

Zenquine Serge

Université des sciences humaines (RGGU), Moscou

L'espace fantastique : le corps, le sujet et le labyrinthe

On sait que le fantastique, un phénomène caractéristique de la culture moderne, ne s'identifie pas au surnaturel. Aujourd'hui on ne le définit pas d'après ses thèmes mais tantôt d'après ses structures et tantôt d'après sa perception. La première approche, celle de Tzvetan Todorov¹⁸⁹, considère le fantastique littéraire comme un genre narratif caractérisé par une incertitude *ontologique* - s'agit-il d'illusions ou de faits qui ont réellement eu lieu ? – induite par les techniques d'information ambiguë et incomplète, par l'introduction des narrateurs non fiables, etc. D'autres chercheurs mettent l'accent sur la perception *esthétique* des motifs fantastiques ; ils ont tendance à abandonner la notion de « genre fantastique » et préfèrent parler d'« effets » du fantastique (la terreur, l'ambiguïté, voire le sentiment du sacré)¹⁹⁰. La première approche est littéraire par excellence (elle privilégie les procédés verbaux), la deuxième tend à prendre en charge d'autres arts et médias (le théâtre, le cinéma), en reconstituant derrière la forme de l'œuvre un objet intentionnel producteur d'une émotion caractéristique.

Il me semble qu'on peut trouver un niveau réunissant les deux perspectives, à savoir les procédés de narration et l'effet psychologique produit sur le sujet. Ce niveau, c'est *l'espace*. Les histoires fantastiques et les images à effets fantastiques créent un espace très spécial, qu'on peut nommer *anti-espace* ou *alterespace*, et dont la structure se laisse suivre à travers l'évolution historique du fantastique.

Le fantastique est né au XVIII^e siècle, dans la littérature préromantique, et notamment dans le roman noir ou « gothique » qui, apparu en Grande-Bretagne chez Horatio Walpole (*Le Château d'Otrante*, 1764) et Anne Radcliffe (*Mystères d'Udolphe*, 1794), c'est vite répandu sur le continent, y compris la France.

Le terme de *gothic* signifie en anglais « dur », « barbare », « archaïque », mais il a aussi un sens architectural, qui existe également en français, - c'est le *style gothique*, propre à l'architecture médiévale. C'est cette dernière signification qui est actualisée dans le cas

¹⁸⁹ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1971.

¹⁹⁰ Voir Bozzetto, Roger, Huftier, Arnaud, *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses universitaires de Valenciennes, 2004 ; Rogatcheva-Tis, Tamara, *Du fantastique dans le théâtre* (Thèse de doctorat soutenue à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008).

qui nous intéresse. Les romans « gothiques » évoquent systématiquement sinon des monuments de style gothique au sens strict, du moins des bâtiments anciens, des vestiges d'époques reculées – châteaux, monastères, toutes sortes de ruines médiévales. Aux yeux des hommes du XVIII^e siècle, habitants de maisons modernes et confortables, ils présentaient une structure spatiale inquiétante : un espace clos, serré par des murailles massives, mal éclairé, avec beaucoup de souterrains et de recoins dont la disposition et la destination initiales étaient oubliées depuis longtemps. Cet anti-espace s'opposait nettement à l'espace familial et rationnel de la ville, et produisait l'impression d'un *labyrinthe*.

L'espace labyrinthe est conçu pour qu'on y perde l'orientation. S'il n'est pas toujours obscur, du moins ses détours coupent la perspective à chaque pas. Fragmenté, il cesse d'être homogène, il gêne le regard et les mouvements de l'homme, des lignes de force imprévisibles et incompréhensibles s'y laissent sentir, qui ne peuvent pas être attribuées aux objets mais s'inscrivent dans l'espace même ; celui-ci perd sa transparence, devient impénétrable, incurvé et angoissant. C'est un espace *enchanté*, magique, régi par des forces inconnues. A la limite, il tend à se refermer sur lui-même, et il ressemble alors à celui d'une tombe.

Ainsi, le motif des murs qui se rapprochent pour écraser l'homme se rencontre dans les fantasmes romanesques de Charles Nodier (*Smarra*, 1821) et Théophile Gautier (*Le garde national réfractaire*, 1839), avant de devenir l'un des thèmes principaux du célèbre conte d'Edgar Poe *Le puits et le pendule* (1843). Chez Charles Robert Maturin (*Melmoth, ou l'Homme errant*, 1820) et chez Auguste Villiers de l'Isle-Adam (*La torture par l'espérance*, 1888) un prisonnier qui croit s'évader de son cachot erre à travers les souterrains de la prison, pour se retrouver dans une autre cellule. Chez Victor Hugo (*Les Misérables*, 1862), Jean Valjean porte Marius blessé par les souterrains interminables du cloaque parisien. Toujours chez Théophile Gautier (*Mademoiselle Dafné de Montbriand*, 1866), le héros cherche désespérément l'issue d'un labyrinthe des catacombes romaines, comparées par l'auteur aux prisons souterraines de Piranèse, un dessinateur visionnaire du XVIII^e siècle qui a su préfigurer le fantastique romantique dans ses gravures. Ce motif d'*errance* est capital : dans le labyrinthe les déplacements rationnels en ligne droite sont impossibles, tout mouvement prend la forme d'un parcours morcelé et chaotique et d'autant plus angoissant. En principe, on n'a pas besoin de surnaturel pour créer cette angoisse fantastique, la structure de l'espace y suffit : il y a du surnaturel dans certaines œuvres citées plus haut, il n'y en a pas dans d'autres, mais le sentiment qu'elles suscitent est toujours le même.

Quelquefois le labyrinthe cache dans ses profondeurs un être terrifiant. Chez les écrivains fantastiques, c'est le plus souvent un *fantôme*, un mort-vivant : thème récurrent du roman noir (« gothique ») et des contes romantiques qui suivent la même

tendance. Or, certains textes (par exemple, *Smarra* de Charles Nodier) mettent en scène un autre genre d'êtres effrayants, plus conforme à la tradition antique : le *monstre* ; on pense naturellement à Minotaure de la mythologie grecque, enfermé au fond du labyrinthe de Crète. C'est bien le monstre qui tend à remplacer le fantôme dans le cinéma fantastique du XX^e siècle.

Voici quelques brefs exemples tirés du cinéma contemporain et choisis parmi les films les plus originaux. Dans *Alien, La résurrection*, de Jean-Pierre Jeunet (1997), les passages labyrinthiques, sombres et par endroits inondés, sont situés à bord d'un grand vaisseau spatial de l'avenir (qui, pour motiver cette conversion sinistre, n'est pas présenté comme un vaisseau « régulier », mais comme un laboratoire louche d'expériences dangereuses – une sorte de château « gothique » transporté dans l'espace cosmique), et le monstre qui s'y cache, c'est Alien, un être extraterrestre agressif, vorace et qui se reproduit rapidement en parasitant les corps humains.

Dans *Shining* de Stanley Kubrick (1980), le lieu d'action n'est pas du tout un espace de science-fiction mais un grand hôtel de luxe situé dans la montagne, désert pendant l'hiver et gardé par un écrivain à la recherche de solitude. Les interminables couloirs de ce bâtiment, décorés avec faste et éclairés d'une lumière crue, n'en sont pas moins fonctionnellement homologues des souterrains obscurs des romans noirs. Les personnages du film – en particulier le petit fils de l'écrivain, qui explore l'hôtel dans une petite automobile à pédales, tandis que la caméra le suit d'une position basse, au niveau des yeux de l'enfant assis – y perdent l'orientation et rencontrent des fantômes (qui sont bien là) évoquant un drame sanglant qui s'y est déroulé quelques décennies plus tôt. L'expérience labyrinthique finit par faire tomber l'écrivain dans un état de folie meurtrière, il devient lui-même un monstre féroce et tente de tuer sa femme et son fils. La dernière scène du film se passe dans un labyrinthe véritable, aménagé dans le jardin d'hôtel, où le forcené meurt d'une blessure sans trouver l'issue.

Enfin, dans *Stalker* d'Andreï Tarkovski (1979) la structure du labyrinthe fantastique est mise en place en dehors de tout espace fermé. Apparemment, nous sommes dans un paysage naturel, parfaitement ouvert et éclairé, qui ne renferme que quelques ruines modernes d'aspect insignifiant. Or, il s'agit d'une « Zone » de science-fiction, contaminée autrefois par une descente d'extraterrestres et investie de forces inconnues et menaçantes. Pour traverser cet espace il faut suivre un itinéraire sinueux, en zigzag, en surveillant chacun de ses pas et en sondant son chemin avec des procédés magiques et dérisoires à la fois (en lançant par exemple devant soi un boulon de fer, avec un bout de chiffon attaché) ; et on ne peut pas le traverser sans l'aide d'un passeur, d'un *stalker*, familiarisé avec la Zone quitte à être lui-même un mutant, un monstre humain – c'est le guide qui est un monstre ! L'espace fantastique est formé et manifesté dans ce film moins par les décors ou les apparences visuels, que par les gestes, les mouvements, le

jeu émotionnel des personnages qui cherchent à pénétrer dans une « chambre » légendaire au milieu de la Zone, censée remplir les désirs des pèlerins.

Quel est le sens de l'espace fantastique ? Chez les psychanalystes, il est commun de traiter le labyrinthe comme une représentation fantasmatique des entrailles maternelles, de l'utérus dont l'enfant sort en naissant ; l'angoisse du labyrinthe renverrait à une régression psychique, au trauma de la naissance, à la mémoire ontogénétique refoulée.

Une autre explication remonte aux aperçus de quelques écrivains romantiques. Ainsi Victor Hugo, dans son roman *L'Homme qui rit* (1869), esquisse la comparaison entre le couloir labyrinthique d'une vieille prison et un *boyau* (métaphore facilitée par un sens figuré de ce dernier mot)¹⁹¹. L'homme qui évolue dans ces « boyaux » ressemble à un ver intestinal, un être inférieur parasite, privé de vue, de mouvement propre et même sans doute du sens de l'espace. C'est du moins ce qu'avancait, à propos de ce ver, dans sa *Philosophie de la nature* (1901) le physicien et chimiste allemand Wilhelm Ostwald¹⁹². L'espace du labyrinthe « intestinal » est un espace zéro (terme qui est employé souvent dans la science-fiction « cosmique », mais dans un sens différent), et son habitant un être régressif, inférieur à l'homme non pas sur l'échelle d'ontogenèse, mais sur celle de phylogenèse.

La troisième explication de l'expérience de labyrinthe a été proposée récemment par le chercheur russe (travaillant aux Etats-Unis) Mikhaïl Iampolski. Il interprète le labyrinthe comme l'empreinte, le « diagramme » d'un corps, de ses formes et évolutions, et l'homme pris dans le labyrinthe doit adapter ses mouvements à la mémoire motrice qui a formé cet espace. Seulement, la tâche est difficile et angoissante parce que le corps producteur du labyrinthe n'est pas le sien : que ce soit le corps maternel, celui d'un animal parasité ou un autre. Dans la littérature, ce corps *étranger* est en dernière instance le corps imaginaire de l'auteur, ne coïncidant pas naturellement

¹⁹¹ « Le couloir se resserrait; maintenant Gwynplaine touchait le mur de ses deux coudes; la voûte en caillou noyé de ciment avait d'intervalle en intervalle des voussures de granit en saillie faisant étranglement; il fallait baisser le front pour passer; pas de course possible dans ce corridor; la fuite eut été forcée de marcher lentement; *ce boyau faisait des détours; toutes les entrailles sont tortueuses, celles d'une prison comme celles d'un homme* » (Hugo, Victor, *L'Homme qui rit*, Paris, Librairie nouvelle, 1876, p. 390-391. Deuxième partie, livre quatrième, chap. VIII, « Gémissément », c'est moi qui souligne).

¹⁹² «Il ne cherche pas de la nourriture, qui pénètre sans sa contribution à travers les parois de son corps. Les seuls changements qu'il vit sont divers états de la bouillie digestive qui l'environne, et puis sa propre croissance et dépérissement [...]. Il n'a pas le moindre prétexte pour élaborer une notion d'espace, car il est entouré de toutes parts d'un milieu homogène, sans différences qui sont un fondement indispensable de la notion d'espace » (Ostwald, Wilhelm, *Philosophie de la nature*, trad. russe, Saint-Petersbourg, Brockhaus-Efron, 1903, p. 65).

avec celui du personnage, et ce dernier cherche à « se souvenir », à la façon platonicienne, du schéma primitif manifesté par le labyrinthe¹⁹³.

Les trois explications du labyrinthe ne se contredisent point, et mettent toutes en valeur le rôle du *corps*, réel ou imaginaire, dans l'expérience de cet anti-espace. La théorie d'Iampolski semble particulièrement fructueuse parce qu'elle introduit l'idée d'inadéquation des deux corps différents, dont l'un s'efforce de s'adapter à la forme spatiale de l'autre. Cette théorie semble même rejoindre la définition énonciative du fantastique, évoquée au début de cet article. L'hésitation du lecteur et du personnage devant une donnée narrative ambiguë, qui caractérise le fantastique littéraire, traduit en fin de compte la difficulté de réconcilier son esprit « rationnel » et « moderne » avec ce qui relève du mythe, de la mentalité « primitive », des croyances populaires, etc., c'est-à-dire avec l'altérité culturelle. Au niveau intellectuel, le lecteur hésitant cherche à résoudre le même problème d'adaptation à l'Autre, avec lequel l'homme du labyrinthe se débat obscurément au niveau sensuel. Rien d'étonnant que dans la littérature romantique et post-romantique l'espace labyrinthique s'accorde si durablement avec l'énonciation fantastique, d'une part, et avec l'ambiguïté corporelle du monstre, d'autre part.

Sans impliquer nécessairement la présence du surnaturel, constituant moins un *genre* de textes complets que des *effets* ponctuels, situés aux divers moments de la diégésis), l'espace fantastique dans la littérature et le cinéma nous engage à revoir le problème du sujet : sujet de pensée et sujet narratif. Apparemment, dans le labyrinthe le sujet se voit menacé, il ne peut plus apprécier rationnellement les distances, les coordonnées, les routes à suivre ; il risque de perdre sa capacité de réflexion et de se réduire à un être régressif, voire à un être « sans espace » comme le ver intestinal selon Ostwald. Or, ce qui importe bien davantage, son problème essentiel reste subjectif, et plus précisément *intersubjectif* : intuitivement, en usant d'un flair corporel le sujet tente de comprendre l'intention de celui qui a construit le labyrinthe (Dieu ? l'Auteur ?), il rêve de retrouver sous l'aspect d'un monstre qui l'habite, un passeur et un maître d'initiation prêt à l'y guider (ici, le *Stalker* de Tarkovski semble particulièrement suggestif). L'expérience du fantastique, l'expérience du labyrinthe est une expérience problématique et souvent malheureuse de dialogue impossible avec l'Autre.

¹⁹³ « Dans une telle perspective, le labyrinthe peut être l'espace de mon propre oubli et de la mémoire d'un autre, ou bien un espace où un échange d'expériences, de connaissances, de souvenirs semble avoir lieu » (Iampolski, Mikhaïl, *Demon i labirint* [Le démon et le labyrinthe], Moscou, NLO, 1996, p. 90). Voir mon compte-rendu en français de cet ouvrage : Zenkine, Serge, « Corps continus ou corps historiques? La postsémiologie russe », *Critique*, n° 644-645, janvier-février 2001, p. 146-160.