "*boca arriba*" exprime exactement ce croisement de la mort et de la sexualité.

> "La lune s'enfonce dans sa poitrine, le mord au ventre et aux jambes, dévêt à nouveau le noyé face au ciel (*boca arriba*)."(345) ; "Je serais obligé de le suivre, la presqu'île et les roseaux me verront passer, couché sur le dos (*boca arriba*), resplendissant de lune."(347)

"*Boca arriba*" signifie mot à mot "bouche en l'air" et est habituellement traduit par "couché sur le dos" ou "face au ciel". Ce syntagme revient fréquemment dans les nouvelles de Cortázar[1] et exprime à chaque fois une angoisse mortelle. Il n'apparaît que deux fois ici mais c'est ce même masque, cette même posture que décrit le noyé sous la lune. Nous rappelons les citations:

> "toujours avec cette lune en plein visage".(344) ; "Le canal n'était plus qu'une lune, un immense étal de lames qui me tailladaient les yeux, et au-dessus de moi un ciel qui écrasait ma nuque et mes épaules (*un cielo aplastándose contra la nuca y los*

[1] Cf. TERRAMORSI, Bernard. *Le fantastique dans les nouvelles de J. Cortázar*. Paris : L'Harmattan, 1994, p.94 sq.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> *hombros*) [...] la lune allait tomber droit sur son visage (*la luna iba a darle de lleno en plena cara* )."(345) ; "dans un moment tu l'auras en plein visage [...] cette lune qui te fait mal aux yeux (*esa luna que te da en los ojos* )."(346) ; "j'ai vu le noyé avec la lune agenouillée sur sa poitrine (*con la luna arrodillada sobre el pecho*)."(347)

Annonçant "*La noche boca arriba*" que nous étudierons ensuite, cette nouvelle aurait pu avoir pour titre "*La luna boca arriba*".

Dans les croyances populaires comme pour la médecine jusqu'à la fin du XIX$^{ème}$ siècle, celui qui se couche sur le dos risque le cauchemar. Dans sa thèse de médecine, soutenue en Sorbonne en 1815, Louis Dubosquet affirme :

> "Ainsi, sont plus exposés au cauchemar ceux qui mènent un genre de vie trop sédentaire, qui se nourrissent d'une manière trop succulente, et couchent habituellement sur le dos."[1]

Dans la tradition du cauchemar comme dans l'imaginaire de Cortázar, être couché sur le dos est dangereux, propice au cauchemar et fait du dormeur un cadavre. Gisant sous la lune ou *boca arriba* sont les expressions minimales pour signifier le cauchemar. En tenant compte du masque macabre médusant de la lune, on comprend que cette position *boca arriba* est effrayante parce qu'elle est liée à la mort. Elle dit le gisant, le masque figé du cadavre. L'homme *boca arriba* est un homme mort. C'est-à-dire soit déjà mort, soit menacé de mort puisque personne n'est plus fragile, n'est plus exposé que celui qui s'allonge face au ciel. Tout peut lui arriver, tout peut lui tomber dessus : le ciel, la nuit, la lune, et donc finalement, le cauchemar. *Boca arriba*, il offre les parties vitales et les plus vulnérables de son corps — poitrine, ventre et sexe — à toutes les agressions. Etre couché sur le dos, face au ciel c'est être mort ou faire le mort. C'est donc appeler le mort ou la mort. Cette invitation obscène

[1] DUBOSQUET, Louis, *Dissertation sur le cauchemar*, Thèse de Médecine, Paris, Didot Jeune, 1815, p.18.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

transgresse les limites entre les vivants et les morts et fait du "cauchemardeur" un vivant-mort.

L'animal comme le petit enfant dorment instinctivement repliés sur eux-mêmes, en position foetale. Cette position de défense contre l'extérieur, de protection est celle de la régression, notamment celle qui se produit lors du sommeil. Ce retour périodique à une vie végétative, ne serait-ce que par la vulnérabilité du dormeur, le rapproche du petit enfant. Faire le fort, refuser d'être replié comme un foetus, refuser la régression, est une transgression. Puisque la régression, du latin *re-gradior* "revenir en deça", est l'exact antonyme de la transgression de *trans-gradior*, "aller au-delà". L'homme *boca arriba* n'est donc plus le petit enfant, mais le cadavre. En ce sens, le cauchemar est une transgression du sommeil qui fait passer de "la petite mort" à "la grande mort".

Cette position, couché sur le dos, n'est pas dénuée de connotations sexuelles. Ce qui fait peur, *boca arriba*, c'est d'être livré à toutes sortes d'agressions, mais en particulier à l'agression sexuelle. Etre *boca arriba*, que l'on pourrait traduire ici par ventre en l'air, c'est être offert et paralysé. *Boca arriba*, c'est la bouche en l'air, cette bouche bée sous la lune qui souligne encore plus le corps ouvert. La traduction française "nous fait perdre l'image d'un *corps-bouche* et d'une *bouche d'ombre* face à face"[1]. Le "corps-bouche" est une béance où peuvent s'introduire tous les démons, valant pour la bouche du sexe féminin. La "*sonrisa vertical*"[2] se fige dans le face à face sidérant : *boca arriba*.

Cette position, *boca arriba* lie fantasmatiquement l'agression sexuelle et la mort. Elle est exactement celle de la dormeuse du *Nightmare* de Füssli. Le corps sur le dos, la bouche ouverte, la jeune fille a été saisie par le mort démoniaque. C'est peut-être bien cela que redoute la tante dans deux courtes nouvelles de Cortázar : "Tante en difficulté" suivie de "Tante expliquée ou

[1] TERRAMORSI, Bernard. *Le fantastique dans les nouvelles de J. Cortázar, op.cit.*, p.94.

[2] Titre dune édition espagnole de récits érotiques.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

pas"[1]. Terrifiée à l'idée de tomber sur le dos et de ne pouvoir, comme un cafard, se relever, la tante use de mille précautions pour se déplacer et refuse même tout fauteuil où elle se trouverait plus ou moins renversée. Le narrateur et ses cousins ne s'expliquent pas cette phobie.

> "C'est curieux que la position sur le dos (*estar de espaldas*) me paraisse à moi la plus naturelle qui soit. Parfois je me demande si ce n'est pas à cause de ça que Tante l'a en horreur. Moi je la trouve parfaite et je crois qu'au fond c'est la plus commode. Oui, j'ai bien dit, au fond, très au fond, sur le dos (*en el fondo, bien en el fondo, de espaldas*). Cela me fait même un peu peur."[2]

L'expression "*boca arriba*" n'est employée à aucun moment. Il ne fait pas de doute pourtant que c'est cela que craint la tante dans le renversement "*de espaldas*". L'image de la bouche dévorante est ainsi présente, mais elle n'est plus le corps du gisant, ni la lune au-dessus de lui ; elle est le sol sur lequel on gît "*de espaldas*" : "cette surface qui nous attire voracement (*vorazmente*) et semble vouloir nous avaler (*tragarnos*)". Le corps sur le dos, face au ciel, est celui du mort, "*La noche boca arriba*" le dira explicitement.

## 3-3. Le couple dissolu

Avec la lune, l'eau est un des éléments essentiels de la mythologie cortazarienne du cauchemar. Nous l'avons déjà souligné dans "Rescapé de la nuit" mais sa présence est ici, dés le titre, particulièrement mise en lumière. La maison sur une île du Delta, les bras du fleuve, la lourde humidité font du cours d'eau un immonde démon du cauchemar.

---

[1] CORTÁZAR, J. "Tante en difficulté", "Tante expliquée ou pas", *Nouvelles 1945-1982*, *op.cit.*, pp.404-407. *Cuentos completos, t.1.*, *op.cit.*, pp.429-430.

[2] CORTÁZAR, J. "Tante expliquée ou pas", *op.cit.*, p.406-407.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Récit sur un fond d'eau"(*Relato con un fondo de agua*) ; "le Delta aurait dû s'appeler l'Alpha". (343) ; "Je suivais un vague sentier qui menait au fleuve [...] j'étais seul dans l'île (*la isla*) [...] le clapotement du fleuve [...] m'engager dans la grande courbe (*la vuelta grande*) de la côte [...] une langue de terre s'avance dans le fleuve, dangereuse à cause de la boue et de la proximité du canal, car je savais dans mon rêve que c'était un canal profond et plein de remous (*un canal profundo y lleno de remansos*) [...]. J'arrivai enfin au bord de l'eau et je contemplai, sur l'autre rive, les champs de grands roseaux noirs où l'eau se perdait secrètement tandis qu'ici, tout près, le fleuve tâtonnait sournoisement, cherchant où s'agripper, retombant puis revenant à la charge (*el río manoteaba solapado buscando dónde agarrarse, resbalando otra vez y empecinándose*). Le canal n'était plus qu'une lune."(344) ; "regarder le fleuve interminablement. [...] Et le noyé devait suivre le fil du courant [...] essayer de revenir au bord de l'eau, au bord du rêve (*al borde del agua, al borde del sueño*). [...] Il se mit à pleuvoir beaucoup sur le Delta". (345) ; "Le bruit du fleuve s'enfle [...] de lourds matelas de feuilles mortes au bord du fleuve [...] Les mains du fleuve glissant sur la boue jaune (*las manos del río resbalando sobre el barro amarillo*) [...]. Au bord de l'eau, Lucio se retourna [...] Sans même avoir à regarder le fleuve [...] j'ai vu le noyé".(346) ; "Reste encore un peu pour écouter le clapotement du fleuve, peut-être finiras-tu par entendre parmi le bruit des innombrables mains du fleuve (*entre todas esas manos de agua*) et des joncs qui glissent sur la boue(*el barro*), celui d'autres mains qui en ce moment s'accrochent aux racines et qui ne lâchent pas prise elles, quelque chose grimpe le mur de la jetée et se dresse sur le quai, couvert d'algues et de morsures de poissons(*cubierto de basuras y mordiscos de peces*), quelque chose s'approche et vient me chercher."(347)

Ce montage de citations, bien que long, n'est pas exhaustif. L'eau est partout dans le récit, ainsi que l'annonce le titre. Le titre original est *Relato con un fondo de agua.* Et non pas "*sobre*", ou "*en un fondo de agua.*". La traduction littérale serait donc "Récit *avec* un fond d'eau". Pourtant, il nous semble que la traduction de Laure Guille-Bataillon, "*sur* un fond d'eau", permet de garder la polysémie du titre original. Le "Récit *sur* un fond d'eau", "con *un fondo de agua*", est à la fois le récit qui prend l'eau pour thème et le récit au fond duquel il reste un peu d'eau. Ou encore le récit posé sur l'eau, le récit fluctuant, le récit avec l'eau en toile de fond, le récit qui a l'eau pour décor et pour support. Ces multiples possibilités sont déjà comme les reflets

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

changeants, insaisissables de l'eau et du texte lui-même. Ce récit à la dérive met en question son propre statut. Celui que nous avons nommé jusqu'ici le narrateur par commodité, n'en est en fait pas un pour le lecteur. Il l'est pour Mauricio à qui il raconte son cauchemar. Mais le texte que nous lisons apparaît comme la transcription d'un enregistrement, comme un long monologue théâtral ou comme le scripte d'une scène cinématographique. Celui qui dit "je" fait à Mauricio un récit de certains événements de sa vie, mais qui rapporte ce texte nommé "récit" dans son titre ? Le lecteur est directement le témoin de la scène. Il écoute celui qui se nomme lui-même "le docteur Un tel"(344) parler à Mauricio. Notre position, par cette écoute indiscrète, est comparable à celle du spectateur-voyeur face au *Nightmare* de Füssli.

Ces paroles rapportées directement, au fil de leur débit, glissent du passé au présent, de l'évocation du temps de leur jeunesse au récit du cauchemar qui entraîne le récit de la promenade avec Lucio. Mauricio ne dit pas un mot, il écoute dans son fauteuil un récit de cauchemar. Si sa posture évoque celle du psychanalyste — profane —, c'est surtout il nous semble, pour suggérer que ce texte est comparable à celui d'une séance d'analyse. La nouvelle reproduit le discours de l'analysant, son récit, et le fleuve est alors le symbole de son écoulement fluctuant, de boucles en retours. En ce sens "Récit sur un fond d'eau" appelle l'écoute flottante du lecteur.

L'eau noire reflétant la lune redit les situations en miroir, "symétriques", identiques et inversées, même et double, onirique et réelle. Le reflet de la lune sur l'eau, c'est le visage du mort. Et dans le ciel nocturne, la lune a pris la face du cadavre. Le masque du noyé dans l'eau noire et le masque lunaire dans la nuit seraient les deux faces d'un même cauchemar. L'une renvoie l'autre, reflète l'autre à l'infini. Et c'est cette réversibilité qui, dans le retour cyclique et perpétuel des nuits et de la lune, signifie l'irréversibilité du cauchemar cortazarien.

Le corps du noyé flottant dans l'eau sombre surdétermine l'identité de la mort et de l'eau. La suffocation angoissée du "cauchemardeur" est celle de la

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

noyade. Les spécialistes modernes du sommeil ont même observé que le réveil en plein cauchemar est essentiellement provoqué par l'apnée qui se prolonge. Le dormeur s'étouffe en rêvant et le manque d'air provoque son réveil. Le corps mort du noyé dit aussi cet étouffement, le souffle qui ne reprend plus, l'angoisse et la mort du cauchemar. La chose qui oppresse, recouvre et possède est le fleuve, l'eau épaisse et profonde, pénétrée de nuit, "stymphalique".

> "Parfois la pénétration est si profonde, si intime que, pour l'imagination, l'étang garde en plein jour un peu de cette matière nocturne, un peu de ses ténèbres substantielles. Il se 'stymphalise'. Il devient le noir marais où vivent les oiseaux monstrueux, les stymphalides nourrissons d'Arès."[1]

Le fleuve devient alors l'être noir aux "innombrables mains" qui s'insinuent de toute part à la fois, un monstre tentaculaire, une hydre.

Le cabanon pourri du "docteur Un tel" est situé sur une île du Delta, c'est-à-dire à cet endroit où le fleuve, le Rio de la Plata, s'étale en un immense estuaire et se divise en de nombreux bras. Les méandres du fleuve enserrent les terres. L'image convenue de l'eau qui serpente se transforme ainsi en l'image d'un fleuve-serpent qui enserre et étouffe. Les méandres du fleuve sont le démon du cauchemar, le mort revenant à jamais recouvrir le vivant. Ce cauchemar qui revient sans cesse, c'est aussi l'hydre du fleuve. Le narrateur l'a tué dit-il, mais il revient, il est toujours là. Comme le serpent fabuleux à qui il renaissait plusieurs têtes dès qu'on lui en coupait une, le démon du cauchemar, quelle que soit sa tête, sa face, revient inlassablement. Dans les méandres du fleuve "vit" l'hydre du cauchemar :

> " Peut-être finiras-tu par entendre parmi le bruit des innombrables mains du fleuve et des joncs qui glissent sur la boue, celui d'autres mains qui en ce moment s'accrochent aux racines et qui ne lâchent pas prise elles, quelque chose grimpe le mur de la jetée et se dresse sur le quai."(347)

---

[1] BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1991, p.137.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Dans cette image du fleuve tentaculaire contenant l'hydre du cauchemar, nous avons une nouvelle boucle du texte, un autre méandre de son "fond d'eau".

L'eau, comme la lune, redouble l'image du revenant, la multiplie. "Récit sur un fond d'eau" est exemplairement le texte de la "revenance" puisque l'eau en toile de fond est un miroir qui renvoie, qui fait revenir le même récit et le même cauchemar. Le texte suit les méandres du fleuve, ou du flot de paroles du "docteur Un tel" comme il suit le démon revenant du cauchemar. Alors, le titre signifierait un récit posé sur l'eau, au fil de l'eau. Mais avec ses multiples reflets, ses multiples méandres, il se sert aussi de l'eau pour renvoyer en miroir sa structure en spirale, en siphon ou en vortex. C'est un texte écrit sur l'eau, depuis l'eau qui tourbillonne, engouffre, enferme dans ses "remous". Le monstre qui oppresse et enserre, devient l'hydre de la folie.

La psychanalyse comme les croyances traditionnelles associent le cauchemar à une relation sexuelle désirée et refoulée. Devenue un secret pathogène enfoui dans l'inconscient, elle engendre le cauchemar lorsque ce secret refait surface. C'est cette sexualité (de *secretus* : "séparé") secrète, engloutie qui est au centre du scénario du cauchemar du "docteur Un tel". Elle se dit par l'intermédiaire de l'eau synonyme de pourriture.

Il y a eu entre le "docteur Un tel" et Lucio une relation qui s'est détériorée. De leur amitié ou de leur amour, en tout cas de leur relation affective différente de celle qu'ils ont pu avoir avec leurs autres amis, il ne reste que des silences gênés, de l'ennui et une vague rancoeur. Il s'est passé entre eux une chose aussitôt refoulée, enfouie car vécue comme une faute, et fossilisée en un secret pathogène que personne n'a soupçonné.

> " Lucio en eut bientôt assez de la pluie, de l'île et de beaucoup d'autres choses qui l'énervaient (*y tantas cosas lo enervaban*), nous nous regardions soudain comme je n'aurai jamais cru que nous puissions nous regarder *(nos mirámos como yo nunca hubiera pensado que podríamos mirarnos*). Alors nous nous sommes réfugiés dans la lecture et dans les échecs, dans la lassitude de tant de concessions inutiles [...]

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> Nous nous regardions comme de très loin, au bord de cet autre monde [...] ce pauvre paradis perdu (*el pobre paraíso perdido*) que Lucio s'entêtait à venir retrouver (*él volvía a buscar*) et que je m'obstinais à protéger pour lui, mais sans conviction (*casi sin ganas*). [...] Tu n'as jamais rien soupçonné de tout cela, n'est-ce pas, Mauricio?"(345) ; "Lui qui était si bavard autrefois, il laissait s'écouler les heures en buvant, plein de rancoeur à vide (*resentido por nada*), ou justement à cause du vide, de ce vide épais qui nous acculait sans que nous puissions nous défendre. Je ne crois pas qu'il y eu de la haine entre nous, c'était à la fois moins et pire que la haine (*era a la vez menor y peor que el odio*), une lassitude sans fond (*un hastío*) au coeur même d'une chose qui avait été parfois une tempête et parfois un tournesol, ou, si tu préfères, une épée (*una espada*), mais jamais en tout cas cet ennui (*todo menos ese tedio*), cet automne brun et sale (*ese otoño pardo y sucio*) qui montait en nous comme des toiles devant nos yeux. [...] aimables et polis, attentifs à ne pas nous blesser ; nous marchions sur les feuilles mortes (*hojas secas*), de lourds matelas de feuilles mortes au bord du fleuve (*pesados colchones de hojas secas a la orilla del río*). Je me laissais abuser parfois par le silence, par un mot dit avec l'accent d'autrefois et peut-être Lucio tombait-il comme moi dans les pièges si habiles et si inutiles de l'habitude jusqu'à ce qu'un regard ou le désir lancinant (*el deseo acuciente*) de se retrouver seul nous dressât de nouveau face à face, toujours aimables, polis, et étrangers. [...] Je posais mes pieds dans la trace des siens et écrasais à nouveau les feuilles mortes (*mis pasos cayeran sus huellas y asplataran otra vez las hojas muertas*) 346)

L'ambiance à la fois diffuse et lourde entre Lucio et le "docteur Un tel" imprègne tout le texte, sans qu'il soit possible de relever en une seule citation ce qui s'est passé entre eux. Leur relation, "tempête", "tournesol" ou "épée" s'est dissoute dans la boue, les feuilles mortes et les fruits pourris en laissant des silences et une gêne où ils s'engluent. On ne sait ce qui a pu se passer, mais il y a eu entre eux un lien fort et particulier qui s'est rompu dans les miasmes du Delta, sous la pluie. Ce qui les unissait, dans sa disparition même, est toujours entre eux et les tient éloignés, chacun sur une rive de "ce pauvre paradis perdu". Pataugeant dans leur relation décomposée, la présence de l'autre devient insupportable car elle souligne trop ce qui n'est plus, leur attachement dissolu. C'est la présence de Lucio, "sa voix monocorde"(346) qui font "éclater dans son oubli"(*estallar en mi olvido*) le souvenir du visage du

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

noyé. Lucio ramène à sa conscience son propre corps mort dans le fleuve et le cauchemar. Le choc que cela produit chez le "docteur Un tel" est "l'accident psychotique" irréversible conduisant à la folie et à la mort. Il réagit à cette violence insupportable en tuant l'autre pour "changer [provisoirement] les rôles". Le texte original en disant "*dar vuelta a la moneda*", c'est-à-dire littéralement "retourner la pièce de monnaie", évoque les retournements entre la face de la lune et celle du noyé dans le cauchemar, entre la face du corps mort du "docteur Un tel" et celle de Lucio. La face de la pièce de monnaie, "la cara *de la moneda*", ne renvoie que le visage de sa propre mort.

Lucio ne reviendra plus visiter le docteur, Mauricio est le seul à le faire. Mais il est définitivement présent dans les eaux du fleuve d'où "quelque chose, couvert d'algues et de morsures de poissons, s'approche et vient [le] chercher."(347) Le texte original dit "*algo cubierto de* basuras *y de mordiscos de peces*", c'est-à-dire "couvert d'ordures". Cette chose immonde venue du fond de l'eau dit la turpitude.

> "Je marchais lentement avec la sensation d'être pieds nus et de m'enfoncer dans la boue (*los pies se me hundían en el barro*) [...] le clapotement du fleuve et le bruit mat des pêches qui tombaient de temps en temps dans les sillons (*y a veces el golpe aplastado de un durazno cayendo en une zanja*). [...] L'air était devenu poisseux (*pegajoso*) [...]. C'était un canal profond et plein de remous (*profundo y lleno de remansos*) [...] m'enfonçant dans la boue jaune et tiède de lune (*hundiéndome en el barro amarillo y caliente de luna*) [...] Le fleuve tâtonnait sournoisement (*el río manoteaba solapado*), cherchant où s'agripper."(344) ; "les mains du fleuve glissant sur la boue jaune. Une pêche pourrie tomba quelque part derrière nous avec un bruit de gifle (*un durazno podrido cayó con un golpe que tenía algo de bofetada*), un bruit d'une indicible obscénité (*de torpeza indicible*).(346)

Dans ce climat délétère (la boue, l'eau, la lune, les pêches pourries,) la relation entre le narrateur et Lucio apparaît pour le moins trouble. Evoquer une relation homosexuelle serait réduire le texte mais la boue et les fruits pourris traduisent le dégoût d'une dégradation, d'une corruption. L'atmosphère tropicale de l'hémisphère Sud, la moiteur, l'humidité de l'été : on pourrait dire

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

qu'il fait lourd. "L'air était devenu poisseux" dit le narrateur. Ce temps lourd et moite, le pourrissement des feuilles et des fruits, la boue signifient la décomposition et l'embourbement de leur relation. L'enfoncement du corps dans la boue est une image suggestive qui connote l'embourbement affectif et moral. On lit à même le texte, à même le rêve qu'ils se sont *traînés dans la boue*. Quelque chose d'impur, de corrompu a envahi l'île boueuse. Ce n'est pas seulement la pluie, la fin de l'été qui altèrent les pêches. Ce n'est pas seulement la fin de leur jeunesse qui pourrit leur relation. Ce n'est pas seulement la pluie et la boue qui souillent l'île. La corruption des éléments naturels, des pêches surtout qui tombent avec "une indicible obscénité", vaut pour une autre corruption, pour une *dépravation*. La "*torpeza indecible*" est littéralement une "lourdeur indicible" et traduit en effet l'obscénité de ce bruit mou du fruit pourri s'écrasant sur le sol boueux. C'est le coup (*golpe*) sourd de la turpitude. Il dit la chute, la faute, la transgression qui a conduit à la perte du paradis. Ils n'en ont pas été chassés, c'est le paradis lui-même qui a été corrompu et ses fruits sont pourris. Il est noyé dans la boue du péché. Le texte ne se réfère pas au registre religieux, mais le lourd sentiment de culpabilité du "docteur Un tel" — la relation homosexuelle, le meurtre — le suggère.

Le paradis insulaire est gagné par la boue et l'autre, le semblable, le même est devenu odieux parce qu'il renvoie l'image de sa propre putréfaction, de sa propre mort. L'autre — le double et l'*alter ego* — est devenu le cauchemar. Comme la lune se reflète sur l'eau, sur le visage du noyé, le narrateur et Lucio se reflètent l'un l'autre : à la fois proches et étrangers, ils ont l'un pour l'autre le visage de leur propre corps mort.

Cette relation au Même est une relation homosexuelle qui, selon la théorie freudienne est liée à l'imaginaire d'inceste. L'homme choisit le même comme objet d'amour par identification à la mère. Il aime l'autre garçon, comme sa mère l'a aimé lui-même. A cela s'ajoute la peur d'entrer en concurrence avec le père. Et en fin de compte, le choix narcissique recouvre l'angoisse de castration. A la place d'aimer la mère qui conduit à l'angoisse de

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

castration, il va être la mère, et s'aimer à travers l'autre comme sa mère. Cet autre c'est d'abord le frère, c'est-à-dire l'autre le plus proche. Il y aurait donc pour Freud dans la relation homosexuelle, une dimension incestueuse née de la crise oedipienne.

On ne peut pas dire qu'il existe une telle relation entre le narrateur et Lucio. Cependant, la même ambivalence amour-haine, attirance-répulsion si forte dans la relation incestueuse et la même angoisse sont à l'oeuvre dans leur couple, dont la relation trouble renvoie au paradis perdu et à la souillure, à l'amour fraternel, à un acte sexuel inacceptable et à la mort. La dégradation puis la mort qu'il lit dans le miroir de l'autre, ou plutôt de l'autre en miroir, disent l'angoisse causée par cette relation au même, au trop proche. Comment sortir de ces cercles qu'on dit vicieux ? Eliminer l'autre, le reflet, ne change rien puisque le visage du mort est le sien. Le cauchemar "sera enfin complet" lorsqu'il sera réalisé, lorsque le noyé retrouvera sa "face véritable", celle du docteur.

Les éléments propres à la mythologie cortazarienne du cauchemar sont particulièrement forts dans "Récit sur un fond d'eau". L'eau, la lune et le syntagme *boca arriba* sont des éléments propres à l'imaginaire cortazarien. Ils font partie de son "réseau thématique" personnel, et cela, même en dehors de toute référence au cauchemar. Mais en croisant la mythologie du cauchemar, ces thèmes peuvent se développer, s'amplifier, prendre d'autres valeurs et modifier en retour la portée — le poids — du cauchemar. Notamment par cet aspect spéculaire qui accentue la fonction même du cauchemar revenant, jusqu'à l'obsession et la folie. Nous avons voulu suivre les multiples retours et reflets de ce cauchemar-fleuve et souligner la structure spéculaire, spiralée de ce texte écrit sur le miroir de l'eau. Dans ce récit où celui à qui on s'adresse — Mauricio d'abord et finalement le lecteur — n'est qu'écoute, ce qui se dit ne renvoie qu'à soi-même.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 4. "*La noche boca arriba*"

"*La noche boca arriba*" ("La nuit face au ciel") est publié en 1956, en même temps que "*Relato con un fondo de agua*" dans *Final del juego*, et en 1963 en français dans *Les armes secrètes*.

Après un accident de moto apparemment sans grande gravité, un homme mêle dans son délire sa situation actuelle à l'hôpital et une autre vie à l'époque précolombienne où il est un guerrier "motèque" poursuivi par les Aztèques jusqu'à son sacrifice sur l'autel. Les phases de sommeil et de réveil se succèdent sans arrêter le cauchemar. Dès qu'il ferme les yeux, l'accidenté se retrouve dans les forêts et les marécages, dans l'odeur de mort de la "guerre fleurie". Il ouvre les yeux et revient à l'espace sécurisant de la chambre, dans son lit, le plafond et la lampe au-dessus de lui. Mais il est capturé par les Aztèques, immobilisé et lorsqu'il ouvre une dernière fois les yeux, c'est la nuit étoilée, la lune et le sacrificateur armé de son couteau de pierre qu'il voit au-dessus de son visage. Ce qu'il pensait être un cauchemar est la réalité, et sa vie n'était qu'un rêve. Il ne peut plus se réveiller et va mourir. Le cauchemar n'est pas un rêve…

On peut penser qu'il s'agit simplement là de la nuit agitée d'un malade. Le sommeil lourd de l'anesthésie, l'opération chirurgicale et la fièvre provoquent fréquemment — ainsi qu'en témoigne son voisin de lit — un délire onirique angoissant. Mais à partir de cette expérience banale, "*La noche boca arriba*" mêle exemplairement le rêve et la réalité. Plus encore que les précédentes, cette nouvelle est celle des "retournements", des renvois en miroir et finalement de l'enfermement de la folie. La mythologie traditionnelle du cauchemar est ici parfaitement absorbée par celle propre à Cortázar qui occupe tout le récit. A tel point que l'expression "*boca arriba*" suffit pour dire le cauchemar. Les éléments caractéristiques du cauchemar cortazarien que nous avons déjà relevé — sa pandémie, ses *vueltas y retornos*, la mort, l'eau boueuse, la lune, et la position "*boca arriba*"— sont tous présents dans ce texte

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

et renouvellent totalement l'image classique du démon. "*La noche boca arriba*" est ainsi une représentation littéraire achevée des "rites, jeux et passages"[1] du cauchemar.

## 4-1. Rites et jeux de mort

Le rêve fait passer l'accidenté de son lit d'hôpital du XX$^{ème}$ siècle à l'autel des sacrifices aztèques. Les deux situations semblent totalement opposées mais elles sont liées entre elles par le passage de la mort. C'est la même angoisse de mort qui fait passer le jeune homme du monde actuel de l'hôpital à celui mythique des Aztèques. Les deux mondes communiquent par la mort. Le travail onirique transforme la mort médicalisée en une mort rituelle et réalise la peur de mourir. Paralysé sur son lit — il a le bras dans le plâtre suspendu par des poulies — c'est par l'odorat que lui viennent les images de mort.

> "C'était un rêve curieux, car il était rempli d'odeurs et lui ne rêvait jamais d'odeurs (*Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores*) [...] cette intrusion inhabituelle qui, jusque-là, n'avait pas fait partie *du jeu* (*del juego* ; je souligne)."(360) ; "un parfum complexe (*una fragancia compuesta*), sombre comme la nuit où il se mouvait (*oscura como la noche en que se movía*)"(360) ; "Mais sa plus grande torture c'était cette odeur, (*Lo que más lo torturaba era el olor)* (360) ; "Il se redressa lentement, flairant le vent (*venteando*). On n'entendait plus rien mais la peur demeurait, comme l'odeur, encens douceâtre de la guerre fleurie (*no se oía nada, pero el miedo seguía allí como el olor, ese incienso dulzón de la guerra florida*)."(361) ; "Mais il sentait l'odeur de la mort (*Pero olía la muerte*)"(364)

Immobilisé et assommé par l'anesthésie et la fièvre, seul l'odorat semble en éveil et signale qu'il ne s'agit pas là d'un rêve habituel. Le "jeu"(360) a changé. Il n'est pas nécessaire que l'odeur d'hôpital dans laquelle il baigne soit

[1] "*Ritos*", "*Juegos*" et "*Pasajes*" sont les titres que Cortázar a donné aux trois volumes de ses *Relatos* parus à Buenos Aires en 1970, puis repris en Espagne dans l'édition Alianza en 1976. B. Terramorsi donne aussi ce titre à son étude : *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar . Rites, jeux et passages*. Paris L'Harmattan, 1994.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

décrite pour faire le lien avec "l'odeur de mort" du rêve. La sensation olfactive est suffisamment forte et angoissante pour passer, sans le dire, de la réalité de l'hôpital à l'espace onirique. C'est elle qui amène le rêve olfactif et les miasmes de la mort. Elle fonctionne classiquement comme un stimulus externe déclenchant le rêve. L'odeur médicamenteuse de l'hôpital est une odeur de mort qui transporte le malade au temps de la guerre fleurie. La sensation olfactive est le premier passage d'un monde à l'autre, à l'intérieur de la même angoisse de mort.

L'odeur torturante, monstrueuse et composite ("*compuesta*") est celle de la Mort. Il n'y a plus qu'elle et l'angoisse qu'elle engendre. Le "motèque" baigne dans ces relents comme dans une nuit épaisse, palpable. "Cet encens douceâtre", odeur de la Mort et de la peur, est la Nuit : la chose noire et lourde qui revient indéfiniment couvrir l'homme couché sur le dos. Une représentation picturale de ce cauchemar pourrait être celle de Ferdinand Hodler qui, dans son tableau de 1890 intitulé *La Nuit*, place au centre de sa toile cette chose noire terrifiante : une couverture opaque redressée sur le ventre d'un homme et sur le point de bondir à son visage pétrifié par la peur, *boca arriba* (cf. annexe 10). La matière noire de la nuit qui le pénètre par son parfum de mort, odeur d'hôpital ou odeur de guerre, est à la fois la terre oppressante et "l'air de pierre" de Perucho Rodi dans "Le tunnel"[1]. L'air de la nuit, l'odeur de mort et la terre boueuse, l'eau noire ou la lune constituent les éléments du cauchemar cortazarien. Leur aspect démoniaque reflète la folie de l'homme dans son cauchemar.

La peur infantile et ancestrale de la nuit se confond avec celle de la mort. Par la régression onirique, le dormeur passe de sa situation actuelle dans la chambre d'hôpital à un passé archaïque, celui de la chasse à l'homme et de la mort rituelle. Et par la sensation olfactive, la mort moderne, médicalisée retourne à la mort sacrificielle. Le "cauchemardeur" revient au temps mythique. Le rite aztèque de la guerre fleurie (la *xoachiyaoyotl*) fournissant les

[1] Cf. *Supra*. Chapitre 1 Partie I

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

victimes sacrifiées au Soleil, ancre fantastiquement le récit dans une origine mythique qui, selon B. Terramorsi, structure de façon récurrente le fantastique cortazarien[1]. Pour notre lecture, le récit mythique et onirique est exemplairement celui du cauchemar. Il dit en effet le retour, dans et par l'onirisme, à une origine fantasmatique où seules les sensations fortes, la course pour la vie et la peur archaïque de la mort animent l'homme. Paralysé sur un lit d'hôpital, l'homme rêve sa fuite devant la mort. Il fuit mais se retrouve à la fin du rêve, dans la même position : allongé sur le dos et paralysé sur un autel de pierre cette fois, le couteau du sacrificateur levé sur lui. De la table d'opération à l'autel des sacrifices, du bistouri du chirurgien au couteau du prêtre aztèque, le passage entre les deux mondes conduit l'homme à un temps mythique et à la mort rituelle. La régression et l'angoisse massives qui ont lieu dans ce récit, sont celles du cauchemar. Par la mythologie aztèque, elles disent d'une façon forte que le cauchemar est une expérience mythique. La mort sacrificielle de l'hospitalisé du XXème siècle réactualise une origine mythique. Le retournement final entre l'onirisme et la réalité est pour B. Terramorsi "un coup d'écriture qui ne réhabilite pas tant le rêve, le cauchemar, que le *récit mythique de sa propre mort*." Nous pensons que le "récit mythique de sa propre mort" est ici l'exacte définition du récit de cauchemar cortazarien. La réactualisation du passé mythique et la mort rituelle du "cauchemardeur" font que l'espace onirique devient celui de la réalité. Le cauchemar est irréversible. La contamination de l'espace-temps réel par celui du rêve caractérise le fantastique de ces récits. Nous y reviendrons dans la dernière partie de cette analyse. Dans "La nuit face au ciel" encore une fois, c'est faire l'expérience de la mort qui constitue le cauchemar. La nuit, la chose noire au-dessus de l'homme couché, le recouvre et l'oppresse. Elle est terrifiante parce qu'elle est la mort. L'homme hospitalisé sent la mort approcher, elle est dans l'air. Il se voit mourir. Paralysé sur le lit, l'homme assiste impuissant à sa propre mort, attaché sur l'autel des sacrifices. L'écriture fantastique cortazarienne réalise

[1] Cf. TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, *op.cit.*, p.61 sq.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'impossibilité de penser sa propre mort. Elle est en ce sens écriture de la folie. "Ecrire c'est s'effacer soi-même, jouer avec sa propre absence, avec la représentation virtuelle de sa mort psychique."[1] Pour le personnage-narrateur de "La nuit face au ciel", cette représentation est réalisée. Car si dans "*Retorno de la noche*" Gabriel pouvait finalement se réveiller, si dans "*Relato con un fondo de agua*", le docteur avait pu "changer les rôles" (*dar vuelta a la moneda*), dans "*La noche boca arriba*" l'homme est irrémédiablement perdu, définitivement enfermé dans le dédale labyrinthique des incessants retours du cauchemar, dans la spirale de la folie. "La spirale c'est le labyrinthe, dit J. Cortázar, et les labyrinthes sont un de mes thèmes archétypaux"[2]. Cette errance infernale saisissante du cauchemar passe, dans ce récit mythique et onirique — fantastique —, par la mort. La mort n'est même plus ici la seule issue possible, elle est la réalisation du cauchemar.

> "Cortázar inclut le mort et la Mort dans une représentation unique, comme Füssli dans son *Nightmare* incluait la rêveuse et son rêve en une même peinture : dans "La nuit face au ciel" nous voyons non plus un héros qui échappe à la mort par un dédoublement fantastique mais quelqu'un qui *passe* par *jeu*."[3]

Le revenant démoniaque est maintenant la Mort à face de lune au-dessus du visage de l'homme *boca arriba*, reflétant sa propre image et vice versa. Les démons de la nuit se sont fondus dans la nuit elle-même. La mort rituelle sur l'autel des sacrifices aztèques, les passages et retournements de deux mondes réalisent le cauchemar. La dimension mythologique du récit — le sacrifice aztèque après le "guerre fleurie" — joue subrepticement avec le scénario mythique du cauchemar dans la fantastique cortazarienne et les liens qu'ils tissent, cernent l'image du gisant, le mort sidéré par l'assaut démoniaque.

---

[1] BAYARD, Pierre. "Maupassant et l'éclipse" in *Terreur et représentation*. GLAUDES, Pierre (édit.). Grenoble : Ellug, 1996, p.228.

[2] HARSS, L. "Julio Cortázar ou la gifle" in *Portraits et propos*, Paris : Gallimard, 1970, p.35.

[3] TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, *op.cit.*, p. 102.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 4-2 Le gisant

Dès le titre de la nouvelle, le renversement sans dessus-dessous du ciel nocturne et du gisant est annoncé. Cette image que nous avons déjà relevée dans les textes précédents, sans cesse en retour, retournée, est celle du cauchemar cortazarien. Dans sa traduction, le titre oppose face à face la nuit et le ciel. "La nuit face au ciel" rapproche, comme les deux faces d'une médaille qui s'opposent et se retournent, le couple nuit/ciel. C'est alors "l'inter-version"[1] obscurité/lumière, lune/soleil, mort/vie et finalement cauchemar/rêve, monde onirique/monde réel que l'on lit dès le titre. Mais on peut aussi comprendre, avec la pause d'une virgule : "la nuit, face au ciel". Ce qui signifierait "pendant la nuit, être couché sur le dos". Le titre dirait alors le sommeil du personnage et l'onirisme du récit. On a vu cependant que la position *boca arriba* est aussi celle du cadavre. Aussi, être "*la noche, boca arriba*, c'est être mort, assailli par la Mort. Le récit onirique du cauchemar prend ici toute sa charge mythique.

A côté de l'expression "*de espaldas*", le syntagme "*boca arriba*" est récurrent dans l'oeuvre de Cortázar et particulièrement dans cette nouvelle. Il revient six fois dans le corps du texte et dit les retours successifs du cauchemar.

> "Tandis qu'on le portait face contre ciel (*boca arriba*) à la pharmacie voisine"(359) ; "faites-le entrer à reculons (*de espaldas*)"(360) ; "il pensa qu'il allait s'endormir facilement. Pas très à son aise sur le dos (*de espaldas*)"(361) ; "Comme il s'était endormi sur le dos (*de espaldas*), la position dans laquelle il se retrouva ne le surprit pas"(363) ; "Il était maintenu au sol sur de grandes dalles glacées et humides. Le froid gagnait son dos nu (*la espalda desnuda*)."(363) ; "on le souleva, toujours face contre ciel (*boca arriba*), et on l'emporta le long du couloir"(363) ; "Face contre ciel (*boca arriba*), à un mètre du plafond taillé à même le roc"(363) ; "et lui, face au ciel (*boca arriba*), il gémit sourdement (*gimió apagadamente*)"(364) ; quelqu'un aussi s'était approché de lui le couteau à la main *(también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano)*, de lui qui gisait face au ciel (*a él tendido boca arriba)*, les

[1] *Ibid.*, p.97.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> yeux fermés, face au ciel parmi les bûchers *(a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras)*."(364)

La position couchée sur le dos est un élément essentiel de la mythologie cortazarienne du cauchemar et dans ce texte, "*boca arriba*" peut être lu comme l'euphémisme du cauchemar. Cette expression dans l'écriture de Cortázar, dit la mort, l'horreur pétrifiante de la Mort — nuit, ciel ou lune — sur le visage, "le sidérant"[1]. Cette position sur le dos, renversé, amène la vision finale du sacrificateur aztèque armé du couteau de pierre levé au-dessus de l'homme étendu, après celle de l'homme en blanc tenant le bistouri. C'est elle qui permet le passage du lit d'hôpital à l'autel du sacrifice, du plafond au ciel nocturne, de la lampe à la lune. Aux six retours de l'expression *boca arriba* dans le texte correspondent les six passages dans le cauchemar. Les croyances et la médecine associaient cette position du dormeur et la visite du cauchemar. Etre couché sur le dos, c'est risquer l'attaque du démon fouleur. Et lorsque le démon est la nuit "lourde et pesante comme un couvercle", occupant tout l'espace et revenant inéluctablement, il se réalise par la mort, la nuit éternelle. Ainsi la mort n'est pas la fin du cauchemar, elle en est l'image arrêtée, réalisée et irréversible :

> "inutile d'ouvrir les yeux [...] il était plongé dans la plus complète obscurité."(363) ; "Quand à la place du plafond, surgiraient les étoiles [...] ce serait la fin".(363) ; "parce que la voûte [...] s'ouvrait comme une bouche d'ombre, les acolytes se redressaient et une lune en croissant tomba du haut du ciel sur son visage ( *los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguente le cayó en la cara*), sur ses yeux qui ne voulaient pas la voir, qui se fermaient et se rouvraient désespérément pour essayer de passer de l'autre côté, pour essayer de revoir encore le plafond protecteur de la salle d'hôpital. Mais toutes les fois qu'il ouvrait les yeux c'était de nouveau la nuit et la lune."(364)

Il ne peut plus revenir, ses yeux sont ouverts sur une nuit éternelle. L'homme *boca arriba* vit sa mort.

---

[1] *Ibid.*, p.94.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le ciel nocturne et la lune surmontant l'homme *boca arriba* sont le cauchemar, la chose noire et pesante, le revenant démoniaque. La scène est fantasmatiquement identique à celle du *Nightmare* de H. Füssli. Mais le démon étendu aux dimensions de l'espace, recouvrant totalement l'homme couché, devient encore plus terrifiant. Il est partout, il revient inéluctablement et l'homme ne peut y échapper. Il n'y a aucune issue possible.

> "Alors la Nuit n'est plus une déesse drapée, elle n'est plus un voile qui s'étend sur la Terre et les Mers ; la Nuit est *de la nuit*, la nuit est une substance, la nuit est la matière nocturne."[1]

Le démon n'est plus seulement sur lui, il y baigne. Le ciel nocturne le recouvre — Ouranos couvrant Gaia — mais la nuit démoniaque devient l'air même, palpable et matériel par l'odeur. Cette "matière nocturne" pénètre l'eau dans "*Relato con un fondo de agua*". Ici, c'est l'air qui est *de la nuit* et se "stymphalise" : "l'odeur du plein air criblé d'étoiles"(363). Cet air lourd et sombre de la nuit, odeur de guerre et de mort, est comparable à "l'air de pierre" qui pénètre Perucho Rodi dans "Le tunnel". Il est possédé, torturé et habité par la matière noire de la nuit et son odeur de mort, palpable. L'hallucination onirique est aussi olfactive. Comme dans "Maison occupée"[2] où le bruit est de la présence démoniaque, l'odeur de nuit et de mort habite l'homme couché. Le couple est expulsé de la "Maison occupée", le dormeur expire, *boca arriba.*

L'odeur stymphalique, pénétrée par la matière nocturne — "parfum [...] sombre comme la nuit" (360) — vaut fantasmatiquement pour l'eau noire du fleuve dans "*Relato con un fondo de agua*". Mais celle-ci, par la boue et les marécages, est aussi présente dans "*La noche boca arriba*", ce "récit sur fond de ciel"[3] ou de nuit.

---

[1] BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1991, p.137.

[2] CORTÁZAR, Julio. "Maison occupée" (1951) in *Nouvelles, op.cit.*, pp.93-97.

[3] TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar, op.cit.*, p.98.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "D'abord une exhalaison de marais (*un olor a pantano*) puisqu'à gauche de la chaussée s'étendaient les marécages (*marismas*), les bourbiers d'où personne ne revenait (*los tembladerales de donde no volvía nadie*)."(360) ; "évitant les marécages (*ciénagas*)"(361) ; "les sables mouvants palpitaient près de lui (*los tembladerales palpitaban a su lado*)"(361) ; "Ses pieds s'enfonçaient dans un matelas de feuilles et de boue (*sus pies se hundían en un colchón de hojas y barro*)"(361) ; "ses chevilles s'enfonçaient [lentement] dans la boue (*los tobillos se le estaban hundiendo despacio en el barro*)"(362).

Nous avons analysé dans la nouvelle précédente exactement la même image, répétée ici dans les deux dernières citations. S'enfoncer dans la boue et la pourriture des marais complète l'image du cauchemar cortazarien et a dans ce texte, les mêmes valeurs que développait "*Relato con un fondo de agua*". La lecture antérieure de ce texte permet de relever cet élément plus discret ici. L'engloutissement visqueux, monstrueux et inéluctable devient cependant explicite avec l'apparition des "sables mouvants palpitants".

Ainsi, tous les éléments du cauchemar cortazarien relevés précédemment se retrouvent dans celui de "*La noche boca arriba*". L'homme couché sur le dos, recouvert par la nuit et la lune renouvelle l'image du tableau de H. Füssli. Cependant, dans ce cadre original, la scène de cauchemar conserve ses caractéristiques essentielles.

> "C'était lui qui criait dans les ténèbres, il criait parce qu'il était vivant ; tout son corps se défendait par ce cri contre ce qui allait venir, contre la fin inévitable."(363) ; "Il poussa un autre cri, étouffé celui-là ; il ne pouvait presque plus ouvrir la bouche, ses mâchoires étaient collées comme si elles avaient été de caoutchouc et n'avaient pu s'ouvrir que lentement dans un effort interminable.(*Gritó de nuevo sofocadamente, casi no podía abrir la boca, tenía las mandíbulas agarrotadas y a la vez como si fueran de goma y se abrieran lentamente, con un esfuerzo interminable*) [...] Il se débattit follement, essayant de se dégager des cordes qui s'enfonçaient dans sa chair.(*Convulso, retorciéndose, luchó por zafarse de las cuerdas que se le hundían en la carne*) [...] Les cordes cédèrent et il se sentit saisir par des mains chaudes, dures comme du bronze .[...] On l'emmenait maintenant, on l'emmenait, c'était la fin.(*Ahora lo llevaban, lo llevaban, era el final.*)."(363); "et lui, face au

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> ciel, il gémit sourdement (*y él boca arriba gimió apagadamente*) [...] les acolytes se redressaient et une lune en croissant tomba du haut du ciel sur son visage.( *los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguente le cayó en la cara*) [...] Mais il sentait l'odeur de la mort et quand il ouvrit les yeux il vit le sacrificateur couvert de sang qui venait vers lui, le couteau de pierre à la main.( *Pero olía la muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano*)"(364) ; "ses doigts se refermèrent sur un vide noir"(364)

L'impossibilité de crier, la paralysie, l'impuissance et l'angoisse sont les descriptions cliniques du cauchemar. Mais le moment le plus intense de l'expérience, l'image sur laquelle s'arrête le récit — la vie du héros — est encore celle de la lune tombant sur la victime *boca arriba*. La lune, pour la première fois en croissant ici, doit être rapprochée du couteau de pierre levé au-dessus de lui. Croissant de lune et couteau de pierre, double faux levée sur fond de ciel nocturne, la dernière vision de l'homme couché sur le dos est celle de sa mort.

Le terme *pesadilla* est utilisé trois fois dans le texte et définit l'expérience du dormeur dans sa chambre d'hôpital. La traduction française — de Laure Guille-Bataillon en collaboration avec Roger Caillois — fait apparaître également trois fois le mot "cauchemar" mais l'une d'entre elles ne correspond pas au texte original.

> "Il essaya de sourire à son voisin tandis qu'il se détachait presque physiquement, des dernières images du rêve (*la última visión de la pesadilla*)."(361) ; "C'est la fièvre, dit son voisin de lit. J'ai eu des cauchemars comme vous quand on m'a opéré du duodénum. (*Es la fiebre — dijo el de la cama de al lado — A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno*)."(362) "Mais il ne fallait plus penser au cauchemar (*no quería seguir pensendo en la pesadilla*)"(362) ; "Il pourrait peut-être se reposer vraiment, sans ces maudits cauchemars (*malditas pesadillas*)"(363)

Vu le poids du mot "cauchemar", il nous semblait important de signaler ces différences dans la traduction. Le voisin de lit compatissant explique par la

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

fièvre ce qui arrive à l'accidenté et dit avoir connu la même chose, mais le délire fiévreux n'est pas le cauchemar. Par contre, la dernière vision du malade revenant un instant à lui, est celle du cauchemar. Le personnage-narrateur qui connaît bien sa vie onirique et le type de ses rêves, ne définit pas à la légère son expérience. L'odeur qui rend encore plus réelle l'hallucination visuelle, l'a averti que cette fois, la mort l'attendait.

## 4-3. La guirlande des passages

Nous voulons à présent mettre en évidence les différents croisements, les boucles et les retournements dans et de ce texte. La structure spiralée et le retour incessant du cauchemar sont encore une fois caractéristiques de ce "mythe personnel" cortazarien. C'est en référence à "L'autre ciel" que nous choisissons cette fois l'image de la guirlande et des passages.

"L'autre ciel" (*El otro cielo*) paraît en 1966 dans *Tous les feux le feu.* Le narrateur fait communiquer deux espaces-temps, Buenos Aires en 1944 et Paris en 1870, en empruntant deux passages communiquants : le passage Güemes et la galerie Vivienne. Cette structure narrative croisant deux mondes jusqu'à la confusion est aussi celle de "*La noche boca arriba*" tissée par le monde onirique et le monde réel, la guerre fleurie aztèque et la chambre d'hôpital du XXème siècle. Cet entrelacs est thématisé dans "L'autre ciel" par "la guirlande" de plâtre ornant les passages au "faux ciel de stuc" : "comme si l'une des frises de plâtre m'avait tendu une guirlande de fleurs fausses (et j'avais déjà pensé cette nuit que les événements se tressaient comme les fleurs d'une guirlande)."[1] Ce "fil conducteur"[2] entre deux espaces-temps participe de la structure même des récits de cauchemar cortazariens.

Etre "la nuit face au ciel" c'est passer sous un "autre ciel" noir et terrifiant. Les deux mondes qui communiquent par le sommeil et la mort

[1] CORTÁZAR, Julio. "L'autre ciel" (1966) in *Nouvelles, op.cit.*, p.565.

[2] TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar, op.cit.*, p.45.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

retournent et font se croiser l'intérieur rassurant de la chambre et l'espace sauvage de la forêt et des marais, l'hospitalisé et le guerrier motèque. Ces passages entre les espaces onirique et réel se répètent six fois dans le texte. A chacun de ses retours, le cauchemar se poursuit là où il avait été interrompu. Le texte marque à peine la rupture par un retrait à la ligne. Ce procédé mêlant sur le même plan différents niveaux narratifs sera particulièrement celui de "*Pesadillas*". En croisant les deux mondes, la confusion finale se dit aussi par ces liens établis entre dormir et fermer les yeux, rêver et ouvrir les yeux.

> "au moment du choc, tout devint noir. Ce fut comme s'il s'était soudainement endormi. Il revient brusquement à lui."(359) ; "il ferma les yeux et souhaita être endormi ou chloroformé"(360) ; "il aurait pu se rendormir, mais il savourait le plaisir de demeurer éveillé"(361) ; "il se détachait, presque physiquement, des dernières images du rêve (*pesadilla*)"(361) ; "un soulagement de revenir au jour. [...] Maintenant le sommeil le gagnait de nouveau, l'attirait lentement vers le fond."(363) ; "Il respira profondément pour délivrer ses poumons, pour chasser ses images qui étaient toujours collées à ses paupières."(364) ; "quand il ouvrit les yeux il vit le sacrificateur couvert de sang qui venait vers lui, le couteau de pierre à la main.(*cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano*). Il réussit à fermer encore une fois les yeux mais il savait maintenant qu'il n'allait plus se réveiller, qu'il était éveillé, que le rêve merveilleux c'était l'autre, absurde comme tous les rêves."(364) ; "le mensonge infini de ce rêve (*la mentira infinita de ese sueño*)"(364).

Fermer les yeux pour se réveiller, les ouvrir sur le cauchemar, le retournement final réalise le récit mythique de sa propre mort. Mais comme dans "Le tunnel", ce passage "ment une issue". La réalité est le sacrifice aztèque, le rêve, cette course "à califourchon sur un énorme insecte de métal"(364) dans les rues "d'une ville étonnante où des lumières vertes et rouges brûlaient sans flamme ni fumée."(364) Le mensonge du rêve — "prélude trompeur" dans "L'autre ciel" — n'a pas d'issue. Il ne peut que se répéter indéfiniment et s'arrêter lorsqu'enfin "complet", le visage du dormeur est celui du mort. Les passages successifs entre les deux mondes ont fini par le

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

prendre au piège de la guerre fleurie commencée "avec la nouvelle lune"(362). Ce "piège fleuri" ("L'autre ciel", 565) saisit et paralyse l'homme comme si la guirlande des passages, la tresse du texte, le liait dans son entrelacs jusqu'à l'étouffer. Médusé, *boca arriba*, le dormeur devient le mort.

C'est par un trou noir que le héros parcourt "les distances monstres"[1] entre les deux espaces-temps.

> "Il essaya de se rappeler le moment de l'accident et il dut s'avouer avec rage qu'il y avait là comme un trou, un vide qu'il n'arriverait pas à combler. [...] un évanouissement, ou quoi que ce soit d'autre [...] la sensation que ce trou, ce rien, avait duré une éternité. Non, ce n'était même pas du temps, plutôt comme si, dans ce trou, il était passé à travers quelque chose, ou avait parcouru des *distances fabuleuses*. [...] Il avait éprouvé ensuite une espèce de soulagement en sortant du puits noir."(362, je souligne)

A partir de ce "vide", de ce "rien", le héros va passer d'un monde à l'autre, d'un ciel à l'autre. La zone d'ombre permet le passage et fonctionne comme un échangeur, le carrefour d'où partent les déambulations du héros et du récit. Mais les boucles et les détours le ramèneront à cette syncope, définitivement. Ce retour au trou noir était aussi celui de Perucho Rodi dans son second tunnel où le temps et les distances s'abolissent en devenant "monstres". Les passages, comme les tunnels, mentent une issue. Ils forment en fait une boucle ou une spirale qui structure le récit de cauchemar cortazarien. La torsade des deux récits traduit ici la torsion du cauchemar.

Plus que tout autre texte, "*La noche boca arriba*" réalise le cauchemar cortazarien en tressant, jusqu'au renversement final, les espaces onirique et réel. La *métis* — du récit et du cauchemar — prend dans ses filets, saisit et

[1] *Ibid.*, p.44.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

paralyse jusqu'à l'arrêt final. "Le texte est le méandre de deux récits"[1] ou la guirlande qui, dans ses croisements et ses boucles, tissent un cauchemar mythique renouvelé. Le démon, ciel nocturne et lune, pèse sur le dormeur couché sur le dos. Mais dans ces éternels retours, dans l'étendue de sa puissance recouvrant la terre, il est devenu la Mort elle-même. Le cauchemar cortazarien est la vision de sa propre mort.

> "En définitive, les deux niveaux du récit — la mort chirurgicale dans un hôpital au XX$^{ème}$ siècle/la mort d'obsidienne — s'assemblent et se déconstruisent réciproquement, le récit raconte l'impossibilité de se représenter sa propre mort qui est toujours mort de l'Autre."[2]

Le retour de chaque nuit ramène avec le sommeil, l'expérience de la mort. Le récit retrouve ainsi la mythologie classique en réunissant dans le corps du "cauchemardeur" lui-même, Hypnos et son frère jumeau, son double, Thanatos. Les fils de la Nuit prennent tour à tour possession de l'hospitalisé et du guerrier motèque, se croisent et luttent jusqu'à la victoire finale qui, tôt ou tard, sera celle de la Mort. La petite mort qu'engendrait l'union avec le revenant incube devient irréversible. En passant, le héros fait le récit du Grand Voyage.

[1] *Ibid.*, p.54.

[2] *Ibid.*, p. 101.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 5. "*Cartas de mamá*"

"*Cartas de mamá*" (Lettres de Maman[1]) a été publié en 1959 dans *Las armas secretas* et en 1968 en français dans *Gîtes*. Cette belle nouvelle a pour narrateur Luis, argentin comme sa femme Laura. Le jeune couple a quitté Buenos Aires pour Paris juste après leur mariage, il y a deux ans. Juste après la mort de Nico, frère de Luis et ex-fiancé de Laura. Nico, personnage un peu terne, timide et malade n'a rien dit de cette trahison et s'efface totalement dans la mort. Le couple quitte l'Argentine pour fuir la famille outrée. A Paris leur vie est agréable mais rien ne masque les lourds silences autour de Nico, du passé à Buenos Aires. Les lettres qu'ils reçoivent de la mère de Luis restée seule, n'apportent aucune nouvelle. Au contraire, elles maintiennent le lien avec le passé que Laura et Luis tentent d'oublier. Chacune de ces lettres banales remet en cause leur vie actuelle à Paris. Dans une de ces lettres, au milieu du récit des menus faits quotidiens — ses rhumatismes, le temps qu'il fait, les chiens, l'oncle Victor — apparaît pour la première fois le nom de Nico, comme s'il était vivant. La mère s'est-elle trompée, est-elle devenue folle ? Le silence dans le couple persiste et Laura a de nouveau son cauchemar. Celui dont on tait le nom revient dans les nuits de Laura et Luis ne prend plus la peine de la calmer à son réveil angoissé. Une nouvelle lettre de Maman, envoyée en recommandée, annonce l'arrivée de Nico à Paris le vendredi 17 à la gare St Lazare par le train de 11h 45. Luis ne comprend pas, pense que sa mère est devenue folle, écrit à l'oncle Emilio. Mais le silence entre lui et Laura est maintenant trop bien installé, ils se taisent toujours et Laura crie dans son cauchemar. Tous les renseignements donnés par la mère au sujet de l'arrivée de Nico sont exacts, Luis le savait et l'a vérifié. Alors, ce jour-là, le 17 à 11h 45, Luis en se cachant va épier à la gare, Laura qui est venue attendre Nico. Un homme en descend qui lui ressemble et Laura le regarde avec cet air "qu'elle

[1] CORTÁZAR, Julio. "Lettres de Maman", *Nouvelles. 1945-1982., op. cit.*, pp. 165-178. "Cartas de mamá", *Cuentos completos, op.cit.*, pp.179-193. Nos éditions de référence.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

avait quand elle s'éveillait de son cauchemar et qu'elle se redressait dans le lit en regardant fixement devant elle"(177). Quand ils se retrouvent le soir, ni l'un ni l'autre ne disent quoique ce soit, malgré la lourde présence invisible de Nico. Mais à la fin de la soirée, alors que Luis commence une lettre à sa mère, il pose son stylo et dit: "Tu ne trouves pas qu'il a beaucoup maigri ?" "Un peu, répond Laura. On change, tu sais...". Sans que son nom soit prononcé, Nico a pris définitivement possession du couple.

Le silence autour de Nico pèse sur le couple autant que le cauchemar sur Laura. Sa présence et son poids dans le silence et la mort font de lui un "fantôme" qui hante le couple, un "incube" qui s'unit à Laura. La femme infidèle et le frère ravisseur forment un couple maudit condamné au retour du mort vengeur. Il revient chevaucher la fiancée endormie. Cette revenance se fait de façon originale par les lettres de Maman qui font revivre Nico et lui donnent corps. Sur le même plan narratif que les autres discours, le texte de ces lettres — leur lecture par Luis — font revenir le passé et le mort, mêle les espaces-temps. Le même procédé dans "*Pesadillas*" croise sans rupture les paroles, les faits et gestes des différents personnages et réalise le cauchemar cortazarien.

## 5-1. Le fantôme

La présence de Nico, dans le silence qui tait son nom, habite le couple. Le non-dit devient obsédant et Nico, timide et pâle de son vivant, devient un poids mort pour le couple.

> "Les fantômes véritables que sont les noms, les présences obstinées (*los vervaderos fantasmas que son los nombres, esa duración pertinaz*)"(166) ; "Jamais , depuis deux ans qu'ils vivaient à Paris, Maman n'avait fait allusion à Nico dans ses lettres. Comme Laura qui n'en parlait jamais elle non plus. Elles évitaient son nom toutes les deux et cela faisait plus de deux ans que Nico était mort."(167) ; la rapidité avec laquelle Laura s'était détachée de Nico aurait suffi à prouver que ces premières

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

fiançailles avaient été un simple simulacre (*ese noviazo un mero simulacro*)."(169) ; "La comédie s'était terminée par la timide déroute (*la blanda derrota*) de Nico, sa mélancolique retraite (*melancólico refugio*) dans une mort de phtisique. Ce qui était étrange c'est que Laura n'en parlât jamais et que lui, de ce fait, n'en parlât pas non plus. Nico n'était même pas un défunt, même pas un beau-frère mort, le fils de Maman."(169) ; "Luis avait été reconnaissant à Laura de ne jamais faire allusion à ce pauvre fantoche (*pobre fantoche*) qui était si facilement passé de l'état de fiancé à celui de beau-frère".(169) ; "Une lente zone interdite (*lento territorio prohibido*) se formait peu à peu dans leur langage, les isolant de Nico, enveloppant son nom et son souvenir d'un coton sale et poisseux (*algodón manchado y pegajoso*). Et, de l'autre côté, Maman en faisait autant, inexplicablement compromise dans ce silence."(170) ; "Appelé à la pleine lumière de son nom, l'incube se serait évanoui (*el íncubo se hubiera desvanecido*), aussi faible et inconsistant (*débil e inane*) que lorsqu'il était sur terre."(170) ; "Il entendait sa toux discrète qui préparait le plus parfait des cadeaux de mariage, sa mort pendant la lune de miel de celle qui avait été sa fiancée, de celui qui avait été son frère (*el más perfecto regalo de bodas imaginable, su muerte en plena luna de miel de la que había sido su novia, del que había sido su hermano*)."(170) ; "Sans bruit, Nico — qui tenait déjà si peu de place, le pauvre — s'était peu à peu retiré du jeu (*se había ido quedando atrás*)."(172)

Laura, à Buenos Aires s'était fiancée à Nico, le timide frère de Luis. La mère la considérait déjà comme sa fille. Mais Nico est malade et Luis bien plus entreprenant. Il séduit Laura qui se laisse faire et se détache bien facilement du pâle Nico agonisant. Ils se marient rapidement et face à la réprobation de la famille et à l'univers clos de la maison de Flores, le jeune couple, sitôt Nico enterré, s'exile à Paris. Luis y est dessinateur et Laura semble heureuse. Mais leur vie facile et agréable est artificielle et masque un lourd malaise. Le silence sur leur passé à Buenos Aires et autour du nom de Nico crée comme une zone d'ombre qui envahit peu à peu leurs relations conjugales. Ce non-dit pesant occupe plus de place que n'en a eu le faible Nico de son vivant. Devenu innommable, le frère mort est plus en plus présent. Cette présence palpable du frère deux ans après sa mort, fait dire à Luis : "Pourquoi ne pas mettre un troisième couvert à table ?"(177) D'autant qu'il occupe déjà le lit : "installé là où il avait toujours été le maître, le domaine tiède et blanc des draps."(177)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Pourtant Nico vivant, fiancé à Laura, n'était guère entreprenant. Timide, effacé, faible, il n'est pas allé au-delà de quelques chastes caresses avec Laura. "Luis savait de source sûre que Laura et Nico n'avaient été coupables de rien, en définitive (*culpables de nada definitivo*)."(169) Le vivant manquait de vigueur. Mort, il devient l'homme fort et possède sa fiancée plus totalement que ne le fait Luis. Le cadavre est plus amoureux, plus chaud que le vivant. Les mortes amoureuses du XIXème continuaient après la mort leur appétit de vie et d'amour. Mais pour Nico, c'est une fois mort qu'il devient un amant actif. Le corps dur plus vivant que de son vivant impose sa présence dans l'intimité du couple, sur le corps de Laura. Fiancé "inconsistant"(170), le "pauvre fantoche" est devenu "l'incube" par le silence même du couple qui lui accorde ainsi toute la place entre eux. Et dans cette présence hors du temps, au-delà des distances, de la vie même, Nico revient en force occuper la place qui lui revient : celle du mari de Laura, couché sur elle. Luis ne sera jamais que le second, celui qui a usurpé la place du mort. Lequel des deux frères est de trop dans le couple ? Si Nico n'a pas résisté à la séduction de sa fiancée par son frère, l'engagement pris avec elle — souligné par Luis lui-même lors de sa première rencontre avec Laura — reste à jamais valable. Le vivant n'a pas lutté, mais reste fidèle jusque dans la mort.

La vie du couple s'organise autour de la présence silencieuse et pesante de Nico. Les films français dont ils s'étourdissent, le travail, ou faire l'amour ne les divertissent pas de son existence inacceptable. Ce mort qui revient — la mère annonce son arrivée — est déjà le cauchemar. Il pèse sur le couple, dans un silence oppressant et les possède tous les deux.

> "Le mensonge de Laura n'avait pas d'importance, un de plus ou de moins parmi tant de baisers distraits, tant de silences où tout était Nico, où il n'y avait rien en elle - ou en lui - qui ne fût Nico (*donde no había nada en ella o en él que no fuera Nico*)."(177)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Tous deux partagent ce cauchemar, le poids et la possession de innommable. Cette présence invisible et palpable de Nico est celle du cauchemar, comme "la Chose" dans "*What was it* ?" de F.J. O'Brien[1]. La créature ne se voit pas mais a un poids et une existence certaine. Elle n'en est que plus effrayante et scandaleuse. Impossible et pourtant là malgré les deux années écoulées depuis sa mort, malgré l'océan qui les sépare, Nico cette fois, ne s'efface pas. Au contraire, la mère complice du non-dit jusque-là, dénie la mort de Nico et annonce son arrivée — vérifiable et vérifiée — à Paris. Les lettres qu'elle adresse toujours à Luis, effacent sous la banalité de la vie quotidienne la réalité inacceptable. Il n'y a pas eu ni pour la mère, ni pour Luis et Laura de travail du deuil. Nico est toujours là et les hante, comme un "fantôme (*fantasma*)"(166) hante une maison. Il habite le couple, particulièrement Laura annonçant Mecha dans "*Pesadillas*" et sa possession démoniaque par "l'habitant secret"[2]. Le "masque inutile"(*máscara inútil*, 174) du couple, le secret que Laura garde sur ses cauchemars font de Nico le véritable maître des lieux. Si ses fiançailles avec Laura étaient "un simulacre", le mariage de Luis avec elle est une vaine mascarade qui n'empêche pas l'union première. Les fiançailles de Laura et Nico ne peuvent être rompues. Comme dans *La Vénus d'Ille*, l'engagement pris avec l'être de l'au-delà — Alphonse passant la bague au doigt de la statue — ne peut être défait et sera inéluctablement consommé. Fiancée à Nico mourant, presque déjà mort, Laura est sa femme pour l'éternité. Présent à jamais dans les jours et les nuits de Laura, dans les silences lourds du couple qu'elle forme avec Luis, Nico mort les habite et les sépare plus sûrement qu'il ne l'a fait de son vivant. Les cauchemars de Laura ont contaminé toute la vie du couple, ont donné une existence et un poids au mort sur eux et entre eux.

[1] Cf. *Supra*. Chapitre 1

[2] Cf. *Infra*. "*Pesadillas*" partie 7

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 5-2. Le couple maudit

Laura, fiancée au timide et pâle Nico — "oh ! fiancée, c'est beaucoup dire, vous savez, Luis"(171) — est bien vite séduite par ce frère "beau parleur"(172) qui se lance dans le jeu facile de sa conquête et affirme ainsi sa supériorité sur son frère déjà effacé. La rivalité larvée des deux frères — Nico est-il l'aîné ?— pousse Luis, comme un enfant gâté, à prendre et à posséder ce que détient son frère. Il lui prend sa fiancée qui ne serait peut-être pas devenue sa femme si elle n'avait pas été d'abord la "conquête"(171) de ce pauvre frère. Il la vole — "en trichant"(172) — et Nico (en) meurt. L'infidélité de sa fiancée, la culpabilité de son frère qui donne à la trahison une dimension incestueuse, constituent une transgression surdéterminée par la mort. Leur union "précipitée" a eu lieu pendant l'agonie de Nico. Il meurt "en pleine lune de miel" de Laura et Luis. Cette union scandaleuse choque la bonne morale de la famille, ils fuient.

> "Les lettres de Maman lui apportaient un tacite pardon (mais elle n'avait rien à lui pardonner) (*las cartas de mamá le traían un tácito perdón (pero de nada había que perdonarlo)).*"(168) ; "Bien que Luis se fût considéré comme parti (*como ausente*) depuis le jour de son mariage avec Laura."(168) ; "Son serment avait ressemblé au geste brutal de celui qui casse une bouteille au beau milieu de la piste et interrompt le bal (*el gesto brutal del que hace trizas una botella en la pista, interrumpe el baile con un chicotear de vidrios rotos*). Tout avait été brutal par la suite ; son mariage, le départ, l'abandon de Maman, l'oubli de tous les devoirs sociaux, de tous les amis mi-surpris, mi-déçus. [...] Qu'ils aillent tous se faire pendre (*que todos se fueran al demonio*)."(168) ; "Mais à présent, malgré l'Océan entre eux, malgré la mort entre eux et deux ans de vie nouvelle, Laura se taisait toujours et, par lâcheté, il respectait son silence, bien qu'il l'éprouvât comme une offense, car ce silence avait des allures de reproches, de repentir (*arrapentimiento*), de quelque chose qui commençait à ressembler à de la trahison (*traición*)."(169) ; "Réfugiés (*refugiados*) dans un hôtel d'Adrogué, loin de Maman et de toute la famille déchaînée (*desencadenada*)"(169) ; "sa mort pendant la lune de miel de celle qui avait été sa fiancée, de celui qui avait été son frère ( *su muerte en plena luna de miel de la que había sido su novia, del que había sido su hermano*)."(170) ; "L'oncle Emilio [...] si indigné par ce qu'il avait

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> qualifié d'inqualifiable (*incalificable*) lors de la veillée funèbre de Nico."(174) ; "C'était toujours le même froid mépris (*fría repulsa*), la famille indignée de ce qui s'était passé, indignée de leur bonheur (*indignada por lo sucedido, por Adrogué, porque eran felices*) alors que Nico, le pauvre, alors que Nico..."(175)

Le sentiment de culpabilité de Luis et peut-être de Laura amène le retour du mort. Ils ont transgressé l'ordre moral, social, sacré et Luis tentant vainement de le nier, ne le souligne que plus. Le remords, l'enfouissement impossible du mort dans le silence et l'oubli font revenir le mort. En ce sens, ils désirent la présence de Nico. Laura en rêve, Luis y pense de façon obsédante, ils l'hallucinent. Hanté par leur crime, le couple fantasme la présence de Nico, réalisée avec la permission de la mère. Chassés de la maison et de la terre maternelles, le poids du remords conduit aux cauchemars et à leur folie mutuelle. La transgression du couple, leur faute, provoque la revenance.

Le couple maudit, banni, emporte cependant Nico avec eux. Dès la traversée sur le bateau — "où ils s'étaient aimés désespérément"(171) — lors de leur départ, les cauchemars de Laura commencent.

> "Laura refaisait ces temps-ci son fameux cauchemar (*Ahora Laura volvía a tener la pesadilla*). Elle rêvait toujours beaucoup mais ce cauchemar (*la pesadilla*) était différent des autres, Luis avait appris à le distinguer parmi bien d'autres mouvements de son corps : des mots bredouillés ou des cris brefs d'animal qui se noie (*gritos de animal que se ahoga*). Elle avait eu ce cauchemar pour la première fois à bord du bateau( *Había empezado a bordo*), à l'époque où ils parlaient encore de Nico (il venait de mourir et ils s'étaient embarqués quelques semaines après). Un soir, après avoir évoqué Nico puis avoir laissé s'insinuer entre eux le silence traître qui devait par la suite s'installer dans leur vie, Laura avait eu ce cauchemar (*la pesadilla*). Il revenait de temps à autre et c'était toujours la même chose (*Se repetía de tiempo en tiempo y era siempre lo mismo*). Elle réveillait Luis par un gémissement rauque, une secousse convulsive des jambes et soudain un cri qui était un refus passionné, des deux mains, de tout son corps, de toute sa voix, elle repoussait quelque chose d'horrible qui tombait sur elle du haut de son rêve, comme un pan énorme de matière poisseuse *(algo horrible que le caía desde el sueño como*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> *un enorme pedazo de materia pegajosa*). Alors Luis la secouait, la calmait, lui apportait un verre d'eau qu'elle buvait en sanglotant, encore à demi poursuivie par cet autre côté de sa vie. Elle disait qu'elle ne se souvenait de rien, que c'était horrible mais que cela ne pouvait pas s'expliquer et elle finissait par se rendormir en gardant son secret. Mais Luis savait qu'elle savait et qu'elle venait d'affronter celui qui entrait dans son rêve (caché sous quel horrible masque?) et dont les genoux devaient l'étreindre dans un vertige d'effroi, peut-être d'amour inutile *(bajó que hórrenda máscara y cuyas rodillas abrazaría. Laura en un vertigo de espanto, quizá de amor inútil*)."(173)

Le cauchemar de Laura est conforme au scénario classique. La chose qui se jette sur elle et l'étreint, qu'elle tente de repousser avec effroi est "l'incube", le mort revenant par amour et par vengeance. Quelle que soit son apparence, son "horrible masque", il est Nico, le fiancé trahi. Il vient prendre ce qu'il n'a pas eu de son vivant. Le mort vient peser sur la femme et ni la "secousse convulsive des jambes", ni le "refus passionné des deux mains" ne l'empêche d'accomplir sa vengeance. Nico vient passer quelques nuits d'amour avec celle qui est toujours sa fiancée. Le mort revient pour aimer celle qu'il a laissée et se venger de la trahison de son frère.

> "Elle se redressait dans le lit en regardant fixement devant elle, regardant — il le savait à présent — celui qui s'éloignait en lui tournant le dos, une fois accomplie l'ignoble vengeance (*consumada la innominable venganza*) qui la faisait crier et se débattre en rêve. "(177)

Le mort revient chevaucher sa victime endormie. Cette réactualisation du scénario mythique du cauchemar rend quasiment explicite l'activité érotique du revenant et son identité. L'union consommée, Laura réveillée mais gardant son "secret", le cauchemar s'éloigne, momentanément satisfait. Mais il revient depuis deux ans dans les nuits de Laura, toujours le même. A tel point que Luis a appris à le reconnaître et a fini par s'y habituer.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Deux nuits auparavant, Laura avait eu son cauchemar (*otra pesadilla*) mais Luis ne s'était pas donné la peine cette fois de lui apporter un verre d'eau et le dos tourné, il l'avait laissé se calmer seule."(175)

Ce cauchemar n'est pas comme les précédents raconté par celui qui le vit. Luis est le spectateur, le témoin des cauchemars de Laura. Il n'est pas étranger à la scène puisqu'il partage son lit et ses nuits, mais comme le spectateur du *Nightmare* de Füssli ou comme le cheval pénétrant la chambre, il voit de l'extérieur le cauchemar de sa femme. Il assiste à son angoisse, à son oppression par la chose qu'il décrit "comme un pan énorme de matière poisseuse"(173). Il voit la dormeuse et son rêve. Mais exclu de "cet autre côté de sa vie", il tourne le dos à Laura et à son cauchemar. Il détourne son regard, ferme les yeux sur ce que l'autre fait à Laura. C'est maintenant Luis qui s'efface devant son frère.

Nico, le mort revenant par amour et par vengeance s'unir à sa fiancée endormie, est le démon du cauchemar, tel que les croyances le mettent en scène. D'une certaine façon, il pourrait aussi être proche des "mortes amoureuses" si cette vie après la mort n'était pas avant tout une revanche. Ses nuits d'amour avec Laura rattrapent sa timidité et sa chasteté de son vivant. Mais dans ce texte moderne intégrant la culture psychanalytique, le retour du mort dit aussi le retour du refoulé. Le couple tente d'oublier le passé, leur vie à Buenos Aires, la mort de Nico. "Si l'on pouvait déchirer et jeter le passé comme le brouillon d'une lettre ou les épreuves d'un livre."(166) N'étaient les lettres de Maman, "pâles et sans intérêt"(167) comme Nico lui-même, rien ne les lierait à leur passé. Mais ce qu'ils arrivent à taire le jour, revient la nuit dans les rêves de Laura. Malgré le temps passé et l'océan qui les sépare de Buenos Aires, malgré la mort et le silence de tous, rien n'est effacé. Et les lettres de Maman, sans le dire, leur rappellent à chaque fois cet impossible oubli.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 5-3. La correspondance

Le cauchemar de Laura est profondément lié à celui de la tradition. Mais encore une fois, les éléments propres à l'imaginaire cortazarien qui le composent, renouvellent la figure mythique. Ce sont d'abord, de façon assez indicielle dans ce texte, la présence de l'eau mortifère et du masque lunaire.

> "Elle laissait alors tomber un nom ou une image comme des monnaies périmées, objets d'un monde caduc sur la rive lointaine d'un fleuve (*la lejana orilla del río*)"(166) ; "des lettres se perdent de temps en temps, si seulement celle là avait pu aller au fond de la mer (*al fondo del mar*)"(166) ; "La lettre de Maman le plongeait, le noyait (*lo metía, lo ahogaba*) dans la réalité profonde"(171) ; "des cris brefs d'animal qui se noie (*que se ahoga*)"(173) ; "les mains qui sortaient des wagons comme si, au-dedans, ils étaient en train de se noyer (*se estuvieran ahogando*)."(176) ; "la promenade en voiture jusqu'au pont du fleuve, la lune, une lune grande comme une fenêtre d'hôtel là-haut ( *el paseo en auto hasta el puente del arroyo, una luna, esa luna como una ventana del hotel allá arriba*)"(172)

Les images de la noyade, centrales dans "Récit sur un fond d'eau", sont ici plus discrètes mais suffisamment surprenantes à chaque fois pour être soulignées. Cette eau profonde et mortelle renforce, dans l'imaginaire cortazarien, l'évocation démoniaque de la mort par engloutissement et étouffement. L'eau monstrueuse reflète la lune, l'astre mort, le visage gorgonéen. La pleine lune au-dessus d'eux, l'eau du fleuve au-dessous, le lieu de la première relation sexuelle entre Laura et Luis annonce le cauchemar cortazarien. La "grande lune" éclairant la voiture et leurs ébats est étrangement comparée à une fenêtre d'hôtel, comme si leur relation pouvait être déjà clandestine, déjà coupable. Sur quoi peut ouvrir cette fenêtre lunaire, sidérante ? La face de mort là-haut pèse déjà sur le couple. *Arriba,* elle est déjà le visage de Nico, "l'oeil dans la tombe" les regardant et la bouche ouverte les pétrifiant. La pleine lune-fenêtre d'hôtel, *boca arriba*, pèse sur eux lors de leur premier échange amoureux. La mort de Nico ensuite en "pleine *lune* de miel" (170,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*plena luna de miel*), la traversée sur le bateau "où ils s'étaient aimés désespérément"(171) ne font qu'accentuer les liens que ces éléments établissent entre la mort et l'amour. Le cauchemar est déjà là.

Un autre trait caractéristique du cauchemar cortazarien que nous avons souvent souligné, est son aspect contagieux. Il ne se limite pas à une personne, ni au seul monde onirique. Il se répand dans la vie diurne de Laura et dans celle de Luis. Le nom de Nico apparaissant brutalement dans les lettres de Maman, comme si elle s'était trompée, trahit comme un *lapsus scriptae*, la présence du mort en elle aussi. Elle aussi est silencieusement habitée par Nico. Laura, la mère, Luis, tous vivent maintenant avec Nico mort en eux, sur eux, entre eux. Le cauchemar se propage et la possession de chacun devient un poids pour les autres. La contamination du cauchemar atteint aussi le monde réel et finalement, onirisme et réalité se confondent. La scène finale réalise dans ce texte aussi, une sorte de retournement, un passage circulaire entre le cauchemar et la vie réelle.

> "Cet autre-là qui venait de passer, portant une valise de la main gauche (Nico était gaucher lui aussi), avait ce même dos un peu voûté (*esa espalda un poco cargada*), cette même ligne d'épaules (*ese corte de hombros*). Et Laura devait avoir pensé la même chose car elle s'était mise à le suivre en le regardant d'un air qu'il connaissait bien, ce même air qu'elle avait quand elle s'éveillait de son cauchemar (*la pesadilla* ) et qu'elle se redressait dans le lit en regardant fixement devant elle, regardant — il le savait à présent — celui qui s'éloignait en lui tournant le dos (*dándole la espalda*), une fois accomplie l'ignoble vengeance qui la faisait crier et se débattre en rêve."(177) ; "Tu ne trouves pas qu'il a beaucoup maigri (*no te parece que está mucho más flaco*) ? dit-il. Laura fit un geste. Deux petits sillons parallèles brillaient sur ses joues. — Un peu, dit-elle. On change, tu sais...(*Uno va cambiando*)"(178)

Le mort qui les hante appartient maintenant à la réalité. Ils l'ont reconnu de dos et finissent tous les deux par accepter et reconnaître son existence. Sans que son nom soit prononcé, le couple rompt le silence et donne corps à Nico dans leur vie. Remarquant, peut-être ironiquement,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'amaigrissement de cet homme — et pour cause, il est mort depuis deux ans — Luis et Laura réalisent le retour annoncé du mort.

Pendant deux ans ils ont couvé (*incubare*) le fantôme dans le silence. Il se déclare finalement dans une lettre de Maman, et les dernières paroles du couple brisent le silence. Cette incubation se manifestait par le cauchemar, l'incube revenant. Comme un corps étranger habitant Laura, Nico se développe, prend forme et existence pour Luis aussi. A partir de son nom sur la lettre de la mère, il prend racine en Laura "comme une graine."(168) La créature monstrueuse qu'elle couve, semée par la mère, (re)naîtra au grand jour en gare St Lazare, le vendredi 17. Le train du fantôme à cette gare, en ce jour, ressuscite le mort. Comme dans le rituel antique l'incubation (coucher dans le temple d'un dieu pour en recevoir des messages oniriques), le couple partage leur lit avec le mort, et finit par recevoir de la mère Pythie, le message de l'au-delà.

Car, Luis l'a compris, "cette partie-là, ils la jouaient à trois, peut-être à quatre (*jugando tres jugadores, quizá cuatro*). Il était sûr, à présent, que Maman était là, près de l'échiquier."(174) Absente, de l'autre côté de l'Océan, restée avec le fils mort, Maman dirige pourtant le jeu. Sa présence et son rôle, entre Laura Luis et Nico, sont essentiels parce qu'ils font correspondre Laura et Nico. Ses lettres annulent le temps, l'espace, la mort et les vaines tentatives du couple pour construire une autre vie. Elles rétablissent le lien avec le passé, l'ordre et la vie d'avant.

> "Cela aurait fort bien pu s'appeler liberté provisoire (*libertad condicional*). Chaque fois que la concierge remettait une lettre à Luis, il lui suffisait de voir la tête minuscule du général José San Martín sur l'enveloppe pour comprendre qu'il lui faudrait de nouveau passer le pont (*franquear al puente*)."(165) ; "Chaque lettre de Maman [...] changeait d'un coup la vie de Luis, le relançait dans le passé comme une balle brutalement renvoyée (*lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota*)."(165) ; "Et cette anxiété, ce besoin urgent de répondre vite, comme il aurait refermé une porte (*cerrar una puerta*)."(165) ; "Les lettres de Maman [...] lui tendaient le pont par où il pouvait encore passer (*el puente por donde era posible*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> *seguir pasando*)."(168) ; "Laura était à Paris mais chaque lettre de Maman la supposait étrangère (*como ajena*) à Paris, complice de cet ordre qu'il avait répudié (*cómplice de ese orden que él había repudiado*) un soir dans le jardin de Flores."(168) ; "La lettre de Maman le plongeait, le noyait dans la réalité profonde de ces deux années de vie à Paris, dans le mensonge d'une paix trafiquée (*la mentira de une paz traficada*), d'un apparent bonheur étayé de promenades et de spectacles, d'un pacte de silence involontaire qui les désunissait peu à peu comme tous les pactes négatifs (*pactos negativos*)."(171)

Ces lettres pâles et insignifiantes relatant les menus faits de la vie quotidienne rendent actuelle, la vie laissée à Buenos Aires. Maman ne parle jamais de Nico, ni de sa solitude, mais ce silence même — comme celui du couple — laisse passer celui qu'on ne nomme pas. Les lettres ramènent à chaque fois le passé refoulé et rappellent que leur vie à Paris, que leur couple même ne sont que mensonge et mascarade. La correspondance de Maman établit un "pont"(165 et 168) entre les deux mondes, un passage par lequel Luis retrouve la maison Flores mais aussi par lequel revient Nico. Car si les lettres de Maman brisent à chaque fois le masque de leur vie à Paris, font de leur existence une "liberté provisoire", c'est qu'elles annoncent le retour du mort. Elles sont ce retour. Les lettres de Maman sont le viatique du mort.

Comme si elle s'était simplement trompée de nom, Maman laisse passer Nico. Le *lapsus scriptae*, dans une phrase confuse et folle, redonne à Nico son existence et sa place auprès de Laura.

> "Son nom [...] avec le *N* étiré et tremblant, le *o* un peu déformé (*con una cola torcida*)... Mais il y avait pire, le nom s'imbriquait dans une phrase incompréhensible et absurde, qu'on ne pouvait prendre autrement que comme un signe de sénilité (*anuncio de senilidad*). Maman avait soudain perdu la notion du temps, elle s'imaginait que... La phrase venait après un bref accusé de réception d'une lettre de Laura (*un breve acuse de recibo de una carta de Laura*)."(167)."(167)

Et le reste de la lettre redevient habituel. Que s'imagine la mère dans ce temps effacé ? Quel "ordre" rétablit-elle ? Le retour de Nico ramène sa fiancée

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Laura. Il va venir retrouver sa fiancée. En annulant ainsi les deux années de vie à Paris et la mort de Nico, Maman annule leur mariage. Le surgissement du nom, la forme des lettres, donnent corps au mort. D'abord "étiré et tremblant", Nico se termine "avec une queue tordue" ("*con una cola torcida* "). Avec le sexe du diable, Nico, le revenant, apparaît dans et par le corps de l'écriture.

Ce corps maigre et diabolique du mort apparaît dans la lettre de Maman "après un bref accusé de réception d'une lettre de Laura". A peine séparé par un léger point à l'encre bleu pâle, le nom de Nico suit celui de Laura. Maman rétablit le couple, le seul qui puisse exister. Et puis se dit ici, entre les lignes — celles de "Lettres de Maman" — que Laura de son côté correspond avec Maman. Cette information glissée subrepticement est surprenante puisque le narrateur insiste ailleurs sur la correspondance exclusive entre sa mère et lui.

> "Les lettres de Maman intéressaient toujours Laura bien que, de manière indéfinissable, elles ne lui fussent pas adressées (*aunque de una manera indefinible no le estuvieran destinadas*). Maman lui écrivait à lui (*a él*), et elle ajoutait à la fin, ou parfois en cours de lettre, des tas de choses affectueuses pour Laura."(167)

Laura lit les lettres de Maman mais c'est Luis qui y répond. Que signifie alors cette lettre de Laura reçue par Maman ? Que dit Laura à sa belle-mère ? Lui parle-t-elle de Luis ou de Nico ? C'est après avoir évoqué cette lettre de Laura qu'apparaît le nom de Nico. Le point pâle séparant les deux phrases ne suffit pas à en faire deux indépendantes. La mère a (re)fait le lien entre Laura et Nico. Ses lettres les réunissent ; elles constituent le contrat écrit de leur union. Ces lettres d'union adressées à Luis, font de lui le témoin ou le dépositaire du contrat. Elles sont également la réponse à la lettre de Laura dont elles accusent réception. Cette correspondance entre elles révèle leur complicité.

> "Mais il ne pouvait plus nier que ces lettres étaient Laura (*esas cartas eran Laura*), étaient ce qui aller arriver avec Laura. Ou plutôt tout ce qui était déjà arrivé depuis le

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> jour de leur mariage, depuis leur lune de miel à Adrogué [...]. Tout était Laura (*todo era Laura*), tout allait être Laura maintenant que Nico, dans le délire de Maman, voulait venir en Europe. Se faisant plus que jamais sa complice (*cómplices como nunca*), Maman parlait de Nico à Laura."(171)

Si les lettres sont adressées à Luis, c'est à Laura que Maman parle et elle lui parle de Nico. Ce qu'elles annoncent a la fatalité du destin. Les messages maternels sont des arrêts. Ils s'écrivent avec la complicité de Laura, en réponse à sa lettre, peut-être à son désir. Maman et Laura sont ensemble du côté du passé et de Nico, de l'autre côté de l'Océan. Les lettres de Maman sont Laura, Laura est Maman.

> "Pourquoi ne pas serrer le poing et frapper ce visage triste et résigné que la fumée de la cigarette déformait, faisait se balancer entre deux eaux, et semblait s'emplir de haine comme si c'était le visage de Maman (*como si fuera la cara misma de mamá*) ?"(177)

La mère et l'épouse ont le même visage. Les deux femmes sont à Nico. Peut-être est-ce là, la raison de la rivalité des deux frères. La mère est avec le fils mort et lui redonne sa fiancée, Laura qui a le même visage haineux qu'elle pour Luis. La possession de la fiancée vaut pour celle de la mère. Et Luis s'aperçoit que son mariage, sa lune de miel et la vie à Paris ne lui ont pas donné pour autant ni l'épouse ni la mère. La correspondance *avec* Maman signifie aussi que Laura correspond *à* Maman et toutes deux excluent Luis.

Comme nous l'avons déjà relevé dans d'autres textes de Cortázar, le texte des lettres est sur le même plan que les autres discours, sans rupture. Mêlés au corps du récit, ces passages textuels de la correspondance de Maman font communiquer deux espaces-temps. Le passé à Buenos Aires avec Laura fiancée à Nico passe par les lettres dans le présent à Paris avec Laura épouse de Luis. Et le texte de cette correspondance fantastique devient alors le centre du récit, le lieu de tous les échanges. Annoncé par le titre, le texte "principal" de

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

"*Cartas de mamá* " est celui des lettres de Maman, le reste est entre parenthèses.

> "Chaque lettre insinuait [...] que sa liberté durement conquise, que sa nouvelle vie [...] cessaient d'être justifiées, perdait leur raison d'être, s'estompaient [...]. Il ne restait plus qu'une pauvre liberté provisoire (*libertad condicional*), la dérision de vivre comme un mot entre parenthèses (*a la manera de una palabra entre paréntesis*), séparé de la phrase principale dont il est presque toujours le soutien et l'explication."(165)

Le passage épistolaire non seulement établit la correspondance entre les deux mondes mais, encore une fois, les renverse. C'est la vie réelle à Paris qui se subordonne à celle, principale, disparue à Buenos Aires. Dépendante de ce que Luis tente d'effacer ou de taire, elle en est aussi "le soutien et l'explication". De fait, "*Cartas de mamá* " est ponctué de très nombreuses parenthèses. Trente fois dans la traduction française, les parenthèses — qui sont parfois des tirets dans le texte original — interrompent le fil du récit. Elles apparaissent le plus souvent comme l'expression d'un double du narrateur, d'une conscience supérieure, une petite voix qui juge, rétablit la vérité, précise et interroge. Sept fois revient cette question entre parenthèses : "Ce n'était pas une question mais comment le dire autrement" (*no era una pregunta pero cómo decirlo de otro modo*). Le doute exprimé par la fausse interrogation porte sur l'écriture même du récit. Ces répétitions de l'impuissance à dire passent comme des doutes de l'auteur lui-même. Elles traduisent en tout cas une certaine lucidité de la part du personnage mais aussi une certaine acceptation de ce qui doit arriver. Il ne peut faire autrement. Comme ces mots entre parenthèses, comme les lettres de Maman, sa vie passe entre Buenos Aires avant, et Paris maintenant. Jusqu'au retour de Nico qui empêchera tout jeu[1] et arrêtera le texte.

[1] Le texte compare plusieurs fois ce qui se joue entre Nico, Laura, Maman et Luis à une partie d'échec (p.172, 174). Julio Cortázar était passionné par ce jeu. Mais "toute ressemblance avec les personnages réels serait purement fortuite..."(169)

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

"*Cartas de mamá*" réalisent, par la correspondance de la mère, le retour du mort. Cette réactualisation du scénario mythique du cauchemar par les lettres de Maman, est en abyme celle qu'effectue l'écriture de Cortázar.

> "Le délire est le *récit* d'un innommable qui dit en abyme l'innommable constitué par le texte fantastique. La fabulation délirante y apparaît comme une construction imaginaire reproduisant au sein du texte le *travail d'écriture* qui l'a constitué. Les lettres échangées [...] montrent l'irruption d'un sens *pris à la lettre*."[1]

Les lettres font passer le mort à la vie et saisissent le vivant. La lettre, le nom, l'écriture font avoir lieu la chose. Le *lapsus scriptae*, le mot qui échappe, réalise le retour de Nico. Si Luis pensait que dire le nom de Nico pouvait exorciser le démon, écrit sur la lettre de Maman, il prend corps. "Ecrire ne guérit pas, écrire entretient"[2] jusqu'à la coïncidence catastrophique du nom et de la chose. Le cauchemar s'accomplit.

[1] TERRAMORSI, Bernard. *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. op. cit.*, pp.126-127.

[2] PINGAUD, Bernard. "L'écriture et la cure". *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°214, oct. 1970, p.162.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 6. "*En nombre de Boby*"

Cette avant-dernière nouvelle de notre corpus cortazarien a été publiée en 1977 dans *Alguien que anda por ahi* (*Quelqu'un qui passe par là*) puis en français dans *Façon de perdre* en 1978. Presque vingt ans après "Lettres de Maman", "*En nombre de Boby*" ("Au nom de Boby"[1]) fait du cauchemar l'élément essentiel du récit. Cependant, cette nouvelle a une place à part dans l'étude du cauchemar cortazarien, et dans notre définition générale du sujet. "Au nom de Boby" est un récit de cauchemar d'un enfant de huit ans, rapporté par sa tante. Nous avons jusqu'ici exclu de notre analyse ce type de cauchemar, rare en littérature. Mais à l'intérieur du corpus cortazarien, "Au nom de Boby" en permet une approche littéraire qui participe à l'imaginaire du cauchemar chez Cortázar.

Boby, un petit garçon sage de huit ans vit avec sa mère, divorcée depuis peu, et sa tante. Cette dernière est la narratrice ; elle n'a pas d'enfant mais s'occupe de Boby et l'aime comme s'il était le sien. La mère est en effet de santé fragile et se repose le plus souvent sur sa soeur. L'enfant a un comportement agréable, gentil, sage et a de bonnes notes à l'école. Mais un matin, Boby malheureux demande pourquoi sa mère est méchante avec lui la nuit. Les deux femmes comprennent que l'enfant a des cauchemars et tentent de le rassurer. Malgré tout, Boby continue à se plaindre de la méchanceté de sa mère la nuit, sans pouvoir en dire beaucoup plus. Il finit d'ailleurs par ne plus rien dire du tout, surtout depuis que sa tante lui conseille de ne pas en parler à sa mère malade pour ne pas la peiner. L'enfant se tait, mais à son regard égaré certains matins, la tante se rend compte que les cauchemars continuent. Elle s'en inquiète mais ne le questionne pas. La mère ne s'aperçoit de rien. Jusqu'au jour où la tante croise le regard de Boby fixé sur le grand couteau de cuisine. Il a alors ce regard différent dit-elle, ce regard qu'il a pour sa mère les

1 CORTÁZAR, Julio. "Au nom de Boby", *Nouvelles. 1945-1982, op. cit.*, pp. 682-687. "*En nombre de Boby*", *Los relatos*. t.1 "*Ritos*", Madrid : Alianza editorial, "El libro del bolsillo", 1976, pp.160-168. Nos éditions de référence.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

lendemains de cauchemar. Et la tante a peur, c'est elle qui ne dort plus alors, se relevant plusieurs fois pour vérifier que le couteau est bien à sa place. Elle tente de provoquer les confidences de Boby un jour et lui demande d'aller chercher ce grand couteau qui semble le fasciner et le terrifier. Il ne le prendra pas et éclate une nouvelle fois en sanglot. Sa tante voit alors ce que sont ses cauchemars.

Ce texte échappe un peu au scénario mythique de cauchemar, ainsi qu'à sa représentation chez Cortázar, telle que nous l'avons relevée jusqu'à présent. Les cauchemars d'enfant, considérés comme des moments quasi normaux du développement infantile, sont fréquents mais différents de ceux des adultes parce que moins déformés. Leur élaboration en un scénario imagé est plus réduite. Et l'enfant, encore moins que l'adulte, ne parvient à le raconter. La tante, la bonne mère, voit cependant ce que tait l'enfant, alors que la mauvaise mère ne se rend compte de rien. Mais finalement, malgré ce "don de double vue", la vision du cauchemar infantile restera indicible.

## 6-1. Les deux mères

Boby vit avec sa mère et sa tante mais c'est surtout cette dernière qui s'occupe de lui. Sa mère est malade, puis convalescente et fragile. La tante, la deuxième mère, est en fait la plus proche de l'enfant et son attention inquiète lui fait voir ce que sa soeur semble ignorer.

> "Tout le monde était content, surtout Boby et ma soeur ; moi, bien sûr, je n'ai pas cessé de surveiller Boby [...] surveillant quand même Boby quand il était distrait, cherchant ce regard que ma soeur ne semble pas voir et qui me fait si mal (*buscándole esa mirada que mi hermana no parece advertir y que me hace tanta daño*)."(682) ; "J'ai vu que ma soeur dormait déjà comme une bienheureuse (*como una bendita*); je suis allée jusqu'à la chambre de Boby [...] il dormait à poings fermés, le visage enfoui dans l'oreiller. Si j'avais eu un fils, je l'aurais aussi laissé dormir comme ça, mais à quoi bon penser à ces choses (*pero para que pensar en*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*esas cosas*)."(683) ; "ma soeur qui est une sainte, tout le monde le dit (*una santa, eso dicen todos*)"(683) ; "ma soeur s'est fâchée (*lo tomó a pecho* [prendre au sérieux]), elle lui a dit qu'il était trop grand pour ne pas faire la différence (*para no distinguir*) et que s'il continuait, elle allait prévenir le docteur Kaplan."(684) ; "On a tous des cauchemars mais c'était triste que Boby les ait justement au sujet de ma soeur qui avait fait tant de sacrifices pour lui (*cualquiera tiene pesadillas así pero era una lástima que Boby las tuviera justamente con mi hermana que tantos sacrificios había hecho por él*), je le lui ai dit et répété et lui bien sûr, il était d'accord, oui bien sûr."(684) ; "Moi, je ne voulais pas que ma soeur l'apprenne (*se enterara*) parce qu'elle se remettait mal de cette pleurésie et que ça aurait pu l'affecter plus que de raison."(685) ; "Je ne sais pas si elle se rendait compte (*se daba cuenta*), mais moi, je ne voulais rien lui dire parce que je la connais et sais qu'elle est trop sensible, surtout quand il s'agit de Boby."(685) ; "C'est à ça que nous servons, nous les tantes (*para eso estamos las tías*)"(685) ; "Je pense plutôt que ma soeur ne se rendait pas compte (*no se daba cuenta*) [...] quand on restait seules, j'attendais toujours qu'elle dise quelque chose, mais non ; et moi, ça me paraissait mal de lui rappeler une chose qui la ferait forcément souffrir."(685) ; "Heureusement que ma soeur ne se rendait compte de rien (*no se daba cuenta de nada*)"(685) ; "Elle était encore assez délicate de santé et ne s'occupait pas trop de lui parce que je la devançais toujours et que Boby acceptait tout de moi, même les choses les plus désagréables quand c'était nécessaire, de sorte que ma soeur ne se rendait pas compte de ce que j'avais vu tout de suite (*no alcanzaba a darse cuenta de eso que yo había visto en seguida*)."(686)

La tante a le premier rôle dans la vie quotidienne de Boby. Plus proche de l'enfant que sa mère, elle voit ce qu'il ne dit pas. Cette attention maternelle qu'elle porte à son neveu fait d'elle la véritable mère. Ses liens avec Boby lui font comprendre de façon instinctive ce qu'il vit la nuit. Tandis que sa soeur "ne se rend pas compte" de la souffrance de son fils. Et la tante, pour ménager sa soeur, ne lui dit rien. Elle défend même à l'enfant de lui en parler, comme si elle était jalouse de ce secret partagé avec Boby. Les cauchemars instaurent entre le neveu et la tante une complicité qu'elle ne veut pas rompre. Une sourde rivalité apparaît ainsi chez la tante pour l'amour de Boby. La santé délicate de la mère, sa trop grande "sensibilité" équivalente à une émotivité nerveuse la disqualifient dans son rôle auprès de l'enfant. Ce qui semble

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

convenir à la tante qui n'a pas d'enfant et le regrette. Aussi, alors que sa soeur menace Boby de la visite du médecin, la tante explique, cherche à comprendre les cauchemars et en guette les signes dans le regard de l'enfant. L'image ambivalente de la mère s'incarne ici dans les deux soeurs. La tante est la bonne mère protectrice, sa soeur, la mère phallique, "méchante" et castratrice.

L'absence du père renforce cette représentation du couple parental formé par les deux femmes pour l'enfant. La mauvaise mère, celle qui a quitté ou fait fuir le père, celle qui ne se rend compte de rien concernant son fils, est comme une sorcière. Elle vient la nuit tourmenter l'enfant endormi. Cette mère nocturne révèle à Boby un visage qu'il ne comprend pas. Il ne cesse de demander pourquoi elle est si mauvaise avec lui.

> "Boby avait demandé à ma soeur pourquoi elle était méchante avec lui (*por qué era mala con él*) [...] elle n'avait jamais été méchante avec lui, a-t-elle répondu [...] mais Boby continuait à la regarder d'un air triste et à la fin il a expliqué que ce n'était pas le jour, elle était méchante la nuit quand il dormait.( *Boby la seguía mirando triste y al final explicó que no era de día, que ella era mala de noche cuando él estaba durmiendo*)."(683) ; "Quelques jours plus tard, il s'est réveillé très tôt en pleurant à gros sanglots [...], un autre cauchemar sans doute (*otra pesadilla seguro*), et à déjeuner il a dû s'en souvenir tout à coup et il a redemandé à ma soeur pourquoi quand il dormait elle était si méchante avec lui (*por qué cuando él estaba durmiendo ella era tan mala con él*)."(684) ; "Je lui ai demandé s'il faisait de nouveau des cauchemars (*si de nuevo estaba con las pesadillas)*. Alors il s'est mis à pleurer doucement se cachant le visage et après il a dit que oui, pourquoi sa maman était comme ça avec lui (*por qué su mamá era así con él)*; cette fois je me suis rendue compte qu'il avait peur (*tenía miedo*) 684) ; "C'était toujours la même chose, il faisait un effort pour ne pas pleurer, il avalait ses mots, pourquoi sa maman était-elle comme ça avec lui la nuit (*por qué su mamá era así con él de noche)*, mais il ne pouvait pas aller plus loin, il pleurait trop."(684-685)

L'enfant présente sa vie onirique comme réelle. Sa mère est réellement méchante avec lui la nuit, il le vit et en souffre. Et malgré les explications de la tante — qui ne portent pas d'ailleurs sur la différence entre le réel et le rêve — ne changent rien à la réalité de son expérience. Boby se conduit normalement

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

avec sa mère et s'il est un peu distant ou distrait, seule sa tante capte les regards qu'il lui lance et qui prouvent sa détresse. La mère nocturne envahit aussi les jours de l'enfant.

La double figure maternelle est accentuée par la confusion de l'enfant entre le jour et la nuit, la réalité et le rêve. Sa mère lui reproche d'ailleurs de ne pas faire la différence mais laisse à la tante le soin de la disculper. Divorcée, elle a pris la place du père, distante et sévère ; tandis que la tante dorlote, cajole et surveille. Cette situation familiale peut en partie expliquer le cauchemar infantile.

## 6-2. Le cauchemar infantile

Boby ne peut dire grand-chose de ses cauchemars. L'enfant ne peut répéter que son incompréhension et pleurer. L'enfant (*infans*) ne peut raconter ses cauchemars qui, malgré leur apparence de réalité, sont avant tout des sensations. Sa mère est méchante avec lui la nuit mais il ne peut dire ce qu'elle fait. Le cauchemar infantile ne se développe pas en un scénario plus ou moins élaboré, il est un assaut massif de sensations fortes et terrifiantes. Poussé par sa tante, Boby décriera pourtant un peu plus ce qu'il vit la nuit.

> "On sentait bien qu'il ne voulait pas parler, qu'il lui en coûtait trop, mais à la fin il a dit quelque chose du genre que la nuit tout était autrement (*de noche todo era distinto*), il a parlé de chiffons noirs (*unos trapos negros*), qu'il ne pouvait dégager ni ses mains ni ses pieds (*no podía soltar las manos ni los pies*), on a tous eu des cauchemars (*pesadillas* ) mais c'était triste que Boby les ait justement au sujet de ma soeur (*con mi hermana* )."(684)

Même si l'on ne peut relever ici le scénario traditionnel du cauchemar, certaines de ses caractéristiques sont bien présentes. Les chiffons noirs qui le paralysent peuvent être assimilés au démon qui oppresse. L'enfant se sent pris au piège sous une masse noire qui l'empêche de bouger et le livre à la merci de

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

la méchanceté de sa mère. Il est paralysé et les tissus noirs qui le recouvrent peuvent aussi traduire la sensation d'étouffement. L'aspect informe de ces lambeaux de toile leur donne une apparence vivante et monstrueuse. S'ils ne sont pas le démon habituel, ces chiffons noirs sont tout de même proches du cauchemar cortazarien tel que nous l'avons vu dans "*La noche boca arriba*" notamment. Dans ce texte, la nuit, vécue comme de la matière opaque, palpable et pesante, est la chose démoniaque. Que pour l'enfant, cette oppression soit visualisée par des chiffons noirs, ne modifie pas la représentation fantasmatique du cauchemar cortazarien. Encore fois c'est le tableau de Ferdinand Hodler, *La nuit* (cf. annexe 10) qui se rapproche le plus de ce cauchemar moderne. Le drap d'un noir opaque se redresse et va s'abattre sur le dormeur. Les chiffons noirs sur Boby, pieds et poings liés, sont aussi cette masse informe étouffante. Il est d'ailleurs significatif que la tante décrive par les mêmes images, le tourment de ses insomnies :

> "Seulement, moi, je ne pouvais pas dormir (*no me podía dormir*) parce que soudain tout s'agglutinait de nouveau (*de golpe todo se juntaba de nuevo*), c'était comme une pâte (*como una masa* ) qui épaississait (*que se iba espesando* ) et alors la peur, impossible de savoir de quoi puisque Boby et ma soeur dormaient déjà."(687)

Cette masse (*masa*) pesante est "le pan énorme de matière poisseuse" (*enorme pedazo de materia pegajosa*) qui oppresse Laura dans "Lettres de Maman". Elle dit l'impuissance et la terreur, ce qui est plus de l'ordre du cauchemar que de l'insomnie. "Ne pouvant pas dormir" signifierait donc "avoir une nuit tourmentée, vivre le cauchemar". Le cauchemar empêche le sommeil. La peur qu'elle ressent alors est aussi incompréhensible que celle de Boby. L'angoisse est là, apparemment sans cause puisque la maison est tranquille. Mais pourquoi le sommeil de l'enfant et de sa mère devrait l'empêcher d'avoir peur ? Que craint-elle de leur réveil ? Elle les écoute dormir — mais son inquiétude face aux cauchemars de Boby lui fait ressasser des "idées noires" et l'empêche de dormir. Les cauchemars de Boby la tourmentent à son tour.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Un autre élément essentiel est associé aux cauchemars de Boby, il s'agit du "grand couteau".

> "Le couteau ce fut par hasard, [...] ce n'est qu'en me retournant [...] que je l'ai vu en train de regarder le plus grand couteau (*lo vi mirando el cuchillo más largo).* [...] Je lui connaissais déjà cette façon de regarder (*esa manera de mirar* )[...] parfois il la [la mère] regardait comme il avait regardé le grand couteau, ce regard différent (*la miraba como había mirado el cuchillo largo, esa mirada diferente*). C'est peut-être une coïncidence, évidemment, mais je n'ai pas aimé, quelques jours plus tard, lui revoir le même air (*la misma cara*) juste au moment où j'étais en train de couper le pain avec le grand couteau (*cortando pan con el cuchillo largo*)."(686) ; " Je crois qu'à ce moment-là j'ai vu ce qui avait dû être son dernier cauchemar (*su última pesadilla*), 687)

Associer ainsi la mère méchante et le couteau dans le cauchemar, laisse supposer son contenu. Le couteau est l'instrument avec lequel sa mère est méchante avec lui. Il est l'arme redoutable de la mauvaise mère. L'instrument phallique dont la pénétration est mortelle, dit l'angoisse de castration et de mort liée au désir incestueux.

> "L'analyse confirme en général l'assertion de Jones selon laquelle la spécificité du cauchemar réside dans l'expression 'd'un conflit psychique relatif à un désir incestueux'. La jouissance de l'Autre étant hors-la-loi, elle participe volontiers d'un imaginaire d'inceste : la mère ne tient-elle pas d'abord lieu de l'Autre ?"[1]

Le démon qui fait souffrir l'enfant la nuit est la mère. On ne sait pas ce qu'elle (lui) fait. Il y a des chiffons noirs qui le paralysent et puis ce grand couteau que Boby regarde avec "ce regard différent", celui qu'il a pour sa mère, au matin d'un cauchemar. L'âge de l'enfant, sa situation familiale entre les deux mères et sans père, et le contenu de ses cauchemars indiquent le conflit

[1] MALEVAL, J.C. SAUVAGNAT, F., "Des rêves d'angoisse aux délires névrotiques", *Frénésie* n°3 "Coche-mare", printps 1987, p.90.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

oedipien. L'angoisse de ces cauchemars de mère méchante révèle ce violent conflit entre le désir incestueux et la culpabilité d'un tel désir. Il est habituellement admis — plus facilement que pour les cauchemars d'adultes — que les terreurs nocturnes des enfants ont pour origine cette phase du développement. Le cauchemar de Boby permet de dire cette origine incestueuse qui n'apparaissait que très peu jusqu'ici dans les textes de Cortázar. Ce texte retrouve dans le cauchemar infantile, l'origine que E. Jones donne à tous les cauchemars :

> "[Elle] se trouve dans des conflits mentaux primitifs se rapportant aux parents, provoqués principalement par des désirs de mort refoulés et une culpabilité provenant des pulsions incestueuses au cours des combats primordiaux entre l'amour et la haine."[1]

"Au nom de Boby" permet de mettre en scène cette dimension du cauchemar, centrale dans l'explication psychanalytique.

Mais on peut lire également dans "le regard différent" que Boby porte sur sa mère et le grand couteau, un désir de tuer la mère qui mettrait fin au cauchemar. Ce désir de mort, de mutilation ou de blessure à l'arme blanche n'entre d'ailleurs pas en contradiction avec ce que nous avons précédemment sur le désir incestueux.

> "Boby absorbé par ce que j'étais en train de faire au pain (*solamente atento a lo que yo estaba haciendo al pan*), suivant des yeux chaque mouvement du couteau et se balançant un peu sur sa chaise comme si c'était lui qui coupait du pain (*acompañando con los ojos cada movimiento del cuchillo y balanceándose un poco en la silla casi como si él mismo estuviera cortando el pan*)."(687) ; "Je ne pouvais pas le lui demander, mais je pense que j'ai vu ce qu'il avait rêvé la dernière fois avant de cesser d'avoir des cauchemars (*antes de dejar de tener las pesadillas* ) et de s'être mis à regarder ma soeur comme ça, à regarder comme ça le grand couteau (*mirar así a mi hermana, mirar así el cuchillo largo.*)."(687)

[1] JONES, Ernest, *Le cauchemar. op. cit.*, p.299

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le regard de l'enfant qui inquiète tant la tante dit la haine, la vengeance et la mort. En suivant les mouvements du couteau, tellement absorbé que son corps se balance, Boby se voit faire ce que sa tante fait au pain. Il coupe, tranche, mutile celle qu'il associe dans son regard au couteau : sa mère méchante. Aussi la tante prend-elle peur et se lève la nuit pour vérifier que le couteau est bien rangé. Elle tente de se rassurer en écoutant le sommeil de Boby et de sa mère, mais elle est tourmentée par ce qu'elle lit dans les yeux du petit garçon. Elle n'ose plus le regarder en face. Ce "quelqu'un d'aussi petit et innocent que Boby"(687) lui fait peur. La tante finit même par se sentir coupable de prêter de telles pensées à l'enfant "innocent" et sage. "Je me mettais à penser que c'était moi qui inventais"(685). Mais le regard du couteau à la mère et les pleurs de l'enfant incapable de parler lui montrent son cauchemar. Depuis qu'il s'est mis à regarder "comme ça" le couteau et sa mère, Boby ne fait plus de cauchemar, ou du moins, il ne parle plus de la méchanceté de sa mère la nuit. S'il est toujours tourmenté la nuit, le jour, l'enfant ne dit plus rien et regarde le couteau. Il veut faire ce qu'on lui fait et par ce retournement, le cauchemar s'arrête. Mais il commence pour la tante qui n'en dort plus.

En regardant de la même façon le couteau et sa mère, Boby les associe dans le cauchemar. La mère méchante armée du grand couteau le tourmente. Mais la tante voit dans ce regard un retournement de la situation : Boby veut se défendre de sa mauvaise mère avec le grand couteau. L'enfant s'arme contre ses cauchemars. L'angoisse de castration lie le désir incestueux au désir de mort.

## 6-3. "La double vue"

La tante raconte les cauchemars de son neveu, "au nom de Boby". Mais ce n'est pas elle qui les vit. Son regard — le regard — est donc essentiel dans ce récit. Elle voit le regard de l'enfant et voit son cauchemar. Comme H. Füssli

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

peignant la rêveuse et son rêve, la narratrice "s'attribue, littéralement, le don de double vue."[1] Voir ce que voit l'enfant dans ses cauchemars, alors que la mère elle, ne voit rien, est l'enjeu essentiel du récit de la tante. Mais ces échanges de regards soulignent d'abord le non-dit, le secret qui entoure les nuits de Boby et le sentiment de culpabilité.

> "Je crois que c'est moi qui ai commencé à lui expliquer que ce qui, se passe dans les rêves (*en los sueños*), ce n'est la faute de personne (*nadie tiene la culpa*), qu'il avait dû avoir un cauchemar (*una pesadilla* )."(683) ; "Ne lui dit rien à elle, ai-je demandé (*A ella no le digas nada*) [...] Par la suite je me suis dit qu'il avait dû prendre ça au pied de la lettre (*al pie de la letra*) car même quand ma soeur était convalescente il ne lui en a plus reparlé."(684) ; "Tu l'as raconté à ta maman ? -Non, pas à elle ; à elle...( *No, a ella no. A ella...*)"(686)

Lorsque la tante explique à Boby le cauchemar, elle ne met pas en avant l'aspect onirique, irréel de l'expérience afin que l'enfant le différencie de la réalité. Son explication porte avant tout sur la responsabilité : "ce n'est la faute de personne". Tente-t-elle ainsi de disculper Boby ou sa mère ? Il n'est pas coupable et il ne doit pas tenir sa mère pour responsable de ses tourments. La tante louera plusieurs fois l'attitude exemplaire de sa soeur, "ses sacrifices" pour prouver à Boby qu'elle est une bonne mère et qu'elle l'aime. L'enfant acquiesce mais continue ses cauchemars. Pour disculper la mère et ne pas l'affecter, la tante garde le silence et le demande à Boby. La mère au centre des cauchemars reste à l'écart dans la vie diurne, hors des échanges de la tante et du neveu. Ils ne lui disent rien, elle ne voit rien. Le secret gardé en silence les lie, dans un sentiment de culpabilité, contre la mère méchante. La tante se sent coupable de ne plus voir en Boby l'enfant "petit et innocent" et l'enfant de voir sa mère si mauvaise. Tous deux prêtent à l'autre un caractère démoniaque, ce qui ne dit que leur désir. Si Boby n'est plus "innocent" et a un "grand couteau", elle pourrait l'avoir à elle seule. Ce désir est tout aussi inacceptable, angoissant

[1] STAROBINSKI, Jean. "La vision de la dormeuse", *Trois fureurs. op. cit.*, p.129.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

et culpabilisant que le désir de mort de Boby pour sa mère. Ce secret que partagent la tante et le neveu conduit à s'interroger sur le titre de ce récit, son statut et celui de la narratrice. "*En nombre de Boby*" suggère que le récit est comme un hommage ou une invocation à l'enfant. La tante raconte en son nom, c'est-à-dire à sa place et *pour* lui. Elle lui raconte l'histoire de Boby. Le style oral du texte donne à la tante le rôle d'une mère racontant une histoire à son enfant pour qu'il s'endorme. Ce qu'elle a dû sûrement faire auprès de Boby. Mais raconter des histoires de cauchemars fait venir le cauchemar. La tante n'en dort plus, celui qui l'écoute — la lit — non plus.

L'importance du regard que nous avons déjà soulignée indique également la présence forte de la narratrice dans son récit. C'est son regard qui donne sens, notamment aux regards de Boby. C'est elle qui voit, notamment ce que ne voit pas la mère. Son point de (double) vue est celui du peintre du *Nightmare* représentant la dormeuse et son rêve. Elle voit le cauchemar de l'autre.

> "J'ai vu ce qui avait dû être son dernier cauchemar (*vi algo que debía ser su última pesadilla*), je ne pourrais pas le lui demander, mais je pense que j'ai vu ce qu'il avait rêvé (*vi lo que él había soñado*)."(687)

Avant cela, comme elle a vu le regard de Boby sur le couteau et sa mère, la tante a vu le cauchemar sur son visage, le matin. Elle reconnaît le cauchemar à "son air" :

> "Je le devinais certains matins quand je le voyais sortir de sa chambre avec cet air perdu (*con esa expresión perdida*)"(684) ; "parfois je lui voyais cet air un peu perdu le matin (*ese aire un poco perdido*)" (685) ; "Certains jours Boby se levait avec l'air de revenir d'un long voyage (*como si volviera de un largo viaje*), avec un air perdu (*con una cara perdida*) qui durait jusqu'au café au lait."(685) ;

Cette forte présence du narrateur assumant chaque instant de son récit était déjà à l'oeuvre dans "Récit sur un fond d'eau", constitué par le discours

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

que le "docteur Un tel" adresse à Mauricio. A qui s'adresse la tante dans "*En nombre de Boby*" sinon à Boby lui-même ? Une histoire de cauchemar pour enfant sage…

Le cauchemar cortazarien s'enrichit avec cette nouvelle de la dimension incestueuse que les textes précédents n'avaient pas mise au premier plan. Le cauchemar infantile dit explicitement que l'être qui assaille est la mère. Ce texte de 1977 met ainsi en scène un cauchemar plus archaïque que les précédents, celui de l'enfance. En remontant à cette source infantile, "Au nom de Boby" retrouve une partie de la mythologie médicale du cauchemar. La mère accuse "les vers ou l'appendicite"(684) et la tante le fait de "manger trop de pain le soir"(685). Mais le docteur "qui n'a pas de temps à perdre", ne sera pas appelé pour si peu. Boby se tait et pleure.

Le cauchemar infantile, doublement indicible, est raconté par la tante. Boby ne peut le dire mais sa tante le voit. Son récit donne la parole à l'enfant, "au nom de Boby". Mais il ne le fait pas avoir lieu. Le cauchemar infantile ne se réalise pas, il cesse. Aussi la dimension fantastique du récit est-elle discutable et en cela, "Au nom de Boby" diffère du cauchemar littéraire tel qu'il est apparu dans les textes précédents. Il était cependant important que ce récit de cauchemar infantile figure dans le corpus cortazarien puisque c'est à ce texte que conduisent les nouvelles antérieures, le dernier avant que le cauchemar ne se dise dès le titre.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 7. "*Pesadillas*"

"*Pesadillas*" (Cauchemars[1]) est la dernière nouvelle que nous analyserons dans notre travail. Elle est la seule de notre corpus à annoncer dès son titre le démon du cauchemar. Publiée à Madrid en 1982 dans *Deshoras*, sa traduction française paraît d'abord dans *Le Monde diplomatique* en octobre 1983, puis dans *Heures indues* en 1986. Elle est l'avant-dernière nouvelle de J. Cortázar qui meurt en 1984.

Le recueil *Deshoras* n'a pu être édité en Argentine. Depuis 1976, depuis le début de la dictature militaire, Cortázar est interdit dans son pays et ses textes sont censurés par le pouvoir dictatorial. Soumis à la pression politique, "*Pesadillas*" fait référence aux événements politiques de l'Argentine, à la guerre civile et au pouvoir militaire. Mais ce contexte politique est suffisamment abstrait pour que la nouvelle garde toute sa portée hors de l'Amérique latine de cette époque. "*Pesadillas*" est un texte engagé politiquement qui dénonce La Dictature, en tout temps et en tout lieu. La situation politique en Argentine en 1976 est celle de l'Etat de siège. A la suite de graves conflits socio-politiques et des attentats qui agitent le pays, les militaires prennent le pouvoir avec, à leur tête, le général Vidéla. Dans cette tradition du putsch militaire, les généraux justifient leur action par la nécessité de reprendre fermement en main le pays troublé. Le gouvernement civil jugé trop faible et incapable de maintenir l'ordre est balayé. La Junte installe l'état d'exception. Les lois constitutionnelles, les libertés individuelles et politiques sont suspendues, l'épuration commence. On estime à plus de 20000, le nombre des personnes "disparues" pendant la dictature, de 1976 à 1983. Les Mères de la Place de Mai brandissent en silence les photos de leurs enfants "*chupados*", "aspirés, sucés" par l'écrasante machine étatique, arbitraire et vampirique. L'Etat dictatorial, ses "Escadrons de la mort", ont une dimension terrifiante et

[1] CORTÁZAR, Julio. "Cauchemars", *Nouvelles 1945-1982, op. cit.*, pp.1000-1006. "*Pesadillas*" , *Los relatos*, vol.4 "*Ahi y ahora*", Madrid : Alianza editorial, "El libro de bolsillo", 1985, pp.82-91. Nos éditions de référence.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

quasi surnaturelle qui, dans l'excès de violence et de mort, devient fantastique. Cette créature étatique démoniaque "suce" 20000 personnes qui deviennent des fantômes, des âmes errantes envahissantes. L'état d'exception prend fin en 1983 quand, après la défaite des militaires pendant la guerre des Malouines, Raoul Alfonsin prend démocratiquement le pouvoir.

Dans ce contexte de la dictature, la nouvelle lie dès son titre la terreur politique à la terreur archaïque du cauchemar. "*Pesadillas*" suggère une analogie entre les puissances politiques et les puissances surnaturelles qui renouvelle le scénario mythique du cauchemar.

Mecha est une jeune fille pleine de santé qui, pour une raison inconnue, sombre dans un coma profond. Toute la famille Botto, le père, la mère, le frère Lauro ainsi que le docteur Raimondi s'empressent autour d'elle immobile et comme morte sur le lit. Mais il n'y a rien à faire qu'à attendre. Impuissants, ne sachant même pas quel nom donner à la maladie, ils assistent au lourd sommeil de Mecha et attendent paniqués. Le corps inerte de la jeune fille, posé là au coeur de la maison, devient de plus en plus oppressant. Leur fille, leur soeur s'est transformée en un corps étranger, une vivante morte occupant l'espace intime et familier comme la dormeuse de H. Füssli. Comme elle, Mecha est possédée par le cauchemar. La famille le reconnaît aux frémissements qui parcourent son corps, à ses yeux qui roulent sous les paupières, à des mouvements imperceptibles qui trahissent son tourment.

Tout le récit se déroule à l'intérieur de la maison, autour du corps de Mecha. Pourtant des bruits arrivent de l'extérieur. Des sirènes, des coups de feu, des rafales de mitraillettes parviennent comme par effraction jusqu'à la chambre de Mecha de plus en plus tourmentée. De façon allusive, le récit laisse apparaître la situation politique, l'état de siège. Le père et la mère se taisent et semblent tout ignorer du dehors. Mais Lauro, étudiant, mène une activité politique secrète. Des réunions, des coups de téléphone discrets indiquent qu'il est un opposant actif au régime dictatorial. Pourtant, même si ce contexte politique et social est bien présent dans le texte, s'il est comme mêlé à la

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

maladie de Mecha, il ne provoque aucune remarque de la part de la famille. N'était la maladie de Mecha, tout paraîtrait normal dans la maison. Lauro va à l'Université et la télévision diffuse des matchs de football et des jeux qui passionnent le père. Le pouvoir fort qui censure a été intériorisé par la famille qui le reproduit. Cette situation dure plusieurs semaines. Le coma de Mecha est de plus en plus troublé par le cauchemar qui ne la quitte plus. Dehors, le quartier est bouclé, les tirs et les sirènes redoublent. Lauro parti la veille n'est pas rentré. Dans l'affolement grandissant, Mecha remue la tête et ouvre brusquement les yeux. Alors les bruits du dehors pénètrent dans la maison, les militaires ont défoncé la porte et font irruption au pied du lit de Mecha. Réveillée du cauchemar, Mecha peut entendre et voir le pouvoir fort exerçant son oppression.

"*Pesadillas*" annonce explicitement une réactualisation du scénario mythique du cauchemar. Ce texte moderne atteste donc la permanence du démon fouleur tel que les croyances mais aussi les textes précédents de Cortázar l'ont caractérisé. Mais dans le contexte politique de l'Argentine en 1976 où se situe la nouvelle, la figure mythique est renouvelée et la terreur qu'elle représente devient celle de la dictature. Le cauchemar a alors le poids despotique de l'Histoire.

## 7-1. La figure mythique

Comme le *Nightmare* de H. Füssli, le titre de la nouvelle peut paraître surprenant voire incompréhensible pour le lecteur moderne qui a perdu la référence mythologique. Sans elle, le lecteur peut simplement comprendre que la dictature est un cauchemar, c'est-à-dire dans son sens affaibli, une situation pénible. En faisant référence à la mythologie du cauchemar, Cortázar prend le risque de ne pas être pleinement compris mais il donne ainsi un sens fort — et fantastique — au texte dénonçant l'oppression politique. Après la lecture des six précédents récits de cauchemar, "*Pesadillas*" est suffisamment référentiel

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

pour que l'on puisse apprécier et relever quelques grandes caractéristiques de la figure mythique du cauchemar.

C'est tout d'abord parce qu'ils sont une possession démoniaque que les cauchemars de Mecha appartiennent à la tradition et aux croyances ancestrales.

> "Elles virent un frémissement parcourir les mains de Mecha"(*vieron pasar el temblor por las manos de Mecha*) (1001) ; "Ils purent voir tous les trois le frémissement se propager le long du corps de Mecha (*el temblor se repetía en todo el cuerpo de Mecha*), vif serpent se faufilant du cou jusqu'aux pieds (*una rápida serpiente corriendo del cuello hasta los pies*), mouvements des yeux sous les paupières, légère crispation du visage, désir de parler eût-on dit, de se plaindre, pouls se faisant plus rapide."(1001) ; "On aurait dit que Mecha rêvait et que ce rêve était pénible et désespérant (*sueño penoso y desesperante*), un cauchemar (*la pesadilla* ) qui revenait encore et encore sans qu'elle puisse le chasser [...], Mecha toute entière envahie (*invadida* ) par cette autre chose (*otra cosa* ) (1001) ; "Elle fait des cauchemars (*tiene pesadillas*), [...] elle sent quelque chose (*siente algo*), elle souffre tellement, docteur"(1002) ; "Il voyait les doigts de la main gauche de Mecha bouger lentement."(1002) ; "C'était comme les sirènes là-bas, dehors ça durait, les mains paraissaient chercher quelque chose (*buscar algo*), les doigts essayer de trouver à quoi s'accrocher sur le drap (*encontrar un asidero en la sábana*)."(1002) ; " Mecha remuait très légèrement les doigts mais ils sentaient que le cauchemar était encore là, qu'il se prolongeait interminablement (*sentían que la pesadilla seguía ahí, que se prolongaba interminablemente*)."(1002) ; "Personne ne veut comprendre qu'elle n'arrête pas de faire des cauchemars (*que está todo el tiempo con una pesadilla*)."(1003) ; "Avant même de la distinguer dans la pénombre il sentit la présence du cauchemar (*sintió la pesadilla*), le frémissement des mains, l'habitant secret se faufilait sous la peau (*la habitante secreta resbalando bajo la piel*)." (1003) ; "Elle s'était tout d'un coup mise à remuer la tête; de temps en temps elle la tournait lentement d'un côté et de l'autre, il fallait écarter ses cheveux qui lui retombaient sur le front"(1005) ; "Mais c'est pire qu'avant Eduardo, regarde comme elle continue à avoir des hallucinations (*las alucinaciones*), on dirait qu'elle se défend (*se está como defendiendo de ...*)".(1006).

La famille, qui n'a pas "le don de double vue", voit la présence du cauchemar par certaines manifestations physiques chez Mecha. Mais si le démon n'est pas directement visible, c'est parce qu'il *habite* la jeune fille.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Mecha est inconsciente, endormie et comme morte. Son corps sur lit, impuissante et paralysée, elle subit le poids du cauchemar. Elle est possédée par ce démon qui la fait souffrir sans que rien ni personne ne puisse l'en délivrer. Mais le démon n'est plus une créature monstrueuse projetée hors de la dormeuse. Le cauchemar est en elle. Le texte moderne ne représente plus le démon, comme le faisait Füssli, par un gnome hideux chevauchant sa victime. Il montre que le cauchemar n'est pas une réalité extérieure à la dormeuse mais qu'il est — qu'il a toujours été — dans son corps, porté et engendré par elle. Cette "intériorisation" du cauchemar opérée par l'explication psychanalytique de l'expérience onirique le rend d'autant plus terrifiant. La chose occupe le corps familier qui devient étranger. "L'habitant secret" de Mecha est le bruit de "Maison occupée". Il remplit l'espace intime et familier, dépossède les propriétaires qui y deviennent des étrangers. Mecha n'est plus la jeune fille enjouée, la soeur et la fille, elle est la monture du cauchemar. Possédé, le membre de la famille appartient désormais à celui qui l'habite, qui en a fait sa chose. La possession démoniaque fait de la très belle expression "l'habitant secret se faufilant sous la peau"[1], la définition moderne et littéraire du cauchemar. Elle était déjà, si l'on peut en dire, en gestation dans "Le fils du vampire", ce texte de 1937 où le corps de Lady Vanda est peu à peu absorbé par l'enfant démoniaque qu'elle porte. Le corps étranger se développe, se propage, envahit toute la personne jusqu'à prendre sa place.

Une des expressions du texte original explicite cette possession par le cauchemar : "*Nadie comprende que está todo el tiempo con una pesadilla*". La traduction française de F. Campo-Timal est "personne ne veut comprendre qu'elle n'arrête pas de faire des cauchemars"(1003) mais littéralement le texte dit que Mecha "*est* tout le temps *avec* un cauchemar". La jeune fille ne *fait* pas un cauchemar, elle vit, elle dort avec lui. Ce n'est pas un rêve mais une union. Mecha est la concubine du cauchemar. Et les frissons qui parcourent son corps lorsqu'il est avec elle, disent sa possession. La famille suit sur Mecha la vague

[1] Au féminin dans le texte original, "*la habitante secreta*" s'accorde avec "*la pesadilla*".

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

des frémissements qui se propage à tout son corps, "vif serpent se faufilant du cou jusqu'aux pieds"(*una rápida serpiente corriendo del cuello hasta los pies*)(1001). Le frémissement, la légère ondulation du corps de la jeune fille marque en fait la progression du cauchemar en elle. La famille voit et reconnaît l'onde de choc du cauchemar. Elle part du cou, du col (*del cuello*) de la jeune fille et se répand jusqu'aux extrémités de son corps. Le cauchemar la possède par le col et la pénètre jusqu'aux pieds. Le tremblement (*temblor*) qu'il provoque ne dit pas tant l'effroi que la froide pénétration diabolique. Car "l'habitant secret" qui se glisse en Mecha est un "vif serpent". Le serpent est le diable, le Séducteur et la luxure. Les démonologues du Moyen-Age en ont fait le sexe du diable…

La possession démoniaque du cauchemar appartient aux croyances ancestrales. Elle se dit toujours dans ce texte du XX$^{ème}$ siècle qui la rend totale, la pousse à bout dans le corps de Mecha. La jeune fille comblée n'est plus que l'enveloppe corporelle du démon. Cependant, en 1982, il appartient aux médecins, à la science d'expliquer cette possession. Le démon, l'incube sont entrés dans le domaine de la pathologie médicale et l'on sait depuis longtemps que les possédées des siècles passés devaient être surtout des hystériques. Au contact de Mecha possédée, Lauro dit : "Parfois l'hystérie le gagnait lui aussi" (*Por momentos lo ganaba la histeria*) (1004). Outre la propagation du cauchemar, cette phrase révèle la maladie de Mecha. L'hystérie de Mecha, sa possession démoniaque, vient de son col. Le siège de la maladie est l'utérus que les médecins de l'Antiquité se représentaient comme un animal — un serpent ? — dans le ventre féminin. Mecha assiégée par le corps étranger l'occupant tout entière, en état de siège, entre dans une catalepsie hystérique et fait la morte.

Dans cette nouvelle moderne, située à une époque moderne, la possession démoniaque se dit d'abord par la maladie. La jeune fille est brutalement atteinte d'un mal inconnu qui la plonge dans un profond coma. La famille et le docteur Raimondi n'ont aucune explication. On ne sait pas quel est

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

le mal, ni quelles en sont les causes, ni son traitement. Mecha était en bonne santé, enjouée et pleine de vie, et tout à coup, elle est là, comme morte.

> "Mais ça va faire deux semaines [...] qu'elle est comme morte (*como muerta*)."(1000) ; "C'est le coma classique, tout ce qu'on peut faire c'est attendre (*esperar*)."(1000) ; "une maladie virale à évolution complexe, un état comateux, impossible de se prononcer" (1000) ; "Elle est comme, mon Dieu pardon, je ne sais plus ce que je dis" (*está como, ah perdón Dios mío, ya ni sé lo que digo*) (1000) ; "Mecha ne pouvait entendre, le docteur Raimondi affirmait que son coma la privait de toute perception (*el estado de coma la aislaba de toda sensibilidad*), on pouvait dire n'importe quoi sans que se modifiât l'expression d'indifférence de Mecha (*se podía decir cualquier cosa sin que nada cambiara en la expresión indiferente de Mecha).*"(1001) ; "état stationnaire" (1002) ; "c'est purement végétatif, pas la moindre trace de conscience" (*todo es vegetativo, no hay concienca*) (1002) ; "Il ne faut pas croire qu'elle soit consciente de ce qui paraît être un rêve" (*no crea que tiene conciencia de eso que parece un sueño*) (1004).

La maladie — le corps de Mecha — est là, sans cause, et la seule préoccupation de la famille est alors d'attendre (*esperar*). Mecha a attrapé mal, mais la médecine ne peut nommer ce mal. Le virus qui l'atteint la plonge dans un sommeil ressemblant à la mort et elle est assaillie par le cauchemar. C'est la scène du *Nightmare*. En faisant appel au domaine médical, le texte apporte une explication rationnelle qu'il invalide aussitôt. La maladie est inconnue, les médecins impuissants. Ne pouvant être nommée, la maladie permet de dire le Mal, la possession démoniaque. Le cauchemar est le Mal dont souffre Mecha. Il nomme l'impossible à dire fantastique.

La maladie de Mecha dans le récit fonctionne comme un symptôme. Elle vaut pour autre chose, pour ce qui ne peut se dire. De quoi souffre Mecha ? Le médecin a beau certifier qu'elle ne sent rien, Doña Luisa sait bien que sa fille souffre de ce qu'elle *voit* : "Ça continue tout le temps. Regarde, tu as vu comme sa bouche tremble, pauvre chérie, qu'est-ce qu'elle peut bien voir, mon Dieu (*qué estará viendo*)."(1003). Avant que Mecha n'ouvre les yeux, ce qu'elle voit est inquiétant. La famille s'interroge sur ces visions parce qu'elle

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

comprend au mouvement des yeux de Mecha que celle-ci voit sous ses paupières closes, ce qui la fait souffrir.

> "mouvements des yeux sous les paupières"(*un moverse de los ojos bajo los párpados*)(1001) ; "Les yeux paraissaient rouler à nouveau sous les paupières" (*los ojos parecían girar bajo los párpados*)(1002) ; "Sous les paupières les yeux de Mecha roulaient comme cherchant à se frayer un passage (*bajo los párpados los ojos de Mecha giraban como si buscaran abrise paso*)."(1003) ; "Les yeux continuaient à tourner dans leur orbite (*Los ojos seguían girando en las órbitas*) et Lauro recula; sans savoir pourquoi, il avait de plus en plus peur."(1003)

Les spécialistes modernes du sommeil ont défini la phase de l'activité onirique par ces mouvements des yeux que le récit littéraire souligne ici. Le sommeil REM (*Rapid Eyes Mouvement*) est le sommeil paradoxal, celui des rêves[1]. Certains spécialistes ont avancé l'hypothèse que, sous les paupières, les yeux du rêveur "voient" les images oniriques, suivent leur mouvement. "*Pesadillas*" retrouve ce savoir scientifique qui accentue l'horreur de la chose "vue" par Mecha. A côté des frémissements de son corps, ce sont par ses yeux roulant sous les paupières que la famille reconnaît le cauchemar. Que voit Mecha les yeux fermés ? Que verra-t-elle en les ouvrant ? Le cauchemar qui a lieu.

La maladie puis le cauchemar valent aussi pour la mort. Mecha est "comme morte (*como muerta*)"(1000), une vivante morte. Comme Gabriel dans "Rescapé de la nuit", elle vit sa mort. C'est là une dimension importante du cauchemar que mettent en lumière les récits cortazariens. Mecha inconsciente, corps statufié, est vivante : un cauchemar. Possédée, elle est le corps mort pesant sur la famille.

> "La seule chose identique jour après jour était Mecha, le poids du corps de Mecha dans ce lit (*el peso del cuerpo de Mecha* ) [...] écrasée là et les écrasant tous (*ahí aplastada y aplastando a todos*) depuis plusieurs semaines"(1000) ; "Lui aussi il

[1] Cf. Partie I, Chapitre 4 "Médecine"

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> avait l'air de sentir le poids du corps de Mecha qui les écrasait un peu plus chaque jour (*el peso del cuerpo de Mecha que los aplastaba un poco más cada día*)."(1001)

Le poids écrasant du cauchemar (*pesadilla* de *pesar* "peser") est une de ses caractéristiques essentielles. Le cauchemar pèse sur/en Mecha. Ce poids est partagé par la famille qui est aussi écrasée par le cauchemar. Le cauchemar cortazarien est contagieux, par emboîtement, il se propage à toute la famille. Le cauchemar pèse sur Mecha qui pèse sur sa famille. Elle incarne leur cauchemar.

Le corps mort de Mecha dit le cauchemar, c'est-à-dire selon les croyances et l'étymologie, le mort qui oppresse. Toujours selon la tradition, ce mort revient tourmenter les vivants parce qu'une mort violente ou une absence de sépulture sacrée empêchent son repos définitif. La guerre multiplie ces âmes errantes qui se réunissaient parfois en "armée de morts" parcourant la campagne. Les 20000 disparus de la dictature, morts toujours présents, forment une vaste troupe de revenants. Est-ce l'un d'eux qui tourmente Mecha ? La jeune fille est peut-être le corps dans lequel vit une âme errante, un mort qui revient ni par amour, ni par vengeance mais pour témoigner :

> "Mecha si proche et qui semblait l'appeler, les vagues gestes de ses doigts et ce regard enfermé (*esa mirada desde adentro*) qui cherchait à s'échapper, cette chose qui se prolongeait, se prolongeait, message de prisonnier à travers des murs de chair (*un mensaje de prisionero a través de parades de piel*), son appel insupportablement inutile. [...] Mecha lui parlait peut-être elle aussi depuis l'autre rive (*desde su lado*), depuis ses yeux fermés et ses doigts qui formaient des lettres inutiles sur le drap."(1004)

Ce message venu de l'au-delà est impossible et de toute façon "inutile". Car Mecha occupée par le mort est elle-même une morte vivante, "*una chupada*". Sa mère, comme les mères de la place de Mai, prie pour son retour : "Sainte Vierge, que ce soit vrai, que ma fille se réveille, qu'on en finisse avec

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

ce calvaire [...] Mon Dieu, sauve-la, ne la laisse pas comme ça."(1001) Mais lorsque Mecha se réveillera, ce ne sera pas la fin du cauchemar.

Le corps de Mecha gisant sur son lit est le centre d'intérêt de la famille, exposé au coeur de la maison, au centre du texte. Cependant s'ils en parlent et ne parlent que de cela, "ça" reste impossible à dire. Ce qui vit, ce que voit et dit Mecha est indicible. Toute communication est impossible.

> "Lui parler sans que rien de l'extérieur ne lui parvienne (*hablarle sin que nada de lo fuera le llegara*), [...] eux, ici, incapables de communiquer (*ellos ahí sin comunicación posible*)."(1001) ; "Chaque fois qu'il approchait du lit de Mecha, il éprouvait la même sensation de contact impossible (*la misma sensación de contacto imposible*)."(1004)

La famille ne peut entrer en contact avec Mecha, le corps mort. Mais elle ne peut pas non plus parler aux autres membres. Nous verrons dans la deuxième partie le sens politique de ce silence, ces non-dit que l'attitude de Mecha radicalise. La communication n'est pas possible, Mecha se tait et fait la morte. En allant jusqu'au bout de ce silence, en faisant la morte, Mecha dit cependant plus que les autres : elle tente de signifier brutalement qu'il est devenu impossible de parler, de vivre.

En ce sens, la polyphonie du récit que nous avons déjà relevée, signale l'indicible. Le récit constitué par ces différentes voix mêlées, est fantastique par la chose qui lui échappe et qui se "dit" pourtant dans l'entrelacs des discours. Dans le jeu, le vide et le silence du tissage textuel, "*Pesadillas*" est l'appréhension du réel. Ce n'est donc pas la maladie de Mecha ni même l'expérience onirique du cauchemar qui sont saisies par le récit et font peur ; c'est le réel, ce qui est là dehors, sans cause, et qui va envahir l'espace intime, saisir le vivant. Les militaires surgissent dans la chambre.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 7-2. Le poids despotique

En terminant ce dernier texte de J. Cortázar, nous voulons interroger le sens et la fonction du cauchemar dans ce texte moderne. Qu'apporte le cauchemar dans ce récit de 1982 ? En suivant l'analyse de B. Terramorsi[1], nous lisons la situation politique en Argentine et au-delà l'Histoire, comme la nouvelle figure mythique du cauchemar cortazarien. Nous y voyons une réactualisation forte et originale du scénario mythique, mais en aucun cas le signifié dernier de la figure du cauchemar et de son oppression.

Les références à la situation politique dans le récit sont explicites et bien présentes dans "*Pesadillas*", les montages de citations suivants le montrent clairement. Pourtant, non ancrées dans le factuel, elles restent suffisamment allusives et vagues pour signifier, au-delà des événements précis d'une époque et d'un lieu donnés, une réalité politique beaucoup plus générale. Ces références à la situation politique troublée, à la guerre civile sont disséminées dans le récit et passent par des bruits.

> "Un bruit de fusillade retentit au coin de la rue (*se oyeron los tiros en la esquina*), à moins que ce ne soit un peu plus loin à Ganoa."(1001) ; "Les tirs n'avaient rien de nouveau dans ce quartier ni nulle part ailleurs"( *los tiros no eran una novedad en el barrio ni en ninguna parte*) (1001) ; "on entendit les sirènes (*se oyeron las sirenas*) [...] il aurait dû téléphoner mais on ne pouvait le faire de la maison et il n'était pas question de sortir juste après que retentissent les sirènes"(1002) ; "Et ça, Lauro, c'était quoi ? dit-elle brusquement. Rien , maman, des coups de feu au loin (*unos tiros lejos*), tu sais bien"(1003) ; "Dehors, encore une fois les sirènes (*Las sirenas afuera otra vez*), mieux vaudrait attendre encore un peu pour sortir." (1003) ; "On entendait des rafles de mitraillette (*se oían ráfagas de ametralladora* ) du côté de la place d'Irlande puis un brusque silence (*de pronto calma*), presque trop brusque, pas même une voiture de patrouille, mieux valait aller se coucher"(1005) ; "tout le quartier est bouclé, on ne sait pas pourquoi, vous entendez les sirènes ?" (*cerraron todo el barrio no se sabe por qué, oigan las sirenas*) (1005).

[1] TERRAMORSI, Bernard. *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar, op. cit.*, pp.171-179. Et : "*Pesadillas* de Julio Cortázar : de l'histoire de spectre au spectre de l'Histoire", *Sociocriticism*, vol. VI, n°11-12, 1991, pp.133-146.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

En rassemblant les citations, la situation de guerre dans le récit apparaît avec évidence. Les bruits renvoient à une situation politique et sociale pour le moins préoccupante et dramatique. Cependant, la nouvelle dans son intégralité ne donne pas immédiatement cette certitude. L'histoire ne sort pas du cadre de la maison et seule la maladie de Mecha semble importante. Le silence de la famille sur ce qui se passe dehors accentue l'isolement. Mais si l'Etat de siège ne peut se dire, ses bruits forcent la maison. La guerre entre dans le récit par les bruits qui perturbent le silence de la famille et occupent la maison. Cette force d'occupation auditive est centrale dans "Maison occupée" (*Casa tomada*) où du bruit remplit pièce après pièce la maison et expulse le couple qui l'habitait. D'une façon comparable dans "*Pesadillas*", les bruits de la guerre pénètrent dans l'espace intime, protégé et silencieux et, jusqu'à l'intrusion finale des militaires eux-mêmes, s'imposent aux personnages et au lecteur. Et, alors qu'elle paraissait extérieure à l'histoire, que les personnages semblaient n'y prêtait aucune attention, la situation politique devient envahissante et centrale dans le récit. En ce sens, "*Pesadillas*" est aussi le récit d'une "maison occupée" par le corps pesant de Mecha, du cauchemar et finalement du pouvoir fort.

L'Etat de siège, indicible dans la maison, fait du bruit et trouble le silence de la famille. Dans le récit, ces références à la fois discrètes et obsédantes au trouble social perturbent le fil de l'histoire, interrompent l'entrelacs des discours. Les sirènes et les tirs, entre le thermomètre que l'on ne retrouve plus et un cauchemar de Mecha, brouillent le récit, le parasitent. La situation politique, la dictature, la guerre civile sont les bruits du texte. Ils se superposent à ce qu'on présente comme "le message" premier, l'histoire de Mecha. Mais la fin du récit révèle que les bruits sont en fait "le message", ce qui se dit sans pouvoir être dit. Cependant cette "situation de communication" littéraire ne peut se soumettre à un décodage et ce n'est pas ainsi que nous voulons présenter notre lecture. Au contraire, c'est parce qu'ils sont codés,

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

littéraires, que ces bruits — l'oppression politique, le pouvoir fort, la guerre — deviennent "le message"[1].

> "La figure mythique de l'oppresseur nocturne est associée à l'image de l'oppresseur militaire, du pouvoir fort : non pas pour expliquer, décoder une situation politique — Cortázar utilise alors la tribune des conférences ou les interviews — mais au contraire pour la coder, pour la *littérariser.*"[2]

En disant ce que tait la famille, les bruits brisent (comme les militaires défonçant la porte) la tranquillité apparente de la famille et du récit. Ce sont alors leurs discours mêlés et chuchotés autour du lit de Mecha qui apparaissent comme les "bruits" couvrant ce qui ne peut se dire.

Pourtant, même si la situation politique semble périphérique, si la famille n'en parle pas, elle est intimement liée à la maladie de Mecha. En effet, à plusieurs reprises, le texte associe le bruit des sirènes dehors à une manifestation physique de Mecha, comme si dans son état inconscient, elle y réagissait.

> "C'était comme les sirènes là-bas, dehors ça durait, les mains paraissaient chercher quelque chose, les doigts essayer de trouver à quoi s'accrocher sur le drap" (*Duraba como las sirenas ahí afuera, las manos parecían buscar algo, los dedos tratando de encontrar un asidero en la sábana*) (1002) ; "le bruit des sirènes augmentait du côté de Gaona quand soudain les paupières de Mecha se soulevèrent, " (*la sirena crecía viniendo del lado de Gaona cuando Mecha abrió los párpados,*) (1006) ; "le corps de Mecha saisi d'un spasme, car à présent ses oreilles entendaient sans doute les sirènes se multiplier (*la multiplicación de las sirenas*). (1006).

Dans la première citation, Mecha "est avec le cauchemar", et cela dure comme les sirènes dehors. Le cauchemar, le mouvement des mains est mis en relation avec les sirènes de la guerre. Les deux n'en finissent pas. Ainsi

---

[1] Nous employons ce terme au sens linguistique de "parole, énoncé" et non pas bien sûr pour évoquer "ce que l'auteur a voulu dire".

[2] TERRAMORSI, Bernard. *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar, op. cit.*, p.202.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

rapprochés, on peut supposer le cauchemar ne cessera qu'avec l'arrêt de ces bruits, des troubles du dehors. Les deux autres citations établissent une relation de cause à effet entre ce qu'on entend du dehors et les réactions de Mecha. Elle ouvre les yeux, son corps se contracte à la suite des bruits. Bien que le médecin affirme l'absence totale de perception de Mecha, il y a communication entre son corps oppressé et le corps social opprimé, entre le dehors bruyant (la situation politique) et le dedans silencieux (la chambre de la malade). Le cauchemar de Mecha marqué par l'agitation de son corps (frémissement, mouvement des mains, etc.) est le révélateur de l'agitation sociale.

Ces liens entre le cauchemar et la situation extérieure s'expriment également dans la présence de Lauro auprès de Mecha.

> "Il était persuadé [...] que le cauchemar atteignait sa phase culminante lorsqu'il restait à la regarder." (*la seguridad [...] que la pesadilla alcanzaba su peor instante cuando él estaba ahí mirándola*)(1004); "Il avait peur de contribuer à son cauchemar par la moindre stimulation extérieure."(*tenía miedo de contribuir a la pesadilla con cualquier estímulo de fuera.*)(1003)

Lauro, étudiant, est le seul à avoir une activité politique. Il est très proche de sa soeur et sa présence auprès d'elle semble déclencher ou amplifier son cauchemar. Là encore, malgré son coma et son silence, Mecha réagit à ce qui l'entoure. Le cauchemar est modifié par la présence de Lauro qui agit comme un stimulus externe ("*estímulo de fuera*"). L'importance de ces excitations extérieures conduisant au rêve ou à une partie du rêve, varie selon les scientifiques, mais tous admettent leur rôle. Lauro agit sur le cauchemar de Mecha, il l'amplifie. Ce qui se manifeste par une plus grande agitation. Pourquoi Lauro aggraverait-il par sa présence le cauchemar de sa soeur ? Leurs liens fraternels et complices devraient plutôt apaiser Mecha, mais Lauro est le lien avec le monde extérieur. Il est le seul de la famille à sortir de la maison, à vivre au-dehors et surtout à avoir une activité politique. Il résiste au pouvoir fort, à l'oppression despotique. Mais sa présence fait entrer le monde

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

extérieur, la dictature, auprès de Mecha et amplifie donc son cauchemar. Il fait entrer dans la chambre, le cauchemar du dehors. Disparu de la maison depuis la veille, Lauro est probablement la cause de l'arrivée brutale des militaires jusqu'au lit de Mecha. La présence de Lauro à côté d'elle, le cauchemar plus intense annoncent cette fin. Avec Lauro, Mecha voit le cauchemar qui va se réaliser. Elle s'agite plus et l'agitation sociale à l'extérieur s'amplifie jusqu'à entrer dans la maison, au réveil de Mecha.

L'intrusion violente des militaires coïncide avec le réveil de Mecha.

> "Les mains de Mecha qui remontaient doucement le long de sa taille, rampaient pour venir se rejoindre, le corps de Mecha saisi d'un spasme, car à présent ses oreilles entendaient sans doute les sirènes se multiplier, les coups cognés contre la porte et qui ébranlaient la maison, les ordres hurlés, le craquement du bois qui éclate sous la rafale de mitraillette, les cris de Doña Luisa, la poussée des corps entrant tous à la fois (*el envión de los cuerpos entrando en montón*), tout comme à temps pour le réveil de Mecha, tout vraiment à temps pour que s'arrête le cauchemar de Mecha et que Mecha puisse enfin revenir à la réalité, à la vie qui est si belle (*todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida*) (1006)."

Cette citation est la fin du texte et ses dernières lignes ne peuvent être qu'ironiques. En effet, si Mecha se réveille, le cauchemar ne s'arrête pas pour autant, on peut même dire que c'est à ce moment qu'il commence réellement. L'oppression despotique a pris corps, elle est visible et réelle pour tous. Avec les militaires qui envahissent, violent, possèdent l'espace intime de la chambre, Mecha ouvre les yeux sur la réalisation du cauchemar. L'oppression despotique n'appartient plus au sommeil du coma, mais "à la vie qui est si belle". L'horreur de la chose se retourne ironiquement, car c'est la mort que voit Mecha à son réveil. Elle va disparaître, "*chupada*".

La fin du cauchemar de Mecha dans son coma marque le début d'un autre, réel et bien plus redoutable. Encore une fois le retournement final fait passer du cauchemar onirique au cauchemar réel et fatal. Mecha ne pourra plus

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

se réveiller cette fois. Arrêtée, elle est avec sa famille, définitivement prise au piège.

> "L'effroyable cauchemar contre lequel nous nous élevons ici et maintenant est le cauchemar diurne et bien réel du fascisme dans un pays latino-américain. [...] J'ai compris que Chiliens ou Argentins de l'extérieur, nous n'étions pas les véritables exilés, que les véritables exilés étaient ceux qui restaient à l'intérieur, ceux qui étaient obligés de continuer à vivre enfermés."[1]

Le cauchemar dit ici la dictature non seulement parce que cette situation est un cauchemar au sens moderne du terme, mais surtout parce que l'oppression démoniaque dit l'oppression politique. Le poids qui écrase Mecha est le poids despotique du "cauchemar totalitaire"[2].

L'arrivée des militaires annonce la mort, la disparition de la famille. Elle pouvait se lire déjà dans les disparitions des objets familiers pendant la maladie de Mecha.

> "Doña Luisa ne réussit pas à trouver le thermomètre (*Doña Luisa no encontraba el termómetro*), [...] un thermomètre, ça ne s'égare pas comme ça quand on s'en sert trois fois par jour."(1001) ; " Les comprimés [...] étaient sur ma table de nuit et je ne les retrouve plus (*no las encuentro*). L'infirmière partit à leur recherche [...] Je ne les vois nulle part, madame "(1002) ; "Il ne trouva pas le blouson bleu (*No encontró la campera azul*) qu'il aimait mettre le soir [...] il finit par enfiler la première veste venue"(1003) ; "les tasses à café introuvables" (*las tazas de café que nadie encontraba*)(1004).

Ces petites disparitions, banales dans une maison où règne un certain affolement, pourraient passer inaperçues ou paraître sans importance si elles ne se répétaient pas de façon insistante. Nous pensons qu'elles signalent d'autres disparitions, celle des 20000 Argentins pendant la dictature, celle de Mecha et

---

[1] CORTÁZAR, Julio. "Gagner la rue, la liberté, la lumière", cité par TERRAMORSI, Bernard. *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar, op. cit.*, p.179.

[2] TERRAMORSI, Bernard. *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar, op. cit.*, p.179.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

de sa famille. Ces objets familiers qui étaient à leur place, que l'on utilisait habituellement sont tout à coup manquants. Leur disparition est celle des milliers de personnes mais dit aussi la réification des individus sous l'oppression militaire. Il n'y a plus d'individus dans le cauchemar totalitaire : ce sont des objets qui disparaissent.

Nous avons montré au début de cette partie que l'Etat prétorien entrait dans le texte et dans la maison par les bruits et constituait le véritable cauchemar. Un dernier élément du texte dit l'oppression dictatoriale, il s'agit du silence de la famille qui reproduit la censure des programmes télévisés.

> "Enfin, tu dois savoir ce que tu fais, mon garçon, dit Monsieur Botto sans lâcher l'écran des yeux, mais sois prudent."(1002) ; "Monsieur Botto écoutait encore le commentaire du match. Ça évidemment ils en parlent (*Sí, de eso hablan mucho*), se dit Lauro"(1003) ; "il y avait un bulletin d'informations spécial"(*un noticioso especial*) (1004) ; "Monsieur Botto, après les jeux télévisés, s'était mis à la fenêtre, on entendait des rafales de mitraillette."(1005) ; "Il avait manqué les nouvelles sportives et le flash sur le dernier attentat subversif qui avait échoué grâce à la rapidité d'intervention des forces de l'ordre, rien de neuf, température en légère baisse, pluie sur la Cordillère." (*el flash sobre otro atentado subversivo frustado por la rápida intervención de las fuerzas del orden, nada nuevo*) (1005).

Les programmes télévisés, des jeux et du sport, sont coupés par des bulletins d'informations qui banalisent l'opposition à la dictature et maintiennent la propagande. La famille, notamment Monsieur Botto, ne fait aucun commentaire sur les événements. Seul Lauro remarque la désinformation et la censure de la télévision. A l'exemple de ces programmes, la famille censure ses conversations. On pourrait croire qu'à l'intérieur de leur maison, chez eux, ils sont libres de parler. Mais ils ne se disent rien. Ils ont intériorisé la censure. Elle pèse dehors, à la télévision mais aussi dans les maisons, dans chaque individu. Le pouvoir fort est partout, tous sont sous son joug, écrasés et réduits au silence par la chose sans nom, sans visage et pesante. Mecha, peut-être parce qu'elle a une conscience plus aiguë de la situation, peut-

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

être parce qu'elle la supporte moins bien, va jusqu'au bout de ce silence et fait la morte. Cette censure extrême est la même qui interdit "*Pesadillas*" en Argentine. L'oppression despotique est le cauchemar absolu.

"*Pesadillas*" est l'ultime réactualisation du cauchemar par Cortázar, la seule qui s'annonce explicitement, comme s'il avait fallu l'écriture de tous les textes précédents pour que le cauchemar puisse enfin se dire consciemment. L'histoire du cauchemar cortazarien se termine sur ces "Cauchemars" qui, par leur pluriel, marquent aussi le début d'un renouvellement original de cette figure mythique en littérature. D'abord parce que ce texte prouve de façon irréfutable la permanence du cauchemar en littérature. Il est toujours productif pour l'imaginaire et l'on peut supposer qu'il peut l'être encore chez d'autres que J. Cortázar. Ensuite, ce dernier texte ouvre sur une nouvelle mythologie du cauchemar parce qu'il apporte une dimension originale et moderne à l'ancienne figure mythique. En associant l'oppression politique au démon fouleur, "*Pesadillas*" fait du pouvoir fort, le nouvel être surnaturel, démoniaque et écrasant. Ce qui fait entrer l'Histoire — "le spectre de l'Histoire"[1] — dans le genre fantastique puisque le revenant du cauchemar, comme le fantôme ou le mort-vivant, sont des thèmes fantastiques par excellence. Mais au-delà, la mythologie du cauchemar redonne un sens fort à l'expression banale qui fait "un cauchemar" de toute situation pénible. "*Pesadillas*" n'est pas pour autant une allégorie de l'oppression politique dictatoriale. La nouvelle fait coïncider la terreur fantastique et la terreur politique, l'impossible à dire de "la chose", des peurs primordiales et l'Etat d'Exception. Cette association originale de l'Histoire et du cauchemar n'est cependant pas nouvelle. Dans notre corpus, "L'aventure de l'étudiant allemand" de W. Irving se plaçait déjà dans cette perspective. D'autre part, les gravures reprenant la scène du *Nightmare* de H. Füssli et donnant au gnome le visage du roi ou du maire (cf. annexe 7) mettaient aussi en évidence ces liens entre

[1] *Ibid.*, p.161.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

l'oppression politique et l'oppression démoniaque. En fait, de façon originale et sur le mode fantastique, J. Cortázar retrouve le thème ancestral de l'Histoire et de la Guerre, essentiel selon Jean Delumeau dans l'histoire de "la peur en Occident"[1]. C'est d'ailleurs parce qu'il s'agit d'une des peurs primordiales, rejoignant celle de la mort, que ses liens avec le cauchemar peuvent être aussi forts et lourds de sens. La perspective originale qu'ouvre "*Pesadillas*" se situe dans ce croisement entre le fantastique démoniaque et le fantastique historique qui place la terreur étatique et son poids despotique dans la mythologie moderne du cauchemar littéraire.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

[1] DELUMEAU, Jean. *La peur en Occident*. Paris : Fayard, 1978.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CHAPITRE 4

# APPROCHES THEORIQUES

## *"Entre le rêve et le mythe"*

Le cauchemar est une expérience universelle, commune à tous les hommes, de toute société, de tout temps. Il est étonnant cependant qu'il soit l'objet de si peu d'études spécifiques.

Dans la culture occidentale au moins, cette expérience onirique a donné lieu à des croyances et à des représentations qui constituent une véritable histoire mythologique. Et c'est bien l'incompréhension face au mystère du cauchemar qui lui donne sa dimension mythique. "La disposition mentale favorable au mythe est l'humeur interrogeante."[1] Nous voulons revenir dans ce dernier chapitre sur ce statut mythique du cauchemar, notamment en tant que mythe littéraire.

Nous verrons tout d'abord les liens qui unissent le rêve, c'est-à-dire l'expérience onirique, et le mythe. Leur ressemblance se fonde sur une identité de structure, particulièrement évidente dans le cas du cauchemar. Les textes que nous avons étudiés montrent que le scénario typique du cauchemar est présent en littérature dans des aires géographiques, culturelles et temporelles différentes. Cela fait-il de cette expérience onirique, un mythe littéraire ? Le tableau de H. Füssli, *The Nightmare,* sera l'image référentielle de notre analyse.

# 1. Rêve et mythe

La définition du mythe est une question comparatiste fondamentale qu'il serait prétentieux de vouloir résumer en quelques pages. Suivant Pierre Brunel dans sa *Mythocritique*, nous donnons au mythe la définition de Gilbert Durand:

[1] BRUNEL, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours.* Paris : PUF, "écriture", 1992, 18.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit."[1]

Pierre Brunel précise que "ce schème peut être un archétype, au sens jungien du terme, une relation psychanalytique, un conflit sociologique ou religieux, etc."[2] Il est incontestable que le cauchemar en tant qu'expérience onirique typique soit — ou ait été — ce "système dynamique". Il est symbolique, archétypal et les schèmes qui le constituent sont à la fois une "image primordiale"[3] ou "originelle" et un conflit psychique. Ses liens importants avec les thèmes de la mort et de la sexualité font que le cauchemar demeure dans l'inconscient collectif ou individuel. Même banalisé, coupé de toute croyance et analysé, il est toujours *vécu* par nombre de dormeurs. Cependant, c'est peut-être justement cette réalité commune qui a démythifié aujourd'hui le cauchemar qui n'a plus dans les mentalités modernes, l'aura surnaturelle et fantastique d'autrefois. Essentiellement pour cette raison, nous préférons parler de "figure mythique du cauchemar" plutôt que du "mythe du cauchemar". La charge mythique du cauchemar est certaine mais elle n'est plus ressentie collectivement par le plus grand nombre. Du mauvais rêve au phénomène physiologique, la seule valeur mythique du cauchemar n'est au mieux qu'individuelle. Mais il arrive, nous l'avons vu avec Cortázar, que l'imaginaire d'un auteur coïncide encore avec le scénario mythique disparu des consciences modernes. Les termes de "mythe personnel" nous ont semblé alors appropriés. Cette réactualisation individuelle annonce peut-être un "second souffle" de ce vieux démon oublié et pourtant toujours là.

Nous avons défini le cauchemar comme une expérience onirique mythique. Nous voulons terminer cette étude en faisant le point sur les liens

---

[1] DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 (11ème ed.), p.64

[2] BRUNEL, Pierre. *Mythocritique. op.cit.*, p.33.

[3] JUNG, C. G. *Les types psychologiques*. Genève, Georg, 1950, p.310.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

entre le rêve — c'est au sens de l'expérience onirique que nous employons ce terme dans ce chapitre — et le mythe, et la littérature.

Le rêve et le mythe ont un fonctionnement et une origine comparables. Ils sont tous deux fortement symboliques et utilisent un langage très structuré mais diversement codé.

> "Si la plupart des mythes se présentent sous une forme symbolique, ils doivent en réalité signifier ou receler autre chose que ce que traduit leur forme apparente. Comme le rêve, ils exigent une interprétation."[1]

Qu'ils aient besoin tous deux d'une interprétation n'implique pas une interprétation identique mais un même fonctionnement symbolique. Ils s'ancrent tous deux dans l'enfance, celle de l'individu ou/et celle de la collectivité, in *illo tempore*. Le rêve de l'adulte, d'après la théorie freudienne, trouve son origine aux temps de l'enfance, dans les désirs, les peurs, les manques de cette période. Tout ce qui, loin d'être effacé, survit dans l'inconscient et s'exprime (aussi) dans le rêve.

> "Dans le rêve, l'activité fantasmatique infantile et ses objets survivent. Ainsi apparaît l'analogie entre le mythe et le rêve. Le mythe tire son origine d'une période de la vie de la collectivité depuis longtemps révolue et que nous pourrions appeler son enfance [...]. Les désirs qui nous tenaient à coeur en ce temps-là et dont nous nous souvenons qu'imparfaitement n'ont pas totalement disparu, ils ont seulement été refoulés et vivent dans nos fantasmes oniriques. Il en est de même des mythes. Ils ont pris naissance au temps préhistorique de la collectivité, dont nous n'avons aucun témoignage précis. Ils contiennent des réminiscences de son enfance."[2]

Le mythe a pour origine l'enfance de l'humanité. C'est la pensée des commencements que nous retrouvons dans le mythe, une pensée archaïque. Et comme le travail du rêve, l'écriture littéraire transforme, enrichit et fixe le

[1] ABRAHAM, Karl. *Rêve et mythe* in *Oeuvres complètes*, t.I, Paris : Payot, 1965, p.173.

[2] *Ibid.*, p.189.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

récit mythique. Il se peut — nous pensons que c'est le cas du cauchemar — que le mythe se fixe à un moment donné plutôt dans un tableau que dans un texte. Dans les deux cas, la création artistique voile les désirs inconscients en leur permettant de se dire.

> "Le mythe est un fragment dépassé de la vie psychique infantile de la collectivité. Il contient (sous une forme voilée) les désirs de l'enfance de la collectivité."[1]

Karl Abraham propose d'appeler "refoulement collectif" le fait que les désirs de la collectivité aient été oubliés consciemment. L'exemple par excellence de ces désirs refoulés par l'humanité est le désir de l'inceste. Et si l'on admet avec la psychanalyse que le cauchemar a pour origine le désir incestueux refoulé, le cauchemar se situe exemplairement à la croisée du domaine onirique et mythique. Il tient à la fois du rêve et du mythe, il est doublement surdéterminé. Cette expérience onirique a peut-être lieu quand les désirs inconscients provenant de l'enfance du sujet remontent à ceux de l'enfance de la collectivité, quand "le temps des commencements" de l'individu est le temps archaïque des commencements de l'humanité. Alors, il y a cauchemar. Ce ne sont plus les désirs et les peurs d'une personne, il y a de cela quelques années, ce sont les angoisses, les désirs et les besoins fondamentaux de l'humanité, il y a des millénaires. En cela l'expérience du cauchemar est cataclysmique. C'est un retour brutal au temps archaïque du commencement, *in illo tempore*. C'est d'abord en ce sens que le cauchemar est une expérience onirique mythique. Le désir et l'angoisse archaïques à son origine — le désir incestueux et l'angoisse de mort — sont ceux de l'humanité.

> "Ce processus pour lequel je proposerai le nom de refoulement collectif est responsable du fait que le peuple ne comprend plus le sens originel de ses mythes, de même que nous ne comprenons pas non plus, celui de nos rêves."[2]

[1] *Ibid.*, p.189.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le rêve comme le mythe réclament donc une interprétation. L'identité structurelle du rêve et du mythe est forte : " le rêve est le mythe de l'individu"[1] dit Karl Abraham. En poursuivant sa pensée, nous pouvons dire que le cauchemar surgit quand le mythe de l'individu croise celui de la collectivité, et c'est en ce sens que nous avons défini le cauchemar comme une expérience onirique mythique.

Le cauchemar en littérature fait donc se croiser le récit onirique et le récit mythique. Les éléments caractéristiques du scénario classique qui signalent le cauchemar, sont repris et renouvelés dans les textes jusqu'à l'époque moderne. Le démon — qu'elle que soit sa représentation — qui oppresse le dormeur, l'angoisse paroxystique et la paralysie ressemblant à la mort, sont les "invariants" du cauchemar. L'apparition surnaturelle et l'onirisme font entrer le cauchemar dans le genre fantastique. Cependant le cauchemar littéraire se caractérise par une autre dimension essentielle : sa réalité. Le cauchemar littéraire a lieu "réellement" par et dans le récit fantastique. Aussi n'est-ce pas tant le surnaturel qui fait naître le sentiment fantastique mais plutôt le réel même, ce qui a lieu. En ce sens, la thèse d'Alain Chareyre-Méjan nous semble exemplairement appropriée au cauchemar littéraire. "Comble du réalisme, le fantastique aspire à en être le comblement mythique."[2] Récit onirique, mythique et fantastique, le cauchemar littéraire est la réalisation du réel et de sa représentation. C'est en ce sens que nous adoptons la notion de "surréel"[3] avancée par Roger Bozzetto pour le récit onirique. Il propose de classer le récit de cauchemar en quatre types, du récit enchâssé à celui qui contamine entièrement la trame du texte. Si cette distinction formelle est pratique, elle nous semble difficile à utiliser, pour les textes de notre corpus

---

[2] *Ibid.*, p.190.

[1] *Ibid.*, p.214.

[2] CHAREYRE-MEJAN, Alain. *Le réel et le fantastique*. Paris : L'Harmattan, "ouverture philosophique", 1998, p.94.

[3] BOZZETTO, Roger. "Le frisson fantastique et le cauchemar" in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose. op. cit.*, à paraître.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

du moins. Car le cauchemar littéraire, Roger Bozzetto le souligne, est justement ce jeu sur la contamination, "par empiétement d'abord, par recouvrement ensuite"[1]. Cela est particulièrement évident pour les textes fantastiques modernes, mais convient aussi à des textes plus anciens tels que "Le fantôme mordu" de P'ou Song Ling par exemple. Venu du folklore et des croyances ancestrales, le cauchemar littéraire contamine l'espace de la réalité parce qu'il est "vrai", mythique. Expérience onirique extrême, il se caractérise par "son absence de limite puisque sa réalité et la réalité s'y résument l'une à l'autre."[2]

## 2. Définitions du mythe littéraire

Nous voulons maintenant analyser la spécificité du mythe littéraire. Les discussions entre les mythologues et les comparatistes sur sa définition sont complexes. Nous nous contenterons de nous baser sur ce qui est le plus communément admis. Cependant cette étude s'impose dans notre analyse littéraire du cauchemar défini comme expérience onirique mythique. Nous sommes bien là dans le domaine de la Littérature Comparée. La mythanalyse formée sur la psychanalyse, est l'analyse des mythes et nous paraît essentielle en Littérature Comparée, et en particulier pour l'étude du cauchemar. Car le cauchemar est peut-être justement ce moment où le rêve plonge ses racines dans l'inconscient collectif, et non plus avant tout, dans l'inconscient du sujet. Il est donc réellement surgissement du mythique, expression individuelle du mythe. Il est notre premier récit mythique, celui que l'homme met en scène dans ses nuits.

---

[1] *Ibid.*

[2] CHAREYRE-MEJAN, Alain. *Le réel et le fantastique, op.cit.*, p.103.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

La définition du mythe littéraire donnée par André Dabezies dans son article "Du mythe primitif au mythe littéraire", paru dans le dictionnaire édité par Pierre Brunel, nous semble une synthèse acceptable des différentes propositions des spécialistes :

> "Sera réputé mythe un récit (ou un personnage impliqué dans un récit) symbolique, qui prend valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action."[1]

Même si cette définition est un peu floue ("plus ou moins"), on peut relever que les spécialistes sont à peu près d'accord sur les points suivants:

- le mythe littéraire est centré sur un personnage
- le mythe littéraire se différencie de l'image, du motif, en ce sens qu'il raconte une histoire, qu'il développe un scénario à peu près fixe.
- le mythe littéraire est fascinant parce qu'il résume un grand nombre de situations humaines dont l'origine serait des fantasmes, des désirs, plus ou moins archaïques et refoulés de l'homme. En ce sens il est aussi révélateur, ou étiologique : il montre, explique une attitude humaine, un fonctionnement psychique.

Nous pouvons compléter cette définition par celle que donne André Siganos :

> "Le mythe littéraire [...] est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacré) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs."[2]

A côté de ces définitions générales, les points communs et les différences avec le mythe ethno-religieux sont eux aussi à peu près admis.

[1] BRUNEL, Pierre (édit.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Ed. du Rocher, 1988, p. 1179.

[2] SIGANOS, André. *Le Minotaure et son mythe*. Paris : PUF, "écriture", 1993, p.32.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Concernant les différences : le mythe ethno-religieux est oral, anonyme, fondateur et tenu pour vrai ; tandis que le mythe littéraire est un récit écrit, signé par un auteur, est une fiction. Même si elles sont à souligner, ces différences sont relativement peu importantes car elles ne remettent pas en cause les fondements du récit mythique. Ceux-ci sont définis par les points communs entre le mythe ethno-religieux et le mythe littéraire et sont la surdétermination symbolique, la fermeté de la structure, l'éclairage métaphysique et la fascination collective. Nous avons là un ensemble de précisions sur lesquelles les spécialistes[1] se rassemblent, à peu près, pour définir le mythe littéraire. Cependant, tous ne sont pas d'accord sur ce qu'il faut admettre sous "l'appellation non contrôlée" dit Philippe Sellier de "mythe littéraire". Faire intervenir la notion de texte fondateur dans cette définition, ce que fait André Siganos, peut être utile puisque les mythes controversés sont justement ceux dont le texte fondateur pose problème. Il existe parfois pour ceux-ci des textes faisant référence au personnage mythique, mais ils n'ont pas un texte unique, une oeuvre individuelle qui deviendrait la matrice de toutes les réactualisations à venir, qui déterminerait les reprises futures. Il serait donc juste, comme André Siganos, de définir les mythes littéraires selon leur origine.

> "Il s'agira d'un "mythe littérarisé" si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque décantée par le temps (type Minotaure). Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Oedipe avec *Oedipe-roi* ou Dionysos avec *Les Bacchantes*). Enfin, il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan)."[2]

[1] Nous pouvons citer notamment P. Brunel, Ph. Sellier, A. Siganos, A. Dabezies, D.-H. Pageaux, A. Deremetz.

[2] SIGANOS, André. *Le Minotaure et son mythe. op.cit.*, p.32.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Les mythes littéraires admis par tous sont ceux nés d'un texte littéraire (type Don Juan). Les autres sont appelés "mythes littérarisés" car leur texte fondateur, s'il existe, n'est pas littéraire et reprend une culture orale archaïque. Ce qui semble être le cas du cauchemar. Nous voulons donc nous attarder sur cette notion de texte fondateur, non pas pour rechercher une origine puisque, de toute façon, "cette quête n'aboutirait qu'à une impasse, le mythe se perdant ou dans la nuit des temps, ou dans celle du non-écrit"[1]. Mais pour définir un moment fort où la figure mythique du cauchemar a pu se fixer dans une oeuvre artistique.

A part pour les trois mythes littéraires nouveau-nés, Tristan et Yseult, Faust et Don Juan pour lesquels le texte fondateur est littéralement l'oeuvre littéraire donnant naissance au mythe, pour les autres mythes littéraires, la question est plus complexe et les termes mêmes de "texte fondateur" peut-être inadaptés. Nous définissons le texte fondateur comme l'oeuvre synthétisant et fixant un scénario plus ou moins lâche existant déjà dans la culture orale ou même dans quelques écrits. Ce texte est l'oeuvre suffisamment forte, structurée, ayant en quelque sorte concentré les moments de l'histoire, à tel point que le récit va commencer à fasciner, sera repris, devenant ainsi un mythe. Si selon la terminologie de Siganos, le cauchemar peut être un mythe littérarisé puisqu'il provient non d'une oeuvre littéraire fondatrice mais d'une tradition orale, la formule "texte fondateur" n'est pas pertinente. Nous voulons montrer cependant que le *Nightmare* de Füssli en a le fonctionnement, que cette oeuvre a cristallisé le scénario mythique du cauchemar.

[1] BRUNEL, Pierre. *Mythocritique, op.cit.*, p.33.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# 3. La cristallisation artistique du cauchemar

Avant de poser véritablement la question du cauchemar en tant que mythe littéraire, nous voulons montrer que l'on peut considérer le *Nightmare* de Füssli comme une oeuvre qui, à la fin du XVIII[ème], fixe la tradition et qui sera reprise en peinture comme en littérature[1]. Bien qu'il s'agisse d'un tableau et non d'un texte, nous pensons que cette oeuvre est suffisamment parlante pour fonctionner à la manière d'un hypotexte.

Nous avons déjà abondamment fait référence à Heinrich Füssli et à son oeuvre mais sans étudier les peintures à part entière. Il s'agit dans ce dernier chapitre, de faire le point sur le *Nightmare* et son auteur, d'interroger leurs liens avec la littérature et la mythologie du cauchemar.

Johan Heinrich Füssli, naît à Zurich en 1741. Il perd sa mère très jeune et quitte la Suisse à 22 ans. Il manifeste tôt son goût pour les arts mais son père le destine à être pasteur. Il étudia donc la théologie, commence à prêcher et ses sermons font sensation. En quittant la Suisse pour Londres puis Rome et Paris, il abandonne définitivement la théologie et se consacre aux Lettres et à la peinture. De cette éducation, H. Füssli conservera "un respect formel pour le christianisme et un reste de puritanisme contrastant étrangement avec son art."[2] Car si l'oeuvre de Füssli n'est certes pas puritaine, un certain classicisme à la fois rigide et sombre recouvre son aspect fantastique, érotique et exalté. L'expressionnisme puis le surréalisme sauront redécouvrir cet aspect de sa peinture. La culture littéraire du peintre est fortement marquée par l'oeuvre de Shakespeare, de Milton et de Rousseau entre autres et sera toujours intimement liée à sa création picturale. La "Shakespeare Gallery" et la "Milton Gallery"

[1] Cf. TERRAMORSI , Bernard. "Le *Nightmare* de Heinrich Füssli et la mythologie du cauchemar" in *Ecritures du Fantastique en littérature et peinture*. Florent Montaclair (édit.). Presses de centre Unesco de Besançon, 1998, pp.107-122.

[2] SCHIFF, Gert. "Füssli, Lucifer et la Méduse" in *Catalogue d'exposition J. H. Füssli au Petit Palais*, 21 avril-20 juillet 1975.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

qu'il fonde au cours de sa vie témoignent de ce lien indéfectible établi entre l'art pictural et l'art littéraire. Une grande partie de son oeuvre est la représentation picturale de textes littéraires, en premier lieu de ceux de Shakespeare, mais aussi de récits mythologiques ou des croyances. Les sujets de ses tableaux sont directement puisés dans les textes, des vers d'Homère ou de Shakespeare y sont parfois inscrits, et on le dit représentant de la peinture d'histoire. Nous adoptons cette catégorisation : Füssli est un peintre d'histoires, au sens où ses tableaux sont des récits picturaux, des histoires peintes. C'est ainsi du moins, après J. Starobinski, que nous lisons ses différents *Nightmare.*

En 1770, Füssli part former sa peinture en Italie ; il y restera huit ans. Les formes puissantes de Michel-Ange marqueront définitivement le style de Füssli. L'influence de l'art antique est également décisive et se combine à celle de Michel-Ange pour donner dans ses tableaux la première place aux personnages placés dans des décors dépouillés et sombres. Füssli n'est pas un peintre de la nature.

> "Ce style ne prête d'expression qu'à la seule personne humaine. L'architecture en est pratiquement absente ; l'espace est défini par de grands déploiements de gestes ou par les mouvements véhéments des acteurs et se perd la plupart du temps derrière eux dans l'obscurité."[1]

A ce titre, le *Nightmare* est exemplaire. Les personnages au premier plan sont comme posés en relief sur le drapé rouge sombre du fond. Si le dessin de Füssli est toujours très précis, les détails sont pratiquement inexistants et le décor toujours dépouillé. Le peintre d'histoires gomme la caractérisation historique et se place donc dans l'intemporalité des légendes, des contes et des mythes.

[1] *Ibid.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Pour les besoins de 'l'intemporalité poétique', il supprime la précision historique dans le costume et le décor ; pour rendre l'humain universel, il évite la caractérisation individuelle."[1]

La mythologie du cauchemar, phénomène universel, ne pouvait que fasciner Füssli.

Lorsqu'en 1778, le peintre revient pour la première fois à Zurich, les biographes soulignent l'épisode de son amour malheureux pour Anna Landolt. La jeune fille qu'il désire lui est refusée par le père qui la marie peu après à un riche marchand. Füssli quitte pour toujours Zurich, s'installe à Londres et prend la nationalité britannique. Il transformera même son nom en Henry Fuseli, coupant ainsi radicalement ses liens avec la Mère patrie. La psychanalyse suppose chez Füssli un lien entre la perte de la mère pendant l'enfance à Zurich et l'échec de cet amour pour Anna lors du retour à la terre maternelle. Nous soulignons cet amour déçu pour Anna et apparemment violemment vécu par Füssli pour une autre raison : au verso du *Nightmare* de 1781, est peint le portrait d'Anna. La toile à double face lie le cauchemar et cette jeune fille. Le lien que l'on établit alors entre Anna et la dormeuse est évident : Anna *est* la dormeuse. Mais une telle formulation est à la fois excessive et réductrice, même si elle nous paraît juste et si nous soulignons l'importance symbolique du portrait d'Anna au dos du *Nightmare*. Il est possible aussi que le *Nightmare* soit ce que le peintre *rêve* d'infliger sadiquement à Anna. Füssli, petit et laid, désire être l'incube d'Anna. Une lettre de Füssli racontant un rêve va dans ce sens :

> "La nuit dernière elle était dans mon lit ; je rejetais en désordre les couvertures, je la serrais avec force de mes mains chaudes ; son corps et son âme se fondirent avec les miens, je déversais en elle mon esprit, mon souffle, ma force. Qui la toucherait désormais commettrait un inceste et un adultère ! Elle est à moi et je suis à elle."

[1] *Ibid.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

L'importance de cet amour déçu dans la vie de Füssli et pour les *Nightmare* est donc à souligner, même si ce fait n'est pas décisif pour l'interprétation.

En 1788, à 47 ans, Füssli se marie. Il peindra souvent sa femme, la transformant au fil du temps en une virago à la coiffure compliquée et architecturale[1]. Il est alors membre titulaire de la Royal Academy et y sera Professeur de peinture en 1799. L'artiste est reconnu, a du succès, publie des Conférences. Il meurt honoré à Londres le 16 avril 1825 et est enterré à la Cathédrale St Paul. Sa femme détruit alors une grande partie de ses dessins érotiques.

Le premier *Nightmare* a été peint en 1781 (cf. annexe 1) et le tableau connaît aussitôt une grande renommée en Europe. Füssli en fera lui-même d'autres versions et son oeuvre est copiée un peu partout sur des gravures ou des eaux-fortes (cf. annexes 4 à 7). Sept autres versions de la même scène sont aujourd'hui connues dont les deux plus célèbres sont le *Nightmare* de 1791 (cf. annexe 2) analysé par J. Starobinski et *Le cauchemar quittant la couche de deux jeunes filles endormies*, 1793 (cf.annexe 3). Il nous paraît probable que, parmi les dessins jugés obscènes par Madame Füssli et détruits, certains auraient pu être intéressants, rapprochés du *Nightmare*... Quoi qu'il en soit, le *Nightmare* est aujourd'hui encore l'oeuvre la plus célèbre de Füssli. Contemporain de Goya et de Sade, il est maintenant considéré comme l'un des véritables peintres préromantiques. Se définissant lui-même comme "le peintre ordinaire du diable", Füssli, tout en étant respectueux du classicisme, peint les zones les plus cachées et les plus sombres du moi, les images oniriques et l'univers sadien des romans gothiques.

[1] L'importance de la coiffure féminine dans les portraits de Füssli, dans ses dessins érotiques incitent Gert Schiff à parler de "fétichisme de la chevelure". Cf. SCHIFF, Gert. "Füssli, Lucifer et la Méduse", *op.cit.* La dormeuse du *Nightmare* a elle, la chevelure totalement défaite.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Ce peintre de cauchemars [...] est aussi un contemporain de Sade, ainsi que des auteurs de romans noirs avec leur atmosphère peuplée de hors-la-loi, de prisons et de gestes fatals et tyranniques."[1]

La lecture psychanalytique semble alors évidente et comme commandée par l'oeuvre elle-même. Gert Schiff ne manque pas de l'aborder dans sa présentation de l'exposition du Petit Palais, pour interpréter "le fétichisme de la chevelure"[2] dans l'oeuvre de Füssli. Elle paraît encore plus appropriée et nécessaire pour commenter le *Nightmare*.

Nous avons déjà à plusieurs reprises analysé le *Nightmare*, en rapprochant telle partie du tableau d'un point de notre étude du cauchemar. Nous voulons ici nous attacher au tableau seul, dans son ensemble.

Le personnage principal du tableau, d'un blanc lumineux sur un fond sombre, est une jeune femme au corps sculpté par les plis de sa robe, couchée sur le dos, la tête renversée en arrière, hors du lit, les bras ballants. La jambe droite est allongée, tendue jusqu'à la pointe du pied. La jambe gauche est repliée et la cheville passe sous le genou de la jambe droite; ce qui donne cette forme surprenante de la cuisse de la jeune fille au centre du tableau. La cuisse apparaît donc au premier plan, massive. Les membres supérieurs et la tête à la chevelure défaite sont dans le vide, relâchés et abandonnés. Le corps de la dormeuse est cassé à la base du gnome-statue posé sur sa poitrine. La partie supérieure du corps est renversée hors du lit comme un pantin cassé, une poupée ; tandis que les membres inférieurs, la cuisse, le pied sont tendus.

On ignore si la jeune fille est endormie, évanouie ou morte. Elle ferme les yeux. Le corps repose sur un lit. Le drapé du lit et le drapé de la robe constituent un tissu à la fois complexe et dépouillé, redoublé par les plis rouge sombre de la tenture, en toile de fond comme un rideau de théâtre. Aux pieds

[1] PRAZ, Mario. *Le pacte avec le serpent*. Paris : C. Bourgeois, "Les derniers mots", 1989, p.22.

[2] SCHIFF, Gert. "Füssli, Lucifer et la Méduse", *op.cit.*

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

du lit, le mobilier — une petite table, un miroir, un nécessaire de toilette — participe au caractère intimiste à la scène. On se trouve dans la chambre d'une jeune fille physiquement présente mais psychologiquement absente. Nous sommes dans une scène d'alcôve, espace intime dans l'intimité d'une chambre. Et le secret que nous y surprenons est le chevauchement de la jeune fille par l'être monstrueux.

Accroupi sur le ventre de la jeune fille, entre la poitrine et le pubis, une sorte de nain, un gnome aux traits simiesques inquiétants tourne la tête vers le spectateur. Massif, sombre, les yeux globuleux et les oreilles pointues, la créature démoniaque nous regarde. On est vu en train de voir par ce qu'on regarde. Le gnome ne fait rien, il est assis et, pensif, pèse de tout son poids. Mais son regard vers nous interroge et nous soupèse. Il est en cela une figure questionneuse.

> "Cet être qui pèse par sa jouissance est aussi un être questionneur et même à proprement parler, qui se manifeste, se déploie dans cette dimension complète, développée de la question comme telle qui s'appelle l'énigme. Le Sphinx dont — ne l'oubliez pas — l'entrée en jeu précède tout le drame d'Oedipe, est une figure de cauchemar et une figure questionneuse en même temps."[1]

L'être prend la pose du Sphinx et arrête la pensée du spectateur. Il retient notre regard. Plus que le cheval qui surprend à cette place, plus que le corps blanc de la jeune fille absente, le monstre nous interroge de son regard et nous captive. Il est l'inclassable et l'indicible. Comprimant l'épigastre, le gnome est l'angoisse inexprimable du cauchemar.

Quant à la jument de la nuit, *nightmare*, dont la tête fend la tenture, à la hauteur de la cheville de la jeune fille, sur la gauche du tableau, elle participe au démoniaque et accroît l'angoisse. Ses oreilles sont pointues et ses yeux

[1] LACAN, Jacques. *L'angoisse*. Séminaire du 1er décembre 1962, inédit.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

exorbités, comme deux pierres rondes et blanches regardent la scène. La ligne de son regard touche le bas du dos du démon, le bas-ventre de la dormeuse.

L'analyse de J. Starobinski, "La vision de la dormeuse", que nous avons déjà abondamment citée, éclaire de façon remarquable les *Nightmare* de Füssli. Le spectateur-voyeur regardant une femme tourmentée par un monstre dont nous croisons le regard et la monstruosité du tableau qui monte en une seule représentation la dormeuse et son rêve, sont deux points de vue essentiels de son analyse. Mais l'idée sur laquelle nous voulons insister à présent est celle qui lie l'oeuvre de Füssli et la littérature.

Le *Nightmare* nous paraît exemplairement une oeuvre comparatiste : située au croisement de l'art pictural et de la littérature. Véritable peinture littéraire ou texte pictural, le *Nightmare* est d'abord la traduction picturale du mot *nightmare* lui-même. La jument, le monstre sur la poitrine, le désir, l'angoisse, la dormeuse, tous les éléments du cauchemar sont réunis sur le tableau. Le scénario typique du phénomène onirique, tel qu'il est dit dans la tradition est représenté, fixé dans une image.

> "Füssli semble s'être résolu [...] à donner droit de présence 'imagée' aux deux acceptions d'une pseudo-unité linguistique, [...] comme pour illustrer dans tous ses sens possibles le mot *nightmare*. La signification nominale de *nightmare* est donc traduite picturalement dans sa redondance, dans son ambiguïté polysémique. On pourrait alors être tenté d'avancer que Füssli, loin de nous présenter un rêve particulier, s'applique à développer l'image complète de *ce que veut dire* le mot *nightmare* : c'est une définition verbale transposée visuellement. Cette définition, ajoutons-le, est conjointement celle de la légende surnaturelle [...] et celle de la médecine."[1]

Nous avons souligné déjà combien les tableaux de Füssli étaient des prolongements de ses lectures. Son oeuvre n'est pas pour autant une simple

[1] STAROBINSKI, Jean. "La vision de la dormeuse", *op. cit.*, p.133.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

illustration de textes, elle est plutôt une mise en image de ses lectures. Ses tableaux sont des lectures picturales équivalentes, dans un autre art, à celles que peut faire le littéraire. L'artiste peint sa lecture, comme le littéraire l'écrit. De cette façon, Füssli a parfaitement adopté la maxime antique : *ut pictura poesis*. Le *Nightmare* nous paraît exemplaire sur ce point par son "caractère *hybride*"[1] et justifie ainsi une lecture littéraire aussi.

Si le *Nightmare* est le tableau essentiel du peintre d'histoires, c'est aussi parce que le "texte pictural" qui s'y dit est à la fois celui de la croyance populaire, celui de la médecine et celui de la tradition littéraire. La charge mythique du cauchemar et son caractère universel donnent à l'histoire peinte par Füssli, la portée et la force symboliques du récit archétypal. Et "l'intemporalité poétique" caractérisant le style pictural de Füssli contribue à placer la scène onirique du cauchemar dans l'espace-temps mythique, archaïque et vrai. A côté du sujet du tableau et de son traitement, le fait que Füssli ait au cours de sa vie répétitivement peint le cauchemar apporte aussi une dimension mythique à cette oeuvre. Nous y voyons en effet, un "mythe personnel" du peintre. L'expérience onirique — vécue ou non par Füssli —, l'ensemble de ce qui se dit ou s'écrit sur le cauchemar à une époque et dans un lieu donnés croisent et servent l'imaginaire du peintre. La mythologie du cauchemar coïncide avec une partie des fantasmes, des désirs, des conflits de Füssli. Et c'est en ce sens que la répétition des *Nightmare* est signifiante. A l'époque moderne et en littérature, Julio Cortázar a selon nous, ce même "mythe personnel"[2]. Alors, l'oeuvre — texte ou tableau — peut entrer en résonance avec l'inconscient ou l'imaginaire du lecteur ou du spectateur et lui *plaire*. Le plaisir apporté par la création artistique provient aussi, nous semble-t-il, de cette part de reconnaissance de nous-mêmes dans l'oeuvre d'art. Dans le cas du *Nightmare*, cet échange entre l'inconscient de l'auteur et celui du spectateur est

[1] *Ibid.*, p.142.

[2] Cf. *Supra*. Chapitre 3

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

d'autant plus facile que le cauchemar est un phénomène universel, et, qu'il y a peu encore, sa représentation était pour tous celle qu'en donne Füssli. Pour la grande majorité des hommes aujourd'hui, ce n'est sûrement pas ce tableau qui figurerait le cauchemar. Beaucoup sont d'ailleurs surpris du titre donné par Füssli à cette oeuvre. La culture que fixe le *Nightmare* s'est presque perdue aujourd'hui et il est difficile sans elle de comprendre ce tableau. Car même si cette représentation du cauchemar a été celle de l'Europe pendant de nombreux siècles, elle est culturelle et donc toujours en évolution. Le phénomène onirique est universel mais sa représentation varie selon les cultures. En Occident, quasiment depuis l'Antiquité jusqu'au début du XX$^{ème}$ siècle, elle est celle qu'en donne Füssli. La parution de *L'interprétation des rêves* en 1900 est peut-être un des facteurs des changements qui s'opèrent au XX$^{ème}$ siècle dans l'histoire du cauchemar, dans ses représentations et ses interprétations.

La pluralité des lectures possibles du *Nightmare*, de ses sens, est cela même qui le constitue comme oeuvre artistique et comme texte pictural. Le caractère composite ou "arlequin" du *Nightmare* incite à adopter l'approche des représentants de la textanalyse au commentaire de ce tableau. Lire le *Nightmare* comme "interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier à quel pluriel il est fait."[1]

Ce volume de sens concentré en un scénario ferme et resserré est aussi une caractéristique de l'oeuvre qui fonde le mythe littéraire. Il nous semble donc possible que le *Nightmare* de Füssli, en fixant le scénario mythique du cauchemar, soit l'équivalent pictural du texte fondateur. Cependant, bien que le tableau de Füssli ait été abondamment repris, bien que cette scène soit celle des textes littéraires du cauchemar, l'oeuvre n'est pas fondatrice. Aussi préférons-

[1] BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1970.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

nous parler d'une cristallisation artistique au sens d'une création originale et individuelle qui, à un moment de la mythologie du cauchemar, rassemble et fixe les éléments de la tradition. Elle condense, tel un précipité chimique, l'ensemble fluctuant des croyances et du vécu de l'expérience onirique et constitue un chaînon essentiel entre la tradition orale et la littérature. L'écart entre le folklore, les récits oraux et la littérature est en effet assez grand. Avec la peinture, nous aurions une mise en image du récit qui, d'une part le fixerait et d'autre part le ferait passer dans le domaine artistique. C'est du moins ce que suggère J. Starobinski :

> "L'oeuvre peinte, avec toute sa puissance visible, n'est qu'un intermédiaire efficace, donnant à une parole ancienne la figure immédiate qui lui permettra d'éveiller une parole nouvelle : le tableau est un relais imagé dans une chaîne de documents ou de poèmes *écrits*."[1]

L'entrée en littérature serait alors favorisée par la puissance du tableau qui, en visualisant le scénario du cauchemar, exerce une certaine fascination. On peut rapprocher ce "relais imagé" de la mise en scène théâtrale. Quelques grands mythes ont pour sont textes fondateurs des pièces de théâtre, des tragédies qui ont été portées sur scène. Le jeu des acteurs, la mise en scène, le spectacle théâtral sont aussi un moyen de visualiser le scénario mythique, de le fixer et provoquer ainsi un effet cathartique. La mise en scène picturale du *Nightmare* semble proche de la mise en scène théâtrale. L'espace clos de la chambre, la tenture du fond, le lit comme estrade, les personnages au premier plan figés dans une action, théâtralisent le tableau. Ce qui est coutumier du style de H. Füssli dont les tableaux sont souvent des mises en image de textes.

> "L'imaginaire de Füssli prend appui sur des objets culturels préexistants, aux fins d'une élaboration dérivée ; ses dessins, ses tableaux (à très peu d'exceptions près)

[1] STAROBINSKI, Jean. "La vision de la dormeuse", *op.cit.*,p.135.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> sont des prolongements de lectures, non des créations originales. Si nous tentons une analyse de Füssli, savons-nous toujours discerner ce qui lui appartient en propre et ce qui appartient à la donnée littéraire qu'il interprète ?"[1]

De fait, les textes du cauchemar semblent être souvent marqués par ce maillon pictural. Il en est souvent la toile de fond. Non seulement parce qu'il s'agit du même scénario, mais aussi parce que la scène du cauchemar dans le texte littéraire est souvent mise en scène, traitée comme un tableau et exposé. La position du lecteur est alors comparable à celle du spectateur du *Nightmare* : un voyeur qui, par son regard même devient complice. Nous citons encore J. Starobinski :

> "Je préférerais pour ma part, attribuer au peintre non l'angoisse du cauchemar, mais le plaisir voyeuriste d'en être le spectateur, au moment du tourment le plus intense."[2]

Mais en même temps, cette scène privée, intime et secrète est volontairement dévoilée. La chambre est ouverte à tous les regards. On expose la femme possédée et le lit occupe le centre de la scène textuelle ou picturale. Nous pensons notamment à "*Pesadillas*", qui se déroule entièrement dans la chambre de Laura, la jeune fille possédée par le cauchemar et où le lit, comme dans le *Nightmare*, est une estrade (de *stratum*, ce qui est étendu).

La mise en scène, l'exposition comme sur une scène de théâtre, fait peut-être partie du récit du cauchemar. Sa narration orale, écrite ou picturale est une exposition. La figure rhétorique du cauchemar est peut-être l'hypotypose. C'est peut-être pour cette raison que l'oeuvre qui a le mieux fixé le cauchemar est une peinture et non un texte.

---

[1] *Ibid.*, p.141.

[2] *Ibid.* , p.143.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Il y a dans l'image spécifique de la dormeuse [...] trop de *donner-à-voir* pour qu'il n'y ait pas derrière ou à côté, "l'appétit d'un oeil" qui s'en nourrisse et qui serait donc pour le moins, celui du spectateur-voyeur auquel le tableau est offert."[1]

La scène de cauchemar dans le texte littéraire est aussi de l'ordre du "trop donner-à-voir" et met le lecteur dans cette position de voyeur. Enfin, comme le cauchemar littéraire moderne qu'il annonce, le *Nightmare* est fantastique parce qu'il met sur le même plan la rêveuse et son rêve, mais aussi parce que "Füssli ne peint pas tant le "rêvé" que *l'espace*, le topos même du rêve. La rêveuse abandonnée à ceux qui la regardent nous laisse entrer dans son absence à elle-même. L'effet fantastique tenant au fait, que si nous pouvons voir ce que nous voyons dans le tableau, c'est que nous sommes nous aussi rêvés."[2] Dans ce tableau aussi, le cauchemar contamine tout l'espace, recouvre la réalité, celle de la dormeuse et celle du spectateur lui-même.

# 4. La question du mythe littéraire

L'oeuvre de Füssli fixe la croyance et constitue un relais essentiel entre la tradition orale et la littérature. Notre corpus montre que le cauchemar littéraire tend à l'universel. Ces textes répètent un scénario stable, à forte charge symbolique et ayant un enracinement anthropologique et mythique. Il est naturel que cette expérience onirique universelle se retrouve dans les créations artistiques et dans la littérature en particulier. Cela suffit-il à en faire un mythe littéraire ? A partir des critères que nous avons donnés précédemment — la surdétermination symbolique, la fermeté de la structure, l'éclairage métaphysique et la fascination collective — nous tenterons de définir la figure du cauchemar en littérature.

---

[1] LACASSAGNERE, Christian. "Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique inter-textuelle." *Romantisme*, "L'imaginaire du romantisme anglais", n°49, vol.15, 1985, p. 52.

[2] CHAREYRE-MEJAN, Alain. *Le réel et le fantastique, op.cit.*, p.101.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Le cauchemar peut correspondre à la définition du mythe littéraire tout d'abord parce qu'il s'agit d'un récit, d'un scénario précis et à peu près fixe : le démon en général monté sur un cheval lui-même diabolique, vient la nuit chevaucher une dormeuse. Il la piétine, l'oppresse, s'unit à elle et celle-ci finit par se réveiller dans une angoisse indescriptible. Ce récit est centré sur le personnage démoniaque, le cauchemar qui, jusqu'à une époque récente, n'était pas confondu avec le scénario onirique dans lequel il prend place. Le cauchemar est un démon.

> "Si, aujourd'hui, on a coutume de voir dans le cauchemar une catégorie de rêve qui fait le bonheur des psychanalystes, c'est une interprétation relativement récente, essentiellement savante, qui ne correspond pas au concept dans les temps anciens. Les croyances populaires ont conservé l'acception d'antan et savent nous dire qu'il ne s'agit pas d'une forme de songe fort désagréable mais d'une entité qui se jette sur vous la nuit et provoque une sensation d'étranglement."[1]

Ce scénario minimal ne varie guère, même si les incubes, les succubes et les vampires sont parfois confondus avec le démon du cauchemar. Ce scénario et le "personnage" qui l'incarne différencient le cauchemar du thème, plus général et abstrait. Nous y reviendrons.

*La surdétermination symbolique.*

Le cauchemar pourrait être un mythe littéraire car chaque élément de son récit, chaque partie de son scénario est fortement symbolique. Rien n'est dû au hasard. Et même s'il y a la possibilité pour des variantes, des modifications originales, tout fait sens. La présence du cheval par exemple pourrait sembler anecdotique, mais elle est déterminée par tout un ensemble symbolique et mythique dont témoigne l'histoire du mot. Le démon du cauchemar est (aussi)

[1] LECOUTEUX, Claude. " Le cauchemar dans les croyances populaires européennes" in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose. op. cit.*, à paraître.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

la jument de la nuit et sa présence surdétermine le cauchemar dans son ensemble.

*La fermeté de la structure.*

Dans le scénario du cauchemar, sa simplicité — qui n'exclut pas une situation complexe, dit A. Siganos — fait qu'il est pratiquement impossible de modifier l'ordre des séquences, ou des mythèmes. Le récit se déroule selon le même enchaînement logique et chaque événement entraîne de façon quasi inéluctable l'épisode suivant. Le scénario de base est fixe : un démon possède le dormeur.

*L'éclairage métaphysique.*

Le mythe littéraire conserverait une part de la dimension sacrée du mythe ethno-religieux. Il est évident que le cauchemar de part ses liens avec le monde onirique, traditionnellement le monde des dieux (infernaux ou pas), avec la sexualité et la mort, entretient un rapport sacré au monde. Il met en relation l'homme et un au-delà plus ou moins terrifiant. L'homme, vivant un cauchemar, alors qu'il ne maîtrise en aucune façon cette expérience, se sent entre les mains de puissances supérieures. Si les rêves ont pu être interprétés comme des messages divins, le cauchemar met l'homme en contact avec le démoniaque. Il révèle un rapport sacré au monde, et place l'homme dans un temps et un espace qui sont ceux des Etres surnaturels.

La mythologie du cauchemar révèle et explique une situation insupportable. L'angoisse, l'oppression vécue par le dormeur lors du cauchemar trouve ici un sens : c'est un démon qui est venu s'asseoir sur sa poitrine. L'origine de la figure mythique est une réalité universelle difficilement acceptable et rationalisée par le surnaturel.

Le cauchemar semble donc correspondre à ces trois premiers critères. Il a une structure comparable à celle du mythe littéraire. Mais nous pensons qu'il n'en a pas — ou plus — les effets car le dernier critère, la fascination collective, pose problème.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*La fascination collective.*

Le cauchemar est toujours une expérience vécue, il n'a pas disparu. Mais sa représentation — et son vécu — n'est plus la même. Il est devenu un phénomène onirique banal, un mauvais rêve, qui n'a plus aucun lien avec le surnaturel. Il n'exerce plus de fascination pour une collectivité donnée, laisse à peine un souvenir. Il n'en a pas toujours été ainsi, mais aujourd'hui le cauchemar n'est plus un récit mythique fascinant car les croyances dans lesquelles il s'insérait ne sont plus partagées par le plus grand nombre. La mythologie du cauchemar relève aujourd'hui de l'érudition, et l'image qu'en donne H. Füssli n'est plus reconnue. Le cauchemar est en train de perdre de sa charge mythique, et on considère de plus en plus que ses origines sont strictement individuelles sans lien avec l'histoire de la collectivité. Phénomène banal, individuel et coupé de l'imaginaire collectif, le cauchemar n'est plus un démon fouleur et a perdu de sa puissance mythique. Il n'est donc plus fascinant et ne peut être admis dans la catégorie des mythes littéraires. Cette condition est en effet nécessaire pour qu'il y ait mythe. S'il n'y a pas réception par le public, s'il ne trouve plus d'intérêt, d'écho dans la population, le mythe perd de sa fascination et disparaît. Le mythe ne peut exister que s'il éveille chez le spectateur ou le lecteur un sentiment de partage, d'adhésion et de reconnaissance. Il n'y a mythe, et mythe littéraire, que si l'histoire racontée est fascinante pour un groupe qui l'identifie et la reprend dans des créations originales.

Même si nous pensons que les textes du cauchemar sont plus nombreux qu'on ne le croit, même si notre corpus tend à montrer son universalité, la fascination qu'il a exercé n'a pas été suffisamment productive dans le domaine artistique et littéraire en particulier pour qu'on puisse le définir comme un mythe littéraire. Les textes qui le mettent en scène ne sont pas explicitement des réactualisations du "texte" fondateur, comme le sont les *Don Juan* depuis le texte de Molière par exemple. La nouvelle de J. Cortázar, "Cauchemars"

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

contredit pourtant cette affirmation, mais n'est peut-être qu'une exception. Ce serait alors plutôt en tant que thème ou motif qu'il faudrait le définir, mais un motif (ou un thème) ayant une charge mythique et un fondement archétypal. Le thème en tant que "sujet de préoccupation ou d'intérêt général pour l'homme" (P. Brunel) peut être précisé par son degré d'universalité mais reste vaste et général. Le motif comme unité élémentaire du thème ne rend compte que d'une faible partie du cauchemar. On pourrait dire que le cauchemar est une mise en scène du thème de l'angoisse, avec pour motif essentiel le chevauchement démoniaque. Mais, à moins d'ajouter encore à la confusion terminologique en qualifiant le cauchemar de "thème mythique" ou de "motif archétypal", il nous paraît plus simple, même si la formulation reste générale, de définir le cauchemar comme une figure mythique. C'est également en ces termes que Roger Bozzetto et Jean Marigny présentent le vampire[1].

Nous avons vu déjà combien le vampire était proche du démon du cauchemar. Si nous revenons dans ce chapitre sur cette figure, c'est pour souligner sa présence toujours fascinante dans les mentalités et dans les créations artistiques modernes. Le vampire fait toujours recette, "on en redemande, on s'en repaît"[2] et le cinéma notamment le met régulièrement en scène. Il a éclipsé le cauchemar et incarne seul nos interrogations, notre attirance et nos peurs face à "la vie, la mort et l'amour". L'histoire des mentalités pourrait dire pourquoi ce mort-vivant suceur de sang, en prenant la dimension sexuelle qui est primitivement la caractéristique du cauchemar, a supplanté ce dernier dans l'imaginaire moderne. Reste que cette figure mythique fascine toujours, alors que le cauchemar n'est plus qu'un mauvais rêve.

Si les rapports entre le mythe et le cauchemar sont étroits, on ne peut dire pour autant que le cauchemar soit un mythe littéraire à part entière. Il lui

[1] BOZZETTO, Roger. MARIGNY, Jean (édit.) *Vampires Dracula et les siens. op. cit.*, 1997, p.I.

[2] *Ibid.*, p.II

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

manque cette dimension essentielle de la fascination collective qui s'est reportée sur le vampire. Le scénario du cauchemar peut fonctionner comme un mythe littéraire, mais c'est au niveau de sa réception par le lecteur, ainsi que par les écrivains, qu'il n'est plus perçu comme tel. Il ne peut donc entraîner de réactualisations explicites. Mais la part "d'inconscient collectif" intervenant dans l'écriture littéraire garde encore chez certains auteurs, l'empreinte du cauchemar mythique.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# CONCLUSION GENERALE

## 1. Le cauchemar au carrefour

Nous avons engagé ce travail à partir d'une conception très précise du cauchemar, celle héritée du folklore, conservée dans l'histoire philologique du mot et traduite picturalement dans le *Nightmare* de Heinrich Füssli à la fin du XVIII$^{ème}$ : le cauchemar est un revenant démoniaque qui chevauche le dormeur. Nous devons aux travaux de folkloriste, de philologue et de médiéviste de C. Lecouteux les bases essentielles de notre recherche. C'est d'abord à leur lecture que notre conception du cauchemar s'est formée. Nous avons pu alors poursuivre ces travaux en les intégrant à notre étude des textes littéraires modernes. Les littératures du XIX$^{ème}$ et XX$^{ème}$ siècle, de langue anglaise, française, allemande ou espagnole témoignent également de cette conception antique du cauchemar que Claude Lecouteux étudie dans le folklore et les textes médiévaux. En déplaçant notre domaine d'étude vers la littérature moderne, nous avons voulu montrer la reprise et la conservation du cauchemar mythique dans et par les récits littéraires, mais aussi les nécessaires transformations qu'impliquent ce passage de la figure mythique dans la littérature moderne. Pour chacun des textes de notre corpus, notre objectif premier a été de mettre en évidence la permanence et le renouvellement du scénario mythique. Que le cauchemar soit un noir démon, une belle morte ou la lune, l'image et les valeurs symboliques du chevauchement — celles liées à la sexualité, à l'angoisse, à la possession et au recouvrement par le/la mort — ont été constantes et définissent la présence du cauchemar dans un texte. Ce critère nous paraît important dans la définition ou l'éventuelle typologie du cauchemar littéraire. *Tout récit onirique angoissant et/ou fantastique n'est pas un récit de cauchemar*. Le scénario minimal — la scène mythique fixée par Füssli — et ses



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

significations inconscientes sont constitutives du cauchemar littéraire. C'est à partir des travaux récents de Claude Lecouteux que s'est imposée cette première catégorisation du cauchemar littéraire. Notre travail doit aussi beaucoup à l'ouvrage d'Ernest Jones et à la psychanalyse.

Concernant l'étude philologique menée par Jones, si elle repose sur des hypothèses qui s'avèrent dépassées depuis les recherches de Lecouteux, elle met en évidence l'importance du cheval et de ses significations symboliques dans le cauchemar. Car si la présence de l'animal lui-même n'est plus toujours effective dans les textes modernes, les valeurs inconscientes qui lui sont accordées et que Jones relève minutieusement, sont toujours constitutives du cauchemar. Son aspect chthonien, psychopompe, la phobie du piétinement qu'il suscite et l'image de puissance sexuelle qu'il véhicule, sont essentiellement celles que nous avons retenues. D'autre part, "les rapports entre le cauchemar et certaines superstitions médiévales" établis par le psychanalyste nous ont apporté une perspective historique originale que nous avons voulu poursuivre en rapprochant le cauchemar du ménadisme et de l'hystérie. Après la sorcellerie, ces manifestations rituelle et pathologique ont un fonctionnement similaire sur de nombreux points à celui du cauchemar, notamment par leur "folie" commune — celle de la femme —, les conflits psychiques et le "langage" qui les exprime. La filiation qui s'établit entre ces "femmes folles" et le cauchemar se lit, se voit dans la dormeuse chavirée de Heinrich Füssli.

Mais l'apport essentiel de Jones dans l'étude du cauchemar et pour notre thèse est son origine qu'il place dans un conflit psychique relatif à un désir incestueux. Si cette explication est à la fois étonnante *a priori* et attendue de la part d'un psychanalyste, elle s'est révélée particulièrement féconde dans notre étude. La dimension érotique du cauchemar aujourd'hui perdue dans la mentalité commune, était au centre des croyances ancestrales et du vécu de ce phénomène onirique. Le cauchemar était un incube et son attaque, une agression physique, sexuelle. Le désir inconscient que cette expérience onirique



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

réalise ne pouvait être qu'archaïque, mythique, commun à tous les hommes et le plus refoulé qui soit. Les cauchemars d'enfants, liés à la crise oedipienne et à l'angoisse de castration, indiquent que le désir incestueux est à leur origine. Cette proposition de Jones retrouve l'importance de la sexualité affirmée par la mythologie du cauchemar et, prise dans un sens moins strict, elle nous a permis de lire l'expression inconsciente du désir dans les oeuvres. L'étude des textes a par ailleurs complété l'explication psychanalytique en révélant l'autre versant de ce désir : l'angoisse de mort. Faire l'expérience de sa propre mort est l'autre expression du cauchemar, de l'union avec le mort démoniaque. Cette face du cauchemar, privilégiée dans les textes modernes, poursuit et renouvelle les hypothèses de Jones, tout en s'appuyant sur les données de la mythologie et de la philologie.

En dehors des travaux de Ernest Jones et de Claude Lecouteux, nous avons souligné la rareté des études consacrées spécifiquement au cauchemar. Si de nombreuses études utilisent le terme de "cauchemar", c'est le plus souvent dans un sens métaphorique ou général de "mauvais rêve", de situation pénible. Notre thèse est une tentative d'identification et d'analyse du cauchemar en littérature. Si le cauchemar est bien une expérience onirique, l'étymologie, la mythologie, les sciences médicales et la littérature fantastique qui le réalise, disent qu'il n'est pas un rêve mais un être surnaturel agressif. Dans cette délimitation du sujet, l'un des principaux objectifs a été de faire le point sur la notion en rassemblant ce que la médecine (médecine générale, neurobiologie et psychanalyse), la mythologie (croyances et folklore) et la philologie ont pu apporter dans son analyse. Notre première partie a donc été une approche anthropologique visant à définir le cauchemar dans ces différents domaines. Elle nous a paru nécessaire pour pouvoir ensuite analyser le cauchemar littéraire. Les approches mythologique et psychanalytique ont été celles qui ont particulièrement orienté notre étude. La définition du cauchemar en tant qu'expérience onirique mythique découle de cette place que nous avons donnée



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

au cauchemar et conduit alors naturellement à la littérature. L'étude des mythes en littérature — quels que soient la nature que l'on attribue à leurs liens — est la voie privilégiée des comparatistes et rencontre le rôle essentiel que Freud accorde à l'expression mythique dans la psychanalyse. Dans ce réseau établi entre le mythe, la psychanalyse et la littérature, avec la place importante qu'y occupent l'onirisme et l'Inconscient, le cauchemar apparaît comme la figure centrale de la toile comparatiste. Le cauchemar est lui-même, non pas "l'image dans le tapis", mais la trame du texte. Il le structure et en est la ruse par laquelle se dit l'indicible : le désir inconscient et la mort.

La réunion de tous ces éléments a lieu dans le récit fantastique. Le genre n'a pas été *a priori* un critère dans le choix du corpus. Mais très vite il est apparu que le Fantastique était le mode privilégié du récit de cauchemar. Ce qui n'est guère surprenant mais révèle cette dimension bouleversante du cauchemar littéraire : sa réalité. Récit onirique et mythique, le cauchemar a lieu dans et par le texte fantastique. Sa réactualisation littéraire passe par une réalisation qui le rend souvent irréversible. L'inversion fantastique entre l'espace onirique et la réalité est un procédé classique mais dans le récit de cauchemar, il constitue son principal mode de fonctionnement, et réalise ainsi une psychose nocturne qui n'a plus rien d'inoffensif. Le cauchemar littéraire est réel et dit, plus que l'expérience commune, les enjeux fondamentaux de la figure mythique. En ce sens, retrouver la spécificité de ce phénomène onirique, sa mythologie n'entend pas ramener une croyance qui ne peut plus être partagée à la fin de XX$^{ème}$ siècle, mais constitue une approche d'un fonctionnement psychique universel riche d'enseignement sur la vie inconsciente de nos nuits, sur l'imaginaire humain et son expression littéraire. Les sondes textuelles qui constituent notre corpus prouvent que le cauchemar est toujours une figure actuelle de l'imaginaire, qu'il assume toujours des représentations, des constructions et des valeurs fantasmatiques fondamentales. Encore une fois, la littérature a conservé et renouvelé un "savoir" perdu dans



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

la mentalité commune moderne. Le scénario mythique fixé par la tradition, les croyances et le folklore — et par l'oeuvre de H. Füssli — ne s'est pas effacé. Notre thèse est ce retour aux sources mythologiques du cauchemar, à son sens classique. Le mettre en évidence, ainsi que ses transformations originales, a permis des lectures nouvelles des textes mais surtout, l'entrée par le cauchemar dans l'étude littéraire nous semble une "voie royale" de l'analyse comparatiste. Parce que tout cauchemar est d'abord récit de cauchemar, parce que son enracinement inconscient, ses croisements constitutifs avec différentes épistémès et l'universalité de son expérience le placent à un carrefour fondamental de la littérature.

Notre étude comparatiste du cauchemar établit également un lien fort avec la peinture. Nous avons souvent mis en regard les *Nightmare* de Heinrich Füssli et les fictions littéraires, non pas comme une illustration, mais comme l'image archétypale des récits. Ces tableaux sont les "textes picturaux" de la croyance, de l'étymologie et de l'expérience commune. Ils nous ont paru essentiels dans notre travail parce qu'ils font le lien entre la mythologie et la littérature, parce qu'ils fixent la croyance dans le domaine artistique. Le gnome pesant sur la dormeuse chavirée est la scène nodale qui se dessine dans presque tous les textes de notre corpus. Le chevauchement démoniaque du tableau est aussi le scénario minimal du récit littéraire. Quelques-uns de nos textes sont cependant plus proches de la toile de Ferdinand Holder, *La nuit*. La masse noire opaque qui se redresse sur l'un des dormeurs déjà saisi apparaît comme une variante moderne du cauchemar. Les significations de cette partie du tableau ne contredisent pas celles représentées dans le *Nightmare*. L'importance du désir sexuel refoulé et l'angoisse de mort sont dans les deux cas fondamentales et appartiennent également aux récits littéraires. Rapprochée de la mythologie et des textes, la peinture a été, avec la psychanalyse, l'un des croisements essentiels de notre étude.



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## 2. Le cauchemar à l'infini

Notre thèse n'établit pas une typologie des récits de cauchemar. Cependant, entre le mythe et la littérature, il nous a paru important d'interroger le cauchemar en tant que mythe littéraire. Même s'il nous semble, à la fin de notre étude, que le cauchemar — de part son universalité et son caractère composite — échappe à toute tentative de catégorisation... La croyance et la mythologie perdues à l'époque moderne font que la figure mythique n'exerce plus une "fascination collective" dont témoignerait la littérature. C'est en partie sur la figure du vampire que se sont reportés les questionnements et les peurs assumés par le cauchemar autrefois. Il est difficile alors de classer le cauchemar parmi les mythes littéraires, même si des textes modernes continuent à le réactualiser explicitement.

Si les notions "d'inconscient collectif", de "symbolisme universel" ou de "figure archétypale" sont souvent (trop) commodes pour expliquer la charge mythique d'un scénario ou d'une situation narrative, elles nous paraissent plus justifiées dans le cas du cauchemar. La figure mythique n'explique pas pour autant le sens entier de l'existence humaine, ni même de sa vie onirique. Il ne s'agit donc pas de donner au cauchemar une origine archaïque et primordiale, ce qui serait réducteur et de toute façon impossible. Il nous a paru plus intéressant d'adopter une perspective synchronique et d'explorer les "schèmes" du cauchemar littéraire, c'est-à-dire les fils et les noeuds qui forment sa trame textuelle.



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

> "Ce sont ces schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination. [...] Ils sont les 'présentificateurs' des gestes et des pulsions inconscientes."[1]

Les conflits psychiques entraînant le refoulement du désir incestueux et l'angoisse de mort nous ont paru deux "schèmes" fondamentaux du cauchemar. S'y ajoutent le symbole du cheval, l'archétype du diable ou du démon, les thèmes de la nuit et du sommeil. Quelle que soit la terminologie adoptée — souvent complexe et fluctuante et notre but n'est pas d'établir une taxinomie — ces "éléments fondamentaux" du cauchemar ne doivent pas apparaître comme les signifiés derniers ou l'origine de la figure mythique. Si le phénomène est une régression massive, notre travail a tenté au contraire de faire "voir" l'archaïque toujours là du cauchemar.

> "Voir à des millions d'années-lumière, c'est voir se qui se passait il y a des millions d'années. Les plus puissants télescopes permettent de 'voir' l'explosion, l'état premier de l'univers. Les astronomes l'appellent 'lueur primitive'. Elle est là, autour de nous, dans ce statut impensable d'avoir été une fois et d'être toujours. Notre commencement est en nos confins, l'initial est le *no man's land* permanent de nos frontières."[2]

Le cauchemar, et singulièrement le cauchemar littéraire, est ce puissant télescope, ce passage entre les "distances monstres" qui fait avoir lieu ce qui a été et est toujours. Ignorant le temps et l'espace, ce phénomène de l'Inconscient ne peut disparaître ou s'oublier. Il fait retour. Nous avons à plusieurs reprises insisté sur la structure spiralée des récits, les boucles et les retournements qui, dans les textes de Julio Cortázar notamment, traduisent l'enfermement dans la folie et l'irréversibilité du cauchemar. Le tunnel dans la nouvelle de Augusto Roa Bastos, à la fois ligne droite sans issue et cercle immémorial, est

[1] DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1969, p.61.

[2] GANTHERET, François. "Présentation", *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°26 "L'archaïque", 1982, p.9.



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

exemplairement l'image du cauchemar littéraire moderne. Ce temps et cette structure cycliques caractéristiques des mythes sont aussi ceux du cauchemar littéraire et nous avons utilisé le néologisme de Pedro Cordoba, "la revenance", pour les définir.

> "Temps cyclique, thème du fantôme et reprise littéraire d'un motif folklorique, telles sont les trois modalités de ce que nous avons appelé, d'un néologisme que l'on voudra bien nous pardonner, la 'revenance'."[1]

Le cauchemar est de l'ordre de la "revenance" si l'on veut bien admettre que "le fantôme" soit aussi un revenant en corps, pesant et actif, et que "le motif folklorique" soit issu du vécu du dormeur. L'incessant retour du cauchemar ne s'arrête — c'est-à-dire ne se fixe — qu'avec la mort du sujet, lorsque le texte s'achève. Le cauchemar s'est accompli ; il est "complet" : le visage du mort est celui du dormeur. Notamment dans les textes du XX$^{ème}$ siècle, le cauchemar littéraire renouvelle la figure mythique en la réalisant jusqu'au bout. Le cauchemar a pris corps, il a eu lieu.

Cependant, au-delà de la clôture de chaque texte, le cauchemar n'a pas de fin. La littérature et la réalité disent l'existence toujours actuelle du cauchemar. Son histoire, sa mythologie, ses représentations et son vécu se transforment et évoluent, mais sa fin n'est jamais définitive. Le "retour de la nuit" ramène les démons que l'on croyait oubliés à jamais. La conclusion de cette étude ne saurait donc être une fin, tout au plus un "arrêt sur image" — celle du *Nightmare* — qui fixe momentanément un état de la recherche. Elle ne peut donc constituer une réponse achevée, le signifié dernier de la figure mythique qui, au contraire, s'est chargée au fil des lectures et de l'écriture, d'interrogations sans cesse renouvelées. L'être questionneur au carrefour reste toujours l'Enigme. Notre travail a simplement consisté à explorer différentes

[1] CORDOBA, Pedro. "La revenance. Pour une pragmatique de la légende : le Vaisseau fantôme et le Cavalier mort", *op. cit.*, p.438.



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

voies qui se croisent dans le cauchemar, qui y mènent et en partent sans que leur étoilement puisse être épuisé ou réduit à un sens unique. Selon le néologisme proposé par Roland Barthes, cette "hyphologie"[1] (*hyphos*, le tissu, le voile et la toile d'araignée) qui a conduit notre recherche n'est pas un dévoilement ni une explication. La question du cauchemar, son tourment, résiste à l'analyse, n'est pas pensable parce qu'il pèse. Son poids bloquant la respiration, empêche aussi de penser. Il est là et pèse jusqu'à l'écrasement. Comme le gnome de Füssli, le cauchemar laisse pensif, rêveur... Encore une fois, notre étude ne fait pas apparaître "l'image du cauchemar dans le tapis" puisqu'elle propose des parcours dans tous les sens, autant que possible, et provoque une recherche dans tous ses états. Si la lecture ainsi menée y perd un peu de son unité rationnelle et rassurante, nous pensons que son inachèvement et ses errances mêmes peuvent témoigner du "plaisir du texte" et, peut-être, le communiquer.

Toute lecture et toute écriture engagent le sujet qui s'y adonne. L'étude littéraire ne peut ignorer le lecteur qui travaille — est travaillé par — le même langage que le texte. Aussi, même si une totale subjectivité ne peut être acceptable, on ne peut occulter les résonances s'établissant entre le lecteur et le texte littéraire, entre le lecteur et l'écriture de sa lecture.

> "L'inconscient qui travaille l'oeuvre requiert peu ou prou un 'partenaire' qui lui ressemble [...] c'est à la faveur de cette rencontre que la lecture est susceptible de captiver ceux qui s'y adonnent. D'où l'inévitable engagement personnel de tout sujet dans *sa* lecture [...]. Si mystification il y a, elle se trouve davantage du côté de ceux qui prétendent évacuer le sujet ou le neutraliser, en le réduisant au silence ou en le mettant hors jeu."[2]

[1] BARTHES, Roland. "Théorie du texte", *Encyclopedia Universalis, op. cit.*, p.1015.

[2] GLAUDES, Pierre. *Contre-textes*. Toulouse : Ombres, 1990, p.10.



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Cette position de la critique psychanalytique nous semble particulièrement appropriée à notre sujet. Le cauchemar, les récits littéraires de cauchemar sont surdéterminés par ce "travail de l'inconscient" que la textanalyse met au premier plan. L'étude du cauchemar littéraire est doublement une étude de l'Inconscient, depuis l'inconscient. Ce qui rend d'autant plus inévitable, "l'inévitable engagement personnel" dans notre lecture. Dans le choix de ce sujet et dans l'analyse que nous en avons faite, nous assumons d'avoir été "peu ou prou un partenaire" du cauchemar littéraire. Puisque "tout discours *sur* l'Inconscient est et sera toujours un discours en partie tenu *par* l'inconscient"[1], notre travail s'est construit dans cette rencontre personnelle de la figure mythique. En l'arrêtant, nous avons peut-être donné notre visage — notre lecture — au démon fouleur mais la fin de cette étude ne peut être celle, définitive, du cauchemar. Elle en est le réveil.

[1] BELLEMIN-NOËL, Jean. *Gradiva au pied de la lettre. op. cit.*, p.15.



tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# ANNEXES

# TABLE des ANNEXES

**1 -** *The Nightmare* H. Füssli, 1781. Huile sur toile, H. : 101 ; L. : 127. Detroit, The Detroit Institute of Art.

**2 -** *The Nightmare* H. Füssli,1791. Huile sur toile, H. : 76 ; L. : 63. Francfort, Goethe Museum.

**3 -** *Le cauchemar quittant la couche de deux jeunes filles endormies* H. Füssli, 1793. Huile sur toile, H. : 100 ; L. : 124. Zürich, Muraltengut.

**4 -** *Le cauchemar*, dessin anonyme, d'après H. Füssli. Londres, British Museum.

**5 -** *Le cauchemar*, W. Raddon. Gravure d'après H. Füssli, 1827. Londres, British Museum.

**6 -** *Cauchemar*, N. Abildgaard, 1800. (coll.part.).

**7 -** Caricatures, d'après H. Füssli. Londres, British Museum. (n°3 R. Newton, 1794 ; n°4 T. Rowladson, 1784 ; n°5 anonyme, 1816 ; n°6 R. Seymour, 1832).

**8 -** Gravures de Tony Johannot.

**9 -** Frontispice de Tony Johannot pour "Smarra ou les démons de la nuit" C. Nodier. 1821, Paris, Bibliothèque nationale.

**10 -** *La nuit*, Ferdinand Hodler. Huile sur toile, 1890.

**11 -** *Le succube*, A. Rodin. Bronze. Paris, Musée Rodin.

**12 -** *La transverbération de sainte Thérèse*, Le Bernin. Marbre. Rome, église Santa Madrid della Vittoria.

**13 -** *Mademoiselle O'Murphy*, F. Boucher, 1751.

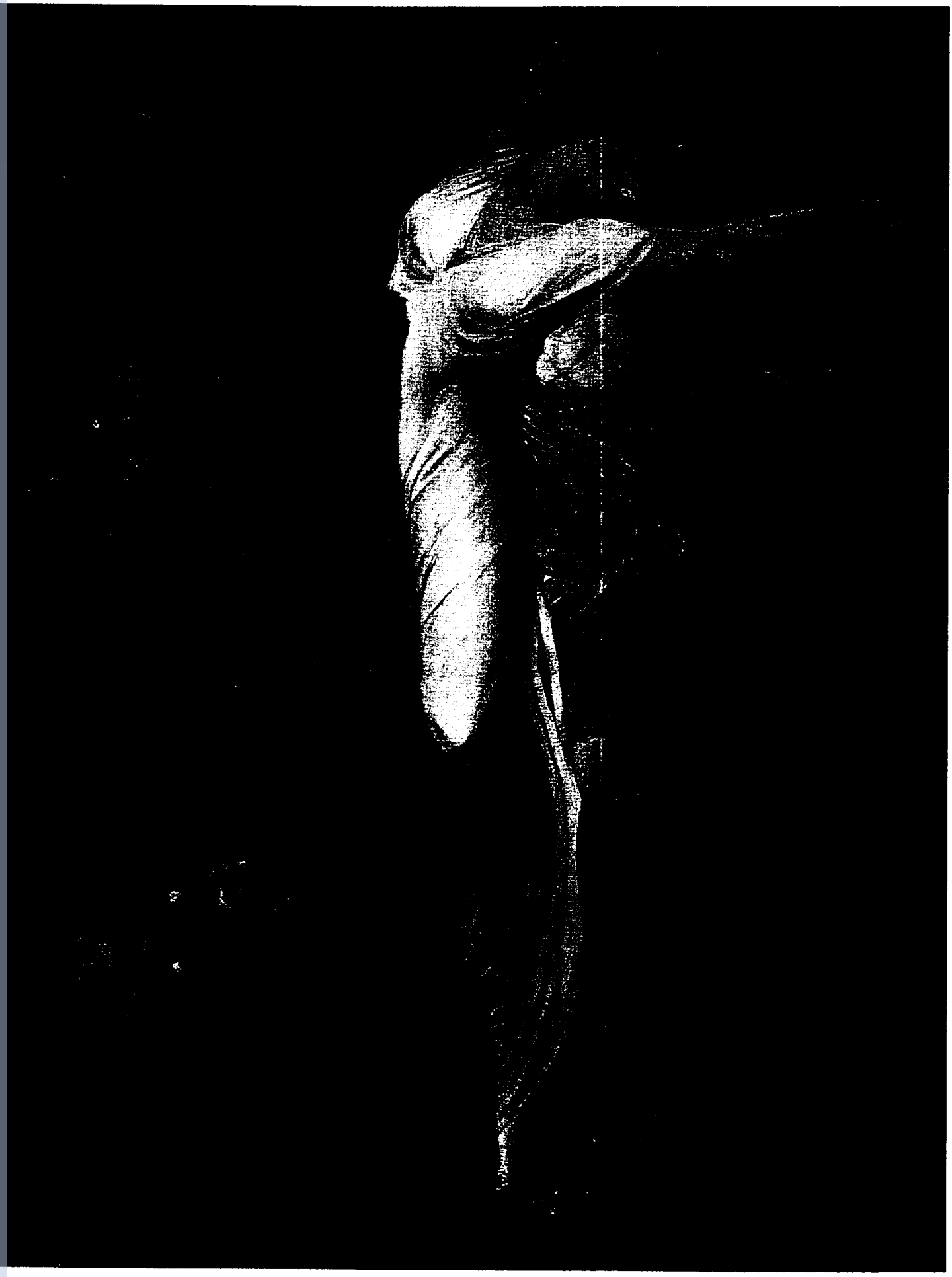
**14 -** Photographie d'une hystérique, Iconographie de La Salpétrière.

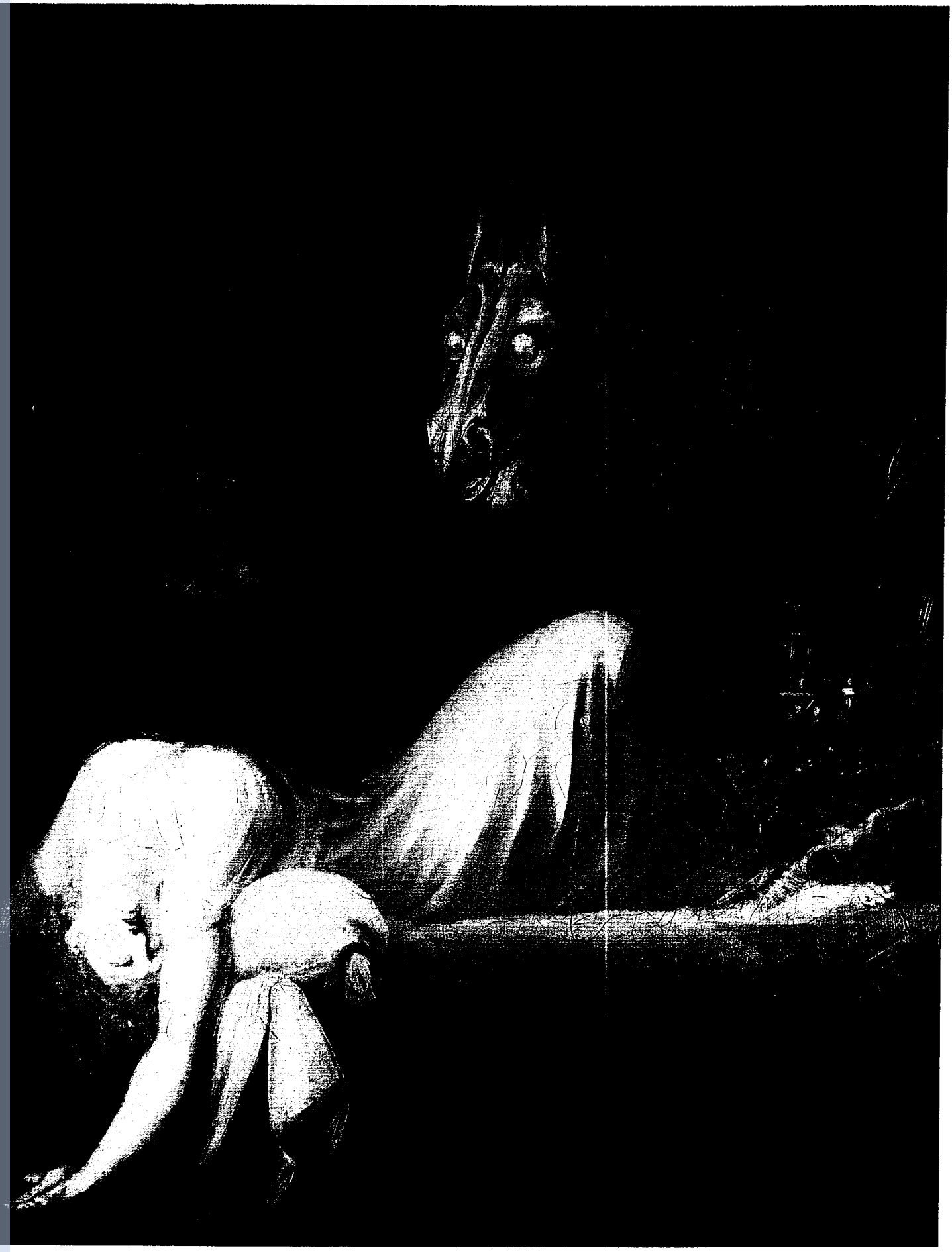
**15 -** "Dévoilement du phallos". Villa des Mystères, Pompéi.

**16 -** "Satyre et Ménade". Maison du Faune, Pompéi.

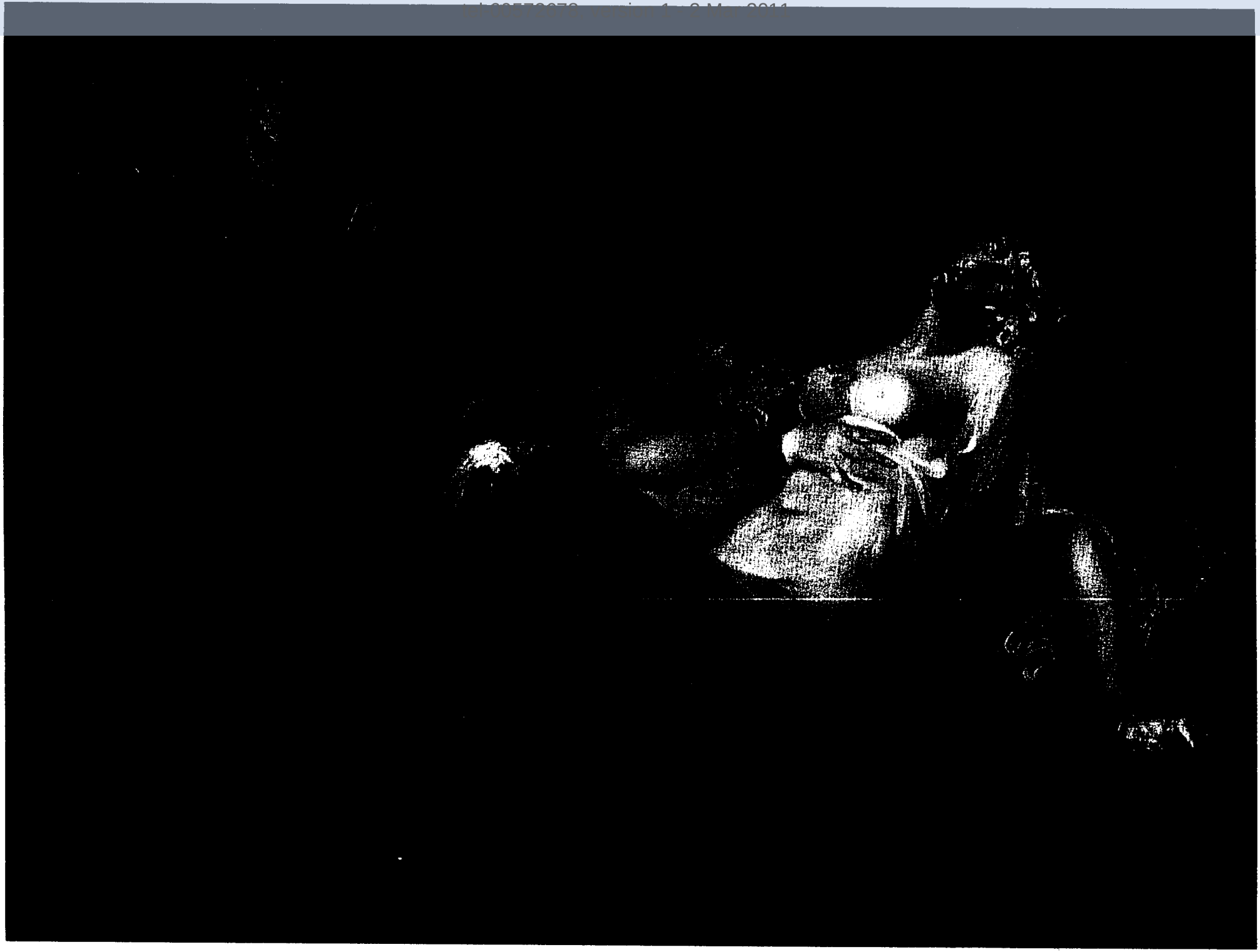
**17 -** Tracés EEG d'une nuit de sommeil.

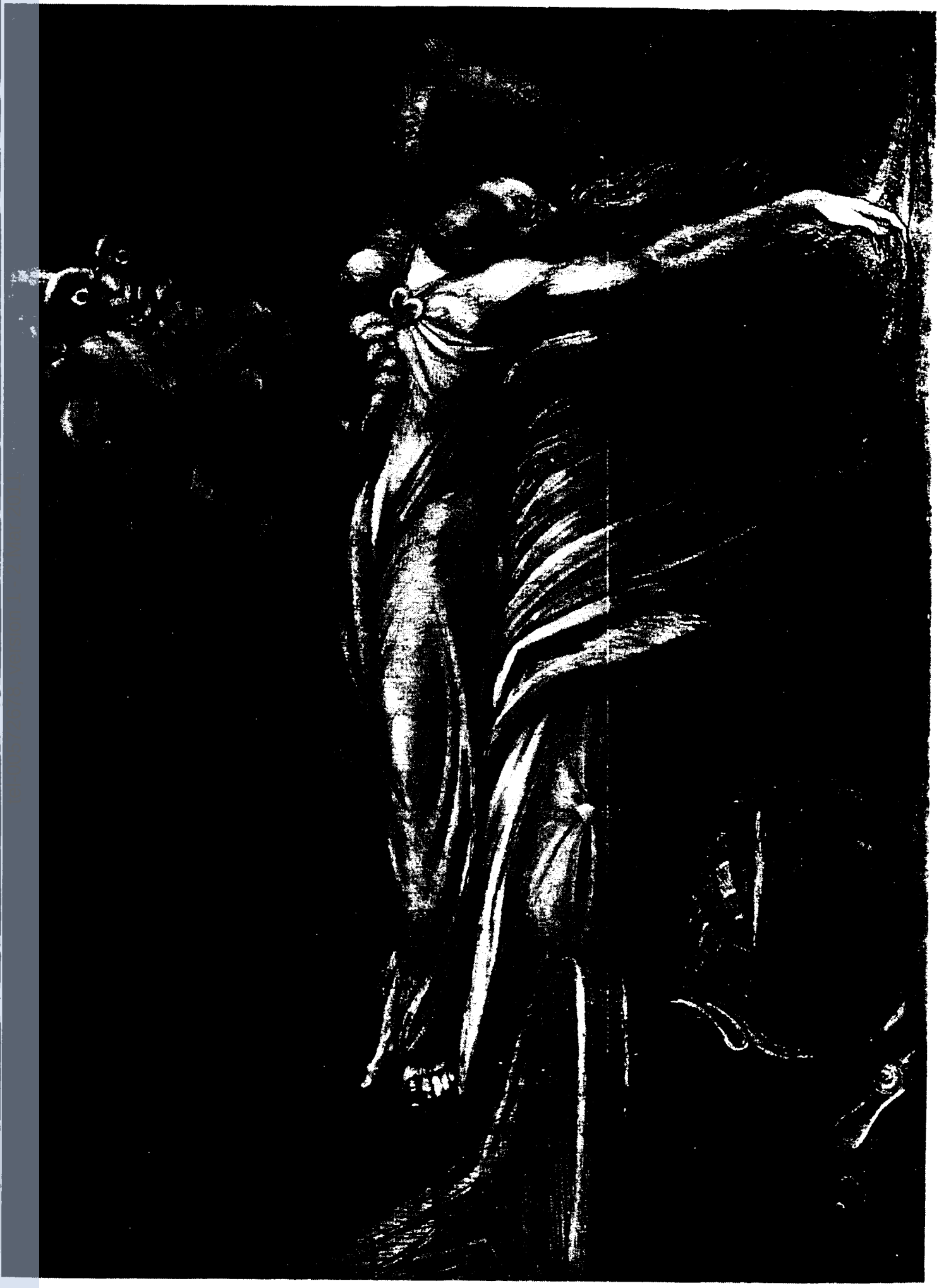
tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011





doi:10.5711/2078, version 1 - 2 Mar 2011









tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011



THE COVENT GARDEN NIGHT MARE.

3



A NIGHT MARE

4



The Night Mayor flitting thro' the Evening fogs Traverses Alleys, Steets Courts Lane & Dogs

THE NIGHT MAYOR.

RE

Seeking some Love bewilder'd Maid to Give Alights & Opens wide upon her sleeping Prey

5



THE BIRMINGHAM NIGHT MARE.

6

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

*Cauchemar*, gravure anonyme





Tony Johannot: *Voyage pour où il vous plaira*

51. *Rêve*,
*c.* 1830. After Tony Johannot





52. *Cauchemar*,
1830. After Tony Johannot

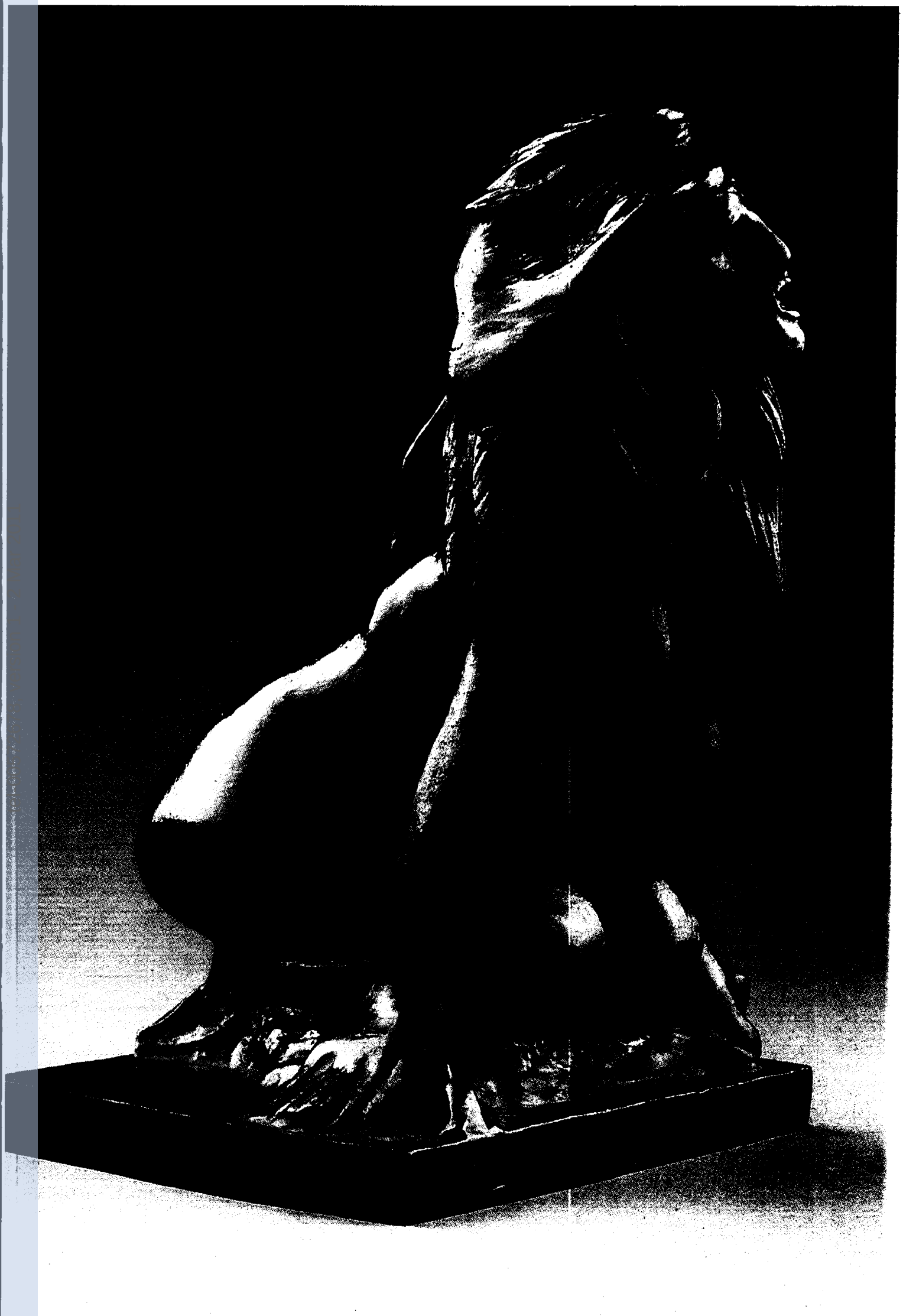
hal-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

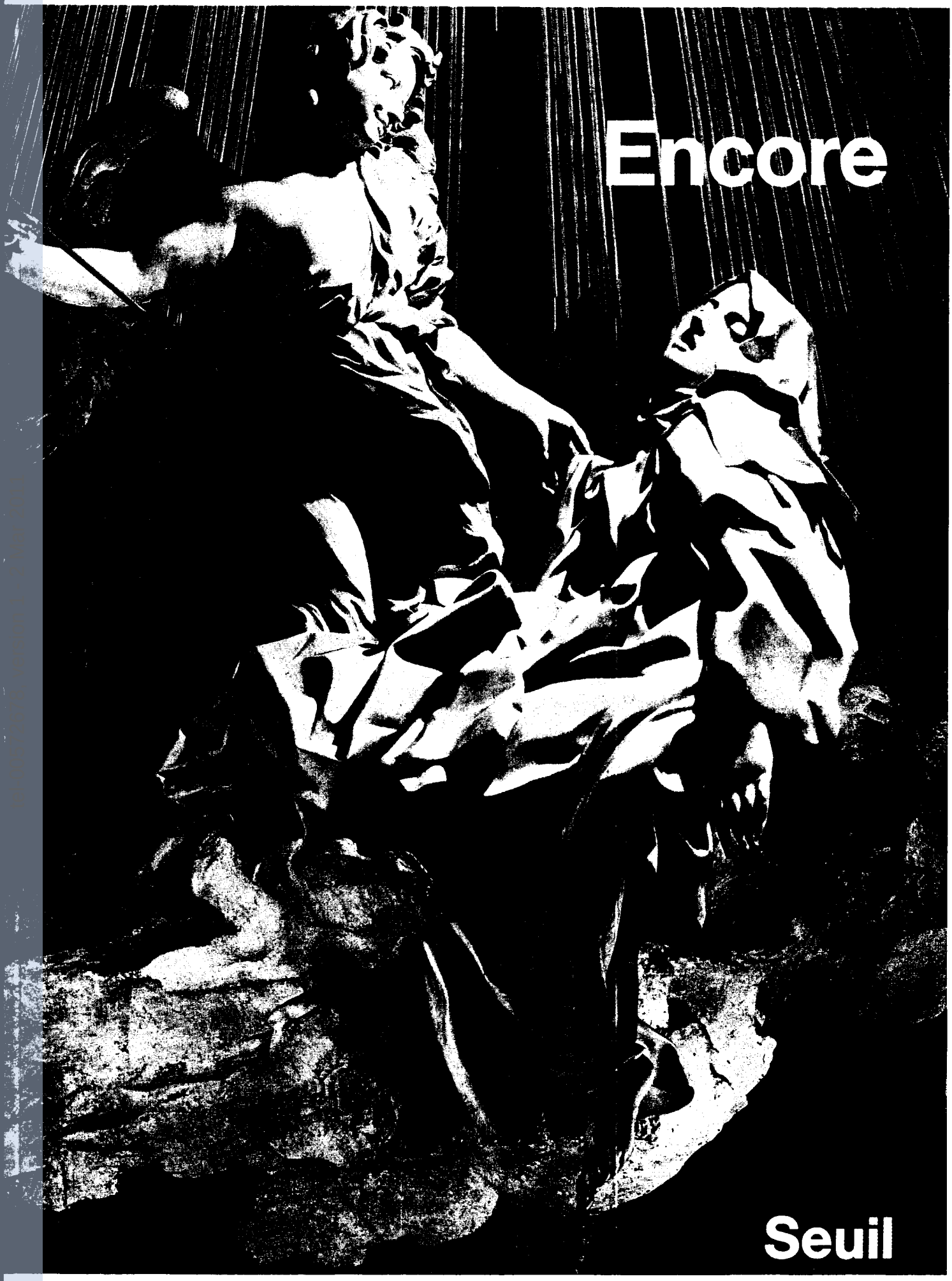


tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011



712 — FERDINAND HODLER : LA NUIT. HUILE SUR TOILE. 1890.




Encore
Seuil





CLICHÉ A. LONDE PHOTOTYPIE BERTHAUD

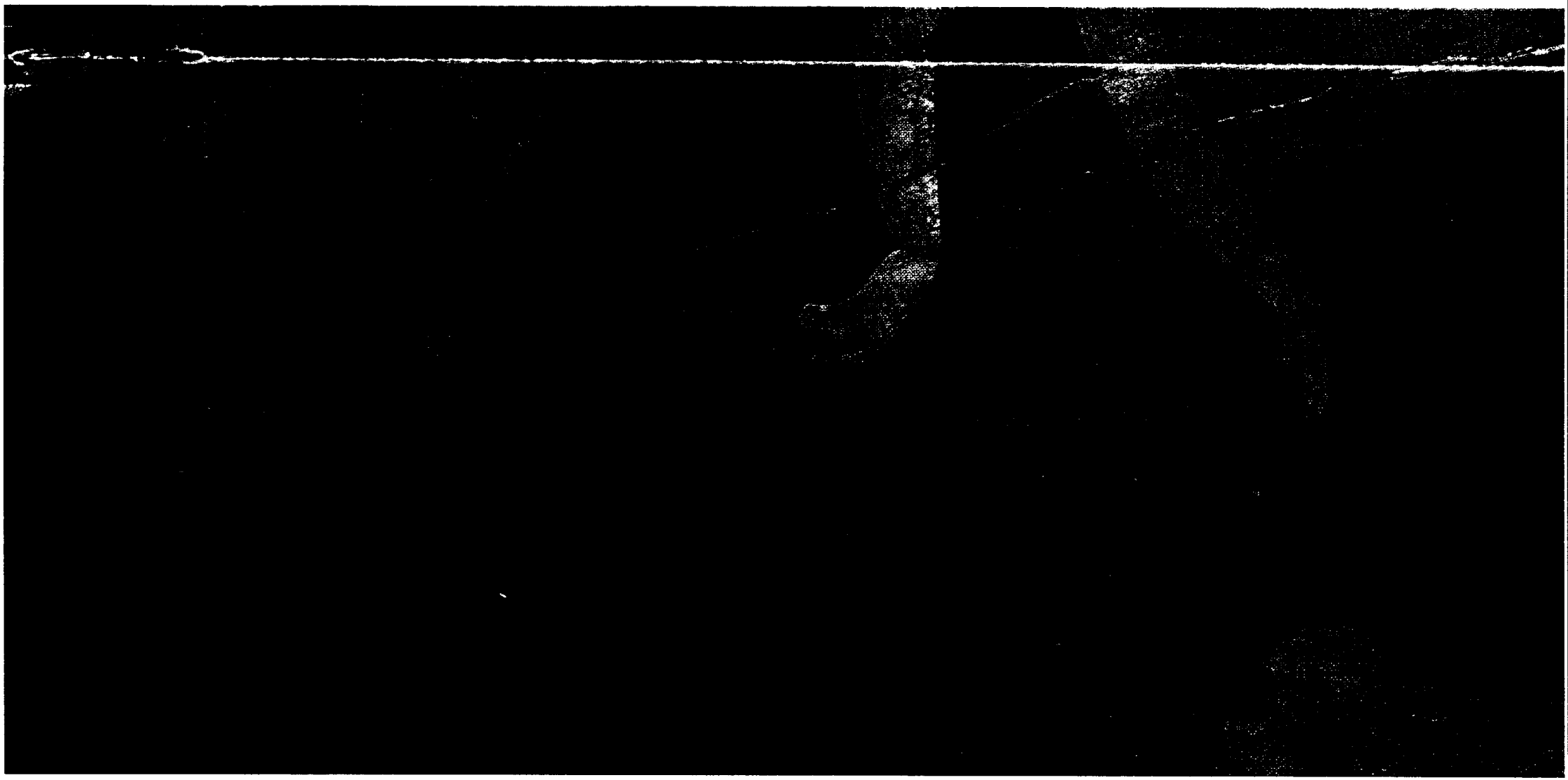
# BLÉPHAROSPASME HYSTÉRIQUE

## (SECTION DES NERFS SUS-ORBITAIRES)

LECROSNIER ET BABÉ, ÉDITEURS

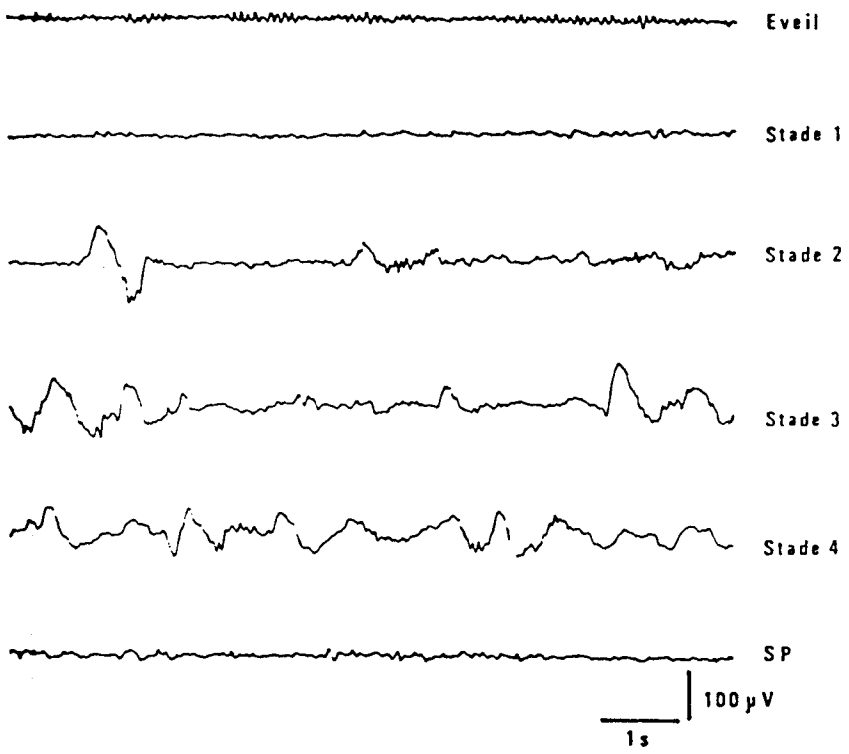
tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

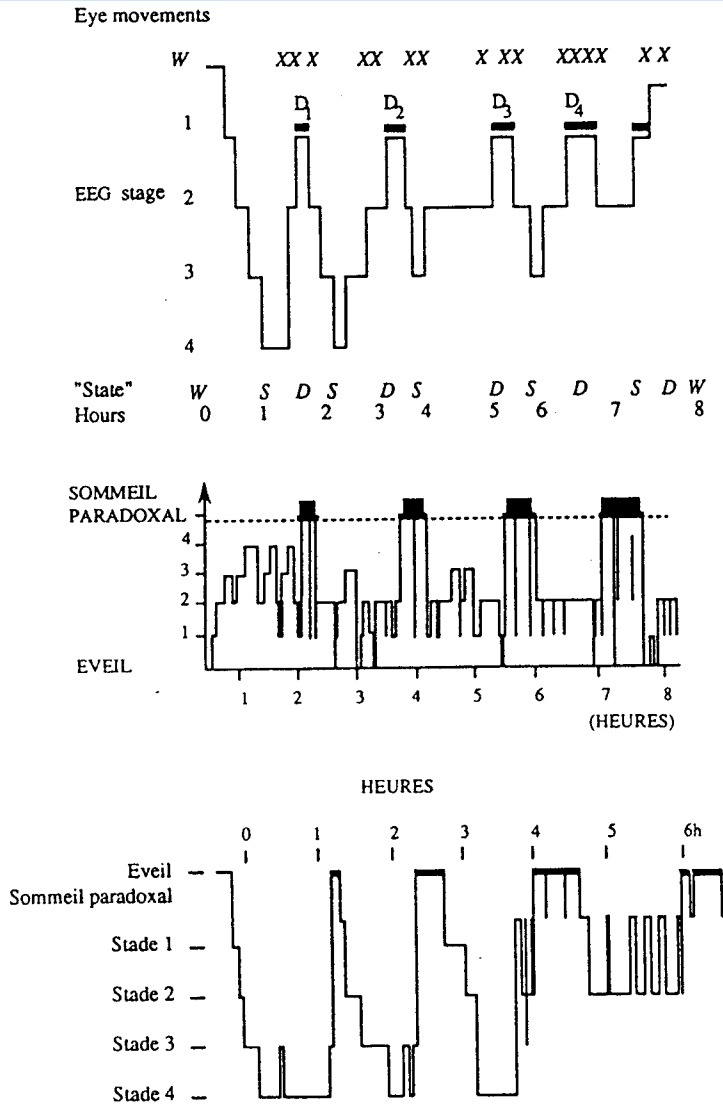




tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011




*Exemples de tracés électro-encéphalographiques caractéristiques des divers stades du sommeil*




*Représentation d'une nuit de sommeil normale (hypnogramme) selon les différentes théories du rêve :*

En haut, *le Rêve (appelé ici D, comme D State) est assimilé au stade 1 du sommeil léger. W = Waking – Éveil. S = Sleep – Sommeil.*

Au milieu : *le Sommeil Paradoxal est représenté en noir (plus profond que le sommeil le plus profond – stade 4).*

En bas : *par convention, le Sommeil paradoxal est placé entre la veille et le stade 1 de sommeil léger, mais cette représentation ne préjuge en rien de son degré de profondeur.*

# INDEX RERUM

## —A—

**ANGOISSE** (écrasement, dyspnée)
6; 7; 8; 23; 24; 32; 38; 43; 45; 58; 60; 88; 94; 95; 97; 107; 108; 111; 126; 127; 129; 132; 135; 149; 160; 161; 163; 164; 165; 167; 169; 175 - 181; 183; 184; 186; 187; 188; 190; 191; 195 - 203; 205; 212; 240; 247; 249; 250; 251; 253; 254; 269; 270; 272; 277; 278; 280; 282; 284 - 288; 290; 293; 298; 300; 301; 303; 317; 318; 321 - 325; 328; 388; 390; 391; 395; 414; 427; 428; 455; 459; 460; 487; 488; 489; 502; 510; 512; 517; 522 - 527; 533; 538; 546; 560 - 564; 582; 590; 591; 601; 602; 606; 608; 609; 611; 614; 616; 618; 620

## —C—

**CHEVAL** (jument, démon hippomorphe)
8; 12; 24; 25; 26; 27; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 37; 38; 44; 50; 52; 77; 93; 95; 103; 104; 105; 106; 107; 108; 109; 110; 111; 112; 113; 114; 115; 182; 191; 197; 198; 213; 215; 216; 217; 218; 219; 220; 229; 232; 233; 236; 249; 271; 275; 276; 277; 278; 283; 306; 307; 308; 309; 310; 315; 316; 317; 318; 306; 307; 308; 309; 310; 311; 312; 313; 314; 315; 316; 317; 318; 319; 387; 390; 391; 396; 397; 398; 546; 601; 608; 615; 620

**CHEVAUCHEMENT**
12; 32; 229; 230; 233; 236; 259; 268; 269; 271; 273; 286; 304; 312; 314; 344; 347; 388; 395; 397; 400; 442; 470; 475; 480; 491; 493; 496; 501; 601; 608; 611; 614; 618

***CAUCHER*** (côcher)
54; 101; 114; 388; 394; 397

## —D—

**DEMON**
9 - 13; 18; 19; 20; 23; 24; 25; 27 - 37; 42; 47; 50; 51; 53 - 59; 61 - 75; 77; 81; 83; 84; 86; 88; 93; 94; 100; 101; 103; 105; 107 - 112; 115; 117; 118; 121 - 125; 127 - 131; 135; 136; 140; 141; 142; 143; 145; 146; 147; 176; 177; 183; 188 - 193; 205; 208; 210; 211; 213 - 218; 220; 221; 222; 228; 230 - 234; 236; 241; 243; 244; 246; 247; 249; 250; 252; 253; 255; 259; 260; 263; 266 - 291; 293; 299 - 305; 307; 309; 311; 312; 314 - 318; 321; 323; 324; 327; 328; 332; 334; 335; 337 - 348; 351; 352; 353; 355; 356; 360; 362; 363; 368 - 375; 378; 380 - 392; 395

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

- 398; 400; 405; 409; 413; 414; 416; 423 - 429; 431; 432; 433; 435 - 438; 440; 442 - 456; 458 - 461; 470 - 477; 479; 481 - 485; 488; 489; 491; 493; 494; 495; 497; 499; 500; 501; 502; 505; 506; 507; 508; 510; 514; 515; 518; 519; 525; 526; 528; 530; 531; 537; 542; 546; 547; 554; 559; 561; 564; 567 - 573; 582; 584; 588; 591; 601; 608 - 611; 614; 616; 618; 620; 621; 623

**DESIR SEXUEL**
8; 12; 26; 55; 58; 62; 81; 82; 83; 85; 94; 108; 109; 111; 115; 163; 184; 188; 191; 198; 174; 177; 179; 180; 181; 182; 184; 186; 187; 189; 190; 191; 192; 198; 215; 216; 220; 222; 224; 210; 212; 213; 215; 216; 219; 223; 224; 234; 235; 240; 241; 240; 241; 267; 274; 267; 268; 271; 273; 285; 313; 318; 344; 345; 337; 342; 344; 345; 346; 347; 349; 351; 363; 379; 382; 384; 388; 389; 391; 393; 395; 425; 432; 446; 450; 451; 432; 444; 445; 446; 449; 450; 476; 479; 483; 484; 485; 502; 501; 502; 505; 512; 519; 514; 519; 521; 522; 523; 547; 588; 609; 611; 614; 616; 615; 618

**(LE) DOUBLE**
43; 47; 87; 90; 91; 93; 97; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 107; 108; 110; 112; 113; 115; 230; 231; 232; 233; 280; 324; 328; 487; 491; 492; 493; 494; 496; 497; 502; 508; 510; 517; 519; 522

## —F—

**FANTASTIQUE**
15; 21; 50; 87; 96; 97; 98; 102; 104; 105; 132; 138; 141; 210; 215; 228; 252; 259; 260; 266; 268; 270; 271; 273; 274; 288; 291; 292; 294; 296; 297; 299; 300; 305; 306; 308; 311; 316; 318; 319; 328; 329; 330; 332; 333; 335; 336; 349; 353; 359; 361; 362; 363; 365; 366; 370; 372; 374; 379; 387; 388; 401; 402; 405; 410; 411; 414; 416; 420; 428; 431; 446; 448; 452; 457; 463; 464; 475; 476; 479; 484; 489; 490; 498; 499; 500; 501; 510; 512; 514; 525; 527; 528; 531; 534; 552; 554; 566; 568; 569; 573; 576; 577; 579; 582; 584; 588; 591; 592; 596; 607; 614; 616; 617

**FOLIE** (accident psychotique)
139; 140; 141; 143; 202; 203; 204; 205; 206; 207; 208; 209; 210; 212; 213; 216; 220; 221; 222; 229; 239; 246; 247; 255; 260; 274; 305; 309; 316; 317; 324; 326; 328; 331; 334; 361; 362; 364; 369; 372; 412; 416; 426; 427; 450; 460; 466; 476; 487; 490; 493; 497; 500; 501; 507; 509; 511; 519; 521; 523; 524; 526; 528; 544; 615; 620

## —H—

**HYSTERIE**
19; 54; 56; 57; 171; 238 - 247; 255; 572; 615

## —I—

**INCUBE**
23; 36; 37; 27; 28; 29; 34; 55; 56; 57; 58; 62; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 84; 86; 94; 122; 123; 128; 135; 199; 201; 202; 216; 230; 232; 234; 244; 250; 281; 331; 353; 414; 468; 470; 477; 482; 483; 502; 537; 539; 540; 541; 545; 549; 598; 608; 615

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## —M—

*MAHR*
23; 24; 29; 31; 32; 33; 34; 43; 54; 73; 74; **105**; 129; 198; 232; 317

MENADES (Bacchantes)
205 - 207; 208; 209; 210; 211; 214; 215; **217**; 219; 220; 221; 205; 210; 212; 215; 236; 239; 245; 246; 255

(LE/LA) MORT
10 - 14; 20; 24; 28; 30 - 33; 38; 43; 44 - **54**; 56; 57; 58; 61 - 68; 70; 71; 72; 74; 76 - 87; 89; 91; 93; 96 - 103; 105 - 113; 115; 121; **123**; 124; 129; 149; 164; 165; 173; 186; 190; 205; 207; 210; 213 - 216; 218; 220; 221; 222; **228**; 229; 232; 236; 249; 250; 253; 254; 260; 261; 263; 264; 267; 268; 269; 271 - 278; 281; **282**; 284; 285; 286; 288; 290; 291; 299; 300; 302; 303; 305; 306; 307; 310; 311; 313 - 325; **327** - 334; 337 - 346; 348; 350 - 353; 355 - 361; 364; 365; 366; 369 - 386; 388 - 400; 402; **403**; 405 - 410; 412 - 429; 431 - 442; 446 - 453; 455; 456; 460; 461; 466; 467; 472; 473; **475**; 476; 477; 480; 482; 483; 485; 487 - 498; 501; 502; 504; 506; 507; 508; 510; 512 - 518; **520**; 522 - 526; 528 - 531; 533; 534; 535; 537 - 552; 554; 567; 568; 571; 572 - 576; 581; **582**; 584; 588; 590; 591; 600; 609; 611; 614; 616; 617; 618; 620; 621

MYTHE LITTERAIRE
21; 261; 483; 587; 592; 593; 594; 596; **604**; **607**; 608; 609; 610; 611; 619

## —P—

POSSESSION
12; 47; 54; 58; 59; 66; 68; 90; 99; 127; **139**; 141; 163; 207; 209; 210 - 213; 219; 235; 241; 242; 246; 252; 253; 255; 268; 271; 273; **280**; 283; 285; 286; 314; 316; 324; 326; 336; 337; 341; 343; 344; 347; 348; 351; 367 - 370; **372**; 377; 382; 385; 386; 387; 389; 409; 416; 420; 426; 428; 429; 432; 433; 442; 446; 448; **471**; 476; 478; 479; 481; 485; 493; 537; 539; 542; 548; 552; 570; 571; 572; 573; 614

PULSION INCESTUEUSE
114; 165; 172; 184; 185 - 192; 196; 197; **198**; 200; 202; 203; 211; 212; 235; 331; 408; 414; 429; 452; 480; 501; 502; 522; 523; 543; **561**; 562; 563; 566; 590; 598; 615; 620

## —R—

REVENANT (mort-vivant)
11; 20; 28; 29; 31; 32; 33; 38; 43 - 54; 57; **62**; 65; 66; 69; 76; 77; 78; 80; 81; 85; 98; 99; 103; 115; 283; 290; 299; 302; 337; 338; 341; **342**; 346; 348; 349; 351; 352; 353; 360; 361; 362; 364; 367; 369; 372; 374; 380; 386; 388; **389**; 391; 400; 407; 413; 414; 426; 442; 445; 446; 452; 455; 456; 461; 464; 467; 472; 477; **480**; 483; 491; 493; 499; 502; 505; 508; 509; 512; 516; 518; 519; 523; 528; 530; 531; 534; **537**; 545; 546; 549; 551; 575; 584; 614; 621

## —S—

SUCCUBE
23; 36; 55; 62; 63; 67; 68; 69; 70; 71; 84; **128**; 199; 201; 230; 232; 234; 250; 374; 384; 388; 397; 414; 425; 426; 608

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

## —V—

**VAMPIRE**
8; 13; 20; 54; 57; 61; 63; 65; 66; 67; 68; 69; 75; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 91; 92; 93; 95; 97; 110; 182; 194; 202; 266; 272; 276; 281; 283; 284; 285; 289; 293; 296; 299; 301; 303; 304; 305; 308; 312; 338; 342; 346; 352; 353; 356; 373; 374; 376; 382; 383; 385; 386; 388; 395; 397; 417; 424; 431; 432; 433; 434; 435; 436; 437; 438; 439; 441; 442; 445; 446; 452; 455; 456; 459; 460; 461; 463; 465; 466; 470; 471; 472; 473; 474; 475; 477; 478; 479; 481; 482; 483; 484; 485; 487; 492; 493; 494; 498; 499; 502; 567; 571; 619

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES[1]

## 1 LES OEUVRES LITTERAIRES

### 1-1 le corpus

CORTÁZAR, J., "Le fils du vampire" (*El hijo del vampiro*)
"Rescapé de la nuit" (*Retorno de la noche*)
"Récit sur un fond d'eau" (*Relato con un fondo de agua*)
"La nuit face au ciel" (*La noche boca arriba*)
"Lettres de Maman" (*Cartas de mamá*)
"Au nom de Boby" (*En nombre de Boby*)
"Cauchemars" (*Pesadillas*)
in *Nouvelles 1945-1982*. Paris : Gallimard, 1993.

GAUTIER, T., "Arria Marcella Souvenir de Pompéi"
"La morte amoureuse"
in *Les mortes amoureuses*. Lecture de B. Terramorsi. Paris : Actes Sud "Babel", 1996.

IRVING, W., "L'aventure de l'étudiant allemand" (*The Adventure of the German Student*) in *Rip Van Winkle. L'étudiant allemand. Le gouverneur des 7 cités*. Paris : Aubier, "Bilingue", 1979.

KAFKA, F., "Un médecin de campagne" (*Ein Landarzt*) in *Un médecin de campagne et autres récits*. Paris : Gallimard, "Folio bilingue", 1996.

[1] Liste des fictions, des articles et des ouvrages cités dans la thèse.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

LE FANU, S., *Carmilla*. Lecture de Gaïd Girard. Paris : Actes Sud, "Babel", 1996.

NODIER, C., "Smarra ou les démons de la nuit" in *Contes* . Paris : Editions Garnier, 1961.

O'BRIEN, F. J., "Qu'était-ce ?" (*What was it* ?) in *Qu'était-ce et autres récits*. Paris : Nouvelles Editions Oswald (Néo) 1980.

P'OU SONG LING, "Le fantôme mordu" in *Anthologie du fantastique*, R. Caillois (édit.), t.II, Paris : Gallimard, 1966.

REVERZY, J.-F., "La reine de la nuit" in *Ayesha*. St Denis de la Réunion : Ed. Page Libre, 1990.

ROA BASTOS, A., "Le tunnel", *Récits de la nuit et de l'aube*. Trad. Iris Gimenez, Paris : Le calligraphe, 1984.

## 1-2 hors corpus

AZIZA, C., *Pompéi. Le rêve sous les ruines*. Paris : Presses de la Cité, "Omnibus", 1992.

BAUDELAIRE, Charles. "Femmes damnées", *Les Fleurs du Mal*, "Les Epaves", 1866.

BAUDELAIRE, Charles. "La mort des amants", *Les Fleurs du Mal*, 1861.

CORTÁZAR, J., "L'autre ciel"

"Tante en difficulté"

"Tante expliquée ou pas"

"Maison occupée"

in *Nouvelles 1945-1982*. Paris : Gallimard, 1993.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

HAWTHORNE, N., "Maître Brown fils" in *Contes et récits*. Imprimerie nationale Editions, 1996.

JAMES, H., "La Bête dans la jungle" in *L'élève*. Paris : UGE, "10/18", 1983.

*Lais de Marie de France*, traduction de Laurence Harf-Lancner, Paris: Livre de poche, "Lettres gothiques", 1990.

MAUPASSANT, G. de, "La peur"

"Le Horla"

"Lui ?"

in *Contes fantastiques*. Paris : Marabout, sd.

MERIMEE, P., "Lokis" in *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*. Paris : Garnier-Flammarion, 1982.

ONIONS, O., "Io" in "Histoires de cauchemars", *La grande anthologie du Fantastique* vol.1, J. Goimard, R. Stragliati (edit.) Paris : Omnibus, 1996.

PLATON, *Ion*. Paris : Flammarion, 1989.

SOPHOCLE. *Oedipe-roi*. Paris : Bordas, 1970.

STOKER, B., *Dracula* in *Vampires. Dracula et les siens*. R. Bozzetto, J. Marigny (édit.) Paris : Omnibus, 1997.

## 2 LES TEXTES CRITIQUES

ABRAHAM, K., *Rêve et mythe* in *Oeuvres complètes*, t.I, Paris : Payot, 1965.

ASERINSKY, E., KLEITMAN, N., "Regulary occuring periods of eye motility, and concomitant phenomena during sleep", *Science*, 118, 1953, pp.273-279.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

BACHELARD, G., *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1991.

BARTHES, R., "Théorie du texte", *Encyclopédia Universalis*. vol. 22, pp. 371-374.

BARTHES, R., *Critique et vérité*. Paris : Seuil, 1966.

BARTHES, R., *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1970.

BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, "Tel Quel", 1977.

BAUDRY, R., "Epiphanie des vampires" in *Les vampires. Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, "Cahiers de l'Hermétisme", 1993, pp. 92-111.

BAYARD, P., "Maupassant et l'éclipse" in *Terreur et représentation*. P. Glaudes (édit.). Grenoble : Ellug, 1996, pp.215-228.

BELLEMIN-NOËL, J., *Vers l'inconscient du texte*. Paris : P.U.F, 1979.

BELLEMIN-NOËL, J., *Gradiva au pied de la lettre*. Paris : P.U.F, 1983.

BELLEMIN-NOËL, J., *Interlignes. Essais de textanalyse*. Presses Universitaires de Lille, "Objet", 1988.

BELLEMIN-NOËL, J., *La psychanalyse du texte littéraire*. Paris : Nathan, "128", 1996.

BERBIGUIER de TERRE-NEUVE du THYM, A. V. C., *Les Farfadets ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde*. Grenoble : Jérôme Millon, 1990.

BOISSIERS de SAUVAGES, *Nosologie méthodique ou distribution des maladies en classes, en genres et en espèces suivant l'esprit de Sydenham et la méthode des botanistes*. t.VII, Lyon : chez J-Marie Bruyset, 1772.

BORGEAUD, P., *Recherches sur le dieu Pan*. Institut suisse de Rome, 1979.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

BOURGUIGNON, A., "Fonctions du rêve", *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n°5, "L'espace du rêve", printemps 1972, pp.181-195.

BOURLET, M., "L'orgie sur la montagne", *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, n°1, "Dionysos le même et l'autre", 1983, pp.9-44.

BOZZETTO, R., "Le frisson fantastique et le cauchemar" in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose*. B. Terramorsi (édit.), Université de la Réunion-L'Harmattan, à paraître.

BOZZETTO, R., MARIGNY, J., "Frères et soeurs de sang" in *Vampires Dracula et les siens*. Paris : Omnibus, 1997, p.I-XXI.

BRIL, J., *Lilith ou la Mère obscure*. Paris : Payot, 1991.

BRUNEL, P. (édit.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Ed. du Rocher, 1988.

BRUNEL, P., *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : PUF, "écriture", 1992.

CAILLIOIS, R. "Les démons de midi", *Revue de l'Histoire des Religions*, tome CXV n°2-3, Mars-Juin 1937, pp.143-167. Tome CXVI n°1, Juill-Aout 1937, pp.54-83. Tome CXVI n°2-3, Sept-Déc 1937, pp.143-185.

CAILLOIS, R., "De la féerie à la science-fiction", Préface de *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard, 1966, t.1, pp.7-24.

CALMEIL, L. F., article "Cauchemar", *Dictionnaire de Médecine ou répertoire général des sciences médicales*. t. VII, Paris : Librairie de la Faculté de Médecine, 1834, p.26-30.

CARBONE, G., *La peur du loup*. Paris : Gallimard, "Découvertes", 1991.

CERTEAU, M. de., *La possession de Loudun*. Paris : Gallimard Julliard, "Archives", 1990.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

CHAREYRE-MEJAN, A., "Le fantastique ou le comble du réalisme" in *Du fantastique en littérature*. P.U. Provence, 1990, pp.45-49.

CHAREYRE-MEJAN, A., "La place du mort ou le cadavre se porte bien" in *Les vampires. Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, "Cahiers de l'Hermétisme", 1993, pp.28-41.

CHAREYRE-MEJAN, A., *Le réel et le fantastique*. Paris : L'Harmattan, "ouverture philosophique", 1998.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, "Bouquins", 1982.

CLEMENT, C., KAKAR, S., *La folle et le saint*. Paris : Seuil, "Champ freudien", 1993.

CLEMENT, C., *La syncope. Philosophie du ravissement*. Paris : Grasset, "Figures", 1990.

COLLÉE, M. (avec la collaboration de Chadlia Azidi-Delavenne), "Coche-mare", *Frénésie* n°3, "Coche-mare", printemps 1987, pp.7-34.

CORDOBA, P., "La Revenance. Pour une pragmatique de la légende : le Vaisseau fantôme et le Cavalier mort." in *Poétique* (60), Nov. 1984, pp.438-445.

CORTÁZAR, J., *Entretiens avec Omar PREGO*. Paris : Gallimard, "Folio essais", 1986.

CULLEN, W., *Eléments de médecine pratique*. t.II, Paris : chez Théophile Barrois et Méquignon, 1787.

DEBRU, C., *Neurophilosophie du rêve*. Paris : Ed. Hermann, "savoir/sciences", 1990.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

DECHAMBRE, A., article "Cauchemar", *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, vol.XIII, Paris, 1872, pp.386-390.

DECOTTIGNIES, J., *Essai sur la poétique du cauchemar à l'époque romantique*. Thèse d'Etat, Paris, 1970.

DELASSUS, J., *Les incubes et les succubes* (1898). Paris : Mercure de France, 1988.

DELUMEAU, J., *La peur en Occident*. Paris : Fayard, 1978.

DEMENT, W. C. *Dormir, rêver*. Paris : Seuil, "Science ouverte", 1981.

DETIENNE, M., *Dionysos à ciel ouvert*. Paris : Hachette, "Textes du XX$^{ème}$ siècle", 1986.

DIDI-HUBERMAN, G., *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpétrière*. Paris : Macula, 1982.

DUBOSQUET, L., *Dissertation sur le cauchemar*. Thèse de Médecine, Paris : Didot Jeune, 1815.

DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1969.

ESQUIROL, J.-E. D., article "Démonomanie", *Dictionnaire des sciences médicales*. Paris : C.L.F. Panckoucke, t.8, 1814, pp.294-318.

FEDIDA, P., "Le cannibale mélancolique" in *L'absence*. Paris : Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1978, pp.61-67.

FISHER, C., BYRNE, J., EDWARDS, A., KAHN, E., "Etude psycho-physiologique des cauchemars", *Revue de médecine psychosomatique et de psychologie médicale*. tXIII, n°1, 1971, pp.7-29.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

FOIS-KASCHEL, G., "Préface" in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose.* B. Terramorsi (édit.), Université de la Réunion-L'Harmattan, à paraître.

FREUD, S., "Le petit Hans" in *Cinq psychanalyses.* Paris : P.U.F,1954, pp.93-198.

FREUD, S., *Etudes sur l'hystérie* (*Studien über Hysterie*, 1895), Paris : P.U.F, 1956.

FREUD, S., *Métapsychologie* Paris : Gallimard "Folio Essais", 1968.

FREUD, S., *Essais de Psychanalyse appliquée.* Paris : Gallimard, "Idées", 1971.

FREUD, S., *Malaise dans la civilisation.* P.U.F, 1971.

FREUD, S., *Nouvelles conférences sur la psychanalyse.* Paris : Gallimard, "Idées", 1971.

FREUD, S., *Cinq leçons sur la psychanalyse.* Paris : Payot, 1972.

FREUD, S., *Abrégé de psychanalyse.* Paris : P.U.F, 1973.

FREUD, S., *Inhibition, Symptôme et Angoisse.* Paris : P.U.F, 1973.

FREUD, S., *Introduction à la psychanalyse.* Paris : Petite bibliothèque Payot, 1975.

FREUD, S., *L'inquiétante étrangeté et autres essais.* Paris : Gallimard, "Folio Essais", 1985.

FREUD, S., *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*, 1900). Paris : P.U.F, 1993

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

GANTHERET, F., "Présentation", *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°26 "L'archaïque", 1982, pp.5-9.

GAY, P., *Freud Une vie*. Paris : Hachette, "Pluriel", 1991.

GINZBURG, C., *Les batailles nocturnes*. Paris : Champ Flammarion, 1984.

GIRARD, Gaïd. "Amour fou" in LE FANU, Shéridan. *Carmilla.* Paris : Actes Sud, "Babel", 1996, pp.139-156.

GLAUDES, P., *Contre-textes*. Toulouse : Ombres, 1990.

GOLLUT, J.-D., *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité*. Paris : José Corti, 1993.

GRIMAL, P., "Dionysos", *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : P.U.F, 1951, pp.126-128.

GRIMAL, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : P.U.F, 1951.

GUBERTANIS, A. de. *Mythologie zoologique*. t.I, Milan : Archè, 1987.

HANON, G., "Le cauchemar : clinique et théories", *Frénésie*, n°3, "Coche-mare", printemps 1987, pp.35-49.

HARSS, L. "Julio Cortázar ou la gifle" in *Portraits et propos*, Paris : Gallimard, 1970.

HILLMAN, J., *Pan et le cauchemar*. Paris : Imago, 1979.

HIPPOCRATE, "De la maladie sacrée" in *De l'art médical*. Paris : Livre de poche, "Bibliothèque classique", 1994, p.125-142.

HIPPOCRATE, "Traité de l'épilepsie ou maladie sacrée" in *Oeuvres médicales*. t. III, Lyon : Editions du fleuve, 1954.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

HIPPOCRATE, "Traité des songes" in *Oeuvres médicales*. t.IV, Lyon : Editions du fleuve, 1955, p.377-391.

HULIN, M., *La mystique sauvage*. Paris : P.U.F, 1993.

INSTITORIS, H., SPRENGER, J., *Le Marteau des sorcières Malleus maleficarum (1486)* trad. A. Danet, Grenoble : Ed. Jérôme Millon, 1990.

JAMA, S., *Anthropologie du rêve*. Paris : P.U.F., "Que sais-je ?", 1997.

JANET, P., *De l'angoisse à l'extase*. Paris : Alcan, 1926.

JEANMAIRE, H., *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot, "Bibliothèque historique", 1951.

JOLLY, P., article "Cauchemar", *Dictionnaire de Médecine et de Chirurgie pratiques*. Paris : Méquignon Marvis et J.B. Baillère, 1830, t.V, pp.105-108.

JONES, E., *Le cauchemar*. Paris : Payot, "Aux confins de la science", 1973.

JOUVET, M., *Le sommeil et le rêve*. Paris : Ed. Odile Jacob, "Points", 1992.

JUNG, C. G., *Les types psychologiques*. Genève : Georg, 1950.

JUNG, C., G., *Métamorphoses et symboles de la libido*. Paris : Ed. Montaigne, 1927.

KIERKEGAARD, S., *Traité du désespoir*. Paris : Gallimard, "Folio essais", 1949.

KOULAK, D., "Approche expérimentale du rêve", in : *La serrure et le songe*, Y. Pélicier (édit.), Paris : Ed. Economica, "Médica", 1983, pp.21-32.

KRISTEVA, J., *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

KRISTEVA, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, "Folio Essais", 1987.

LABADIE, J.-M., "Le tombeau vide" in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°11, "Figures du vide", Gallimard, 1975, pp.223-232.

LACAN, J., *L'angoisse*. Séminaires 1962-63, inédit.

LACAN, J., *Le séminaire Livre XX Encore*. Paris : Seuil, 1975.

LACASSAGNERE, C., "Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique inter-textuelle", *Romantisme*, n°49, "L'imaginaire du romantisme anglais", vol. 15, 1985, pp.47-55.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967.

LE GOFF, J., "Préface" in *Discours sacrés. Rêve, religion, médecine au IIème siècle ap. J.C.*, ARISTIDE Aelius. Paris : Macula, "Propylées", 1986, pp.4-9.

LECOUTEUX, C., "Fantômes et revenants germaniques : essai de présentation (1ere partie)", *Etudes germaniques*, n°3, 1984, pp.227-250.

LECOUTEUX, C., "Mara - Ephialtes - Incubus. Le cauchemar chez les peuples germaniques" , *Etudes germaniques*, janv. - mars 1987, pp.1-24.

LECOUTEUX, C., "Le Double, le cauchemar, la sorcière". *Etudes germaniques*, Octobre-Décembre 1988, pp. 395-405.

LECOUTEUX, C., *Les nains et les elfes au Moyen-Age*, Paris : Imago, 1988.

LECOUTEUX, C., *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen-Age*. Paris : Imago, 1992.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

LECOUTEUX, C., *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*. Paris : P.U. Sorbonne, " Cultures et civilisations médiévales X", 1993.

LECOUTEUX, C., *Au delà du merveilleux. Des croyances au Moyen-Age*. P.U. Paris-Sorbonne, "Cultures et civilisations médiévales XII", 1995.

LECOUTEUX, C., *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen-Age*. Paris : Imago, 1999.

LECOUTEUX, C., "Les Chasses nocturnes dans les pays germaniques : présentation et classification" in *Les Chasses nocturnes*. Actes du colloque de Nagoya, sept. 1998, à paraître.

LECOUTEUX, C., " Le cauchemar dans les croyances populaires européennes" in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose*. B. Terramorsi (édit.), Université de la Réunion-L'Harmattan, à paraître.

LECOUTEUX, C., MARCQ, P., *Les esprits et les morts. Croyances médiévales*. Paris : Ed. Honoré Champion, coll. "Essais", 1990.

LELOYER, P., *Livre des spectres ou apparitions et visions d'esprits, anges et démons se montrant sensiblement aux hommes*. Angers : Georges Nepveu, 1586.

*Les Evangiles des quenouilles*, M. Jeay (edit.), Paris Montréal : Vrin Bellarmin, 1985.

MACARIO, M., "Etudes cliniques sur la démonomanie" in *Annales médico-psychologiques*, t.I, Paris : chez Fortin, Masson et Cie, Mai 1843, p.440-485.

MAGNIN, P., *Le sommeil et le rêve*. Paris : PUF, "Que sais-je ?", 1992.

MALEVAL, J.-C., SAUVAGNAT, F., "Des rêves d'angoisse aux déliriums névrotiques", *Frénésie* n°3 "Coche-mare", printemps 1987, pp.83-102.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

MARIGNY, J., "Le vampire, de la légende à la métaphore" in *Les vampires. Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, "Cahiers de l'Hermétisme", 1993, pp.17-27.

MARIGNY, J., *Sang pour sang. Le réveil des vampires*. Paris : Gallimard, "Découvertes", 1993.

MAUREY, G., "Le cauchemar quatre-vingt dix après", *Etudes psychothérapiques*, n°76, 1989, pp.139-145.

MAURON, C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris : José Corti, 1963.

MAURY, A., *Le sommeil et les rêves*. Paris : Didier, 1878.

MOLINO, J., "Interpréter" in *L'interprétation des textes*. C. Reichler (édit.). Paris : Minuit, 1989, pp.9-52.

MORIN, E., *L'homme et la mort*. Paris : Seuil, "Points", 1970.

MOTET, A., article "Cauchemar" in *Nouveau dictionnaire de Médecine et de Chirurgie pratiques*, vol. VI, 1864-1886, , pp.550-567.

NODIER, C., *De quelques phénomènes du sommeil.* Paris : Le castor astral, 1996.

Organisation Mondiale de le Santé, "Cauchemars" *Classification Internationale des Troubles Mentaux et des Troubles du Comportement. Descriptions cliniques et directives pour le diagnostic, CIM-10 / ICD-10*, Paris : Masson, 1993.

OTTO, W. F., *Dionysos le mythe le culte*. Paris : Gallimard, "Tel", 1969.

PAGEAUX, D.-H., *La littérature générale et comparée*. Paris : A. Colin, "Cursus", 1994.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

PAILLER, J.-M., *Bacchus figures et pouvoirs*. Paris : Les Belles Lettres, "Histoire", 1995.

PALOU, J., *La sorcellerie*. Paris : P.U.F, "Que sais-je ?", 1957.

PASCHE, F., *Contribution à la psychopathologie du cauchemar*. Thèse de Médecine, Paris, 1944.

PÉLICIER, Y., "L'histoire moderne du rêve", in : *La serrure et le songe*, Y. Pélicier (édit.), Paris : Ed. Economica, "Médica", 1983, pp.3-19.

PETIT, H. article "Incube", *Dictionnaire des sciences médicales*. t.24, Paris : C.L.F. Panckoucke, 1818, pp.304-310.

PICARD, M., *La littérature et la mort*. Paris : PUF, "Ecriture", 1995.

PINGAUD, B., "L'écriture et la cure", *Nouvelle Revue Française*, n°214, oct. 1970, pp.144-163.

PINGAUD, B., "Ω", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 14 "Du secret", 1976, pp. 247-260.

PONTALIS, J.-B., "La jeune fille" in FREUD, Sigmund. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris : Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1986, pp.9-23.

PRAZ, M., *Le pacte avec le serpent*. Paris : C. Bourgeois, "Les derniers mots", 1989.

PUJADE, R., "Textes martyrs", *Revue philosophique* 33/6, Août-Septembre 1983, pp.31-37.

QUIGNARD, P., *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 1994.

ROSCHER, W. H., "Ephialtès, étude mytho-pathologique des cauchemars et des démons du cauchemar de l'Antiquité". Traduction de G. Fois-Kaschel, A.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

Jagot et M. Kissel, in *Le cauchemar : le poids du mot, l'horreur de la chose*. B. Terramorsi (édit.), Université de la Réunion-L'Harmattan, à paraître.

ROSSET, C., "La proximité du réel", *Traverses*, n° 25 "La peur", 1982, pp.35-41.

ROSSET, C., *L'objet singulier*. Paris : Ed. de Minuit, "Critique", 1979.

SALLMANN, J.-M., *Les sorcières fiancées de satan*. Paris : Gallimard, "Découvertes", 1989.

SARFATI, C., *Le rêve, Enseignement de 7 thèmes cruciaux de la clinique psychanalytique*, *Séminaires psychanalytiques de Paris,* Conférences 1988-1989.

SCHIFF, G., "Füssli, Lucifer et la Méduse" in *Catalogue d'exposition J. H. Füssli au Petit Palais*, 21 avril-20 juillet 1975.

SCHMITT, J.-C., *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris : Gallimard, "Bibliothèque des histoires", 1994.

SERRES, M., *Les cinq sens*. Paris : Grasset, 1985.

SERRES, M., *L'hermaphrodite*. Paris : Garnier-Flammarion, 1989.

SERRES, M., "Lieux et positions", *Europe* (772-773), 1993, pp. 26-43.

SIGANOS, A., *Le Minotaure et son mythe*. Paris : P.U.F, "écriture", 1993.

STAROBINSKI, J., "La vision de la dormeuse" in *Trois fureurs*. Paris : Gallimard, "Le chemin", 1974.

Ste THERESE d'AVILA, *La vie de Ste Thérèse par elle-même*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

TERRAMORSI, B., "L'appréhension des choses dans le récit fantastique", in *Du fantastique en littérature*, M. Duperray (edit.), Publications de l'Université de Provence, 1990, pp.25-44.

TERRAMORSI, B., "*Pesadillas* de Julio Cortázar : de l'histoire de spectre au spectre de l'Histoire", Sociocriticism, vol. VI, n°11-12, Montpellier, 1991, pp. 133-146.

TERRAMORSI, B., *Le nouveau monde et les espaces d'altérité : le fantastique dans les nouvelles de H. James et J. Cortázar*. Thèse de Doctorat de Littérature Comparée. Université de Nantes. 1993.

TERRAMORSI, B., *Le fantastique dans les nouvelles de J. Cortázar*. Paris : L'Harmattan, 1994.

TERRAMORSI, B., "Mourir à en aimer" , in *Les mortes amoureuses*. Paris : Actes Sud, "Babel", 1996, pp.119-162.

TERRAMORSI, B., "La bête et la vieille terreur sacrée : la morsure du Fantastique" in *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*. S. Geoffroy-Menoux (édit.) Paris : L'Harmattan, 1998, pp.235-250.

TERRAMORSI, B., "Le fantastique et les littératures de l'Océan Indien : Introduction à une recherche", Revue *Kabaro*, Université de la Réunion, 1999, à paraître.

TISSIÉ, P.-A. Dr. *Les rêves*. Paris : Alcan, 1890.

*Tout l'oeuvre peint de Füssli*. Paris : Flammarion, "Les classiques de l'art", 1980.

TRILLAT, E., *Histoire de l'hystérie*. Paris : Seghers, "Médecine et histoire", 1986.

VERNANT, J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris : Maspero, 1965.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

VEYNE, P., *Les mystères du gynécée*. Paris : Gallimard, "Le temps des images", 1998.

VUARNET, J.-N., *Extases féminines*. Paris : Arthaud, 1980.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# BIBLIOGRAPHIE[1]

ADRIANO, J. D., *Our ladies of darkness : Jungian readings of the female daimon in gothic fiction*. Washington State U. (0251), 1986.

ALCORN, N. E., *Vision and Nightmare : a study of Doris Lessing's novels*. California, 1971.

AMBELAIN, R., *Le vampirisme : de la légende au réel*. Paris : Robert Laffond, 1976.

ANZIEU, D., *Le corps de l'oeuvre*. Paris : Gallimard, 1981.

ARCHAMBAULT, J.-C., "Le sommeil éclaté de l'alcoolique", in : *La serrure et le songe*. Y. Pélicier (edit.), Paris: Ed. Economica, "Médica", 1983, pp.111-118.

ARIÉS, P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*. Paris : Seuil, "Points", 1975.

ASSOUN, P.-L., "L'archaïque chez Freud", *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* (26), *"L'Archaïque"*, 1982, pp. 11-44.

ASSOUN, P.-L., *Freud et la femme*. Paris : Calmann Levy, 1993.

BACHELARD, G., *Le droit de rêver*. Paris : PUF, "à la pensée", 1970.

BARNSTONE, W., *Conservation avec J.L. Borges* . Paris : Ramsay, 1984.

BASTIDE, R., *Le rêve, la transe et la folie*. Paris : Flammarion, 1972.

[1] Liste des ouvrages consultés et non cités

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

BATAILLE, G., *L'érotisme* .Paris: Ed. de Minuit, "Arguments", 1957.

BEAUD, M., *L'art de la thèse*. Paris : Editions la Découverte, "Repères", 1996.

BEAUDE, J., *La mystique*. Paris : Ed. du Cerf, "Bref", 1990.

BEGUIN, A., *L'âme romantique et le rêve*. Paris : José Corti, 1991.

BELLEMIN-NOEL, J., "Fantastique et frénétique" in *Histoire littéraire de la France,* P. Abraham et R. Desné (édit.), Paris : Editions sociales, t.VIII, 1977, pp.118-122.

BELLEMIN-NOËL, J., *Psychanalyse et Littérature*. Paris : P.U.F., "Que sais-je ?", 1989.

BENOIT, O., "Auto-appréciation du sommeil et discrimination sensorielle pendant le sommeil", in : *La serrure et le songe*. Y. Pélicier (edit.), Paris: Ed. Economica, "Médica", 1983, pp. 33-39.

BIERCE, A., *Le dictionnaire du diable*. Paris : NéO, 1987.

BLANCHOT, M., *Le livre à venir* . Paris : Gallimard, "Idées", 1959.

BLOOM, D. A., *Richardson's Nightmare of the soul : a psychological and religious interpretation of "Clarissa"*. Washington, 1980.

BODIN, J., *De la démonomanie des sorciers*. Paris : chez Jacques [...] Libraire Iuré, 1580.

BOLLÉ, J., *La poésie du cauchemar*. Baconnière, 1946.

BONNAFONT, A., *Le rêve chez les déprimés*. Thèse de Médecine, Paris, Université René Descartes, 1989.

BONTE, P., IZARD, M., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie,* Paris : P.U.F.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

BOONE, T. M., *Unearthing plots : vampirism and victorian culture*, Rochester (0188), 1994.

BORGES, J. L., "Le cauchemar" in *Conférences*. Paris : Gallimard, "Folio-Essais", 1985, pp.35-53.

BORGES, J. L., GUERRERO, M., *Manuel de zoologie fantastique*. Paris : Ed. Christian Bougeois, 1980.

BOSS, M., *Il m'est venu en rêve... Essais théoriques et pratiques sur l'activité onirique*. Paris : PUF, "Psychiatrie ouverte", 1989.

BOURGUIGNON, E., "Maladie et possession : éléments pour une étude comparative" *Actes du Colloque sur les cultes à possession*, Paris, CNRS, 1968.

BOUSQUET, J., *Le thème du rêve dans la littérature romantique*. Paris: Didier, 1964.

BOYER, R., *La mort chez les anciens Scandinaves*. Paris : Les Belles Lettres, "vérité des mythes", 1994.

BOZZETTO, R., *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 1998.

BOZZETTO, R. (édit.), "Le fantastique américain". *Europe*, n°707, Mars 1988.

BRAUNSTEIN, F., PEPIN, J.-F., *Les grands mythes fondateurs*. Paris : Ellipses, 1995.

BRIL, J., *La traversée mythique ou le fils accompli;* Paris : Payot, 1991.

BURKERT, W., *Les cultes à mystères de l'Antiquité*. Paris : les Belles Lettres, 1992.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

CAILLOIS, R., "Prestiges et problèmes du rêve (L'image onirique)" in *Le rêve et les sociétés humaines*, R. Caillois, G. E. Von Grunebaum (édit.), Paris : Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1967, pp.24-46.

CAILLOIS, R., *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

CALMET, Dom A., *Dissertation sur les Revenants en corps, les Excommuniés, les Oupires ou Vampires Brucolaques etc.*(1751) Paris : Ed. Jérôme Millon, 1986.

CARO BAROJA, J., *Les sorcières et leur monde*, Gallimard, "Bibliothèque des Histoires", 1972.

CASTELLI, E., *Le démoniaque dans l'art*. Paris: Vrin, 1958.

CERQUIGLINI, B., *La parole médiévale*. Paris: Minuit, 1981.

CERTEAU, M. de, "Folie du nom et mystique du sujet : Surin ", in : *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique* . Paris : Seuil , 1979 , pp.274-298.

CHABERT, P., *Du sommeil*. Paris : imp. d'Égron, 1800.

CHARVET, P., OZANAM, A.-M., *La magie. Voix secrètes de l'Antiquité*. s.l., Nil éditions, 1994.

CHEVREL, Y., *La littérature comparée*. Paris : P.U.F, "Que sais-je?", 1989.

CHEYMOL, P., *Les Empires du rêve*. Paris : José Corti, 1994.

CITTON, Y., *Impuissances. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*. Paris : Aubier, "Critiques", 1994.

COLLIN de PLANCY, *Dictionnaire infernal*. Paris : Plon, 1863.

COLLOT, M., "La textanalyse de Jean Bellemin Noël", *Littérature* (58), mai 1985, pp. 75-90.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

CROCKER, L. G., "L'analyse des rêves au XVIIIème" *Studies on Voltaire and Eighteenth Century*, t.XXIII, 1963.

DAKARI, M., *Dionysos*. Paris : Flammarion, 1994.

DARWIN, E., *Les amours des plantes* (trad. J.P.F. Deleuze) Paris : imp. de Digeon, an VIII.

DARWIN, E., *Zoonomie ou Lois de la vie organique*, (trad.J.F. Kluyskens), t.1, Gand : P.F. de Goesin-Verhaeghe, 1810.

DE GREVE, C., *Eléments de littérature comparée. II Thèmes et mythes*. Presses Universitaires de Lille, 1994.

DE LANCRE, P., *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (1612), Paris: Aubier, "Palimpseste", 1982.

DELFT, L. Van, *Littérature et anthropologie*. Paris : P.U.F, "Perspectives critiques", 1993.

DEMAULNES, M., "Le roi, le serpent et l'énigme", *Frénésie* n°3, "Cochemare", printemps 1987, pp.65-82.

DEMENT, W. C., "La psychophysiologie du rêve" in *Le rêve et les sociétés humaines*. R. Caillois, G.E. Von Grunebaum.(édit.), Paris : Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1967, pp.64-91.

DERRIDA, J., *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972.

DETIENNE, M., VERNANT, J.-P., *Les ruses de l'intelligence. La* Mètis *des Grecs*. Paris : Flammarion, 1974.

*Dictionnaire de médecine ou répertoire général des sciences médicales*. article "Cauchemar", Paris : Librairie de la Faculté de médecine, t. VII, 1834, pp. 26-30.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

DUFOUR, M.-L., *Le tapuscrit. Recommandations pour la présentation et la dactylographie des travaux scientifiques.* Paris : EHESS, 1971.

DURAND, G., "De la mythocritique à la mythanalyse" in *Figures mythiques et visages de l'oeuvre.* Paris , Dunod, 1992, pp. 243-341.

DUVIGNAUD, F., *Le corps de l'effroi.* Paris : Le Sycomore, 1981.

ELIADE, M., *Mythes, Rêves et Mystères.* Paris : Gallimard, "Idées", 1957.

ELIADE, M., *Aspects du Mythe* . Paris : Gallimard, "Folio Essais", 1963.

ELIADE, M., *Le sacré et le profane.* Paris : Gallimard, "Folio Essais", 1965.

ELIADE, M., *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase.* Paris : Payot, 1983.

*Encyclopedia Britannica or Dictionnary of Arts and Sciences*, article "Incubus or Night-mare", t.III, Edinburgh, M.DCC.LXXI. p.157.

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences et des métiers.* article "cauchemar" D. Diderot (edit.) t.II, Paris, M.DCC.LI., p.783.

ENGELIBERT, J.-P., *Mythe littéraire et modernité. Les réécritures de Robinson Crusoé dans les littératures de langues française et anglaise.* Thèse de Littérature Comparée, Université de la Réunion, 1996.

ETEVENOU, P., *Du rêve à l'éveil.* Paris : Albin Michel, 1987.

*Etudes rurales*, "Le retour des morts", n°105-106, Janv.-Juin 1987.

EVRARD, F., TENET, E., *Le cheval Mythes et textes.* Paris : Bertrand Lacoste, "Parcours de lecture", 1993.

EY, H., *Traité des hallucinations.* Paris : Masson, 1973.

FLEM, L., *L'homme Freud.* Paris : Seuil, "La librairie du XX$^{e}$ siècle", 1991.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, "Tel", 1972.

FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi*. Paris : Gallimard, "Bibliothèque des histoires", 1984.

FOUCAULT, M., *Naissance de la clinique*. Paris : Quadriges P.U.F, 1994.

FREUD, S., *La technique psychanalytique*. Paris : P.U.F, 1913.

FREUD, S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité* . Paris : Gallimard, 1962.

FREUD, S., *La naissance de la psychanalyse*. Paris : P.U.F, "Bibliothèque de psychanalyse", 1969.

FREUD, S., *La vie sexuelle* . Paris : P.U.F, 1969.

FREUD, S., *La question de l'analyse profane*. Paris : Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1985.

FREUD, S., *Le délire et les rêves dans la "Gradiva" de W. Jensen.* Traduction nouvelle de J. Bellemin-Noël, Paris : Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1986.

FREUD, S., "La tête de Méduse", *Revue Française de Psychanalyse*, "L'Inquiétante Etrangeté", Paris : P.U.F, 1987, pp. 451-452.

FREUD, S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard, "Connaissance de l'inconscient", 1988.

FREUD, S., *Sur le rêve* (*Über den Taum*, 1901). Paris: Gallimard, "Folio Essais", 1988.

FREUD, S., *Totem et tabou*. Paris : Gallimard, "Connaissance de l'inconscient", 1993.

FRYE, N., "Littérature et mythe", *Poétique*, n°8, 1971, pp.489-514.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

FÜSSLI, J. H., *Aphorismes, principalement relatifs aux beaux-arts*. Toulouse : Ombres, 1996.

GAILLARD, J.M., "Le rêve chez l'homme et chez la femme", in : *La serrure et le songe*. Y. Pélicier (edit.), Paris: Ed. Economica, "Médica", 1983, pp.67-84.

GARCON, M., VINCHON, J., *Le diable. Etude historique critique et médicale*, Paris : Gallimard, "Les documents bleus", 1926.

GASTANT, H., "Cauchemar" in *Dictionnaire de psychologie de Norbert Silamy*. Paris: Bordas, 1980, t. I, pp.207-208.

GATEAU, J.-C., "Chamanes, Bacchantes : possession, terreur et représentation.", in *Terreur et représentation*. P. Glaudes (edit.) Grenoble : Ellug, 1996.

GIRARD, R., *La violence et le sacré,* Paris : Grasset, coll. "Pluriel", 1972.

GODEFROY, F., "Cauchemare" in *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXème au XVème siècle.* Paris, 1891-1902.

GRANOFF, W., REY, J.-M., *L'occulte, objet de la pensée de Freud.* Paris : P.U.F, 1983.

GRAVES, R., *Les mythes grecs.* Paris : Fayard, "Pluriel", 2 vol., 1967.

GREEN, G. L., *The language of nightmare : a theory of american gothic fiction*, U. of Oklahoma (0169), 1985.

GREIMAS, A.J., KEANE, T.M., *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*. Paris : Larousse, 1992.

GRIMAL, P., article "Dionysos" in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : P.U.F, 1951, pp. 126-128.

GRIMAUD, M., "La rhétorique du rêve", *Poétique*, 33, 1978.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

GUERINEAU, A., "Féminin en diable. La sorcière : une figure du mal", *Frénésie* n°9, "Sorcelleries", été 1990, pp.147-160.

GUILLAUMIN, J., "Le soi comme fondement de la fonction de synthèse du Moi ? Hypothèses à partir du rêve", *Revue française de psychanalyse*, n°3, vol.61, 1997, pp.849-855.

HART, S. G., *Victor Hugo's L'homme qui rit : the mimesis of nightmare*, Pensylvania, 1972.

HERVEY de SAINT DENYS, M.-J.-L., *Les rêves et les moyens de les diriger*, Paris : Tchou,"Bibliothèque du Merveilleux", 1964.

HEURNIUS, J., "De l'incube et du succube" in *Oeuvres complètes*, Utrecht, 1609.

HOBSON, J. A., *Le cerveau rêvant*. Paris : Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1992.

HUMBERT, E. G., "L'interprétation des rêves et leur contenu" in Y. Pélicier (édit.), *La serrure et le songe*. Paris: Ed. Economica, coll. "Médica", 1983, pp.125-147.

IZARD, C., "Neuropsychologie et doctrine adlerienne du rêve" in : *La serrure et le songe*. Y. Pélicier (édit.) Paris: Ed. Economica, "Médica", 1983, pp.149-158.

JUNG, C. G., "De la nature des rêves", *Revue Ciba*, n°46, Bâle, 1945.

JUNG, C. G., *Les types psychologiques*. Genève : Georg, 1950.

KAENEL, P., "Les rêves illustrés de J.J. Grandville (1803-1847)", *Revue de l'art*, n°92, 1991, pp.51-63.

KAPPLER, C., *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Age*. Paris : Bibliothèque historique Payot, 1980.

KOFMAN, S., *Comment s'en sortir ?* Paris : Galilée, 1983.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

LACAN, J., *Ecrits* . Paris : Seuil, "Points", 1966.

LANGTON, E., *La démonologie*. Paris : Payot, "Bibliothèque scientifique", 1951.

LAPASSADE, G., *Les chevaux du diable*. Paris : Ed. Universitaires, 1974.

LAPASSADE, G., *La transe*. Paris : P.U.F, "Que sais-je?", 1990.

LASZLO, R., "Conter le rêve", *Littérature*, 54, 1984.

LAVEYSSIERE, M.-Th., *Freud Choix de textes*. Paris : Masson, "Médecine et psychothérapie", 1977.

LE GALL, A., *L'anxiété et l'angoisse*. Paris : P.U.F, "Que sais-je?", n°1661, 1976.

LECLERCQ, H., "Incubation", *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, VII-I, 1926, pp.511-517.

LECOMTE, P., "Sommeil et activité cognitive", in : *La serrure et le songe*. Y. Pélicier (édit.), Paris : Ed. Economica, "Médica", 1983, pp.41-60.

LECOUTEUX, C., "Le rêve et son arrière-plan au Moyen-Age : un aperçu", *Cahiers d'études germaniques*, "Rêve et littérature", n°33, 1997, pp.11-18.

LELUT, L. F., *Mémoire sur le sommeil, les songes et le sommanbulisme*, Orléans : imp. de Coignet-Darnault, 1852.

LERON, J., "Le suspens de la représentation", *Frénésie* n°3, "Coche-mare", printemps 1987, pp.103-128.

LEWIS, I.M., *Les religions de l'extase. Etude anthropologique de la possession et du chamanisme*, Paris, P.U.F, 1977.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

LIBIS, J.,*L'eau et la mort*. Dijon : Ed. Universitaires de Dijon , "Figures libres",1993.

*Littérature* (90), mai 1993, "Littérature et psychanalyse: nouvelles perspectives".

MALEVAL, J.C., "Le délire hystérique n'est pas un délire dissocié" in *Folies hystériques et psychoses dissociatives*. Paris: Payot, 1981.

MARBEAU-CLEIRENS, B., *Les mères imaginées. Horreur et vénération*, Paris : Les Belles Lettres, 1988.

MAUREY, G., "Le cauchemar. Nuit et jour", *Frénésie* n°3, "Coche-mare", printemps 1987, pp.51-64.

MAURY, A., *Des hallucinations hypnagogiques ou des erreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil*, (plaquette), 1848.

MAURY, A., *Les fées du Moyen-Age, Recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise*. Paris : Ladrangz, 1843.

MAURY, A., *Le sommeil et les rêves*. Paris : Didier et Cie, 1861.

MAX, F., "Pic de la Mirandole et le sabbat", *Frénésie* n°9, "Sorcelleries", été 1990, pp.33-55.

MICHAUX, H., *Façons d'endormi, façons d'éveillé*. Paris : Gallimard, "Le point du jour", 1969.

MICHAUX, H., *La connaissance par les gouffres*. Paris : Gallimard, 1988.

MILNER, M., *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris : SEDES, 1980.

MOFFITT, J. F., "Malleus maleficorum : a literary context for Fuseli's Nightmare" *Gazette des Beaux-Arts*, n°1456-1457, vol.115, mai-juin 1990, pp.241-248.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

MONNEYRON, F., *L'androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*. Grenoble : Ellug, 1994.

MOREAU de la Sarthe, article "Rêve" *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris : C.L.F. Panckoucke, 1820, t. 48, pp.245-300.

MOZZANI, E., *Le livre des superstitions*. Paris : Robert Laffond, "Bouquins", 1995.

NASIO, J.-P., *Enseignement de sept concepts cruciaux de la Psychanalyse*, Paris : Payot, 1992.

NATHAN, T., *Le sperme du diable*. Paris : PUF, "Les champs de la santé", 1995.

OESTERREICH, T. K., *Les possédés, la possession démoniaque chez les primitifs dans l'Antiquité, au Moyen-Age et dans la civilisation moderne*. Paris : Payot, 1927.

PACI, E., "Pour une analyse phénoménologique du sommeil et du rêve", in *Le rêve et les sociétés humaines*. R. Caillois, G. E. Von Grunebaum (édit.), Paris : Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1967, pp.159-166.

PAUPERT, A., *Les Fileuses et le clerc. Une étude des Evangiles des Quenouilles*. Paris : Honoré Champion, 1990.

PERRIN, M., *Les praticiens du rêve*. Paris : P.U.F, "Les champs de la santé", 1992.

PIERROT, J., *Le rêve*. Paris : Bordas, "Recueil thématique", 1972.

PIGEAUD, J., *Folie et cure de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine, La manie*. Paris : Les Belles Lettres, 1987.

PRAZ, M., *La chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*. Paris: Denoël, 1977.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

PONNAU, G.,La folie dans la littérature fantastique. Paris : Editions du CNRS, 1987.

REICHLER, C.,"La littérature comme interprétation symbolique" in *L'interprétation des textes*. C. Reichler. Paris: Les éditions de minuit, pp.81-113.

REINERT, M.,"Les mondes lexicaux et leur logique à travers l'analyse d'un corpus de récits de cauchemars" in *Langage et société : maison des sciences de l'homme*, vol.66, 1993, pp.5-39.

RENAUD, A., SAVIER, L. (edit.), *Dormir l'énigme de chaque nuit.* Paris : Autrement, n°119, fev.1991.

RICHER, J., "Le rituel d'incubation dans la neuvaine de la Chandeleur", *Lendemains*, n°25-26, vol.7, 1982, pp.11-14.

RIPA, Y., *Histoire du rêve*. Paris : Olivier Orban, 1988.

SERRES, M., *La distribution.* Paris : Ed. de Minuit, 1977.

SERRES, M., *Les Cinq Sens* . Paris : Grasset, 1985.

SERRES, M., *Le contrat naturel.* Paris : Ed. François Bourin, 1990.

SERRES, M., *Le Tiers Instruit* . Paris : Ed. François Bourin, 1991.

STILL-REVER, S., *Le refoulé de l'histoire.* Paris : Ramsay, 1990.

TERRAMORSI, B., "Les mystères de l'Est , la découverte de l'Europe chez W. Irwing" in *Actes du Congrès de la S.F.L.G.C.* Université de Nanterre, Septembre 90.

TERRAMORSI, B., "Une cure d'amour. Notes sur "La Morte amoureuse" de Th. Gautier", *Bulletin de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (13), automne 1992, pp. 75-100.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

TILBURY, G. de, *Le livre des merveilles*, (trad. Annie Duchesne), Paris : Les Belles Lettres, "La roue à livres", 1992.

TISSIÉ, P.-A., *Les rêves*. Paris : Alcan, 1890.

TOROK, M., "Histoire de peur. Le symptôme phobique : retour du refoulé ou retour du fantôme ?" in *Etudes freudiennes*, "Confluences", n°9-10, avril 1975, pp.229-238.

VEITH, I., *Histoire de l'hystérie*. Paris : Seghers, "Psychologie contemporaine", 1972.

VERNANT, J.-P., *Mythe et société*. Paris : Ed. F. Maspero, "Fondations", 1974.

VERNANT, J.-P., *La mort dans les yeux* . Paris : Hachette, "Textes du XXè siècle", 1985.

VILLENEUVE, R., *Loups-garous et vampires*. Paris : Bordas, 1991.

VOVELLE, M., *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*. Paris : Gallimard, "Le temps des images", 1996.

WAHL, F., *Introduction au discours du tableau*. Paris : Seuil, "L'ordre philosophique", 1996.

WALTER, J.-J., *Psychanalyse des rites La face cachée de l'histoire des hommes*. Paris : Denoël-Gonthier, 1977.

WALTER, P., "Le terrorisme diabolique au Moyen-Age : quelques témoignages empruntés à la littérature et aux *exempla*." in *Terreur et représentation*. P. Glaudes (edit.) Grenoble : Ellug, 1996.

WIER, J., *De l'imposture et tromperie des diables : des enchantements et sorcelleries*. Milan : Reprints Analectes Theraplix, 1970.

WILGOWICZ, P., *Le vampirisme. De la dame blanche au Golem*. Lyon : Cesura, 1991.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

WINNICOTT, D.W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel.* Paris : Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1975.

ZLOTOWICZ, M., *Les cauchemars de l'enfant.* Paris : P.U.F, 1978.

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

# TABLE DES MATIERES

Introduction générale.....5

1. Le récit de cauchemar.....6
2. Croisements et passages.....14
3. Le cauchemar au pied de la lettre.....15
4. Pour lire le cauchemar.....18

## PARTIE I : Approches anthropologiques

**CHAPITRE 1** : PHILOLOGIE *"LE CHEVAL OU LE MORT"*.....24

1. L'étymologie de *cauchemar*.....25
   1-1. *L'étude psychanalytique de Ernest Jones*.....25
   1-2. *Remise en question philologique*.....30
2. Essai de synthèse.....33

**CHAPITRE 2** : MYTHOLOGIE POPULAIRE *"LES DEMONS DE LA NUIT"*.....42

1. Le mort malfaisant.....43
2. Epiphanie du cauchemar.....57
   2-1. *Pan, le démon érotique*.....58
   2-2. *Les lamies*.....60
   2-3. *Les empouses*.....63
   2-4. *Les lémures*.....64
   2-5. *Larves et striges*.....66
3. L'incube.....68
4. Les elfes et les nains.....72
5. Le vampire.....75
6. Le loup-garou.....88
7. Le double.....97

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

8. Le cheval.....104

**CHAPITRE 3** : MYTHOLOGIE SAVANTE *"UNE MALADIE DU SOMMEIL"*.....116

1. Le cauchemar dans l'Antiquité.....118

2. Le cauchemar au Moyen-Age.....125

3. Le cauchemar aux XVIII$^{ème}$ et XIX$^{ème}$ siècles.....130
3-1. *Causes physiologiques*.....132
3-2. *Causes non physiologiques*.....137

**CHAPITRE 4** : MEDECINE *"ENTRE LE SOMMEIL ET LE REVE"*.....148

1. Neurophysiologie du sommeil.....150
1-1. *Le sommeil lent*.....151
1-2. *Le sommeil paradoxal*.....153
1-3. *Fonctions du rêve*.....156

2. Neurophysiologie du cauchemar.....158

**CHAPITRE 5** : PSYCHANALYSE *"LE DESIR REALISE"*.....166

1. La théorie freudienne des rêves.....170
1-1. *Fonctions du rêve*.....170
1-2. *Le Travail du rêve*.....173

2. Le cauchemar dans la théorie freudienne.....175
2-1. *Le désir refoulé du cauchemar*.....177
2-2. *L'angoisse*.....179

3. Dans la continuité freudienne : E. Jones.....182
3-1. *Le désir refoulé du cauchemar*.....183
3-2. *L'angoisse*.....186
3-3. *La figure du cauchemar*.....189

4. Le cauchemar depuis E. Jones.....193
4-1. *Les acquis*.....195
4-2. *Les apports nouveaux*.....197

**CHAPITRE 6** : PERSPECTIVES HISTORIQUES *"LA FOLIE DE LA REVEUSE"*.....204

1. Le ménadisme.....205
1-1. *La folie féminine*.....207

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

1-2. *La possession*....212
1-3. *Le* phallos....222

2. La sorcellerie....228
2-1. *Le sabbat*....228
2-2. *L'union de la femme et du démon*....234

3. L'hystérie....238
3-1. *La femme chavirée*....238
3-2. *Le spectacle*....242

4. L'extase....247
4-1 *L'ineffable jouissance*....248

# PARTIE II : Le cauchemar littéraire

**CHAPITRE 1** : *"LE CAUCHEMAR COSMOPOLITE"*....265

1. "Le fantôme mordu", P'ou Song Ling....266
1-1. *Le démon et l'épouse*....267
1-2. *Le cauchemar et sa fuite*....270

2. "Smarra ou les démons de la nuit", Charles Nodier....275
2-1. *Les créatures de la nuit*....276
2-2. *Le cauchemar de Polémon*....282
2-3. *Le cauchemar de Lucius*....287

3. "*What was it* ?", Fitz James O'Brien....292
3-1. *Les esprits forts*....293
3-2. *Un mauvais* trip....296
3-3. *Le cauchemar avorté*....303

4. "*Ein Landarzt*", Franz Kafka....306
4-1. *Un récit onirique*....307
4-2. *La jeune fille et le démon*....312
4-3. *Le cheval, le vieil homme et la mort*....315

5. "El túnel" Augusto Roa Bastos....320
5-1. *"Un fleuve solide et obscur"*....321
5-2. *La réalisation du cauchemar*....326
5-3. *Un cauchemar littéraire moderne*....331

6. "La reine de la nuit", Jean-François Reverzy....335
6-1. *La créature de l'au-delà*....337

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

6-2. *L'érotisme démoniaque*.....342
6-3. *Le cauchemar exotique*.....346

**CHAPITRE 2** : *"LES MORTES AMOUREUSES"*.....350

1. *"The Adventure of the German Student"*, Washington Irving.....359
1-1. *Folies parisiennes*.....360
1-2. *Un homme comblé*.....364
1-3. *L'aventure d'un soir*.....368

2. "La morte amoureuse", Théophile Gautier.....373
2-1. *La plus belles des mortes amoureuses*.....374
2-2. *Le cauchemar*.....386
2-3. *Un autre cauchemar*.....391

3. "Arria Marcella", Théophile Gautier.....399
3-1. *Le rétrospectif*.....400
3-2. *Arria*.....418
3-3. *"Une fantasmagorie archaïque"*.....426

4. *Carmilla*, Sheridan Le Fanu.....431
4-1. *Le démon*.....433
4-2. *L'amour*.....445
4-3. *Le cauchemar*.....455

**CHAPITRE 3** : "JULIO CORTÁZAR : *UN CAUCHEMAR LITTERAIRE MODERNE*".462

1. *"El hijo del vampiro"*.....470
1-1. *Un drôle de vampire*.....471
1-2. *La possession du démon*.....476
1-3. *Le cauchemar cortazarien*.....480

2. *"Retorno de la noche"*.....487
2-1. *Avoir ou être un cauchemar*.....488
2-2. *Vueltas y retornos*.....496
2-3. *Le retour du vivant-mort*.....498

3. *"Relato con un fondo de agua"*.....504
3-1. *Le poids sidéral*.....505
3-2. *Le revenant* "boca arriba".....509
3-3. *Le couple dissolu*.....515

4. *"La noche boca arriba"*.....524
4-1. *Rites et jeux de mort*.....525
4-2. *Le gisant*.....529

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

4-3. *La guirlande des passages*.....534

5. *"Cartas de mamá"*.....538
5-1. *Le fantôme*.....539
5-2. *Le couple maudit*.....543
5-3. *La correspondance*.....547

6. *"En nombre de Boby"*.....555
6-1. *Les deux mères*.....556
6-2. *Le cauchemar infantile*.....559
6-3. *"La double vue"*.....563

7. *"Pesadillas"*.....567
7-1. *La figure mythique*.....569
7-2. *Le poids despotique*.....577

**CHAPITRE 4** : APPROCHES THEORIQUES *"ENTRE LE REVE ET LE MYTHE"*.....586

1. Rêve et mythe.....587

2. Définitions du mythe littéraire.....592

3. La cristallisation artistique du cauchemar.....596

4. La question du mythe littéraire.....607

Conclusion générale.....613

1. Le cauchemar au carrefour.....614
2. Le cauchemar à l'infini.....619

**Annexes**.....624

**1** - *The Nightmare* H. Füssli, 1781.....626

**2** - *The Nightmare* H. Füssli,1791.....627

**3** - *Le cauchemar quittant la couche de deux jeunes filles endormies* H. Füssli, 1793.....628

**4** - *Le cauchemar*, dessin anonyme, d'après H. Füssli.....629

**5** - *Le cauchemar*, W. Raddon. Gravure d'après H. Füssli, 1827.....630

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011

6 - *Cauchemar*, N. Abildgaard, 1800. (coll.part.).....631
7 - Caricatures, d'après H. Füssli.....632
8 - Gravures de Tony Johannot.....633
9 - Frontispice de Tony Johannot pour "Smarra ou les démons de la nuit".....634
10 - *La nuit*, Ferdinand Hodler. Huile sur toile, 1890.....635
11 - *Le succube*, A. Rodin. Bronze. Paris, Musée Rodin.....636
12 - *La transverbération de sainte Thérèse*, Le Bernin.....637
13 - *Mademoiselle O'Murphy*, F. Boucher, 1751.....638
14 - Photographie d'une hystérique, Iconographie de La Salpétrière.....639
15 - "Dévoilement du phallos". Villa des Mystères, Pompéi.....640
16 - "Satyre et Ménade". Maison du Faune, Pompéi.....641
17 - Tracés EEG d'une nuit de sommeil.....642

**Index Rerum**.....643
**Références bibliographiques**.....647
**Bibliographie**.....664

**Table des matières**.....679

tel-00572678, version 1 - 2 Mar 2011