

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**L'HYBRIDATION ET LES ÉCARTS GÉNÉRIQUES : VÉHICULE DE LA
CRITIQUE SOCIALE CHEZ STEPHEN KING**

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

**PAR
JULIE LECLAIR**

AVRIL 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

C'est bien sûr avec un grand plaisir, un immense soulagement et, malgré tout, un petit pincement au cœur que je dépose aujourd'hui mon MÉMOIRE DE MAÎTRISE. En lettres majuscules, s'il vous plaît. J'aimerais pouvoir dire que les derniers mois ont été tous plus infernaux les uns que les autres et que je ressors de ce parcours amaigrie, épuisée et prête pour la retraite. Eh ! bien non. Malgré les quelques inévitables embûches, les nombreuses remises en question et les problèmes informatiques qui ont bien failli me décider à tout lancer par la fenêtre (si une expression typiquement québécoise vous vient à l'esprit à la place de « lancer par la fenêtre », utilisez-la, j'ai la même en tête), je dois dire que l'expérience globale a été enrichissante à tous points de vue et que je vais m'ennuyer de pouvoir répondre à ceux qui s'y intéressaient, « ah, moi, je suis en rédaction de mémoire ». Je vais maintenant devoir me trouver d'autres façons de demeurer un peu plus longtemps dans cette glorieuse strate de la société que l'on nomme « jeunesse ». Un doctorat ?

Cette page étant dédiée aux remerciements avant tout, allons-y diligemment. En premier lieu, même si cela fera des jaloux, je tiens à remercier mes parents, mon père et ma mère, ma mère et mon père, dans l'ordre et le désordre, de tout mon cœur, pour leur soutien inconditionnel et pour l'intérêt véritable qu'ils m'ont démontré tout au long de ma recherche et de ma rédaction. Surtout, je veux les remercier d'avoir cru en moi encore plus que moi-même et de ne jamais avoir contemplé, à l'instar de leur fille, l'option de tout lancer par la fenêtre. Quitte à me prêter leur ordinateur, leur cuisine et leur maison. Ce qui fut fait.

Danielle Aubry ! sans qui je n'aurais probablement pas encore de sujet défini aujourd'hui. Je désire souligner le professionnalisme de cette chercheuse exemplaire, sa disponibilité, ses connaissances qui me semblent infinies, son souci

du détail et sa rigueur. Je la croyais timide et réservée... C'était avant de discuter avec elle des sujets qui la passionnent, qui nous passionnent, qui me passionnent maintenant grâce à elle. Son véritable amour de la littérature et son immense capacité d'analyse et de synthèse continuent toujours de m'impressionner et m'ont amenée à vouloir dépasser mes propres attentes. Merci beaucoup chère professeure, chère directrice, pour tous les encouragements et pour m'avoir fait connaître le réel plaisir de l'effort intellectuel.

Enfin, je ne peux passer sous silence l'immense, le généreux et le bel amour ainsi que le réconfort que m'apporte Marc-André, arrivé dans ma vie pendant la rédaction de ce mémoire, et dans les yeux de qui je me suis vue, pour la première fois, capable d'y arriver. Merci. Merci.

Ma sœur : moi aussi je suis Maître maintenant !

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
GOTHIQUE, FANTASTIQUE ET <i>GORE</i>	6
1.1 Le gothique	7
1.2 Le fantastique	18
1.3 Le <i>gore</i>	30
CHAPITRE II	
<i>SALEM'S LOT</i> ET <i>DRACULA</i>	34
2.1 Protagonistes et demeures noires	35
2.2 La présence du Mal	39
2.3 Stoker et le déclin de l'empire britannique	41
2.4 Approche des victimes et conclusion du pacte : Dracula et l'hypnose, Barlow et la flagornerie	45
2.5 <i>Salem's Lot</i> : complaisance et aveuglement	51
2.6 L'humain, le vampire et l'attrait du Mal	56
2.7 L'utilisation du genre gothique	59
CHAPITRE III	
<i>CARRIE ET THE SHINING</i>	63
3.1 Présence du Mal et recherche du félon	68
3.2 <i>The Shining</i> et l'atavisme	72
3.3 L'hésitation fantastique	77
3.4 <i>Carrie</i> et la réflexion sur l'objet de la peur	83
3.5 <i>The Shining</i> et le concept de bête intérieure	86
3.6 L'Overlook et le gouvernement américain	89
CONCLUSION	102
BIBLIOGRAPHIE	108

RÉSUMÉ

Le présent mémoire se veut une étude d'un genre littéraire peu connu à ce jour, soit le genre particularisé par Stephen King et qui lui est unique. Nous croyons en effet juste d'écrire qu'il s'agit de « son » genre, puisqu'il est le chef de file d'une utilisation subversive des genres littéraires fantastique, gothique et *gore*. Tous les critiques le diront, l'écriture de King se reconnaît aisément grâce à un style narratif singulier, à un sens du suspense inégalé et à un humour noir et caustique littéralement impitoyable. Nous avons décidé de bâtir notre recherche sur ces fondations, mais en nous penchant plus particulièrement sur l'utilisation que fait l'auteur américain des trois genres littéraires nommés ci-haut. En effet, plutôt que de faire appel à un genre en particulier, King utilise les trois genres simultanément, tout particulièrement dans le roman *The Shining*, et nous pensons que cette hybridation générique permet un éclatement de la structure morale de l'œuvre, qui s'accompagne d'une critique parfois acerbe de la société américaine. En outre, nous verrons que le manichéisme commun aux récits d'horreur est revu et repensé dans les textes de King, ce qui permet à l'auteur de remettre en cause la victoire indéfectible et toujours plus ou moins prévisible, dans les romans noirs, du Bien dans sa grande guerre contre le Mal.

Nous avons divisé ce mémoire en trois chapitres distincts, le premier étant voué à une revue des connaissances concernant les trois genres littéraires étudiés, et les deuxième et troisième aux analyses proprement dites des romans *Salem's Lot*, *Carrie* et *The Shining*. Parallèlement à l'étude de *Salem's Lot*, nous proposons une analyse du roman *Dracula* de Bram Stoker. Nous croyons cette analyse pertinente puisque Stephen King a écrit son deuxième roman en hommage au texte de l'auteur irlandais. L'utilisation du genre gothique est commune aux deux auteurs, mais la critique sociale présente dans les deux romans semble diamétralement opposée. Nous avons décidé de découvrir en quoi le vampire de Stoker est si différent de celui de King et pourquoi ce qu'ils représentent métaphoriquement est si divergent. Notre analyse de *Carrie* et de *The Shining* approfondira la notion d'hybridation générique et nous amènera à conclure que l'utilisation simultanée de plusieurs genres littéraires donne la possibilité à l'auteur d'inclure dans le sous-texte de ses œuvres les plus achevées une critique sociale beaucoup plus subtile que ne lui permet l'utilisation d'un seul genre, comme c'est le cas dans *Salem's Lot*.

Tout au long du mémoire, nous nous attarderons aussi sur le type de peur que crée chacun des genres comme effet de lecture : la terreur pour le fantastique, l'horreur pour le gothique et la répulsion pour le *gore*. Nous décrirons ces trois registres de peur dans le premier chapitre et nous verrons que c'est la terreur qui

permet la meilleure réflexion sur l'objet de la peur et que c'est pourquoi le roman *The Shining* est sans contredit le plus effrayant, sur le plan de la critique sociale, des trois romans de Stephen King à l'étude dans ce mémoire.

MOTS-CLÉS : genres littéraires, hybridation générique, Stephen King, fantastique, gothique, terreur, société américaine.

INTRODUCTION

Il est de bon ton de ne pas aimer King. Sans doute parce qu'il a réussi, parce qu'on ne voit que lui, parce qu'il est dès lors banal d'aimer ses livres et qu'il est préférable, si on veut paraître érudit, d'encenser des noms parfaitement inconnus. Dès lors, on reproche à l'auteur son manque d'imagination, ses longueurs, son écriture sans style. D'une façon ou d'une autre, on lui reproche son succès¹.

L'écriture de Stephen King, auteur prolifique s'il en est, se caractérise par la présence reconnaissable d'une multitude d'influences diverses. L'hybridation générique est l'une des particularités principales du style de Stephen King et connaît une évolution marquée à travers ses œuvres, suivant et confirmant, ce faisant, sa vision de la société dans laquelle il vit et dont l'attitude hypocrite et multiphobique constitue un terreau propice à la germination de la violence et d'un Mal aveugle, impitoyable, qui frappe hommes, femmes et enfants sans discrimination. Dans cette perspective, nous tenterons de démontrer que Stephen King utilise un savant amalgame de trois genres littéraires dominants, à savoir le gothique, le fantastique et le *gore*, repensés et retravaillés afin de produire sur le lecteur un effet émotif et physique en mesure d'alimenter son activité intellectuelle et sa réflexion sur la peur elle-même, qui découle d'une conception binaire et d'un refus de l'altérité. Ainsi, la conjugaison générique soutenant cette critique sociale nous permet d'affirmer que l'œuvre de King est marquée par un traitement non polarisé, sur le plan moral, des thèmes exploités ainsi que par l'éclatement et la subversion des genres utilisés.

¹ Arturo, Alessandro, « Combien de fois King a-t-il écrit le même roman ? Éléments magico-fantastiques dans les récits du maître de Bangor », In *King : dossier*, Bruxelles, Éditions C. Lefrancq, collection « Les dossiers de Phénix », 1995, p. 219.

Né en 1947, Stephen King grandit avec les *E.C. Comics* et les récits d'horreur manichéens de l'époque. Bien que l'auteur nourrisse une certaine nostalgie pour ces textes de l'après-guerre, ceux-ci semblent l'avoir influencé *a contrario*. En effet, dans le monde de King, le mal existe en chacun des hommes et sa présence est antédiluvienne, par opposition à la philosophie américaine sous-tendant la plupart des récits d'épouvante et des discours politiques post-holocauste, selon lesquels le Mal est caractérisé par la notion de soudaineté et d'extériorité : sa venue se produit sous la forme de l'invasion, faisant des victimes les détenteurs absolus du Bien et investissant l'ailleurs d'une force diabolique. Nous verrons donc que cette idéologie, traitée sous l'angle des différents registres de la peur et utilisant l'hybridation générique comme support à sa critique, propose une vision beaucoup plus subtile et incertaine des suites de l'éternelle confrontation du Bien et du Mal que ne l'offrent le discours américain actuel et les récits dont s'est inspiré King.

Il nous semble important d'expliquer les différences notables entre les différents registres de la peur et ce, au niveau de l'effet de lecture recherché et du lien tacite qui attache, selon notre perspective de recherche, chaque registre à un genre littéraire précis. Ainsi, la terreur pure appelle une réponse intellectuelle, puisqu'elle découle de suggestions implicites et laisse une grande place à l'imagination du lecteur, à l'instar du genre fantastique, qui allie indétermination, indécidabilité, irréductible étrangeté du texte, distorsions spatio-temporelles, etc. La terreur est donc ressentie lors d'une situation sans précédent, qui soulève un nombre infiniment plus grand de questions que de réponses. Ainsi, l'objet de la peur, pour l'exprimer brièvement, est totalement incompréhensible, méconnaissable, inconnu et suscite inévitablement la terreur. L'horreur, quant à elle, déclenche une réaction davantage émotive en offrant un contact plus direct avec l'objet de la peur. Nous pouvons de la sorte lier ce registre au genre gothique, qui utilise la suggestion et la représentation, provoquant un effet cérébral aussi bien qu'émotif. L'effet global ressenti à la lecture de textes caractérisés par l'ambiance gothique, s'il fallait n'en nommer qu'un, serait indubitablement l'angoisse. Intellectualité et émotivité sont

donc sollicitées de façon presque parfaitement équilibrée et l'objet horrifiant, par comparaison à l'objet terrorisant, fait ressurgir des peurs connues mais oubliées, liées à l'atavisme, par exemple. La répulsion, finalement, génère une réaction presque strictement viscérale en créant un effet d'abjection qui affecte l'activité mentale. La description d'une souffrance physique intolérable ou celle d'une grave dégénérescence physionomique sont des techniques narratives utilisées afin de créer un effet de lecture plus physique qu'émotif et plus émotive qu'intellectuel. Ce registre de la peur est donc directement lié au genre *gore*, qui utilise la surdétermination *ad nauseam*.

Partant de ces spécifications, nous nous attarderons plus longuement, dans le premier chapitre, aux trois genres littéraires ci-haut discutés. Leurs caractéristiques, leurs spécificités et le contexte historique de l'apparition de chacun seront discutés. Il s'agira donc pour nous de faire une revue de la documentation et de l'état des connaissances dans le domaine de la théorie de ces genres.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse du roman *Salem's Lot* de King, et nous introduirons une étude comparative de ce roman au *Dracula* de Bram Stoker. Nous verrons, ce faisant, que l'utilisation du genre gothique diffère quelque peu chez les deux auteurs, mais que la dissemblance principale entre l'Américain et l'Irlandais se situe au niveau de la vision qu'a chacun de la société dans laquelle il vit. Bien que la figure du vampire et la menace qu'il représente soient les mêmes dans les deux romans, le traitement des personnages entourant le vampire y est diamétralement opposé, ce qui, dans le roman de King, vient brouiller la nette frontière qui existe, chez Stoker, entre le Bien et le Mal. Nous démontrerons que ce qui dérange, dans *Salem's Lot*, est que le vampire n'est pas, en fin de compte, tellement différent de l'homme. Non que King nous présente un vampire attachant, loin s'en faut : ce sont plutôt ses personnages humains qui diffèrent de ceux que nous présente *Dracula*. Nous verrons pourquoi.

Finalement, les romans *Carrie* et *The Shining* de l'auteur américain nous permettront de voir comment l'utilisation simultanée de plusieurs genres littéraires fait survenir une critique sociale plus élaborée, à la portée beaucoup plus grande que celle qu'obtient la critique incluse dans un texte respectant l'unicité générique. Nous verrons aussi une gradation dans l'utilisation que fait King de l'hybridation générique ; *Carrie* est surtout marquée par le gothique, même si plusieurs caractéristiques liées au genre *gore* y sont présentes, tout comme *Salem's Lot* dans lequel domine un ensemble homogène de caractéristiques gothiques. *The Shining*, que nous analyserons en dernier lieu, constitue, selon nous, l'œuvre la plus achevée des trois sur le plan de la portée de la critique sociale et, bien sûr, du mélange des genres. *The Shining* est en effet le seul de ces trois romans à utiliser le genre fantastique et ce, sans pour autant exclure le gothique et, dans une moindre mesure, le *gore*. En ce sens, nous tenterons de démontrer que du roman *Carrie* se dégage une critique sociale peu subtile, évidente à dépister et que ce manque de finesse fait échouer toute tentative de terrifier réellement le lecteur. Au mieux, ce dernier sera horrifié, mais sa réflexion sur l'objet de la peur prendra fin au même moment que l'intrigue. *The Shining*, à l'opposé, soulève nombre de questions auxquelles le texte n'apporte pas de réponse ; malgré l'aspect invraisemblable des événements qui parcourent ce roman – contrairement à *Carrie*, dans lequel l'absence d'éléments fantastiques augmente le réalisme des situations décrites – *The Shining* est traversé par un discours pragmatique que l'on ne peut déceler qu'en lisant les lieux, les personnages et les événements comme autant de métaphores d'endroits, de personnalités et de situations tirées de la société américaine dans laquelle évolue Stephen King. C'est cette subtilité, nous le verrons, qui fait du roman *The Shining* l'un des récits les plus terrifiants qu'ait écrit l'auteur.

Bref, nous verrons que l'œuvre de King réinvente, pour ainsi dire, les trois genres littéraires dont nous avons discuté ci-haut, en les modelant ou en les utilisant

simultanément, ce qui, précisément, fait dire que l'auteur américain, et lui uniquement, est le chef de file d'un genre nouveau, le « genre King² ».

² Bourdier, Laurent, *Stephen King. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrages Édition, 1998, p. 82.

CHAPITRE I

GOTHIQUE, FANTASTIQUE ET *GORE*

Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l'impossible et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante. Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur les limites du possible, en jetant l'âme dans l'hésitation, dans l'effacement¹.

Tel que mentionné plus haut, la première partie de ce mémoire se veut une revue des connaissances concernant les trois genres littéraires qu'utilise Stephen King. L'ordre chronologique d'apparition des trois genres sera notre ligne directrice, bien que des comparaisons s'imposent parfois, et dans un souci d'esthétique et d'intérêt, nous nous permettrons quelques entorses à la logique stricte qu'impose la linéarité temporelle. De plus, il est évident que malgré l'ordre d'apparition bien marqué des genres, quelques glissements ont eu lieu, que nous ne pouvons nier. Ainsi, le fantastique semble avoir pris naissance dans le sillage du gothique, de même que le *gore* peut être vu comme un grossier rejeton du roman noir ; toutefois, le *gore* avant la lettre apparaît à quelques reprises dans certaines œuvres dites frénétiques et tout indique que le fantastique comporte encore aujourd'hui une bonne

¹ Maupassant, Guy de, « Le fantastique », *Le Gaulois*, Paris, 7 oct. 1883, *passim*.

part de l'héritage gothique, parfois par ses thèmes, ou ses lieux et ses personnages. Par contre, par souci de clarté, nous tâcherons de décrire les genres séparément afin de jeter les bases des analyses qui suivront aux deuxième et troisième chapitre de ce mémoire.

La littérature n'étant pas une science exacte, la théorie des genres liés à l'horreur, à plus forte raison, comporte moult écoles et les débats y sont légion. Nous présenterons donc le plus large éventail de théories possible. Évidemment, celles-ci ne sont en aucun cas diamétralement opposées. Toutefois, les différences de point de vue, si subtiles soient-elles, aident à une compréhension plus globale des différentes techniques narratives utilisées afin de générer, selon le cas, l'horreur, la terreur ou la répulsion comme ultime effet de lecture. C'est donc dans cet ordre que seront présentés les trois genres littéraires qu'utilise King : le gothique, le fantastique et le *gore*.

1.1 Le gothique

Le genre gothique naît en Angleterre au milieu du XVIII^e siècle. La plupart des critiques s'entendent pour affirmer qu'Horace Walpole est l'auteur à partir duquel le gothique devient littéraire, alors qu'auparavant, le terme gothique renvoyait plus essentiellement à l'architecture. *The Castle of Otranto*, de Walpole, paraît en 1764 avec le sous-titre « A Gothic Story ». Walpole avait d'ailleurs affirmé que le gothique était « simplement de l'architecture² ». Cette interpénétration des genres architectural et littéraire est l'une des caractéristiques premières du genre gothique et en fait sa spécificité. En effet, le gothique est le seul genre à utiliser l'architecture comme fondement de l'intrigue, les édifices comme métaphores et protagonistes, et des personnages à l'image de leur résidence : maisons, châteaux, églises, abbayes, cathédrales, etc., ce sur quoi nous reviendrons lors de la description

² Horace Walpole cité par Yvon, Paul, *Le gothique et la renaissance gothique en Angleterre, 1750-1880. Essai de psychologie littéraire, artistique et sociale*, Caen, Jouan et Bigot, 1931, p. 156.

des personnages-clés du courant gothique. L'étrange pouvoir prêté à une demeure est certainement à la base du courant littéraire gothique ; selon Joëlle Prunghaud, l'émotion suscitée à la vue des édifices du Moyen-Âge, ainsi que « la fascination exercée d'une manière générale par les constructions du passé³ » expliquent ce croisement inédit entre l'architecture et la littérature.

Le terme gothique est créé au XV^e siècle et provient du latin *gothicus*, soit « relatif aux Goths ». Il est synonyme de *médiéval* dans le français classique. Les Goths, quant à eux, tribus nordiques et barbares, ont pris, dit-on, une part importante dans le déclin de l'Empire romain⁴. Le terme conserve d'ailleurs longtemps cette connotation négative, étant mis en opposition au classicisme. Alors que ce dernier est bien ordonné, simple et pur, le gothique est vu comme étant chaotique, compliqué, excessif, bref, barbare et sauvage. La réputation de tout ce qui est qualifié de gothique sera réhabilitée au moment où le terme perdra sa connotation de barbarisme au profit de celle de l'élégance, mais les racines étant profondes, le gothique demeurera toujours synonyme d'atavisme et d'obscurité et l'angoisse liée à ceux-ci sera, elle aussi, toujours palpable dans les romans gothiques. Ainsi, l'angoisse deviendra l'essence même du mouvement : alliée à la crainte, elle se confondra au sublime, émotion ultime, qui préfigure l'exaltation romantique classique. À cet égard, dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, sous l'article « ogival », caractéristique de l'architecture gothique, on retrouve cette définition : « tout ce qui peut saisir l'esprit d'une sainte terreur et le pénétrer d'étonnement et d'admiration⁵ ».

Le genre gothique est extrêmement populaire en Angleterre vers la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. En effet, « during the 1790s at least, it virtually

³ Prunghaud, Joëlle, *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ Larousse, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. XI, Paris, Latkine, 1982, p. 1279.

dominated the novel market⁶ ». Nous pouvons donc affirmer qu'historiquement, le courant littéraire gothique occupe une époque charnière, celle d'un tournant de siècle ; la fin du XIX^e siècle est aussi marquée par un retour au genre gothique, nommé *Gothic Revival*. Ceci n'exclut toutefois pas le fait que le gothique a marqué bon nombre d'œuvres littéraires tout au long du XIX^e siècle. Mais nous remarquons aisément, aussi, le retour au genre gothique au courant du XX^e siècle, au cinéma et dans le monde de la mode, notamment. Ainsi, le gothique littéraire, à l'instar du gothique architectural dont il puise sa source, semble voué à exercer une fascination sans fin, peut-être du simple fait que les monuments médiévaux sont, encore aujourd'hui, présents dans les paysages contemporains, en Europe notamment, et renferment tant de siècles d'Histoire et d'histoires qu'ils deviennent source d'admiration, d'inquiétude, aussi, puisqu'ils surplombent l'imaginaire aussi bien que les espaces physiques depuis des siècles, véritables témoins d'une époque révolue. Conséquemment, ils sont une source d'inspiration intarissable. Tel que l'expliquent Tony Magistrale et Michael Morrison, « the Gothic has continually recreated itself as artists have used it to reveal, magnify and analyze the darkest impulses of human beings and their societies⁷ ».

Bien sûr, les contes d'horreur ont existé de tout temps. Les récits de l'Antiquité (on n'a qu'à penser à *L'Odyssée*), sont truffés de monstres et d'apparitions surnaturelles. Par contre, selon David Punter, au XVIII^e siècle, « the medieval, the primitive, the wild, became invested with positive value in and for itself⁸ » ; ainsi, les récits gothiques, récits de l'excès et de l'exagération, proliférèrent jusqu'à devenir le genre plus ou moins institutionnalisé que l'on connaît aujourd'hui. De plus, Horace Walpole, premier auteur spécifiquement gothique, naît en 1717, année du dernier procès pour sorcellerie en Angleterre. Avant le XVIII^e siècle, donc,

⁶ Punter, David, *The literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London, Longman Group Limited, volume 1, 1980, p. 9.

⁷ Magistrale, Tony et Morrison, Michael A., *A Dark Night's Dreaming. Contemporary American Horror Fiction*, South Carolina, University of South Carolina Press, 1996, p. 2.

⁸ David Punter, *op.cit.*, p. 6.

« l'horreur » était présente dans la société de façon concrète ; sa promiscuité avec la vie « réelle » faisait donc en sorte que les récits horrifiants n'étaient pas perçus comme étant fictifs ; toutefois, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, « stories of the sinister supernatural really began to come into their own after belief in the uncanny had been almost extinguished⁹ ». Le genre gothique se développe ainsi presque simultanément avec la notion de *romance*¹⁰, et perpétue un courant romanesque non réaliste.

L'une des caractéristiques premières du genre gothique, tel que mentionné ci-haut, est la demeure noire. Selon Anne Williams, « The imposing house with a terrible secret is surely one – possibly *the* – central characteristic of the category 'Gothic'¹¹. » En effet, une énigme est presque toujours rattachée à la demeure gothique : des événements horribles y ont eu lieu, dont le protagoniste – et bien souvent le lecteur – ne connaît pas la nature exacte. Elle est le repaire du personnage terrifiant, aussi appelé personnage noir, ce protagoniste hautement stéréotypé du roman gothique ; elle est le théâtre d'événements inexplicables, apparitions, bruits furtifs, cris, etc.; et, bien sûr, elle est génératrice de peur et d'angoisse. En outre, le caractère clos de la demeure noire est une constante facilement vérifiable dans les écrits gothiques. Le héros est retenu captif, la demeure devient sa prison, et il doit percer le secret de cet asile sombre et menaçant s'il veut en sortir.

Il est donc notable que l'angoisse liée à la demeure noire est subordonnée à la corruption de celle-ci et à « l'inadéquation entre la nature du lieu et sa destination¹² ». En effet, dans le roman gothique, un lieu sacré telles une église, une abbaye ou une chapelle – qui sont des avatars du château – devient un simulacre de l'enfer, une auberge promettant confort et chaleur se mue en un labyrinthe dont il est

⁹ Daniels, Les, *Fear: a History of Horror in the Mass Media*, London, Paladin, 1977, p. 19-20.

¹⁰ Ce terme anglais se rapporte à l'idée d'invention, de fiction, que l'on met en forme de façon ludique, pour le simple plaisir de raconter une histoire.

¹¹ Williams, Anne, *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995, p. 39.

¹² Joëlle Prunnaud, *op. cit.*, p. 308.

impossible de s'échapper, etc. Cette caractéristique s'applique aussi au personnage terrifiant que nous avons mentionné plus tôt. Ce dernier, tout comme la demeure à laquelle il est associé, est souvent vu comme un véritable paradoxe : « Awe-inspiring, endlessly resourceful in pursuit of his often opaquely evil end, and yet possessed of a mysterious attractiveness¹³ », le personnage noir est directement lié au lieu dans lequel il sévit, à un point tel qu'il est difficile, voire impossible de connaître la genèse du mal : a-t-il corrompu cette demeure, *a priori* non menaçante, ou a-t-il été la victime du pouvoir de celle-ci ? En d'autres mots, le personnage terrifiant du roman gothique « est si étroitement associé [à son lieu de résidence], qu'il semble en être le produit, comme s'il pouvait être engendré par la demeure qu'il occupe¹⁴. » Ainsi, l'un ne peut aller sans l'autre. Les sombres desseins du personnage terrifiant ne peuvent être poursuivis à l'extérieur de la demeure et inversement, la demeure noire, sans son maître, n'exerce aucune forme de pouvoir. Toutefois, cette interdépendance tend à s'effacer, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et une logique de la superposition est alors mise en place. Un rapport métaphorique s'installe et la demeure peut devenir menaçante sans même la présence du personnage terrifiant : « dans la mesure où la demeure devient une présence vivante, elle se substitue au *villain* [...] Dans ce cas, le décor est investi à lui seul de la fonction terrifiante, ultime aboutissement de l'esthétique gothique¹⁵. » Ainsi, dans le roman *Salem's Lot* de Stephen King, Marsten House est depuis longtemps inhabitée lorsque Ben Mears, de retour dans le village de Jerusalem's Lot, est confronté à nouveau à sa menaçante présence. Il s'explique ainsi la morbide fascination qu'exerce sur lui cette maison décrépète, théâtre d'événements atroces commis plusieurs décennies plus tôt, bâtiment maintenant vide, abandonné, mais toutefois doté de cette aura maléfique commune aux demeures noires : « [...] there may be some truth in the idea that houses absorb the emotions that are spent in them, that they hold a kind of... dry charge. [...] I'm talking about a kind of psychic

¹³ David Punter, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ Joëlle Prungnaud, *op. cit.*, p. 379.

¹⁵ *Ibid.*, p. 384-385.

television in three dimensions. Perhaps even something alive¹⁶ ». De plus, le personnage terrifiant peut poursuivre son but loin de la demeure originelle, s'il garde avec lui un symbole de cette dernière : ainsi, Dracula émigre à Londres, mais ne se départit en aucun temps de son cercueil, qui contient de la terre provenant de sa région d'origine, métaphore physique de son château des Carpathes et de sa terre natale.

La relation entre le personnage terrifiant et la demeure noire va beaucoup plus loin que ce partage et ce transfert des pouvoirs maléfiques. L'architecture de la demeure et la physionomie du personnage terrifiant annoncent tous deux des événements pour le moins anormaux, et sont également porteurs de la même aura de mystère et de danger, aura qui toutefois n'empêche pas le héros gothique d'être irrésistiblement attiré vers l'un comme vers l'autre. La fascination qu'exercent ces deux entités n'arrêtera pas la quête du héros gothique qui, malgré tous les signes annonciateurs de danger imminent (on n'a qu'à penser aux innombrables mises en garde prodiguées à Jonathan Harker avant sa visite au château de Dracula), ira tout de même se jeter, pour ainsi dire, dans la gueule du loup.

Nous ajouterons que toute maison abandonnée peut produire un certain mésaise. Tel que l'explique Christophe Kauffman,

Si les demeures depuis longtemps inhabitées, telle Marsten House, provoquent souvent un malaise, c'est [...] en référence au moment où elles étaient encore pleines de vie et de bruit. C'est le souvenir de cette vie maintenant disparue qui augmente la sensation de silence et de mort que l'on connaît actuellement lorsque l'on en franchit le seuil. La maison vide est alors une fenêtre avec vue sur le passé, un rappel constant de faits révolus, un rappel de la fin inéluctable qui attend ses visiteurs. Si cette morbide prise de conscience est en soi source d'une

¹⁶ King, Stephen, *Salem's Lot*, New York, Pocket Books, 1999 [1975], p. 56.

crainte diffuse, ne nous étonnons pas qu'une maison qui évoque des souvenirs de meurtre ou de suicide soit *a fortiori* cause d'une grande terreur¹⁷.

Il est important de souligner que la description de la demeure noire passe, le plus souvent, par le témoignage de l'un des protagonistes, ce dernier ayant compris quelque chose de capital par rapport au secret entourant la bâtisse, ou ayant été témoin d'apparitions, d'événements sordides, etc. La subjectivité liée à ce témoignage contribue à augmenter le mystère entourant la demeure, puisqu'aucune preuve tangible ne vient appuyer les dires du personnage se remémorant les faits. De plus, ces derniers sont presque toujours vécus dans un état mental bien près de la panique et celle-ci altère souvent la mémoire. À titre d'exemple, Ben Mears, le personnage écrivain de *Salem's Lot*, est témoin, à l'âge de neuf ans, d'une scène particulièrement horrifiante sous le toit de Marsten House, où un meurtre excessivement sadique et le suicide du propriétaire de la maison, Hubert Marsten, ont eu lieu quelques décennies plus tôt. Malgré ses trente-trois ans, les émotions ressenties par l'écrivain sont toujours aussi vives et transcendent le langage, le discours. En effet, « Le compte-rendu de l'anecdote vécue sert à transmettre une émotion, une sensation très vive. Ainsi, les mots « étrange émotion / peur envahissante / panique » constituent la matière même du témoignage¹⁸ [...] » Voici comment Ben Mears relate son premier contact direct avec Marsten House :

The house smelled. You wouldn't believe how it smelled. [...] I crept up the stairs, a little kid nine years old, scared shitless. The house was creaking and settling around me and I could hear things scuttling away from me on the other side of the plaster. I kept thinking I heard footsteps behind me. I was afraid to turn around because I might see Hubie Marsten shambling after me [...] The door at the end of the wall was closed. [...] I could see the doorknob [...] When I pulled on it, the bottom edge of the door gave a scream against the wood like a woman in pain. [...] I grabbed it in both hands and pulled for all I was worth. It flew open. And there was Hubie, hanging from the beam with his body

¹⁷ Kauffman, Christophe, « Stephen King. De l'angoisse à la peur », *King : dossier, op. cit.*, p. 142.

¹⁸ Joëlle Prunnaud, *op. cit.*, p. 341.

silhouetted against the light from the window. [...] And then he opened his eyes. [...] I let out a scream that probably could have been heard for two miles. And then I ran¹⁹.

Enfin, soulignons que, conformément à la tradition gothique, Ben Mears se demande toujours, près de vingt-cinq ans plus tard, s'il n'a pas été victime de son imagination d'enfant, ou tout simplement d'une hallucination provoquée par sa terreur de se trouver seul dans cette demeure. Ainsi, « Le doute qui étreint le narrateur au sujet de l'authenticité de sa vision prouve qu'il ne parvient plus à distinguer la part de la réalité et de la fiction, de l'objectif et du subjectif²⁰. » Cette dernière remarque s'applique tout autant au genre fantastique, qui, contrairement au gothique, fait de l'indécision l'une de ses caractéristiques premières. Nous y reviendrons plus loin.

Attardons-nous maintenant plus en détails sur le personnage terrifiant, personnage-clé de la fiction gothique. Tel que nous l'avons mentionné ci-haut, ce dernier est toujours étroitement lié à une demeure, qu'il s'agisse d'un château, d'un manoir, d'une abbaye, etc. Sa principale fonction est d'inspirer la peur et l'angoisse et il sévit dans un lieu bien précis. Selon nous, c'est le personnage le plus intéressant des romans gothiques, contrairement par exemple aux héroïnes des premiers récits du genre, « whose veins [were] filled not with blood but with water that continually overflow[ed] at their eyes, and who [had] no spirit²¹ ». Si le héros gothique moderne est généralement peint de manière beaucoup plus réaliste, de façon à ce que le lecteur puisse s'y identifier aisément, il ne comporte toutefois aucune caractéristique digne de fascination, contrairement au personnage terrifiant qui, par sa nature hautement paradoxale – il attire tout autant qu'il répugne – frappe beaucoup plus l'imaginaire.

¹⁹ Stephen King, *op. cit.*, p. 54-55.

²⁰ Joëlle Prungnaud, *op. cit.*, p. 341.

²¹ Mac Andrew, Elizabeth, *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press, 1979, p. 49.

Le personnage terrifiant se présente comme un être insensible, mauvais, assoiffé de pouvoir, aveuglé par son propre orgueil et par l'appât du gain. Selon Prunghaud, le nom *félon*, du français médiéval, est le terme qui en offre la meilleure définition « puisque son champ sémantique très étendu comporte à la fois l'idée de trahison, de cruauté impitoyable, de méchanceté perverse et de violence²² ». De plus, le despotisme de ce type de personnage est décuplé par son statut de maître. Il est l'hôte des lieux, il connaît tous les secrets de la demeure noire à laquelle il est affilié et par surcroît, il est régulièrement doté de pouvoirs surnaturels qui lui donnent une force artificielle et herculéenne.

L'une des caractéristiques propres au personnage terrifiant gothique, contrairement au personnage fantastique, est qu'il a toujours une identité précise. Lorsqu'il n'est pas directement nommé, on y fait référence en utilisant des périphrases et des qualificatifs précis. En outre, « l'absence de nomination, [le cas échéant], n'est pas destinée à le nimber de mystère mais à lui dénier le statut d'être humain²³. » Par ailleurs, les qualificatifs utilisés pour décrire le félon renvoient toujours à son forfait : on y fera référence en l'appelant « le parricide » ou « le scélérat », ce qui « équivaut au rappel constant de l'acte meurtrier et condense toute l'horreur du personnage. Les périphrases ont la valeur de véritables fiches signalétiques²⁴. »

Le félon connaît plusieurs changements au cours de l'évolution de la tradition gothique. D'abord aisément reconnaissable par son physique – d'une beauté irrésistible ou d'une laideur repoussante – et par sa méchanceté sans bornes, le personnage terrifiant devint de plus en plus ambigu vers la fin du XIX^e siècle. D'abord représentant absolu du Mal, monstre d'égoïsme, force brute au service du vice triomphant, le personnage terrifiant tend, dans les romans gothiques les plus

²² Joëlle Prunghaud, *op. cit.*, p. 389.

²³ *Ibid.*, p. 392.

²⁴ *Ibid.*

achevés, à perdre sa dimension manichéenne au profit d'une ambiguïté nettement plus troublante pour le lecteur qui, auparavant, s'identifiait pleinement et sans questionnement à la victime ; le thème du double, l'un des aboutissements de la métamorphose du félon, remet en cause cette identification totale à une victime devenue elle-même bourreau : « Le personnage est terrifiant dans la mesure où il incarne la part mauvaise, malade, d'un moi divisé²⁵ » – pensons à *Dr Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, par exemple. Le protagoniste inspire tout autant la pitié que le dégoût et ce sont les sentiments contradictoires qu'il fait naître chez le lecteur qui dérangent. L'être foncièrement mauvais attire la haine mais aucune empathie ; l'être déchiré, au contraire, est quasi universellement touchant, perturbant. Cette dissociation – de la victime avec le Bien et du bourreau avec le Mal – complexifie ainsi sensiblement le rapport qu'entretient le lecteur avec le texte en suggérant une réflexion sur l'objet de la peur plutôt que de simples frissons de dégoût ou d'horreur, qui, malgré le plaisir qu'ils procurent, ne survivent pas à la diégèse proprement dite. Nous verrons d'ailleurs que les romans *Carrie* et *The Shining* offrent une image beaucoup plus raffinée du personnage noir que ne le fait le roman *Salem's Lot*.

Bien que très bref, ce survol du genre gothique nous permet toutefois d'en saisir les traits essentiels, le but de cette synthèse étant bien sûr de pouvoir mettre en relief les différences et ressemblances entre les genres utilisés par Stephen King. Il nous reste toutefois à discuter du type de peur que nous croyons principalement lié au genre gothique, à savoir, l'horreur. Tel que nous l'avons mentionné ci-haut, l'angoisse est certainement l'un des sentiments les plus souvent expérimentés lors de la lecture de récits dits « de peur²⁶ ». Cette angoisse est créée par un refus délibéré de donner au lecteur toute l'information dont il a besoin pour connaître l'objet de sa peur et par de brusques revirements de situation, qui créent un vertige chez le lecteur.

²⁵ *Ibid.*, p. 396.

²⁶ Nous excluons de ceux-ci les récits principalement *gore*, dont l'ambition est de dégoûter le lecteur plutôt que de l'effrayer.

Ainsi, « l'angoisse est le produit d'une rétention imaginative de la peur²⁷ » ressentie lorsque le sentiment d'une menace est présent mais que l'objet de celle-ci est inconnu, et elle se résorbe lors de la découverte de ce qui la créait, pour se transformer en horreur, en terreur ou en répulsion. En un mot, l'angoisse « ne se trouve étayée par aucun événement circonstanciel, elle ne se nourrit que d'elle-même²⁸. »

L'horreur est l'émotion qui, selon nous, est le plus souvent ressentie à la suite de la découverte de l'objet de la peur et se manifeste lorsque celui-ci est présenté avec la juste dose de parcimonie, le rendant identifiable mais toutefois intouchable. La présence incongrue entrevue dans la lumière d'un stroboscope en est un exemple probant. L'effet d'horreur est ressenti lorsque l'objet de la peur est présent, identifiable quoique impalpable. L'angoisse traverse donc les récits gothiques, mais l'horreur, étant donné sa nature (c'est une émotion, et non un sentiment) est brève ; elle accompagne la révélation de l'objet de la peur, objet qui, tant qu'il n'était pas connu, créait le sentiment d'angoisse. Une émotion étant par définition plus forte qu'un sentiment, il est donc impossible de la ressentir tout au long d'un récit. Elle représente le climax, le résultat d'une accumulation de détails concernant l'objet de la peur. L'émotion (l'horreur) surgit lorsque les indices qui ont causé et alourdi le sentiment (l'angoisse) atteignent une intensité suffisante pour permettre l'identification de l'objet de la peur. L'horreur est, selon nous, l'ultime effet de lecture du récit gothique et propre à ce genre précis. Bien souvent, aussi, la découverte de l'objet de la peur, aussi paradoxal que cela puisse sembler à première vue, s'accompagnera d'un sentiment de soulagement, même si l'émotion la plus forte demeure l'horreur. En effet, il est beaucoup plus difficile de supporter l'état de tension dans lequel nous plonge la méconnaissance de l'objet de la peur que d'avoir à faire face à ce qui nous menace. L'angoisse peut donc mener à la panique

²⁷ Diel, Paul, *L'angoisse et la peur*, Paris, Éditions Payot, collection « Petite bibliothèque Payot », 1992 [1955], page 7.

²⁸ Christophe Kauffman, *op. cit.*, p. 123.

beaucoup plus sûrement que l'horreur, qui déclenchera l'une des deux réactions « naturelles » de l'homme lorsqu'il affronte un danger, à savoir la fuite, dans la majeure partie des cas, ou l'attaque²⁹.

Si l'horreur est propre au genre gothique, la terreur et la répulsion n'en sont pas moins présents ; nous les associons plus particulièrement, toutefois, aux deux autres genres à l'étude dans ce mémoire, soit le fantastique et le *gore*. Il est important, avant de poursuivre cette synthèse, de bien comprendre cette spécification : les trois registres de peur dont nous avons fait mention sont bel et bien présents dans chaque genre littéraire, tout comme certains aspects du genre gothique se retrouvent dans le genre fantastique ainsi que dans le genre *gore*, et vice-versa. Les traits caractéristiques de chaque genre appellent cependant une réponse plus précise, que nous avons qualifiée de peur, et chacun des genres est lié plus précisément à un registre de peur qu'à l'un des deux autres. Ainsi, nous pouvons affirmer que le genre gothique est lié à l'horreur, que le genre *gore* est lié à la répulsion, et que le genre fantastique, que nous tenterons de définir au cours des prochaines pages, est lié à la terreur par sa caractéristique principale, soit l'indétermination.

1.2 Le fantastique

Bien que le genre fantastique fasse l'objet d'un grand nombre de divergences théoriques, sa caractéristique principale est reconnue unanimement comme étant l'indétermination liée à l'explication (naturelle ou surnaturelle) des événements traversant le texte. Le genre fantastique se veut, d'abord et avant tout, insaisissable.

²⁹ Pour de plus amples informations sur ce sujet, voir, entre autres, Christophe Kauffman, *op. cit.*, et *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1975 [1973], d'Éric Fromm.

Ainsi, on dira que la littérature fantastique ne se définit qu'*a contrario*³⁰, qu'elle est hésitation³¹, illusion³² ou encore qu'elle est littéralement un *jeu* avec la peur³³.

En premier lieu, nous croyons important de préciser que deux conceptions de la littérature fantastique s'opposent. Tel que l'explique Denis Mellier, ces deux conceptions sont « profondément liées à la partition entre culture et lecture savantes d'un côté, et culture et lecture populaires ou de masse d'un autre³⁴ ». Pour ne donner qu'un seul exemple, au niveau de la représentation des objets causant la peur, il existe deux types de fantastique, soit un fantastique de la présence, de l'explicite (ou de l'excès), qui est clairement lié à la littérature populaire³⁵, et un fantastique qui questionne plutôt qu'il ne démontre. De plus, les différenciations sont souvent liées « aux choix littéraires, narratifs, stylistiques et aux effets esthétiques et pathétiques³⁶ » des textes fantastiques. Les thèmes abordés et le caractère humain ou non de l'agresseur font aussi partie de ce qui constitue cette partition entre les deux conceptions du genre. Pour les besoins de notre étude, nous tiendrons compte des deux poétiques ci-haut exposées, mais sans toutefois prendre position ni expliquer les théories existantes en parallèle. En d'autres mots, nous ne ferons pas la distinction entre ces deux cultures et ce, pour des raisons découlant plus de la nature de notre démonstration que d'une appréciation esthétique du genre. Nous croyons toutefois important de noter que cette partition existe bel et bien et nourrit depuis plusieurs années le débat entourant la définition du fantastique, ce qui,

³⁰ Mellier, Denis, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999, p. 110.

³¹ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.

³² Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1990, p. 3.

³³ Caillois, Roger, *Anthologie du fantastique*, Tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 14.

³⁴ Denis Mellier, *op.cit.*, p. 63.

³⁵ Stephen King offre pour sa part un fantastique de l'« inexorable », qui se caractérise par une progression implacable et constante vers le pire. Voir Duclos, Denis, *Le complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, collection « Essais », 1994, page 136 et suivantes.

³⁶ Denis Mellier, *op. cit.*, p. 64.

conséquemment, crée régulièrement des indécisions quant à la possibilité d'inclure ou non un texte donné dans l'éventail des littératures fantastiques. Procédons maintenant à la délicate prochaine étape de ce mémoire, en tentant d'appréhender le plus synthétiquement et le plus exactement possible le genre fantastique dans le contexte de ses origines gothiques.

Nous avons discuté, plus haut, du roman de Walpole, *The Castle of Otranto* ; nous avons affirmé qu'il est reconnu comme étant le premier récit gothique. Bien que cela puisse paraître contradictoire, plusieurs théoriciens prennent ce même texte pour expliquer la genèse du mouvement fantastique³⁷. Cela s'explique par le fait que la littérature gothique a été l'instigatrice du courant fantastique, bien que les transformations subies dans le traitement des textes, au cours des décennies, ont fait en sorte que deux genres distincts se sont développés à partir de la même source littéraire. Le genre fantastique, pour sa part, se développe plus particulièrement en Allemagne, sous la plume d'un Tieck, d'un Chamisso ou d'un Hoffmann. Certains voient en Goethe, toutefois, le père du genre, et donnent *Faust*, ébauché en 1773 et publié en 1790, pour premier écrit « officiellement » fantastique.

Au sujet du Mal, Ann Radcliffe écrivait, en 1826, « *The wild attire, the look not of this earth, are essential traits of supernatural agents, working evil in the darkness of mystery*³⁸. » Cette définition de ce qui terrifie, de l'Autre et du Mal, n'est plus toujours applicable aujourd'hui. Désormais, dans la littérature fantastique, les personnages terrifiants ne sont plus nécessairement distincts « des autres ou de soi, mais ils sont pris dans des intrigues que la réalité ourdit et qui font paraître le réel insensé³⁹ ».

³⁷ Voir, entre autres, Roger Bozzetto, *op.cit.*, p. 17.

³⁸ Radcliffe, Ann, « On the Supernatural in Poetry », *New Monthly Magazine*, vol.16, n° 1 (1826), tiré de http://www.litgothic.com/Texts/radcliffe_sup.pdf, p. 3.

³⁹ Roger Bozzetto, *op.cit.*, p. 13.

Ceci nous amène à l'une des caractéristiques propres au genre fantastique, caractéristique qui le distingue, entre autres, du genre merveilleux avec lequel il est souvent comparé. L'effet de réel est indispensable à tout récit fantastique. Le fantastique est précisément ce jeu avec la réalité, cette mise en crise du réel, et apparaît au moment exact où ce réel connaît un bouleversement. Le fantastique, contrairement au merveilleux, présuppose une acceptation du réalisme dans lequel il s'implante. Tel que l'explique Todorov, « il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués⁴⁰ ».

Par opposition, le roman merveilleux présuppose une acceptation, par le lecteur, d'un monde irréel, dans lequel tout est possible et où, par conséquent, aucune mise en crise n'est possible. Dans un monde merveilleux, l'arrivée d'un dragon volant ne provoque aucune surprise et n'est pas impensable ; par contre, ce même animal atterrissant dans un décor réaliste déclenchera une réaction de stupeur, une quête de réponses et fort probablement un sentiment d'effroi indicible. Parce que dans un monde réaliste, un dragon volant, *ce n'est pas possible*. C'est ce jeu que crée le fantastique : ce n'est pas possible... mais c'est bel et bien là. Le texte fantastique ne donnera pas d'explication, mais en proposera plusieurs, qu'il ne confirmera pas ; c'est ce qui crée cette indétermination dont nous avons fait mention en introduction de cette partie du chapitre. Les explications rationnelles seront soulevées, la santé mentale du personnage sera questionnée, mais le lecteur devra choisir lui-même le type d'explication qui lui semble le plus acceptable ; le plaisir de l'indétermination, toutefois, découle bien sûr du fait qu'aucune explication n'est totalement satisfaisante. Le plaisir de l'indétermination suppose en effet une part d'incompréhension et est lié à l'impossibilité de résoudre toutes les énigmes du texte.

⁴⁰ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 38.

Le plaisir lié à la littérature fantastique passe aussi – et selon certains, principalement⁴¹ – par la terreur. Cette émotion est généralement produite par un manque de sens et le fantastique est précisément ce qui échappe à la raison. De plus, il est rupture, destruction du monde réel. Le moment de l’irruption du surnaturel dans un monde *a priori* rationnel, réaliste, peut être perçu comme une faille dans l’ordre normal des choses. Pour que cette faille puisse se produire, il faut donc bien sûr que le monde antécédent à celle-ci soit accepté comme étant le nôtre ; l’effet fantastique – et la terreur – ne seront ressentis qu’à cette condition.

À cet égard, l’une des principales qualités littéraires de Stephen King est, selon nous, cette capacité à amener le lecteur à *croire* au monde qu’il met en scène⁴² : « Le réalisme avec lequel [le monde et ses personnages] sont décrits permet de renforcer le contraste entre le caractère plausible du monde dépeint et les événements extraordinaires qui y surviennent⁴³. » Le souci du détail, les descriptions réalistes, les dialogues typiques de petites villes du Maine qu’il représente dans ses textes servent à nourrir ce moment où l’élément fantastique surgira, où la faille s’ouvrira ; c’est à ce moment, tel que l’exprime Philippe Hensen, « que King nous piège » :

Car s’il nous a mis en confiance, c’est pour mieux nous amener à le suivre – dans le monde de l’Autre, là-bas, tout là-bas, au-delà d’une certaine ligne orange, au-delà de laquelle les êtres et les choses acquièrent soudain une autre dimension, un autre aspect, un autre visage⁴⁴.

⁴¹ Voir, entre autres, Lovecraft, Howard Philips, « Supernatural Horror in Literature », *The Recluse*, 1, 1927, p. 23–59.

⁴² Au contraire de ce que Guy Astic affirme, c’est-à-dire que ce monde et ses personnages sont « plus grands que nature », nous croyons que les personnages de King sont au contraire tout à fait « normaux », pour ne pas dire banals, et le fait qu’ils soient si communs est justement ce qui permet une véritable identification du lecteur aux protagonistes. Les événements sont surnaturels, pas ceux qui les vivent.

⁴³ Astic, Guy et collaborateurs, *Stephen King. Premières approches*, Liège, Éditions du Céfal, 2000, p. 51.

⁴⁴ Hensen, Philippe, *Stephen King. Hantise de l’écrivain*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 46.

C'est donc à l'instant où le monde rassurant, par son aspect familial, est bouleversé par l'arrivée d'un élément inexplicable que l'effet fantastique sera ressenti. En outre, plus le monde dépeint au préalable semble banal, familial et donc rassurant, plus la terreur ressentie lors de la rupture dans l'ordre de ce monde sera intense, puisqu'elle n'en sera que plus surprenante et incompréhensible.

À cet égard, la littérature fantastique peut donc être vue comme une exploration des limites, des frontières. La limite la plus exploitée est toujours celle de la vie, bien sûr, l'au-delà de celle-ci ayant, de tout temps, été fortement questionné. Le texte fantastique questionne aussi les limites de la connaissance, et multiplie les discours. L'occulte et le scientifique s'opposent dans leurs explications concernant les événements décrits dans le texte : un discours rationnel, qui refuse toute intrusion de l'impossible, est confronté au discours expérimental, par lequel tout, au contraire, est plausible. Cette coexistence des discours suscite l'hésitation du lecteur. Le fantastique peut donc être vu comme une conjugaison des contraires, un espace dans lequel les discours proposés sont ensuite déconstruits, où les explications ne peuvent être totalement satisfaisantes. Ainsi, le fantastique met la raison aux prises avec l'impossible et l'illogique, et ce, tel que mentionné auparavant, dans un contexte *a priori* réaliste. Le fantastique demeure sur la limite du possible, à la mince frontière entre le possible et son contraire, qu'il se propose, en somme, d'aller voir de plus près.

L'exploration et les tentatives d'explication de l'impossible mettent alors en jeu une arborescence de possibles. L'indétermination conduit à l'échafaudage d'une multitude de réponses – invérifiables – aux questionnements du protagoniste et du lecteur. Plusieurs techniques narratives sont utilisées afin de produire cet effet d'incertitude qui mène à la recherche de réponses : les distorsions spatio-temporelles sont du nombre, ainsi que l'entremêlement et la confusion entre le monde onirique et le monde réel. Les questionnements liés à la santé mentale du personnage sont elles aussi fréquentes – ce qui est aussi applicable au genre gothique – et on retrouve

parfois une mise en scène de deux conceptions différentes du temps : une conception linéaire, soit la nôtre, conception mécaniste dérivée de la science, et une conception cyclique, qui permet un éternel recommencement de toutes choses. Afin d'illustrer ces techniques, nous aurons recours à des exemples puisés dans le roman *The Shining*, de Stephen King.

Le premier extrait que nous proposons conjugue distorsion spatio-temporelle et conception temporaire cyclique. Cette scène prend place vers la fin du roman ; c'est le mois de décembre et Danny, « l'enfant lumière » possédant le don de seconde vue et que veulent asservir les démons de l'hôtel, commence à réaliser que ses visions étaient, en fin de compte, plus que de simples cauchemars : elles s'avèrent être de véritables mises en garde contre la malignité et la violence de l'Overlook, l'hôtel dans lequel il est tenu prisonnier, au sens propre comme au sens figuré⁴⁵, avec sa famille. L'enfant est seul dans la salle de bal, où une horloge, qu'il vient de remonter, a commencé à compter les heures et les minutes qui le séparent des événements atroces qu'il voyait depuis longtemps dans ses rêves, et qui, finalement, prendront place dans la réalité :

The whole place was empty.

But it wasn't really empty. Because here in the Overlook things just went on and on. Here in the Overlook all times were one. There was an endless night in August of 1945, with laughter and drinks and a chosen shining few going up and coming down in the elevator, drinking champagne and popping party favors [*sic*] in each other's faces. It was a not-yet-light morning in June some twenty years later and the organization hitters endlessly pumped shotgun shells into the torn and bleeding bodies of three men who went through their agony endlessly.

[...]

The clock was running. The clock was running.

.....

⁴⁵ Ceci constitue d'ailleurs une autre technique narrative propre au genre fantastique : l'emploi du discours figuré fait régulièrement survenir le surnaturel puisque l'on prend le sens figuré à la lettre.

The clockface was gone. In its place was a round black hole. It led into forever. It began to swell. The clock was gone. The room behind it. Danny tottered and then fell into the darkness that had been behind the clockface all along⁴⁶.

Ce passage est, selon nous, fort représentatif de cet entremêlement typiquement fantastique entre la réalité, le rêve et les distorsions spatio-temporelles dont nous avons fait mention. L'effet produit est nettement celui du vertige propre au récit fantastique terrifiant et pousse bien sûr le lecteur à un questionnement quant à la cause des événements décrits. L'enfant dort-il ? Est-il victime d'hallucinations ? Est-il au bord du gouffre de la folie, ou alors les événements se déroulent-ils *vraiment* ? Et si tel est le cas, comment les expliquer ? En fait, le questionnement est bref et n'appelle pour ainsi dire pas de réponse. En effet, pour paraphraser Todorov, dès que le lecteur décide de s'expliquer les événements et cesse d'hésiter, il quitte le monde fantastique. L'essence ultime du genre étant cette hésitation, il importe donc que le lecteur « adopte une certaine attitude à l'égard du texte⁴⁷ », soit l'acceptation de l'inconcevable, et qu'il progresse rapidement dans le texte afin que l'effet fantastique demeure, soit l'indétermination, et le plaisir avec celle-ci. Cette indétermination s'accompagne bien sûr d'un désir d'en savoir plus, clé de toute lecture, qu'elle soit fantastique ou non.

Étudions maintenant un autre passage de *The Shining*, dans lequel Jack Torrance, le père de Danny, est témoin d'événements inexplicables mais, contrairement à son fils, choisit de ne pas y croire. Son dilemme devient bien sûr celui du lecteur, parce que les événements se déroulant ne peuvent s'expliquer totalement d'une façon ou d'une autre. Puisqu'aucune explication naturelle ne peut résoudre l'énigme posée par des buissons – taillés en forme d'animaux – prenant subitement vie, la seule option que Jack Torrance puisse envisager est celle de sa propre folie. Par contre, nous verrons qu'il refuse aussi cette option, en dernier lieu,

⁴⁶ King, Stephen, *The Shining*, New York, Pocket Books, 2001 [1977], p. 460-461.

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 38.

et que c'est ce refus d'accepter la réalité de ce qui lui arrive – folie ou manipulation psychologique par l'Overlook – qui le mènera à sa perte.

His breath stopped in his throat.

The rabbit was down on all fours, cropping grass. Its belly was against the ground. But not ten minutes ago it had been up on its hind legs, of course it had been, [Jack] had trimmed its ears... and its belly.

.....
Jack put his hand suddenly over his eyes and then took it away. The picture didn't change. A soft sigh, too quiet to be a groan, escaped him. In his drinking days⁴⁸ he had been afraid of something like this happening. But when you were a heavy drinker you called it the DTs –good old Ray Milland in *Lost Weekend*, seeing the bugs coming out of the walls.

What did you call it when you were cold sober ?

The question meant to be rhetorical, but his mind answered it

(you call it insanity)

nevertheless⁴⁹.

Dans cet extrait, le lecteur est donc acculé à un choix : ou il prend les événements pour ce qu'ils sont, soit des faits inexplicables mais pourtant bien réels, ou il se range du côté de l'explication rationnelle la plus plausible, à savoir, la folie du protagoniste. Par contre, celui-ci veillera à brouiller les cartes en finissant par décréter qu'il a été victime d'hallucinations dues à sa grande fatigue et aux nombreux stressés qu'il a vécus tout au long de la semaine précédente : « 'I'm very tired', he said, and now it seemed okay to talk out loud. It didn't seem crazy at all. 'I've been under a strain. The wasps, the play... Al calling me like that. But it's all right⁵⁰. » Le texte lui-même, par contre, ne donnera aucune réponse et l'indétermination restera entière.

⁴⁸ Jack Torrance est alcoolique ; il a cessé de boire quelques mois seulement avant son arrivée à l'Overlook.

⁴⁹ King, Stephen, *The Shining*, p. 311-312.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 315.

Il nous reste maintenant à illustrer la confusion entre le monde réel et le monde onirique ; bien que l'extrait concernant le petit Danny et les distorsions spatio-temporelles soulève en partie un questionnement relatif à l'état d'éveil ou de sommeil du personnage, nous verrons que le prochain extrait joue définitivement sur cette confusion entre monde réel et monde onirique. La scène⁵¹ est vécue par Jack Torrance et l'indétermination provient du fait qu'il s'éveille de ce rêve dans la chambre de son fils et non pas dans son propre lit. De plus, il y a enchâssement de rêves, puisque Jack se « réveille » dans la chambre 217, avant de s'éveiller, une seconde fois (mais rêve-t-il encore ?) devant le lit de son fils. Pour la deuxième fois, il semble donc qu'il ait été somnambule⁵². A-t-il, cette fois-ci, simplement rêvé la scène avant de se lever, dans son sommeil, pour aller voir son fils, ou a-t-il vraiment vécu ce « cauchemar » dans la chambre 217, tout comme il a vraiment brisé le poste de radio lors de la scène de somnambulisme précédente ?

When he woke up he was standing in the bathroom of 217.

(been walking in my sleep again – why? – no radios to break up here)

.....
 He began to feel afraid, but the very dreamlike quality of his fear told him this was not real. Yet that could not contain the fear. So many things at the Overlook seemed like dreams.

.....
 Jack turned and ran, ran with the floating, weightless slowness that is common to dreams.

⁵¹ Non traduite dans l'édition francophone.

⁵² La première fois, Jack, dans un rêve, entend la voix de son père, décédé depuis plusieurs années, à la radio ; ce dernier lui intime de tuer sa femme et son fils. Jack se réveille, suite à ce message, dans une pièce située au premier étage, alors qu'il s'était endormi au sous-sol. En larmes, terrifié, sans avoir le souvenir de s'être promené dans l'hôtel, il réalise qu'il a fracassé le radio-téléphone duquel lui parvenaient ces ordres ignobles. Fait à noter : le radio-téléphone était le seul appareil permettant un contact avec le monde extérieur. La paranoïa de Jack, son cauchemar, son somnambulisme et le fait qu'il détruise l'appareil servent bien sûr la « cause » de l'hôtel. Pour sa part, Jack ne voit en sa réaction qu'une autre conséquence de son sevrage et de son épuisement, et non une manifestation de l'hôtel. Lors d'une première progression dans le texte, le lecteur tirera la même conclusion. Voir p. 340-342.

He came out of it standing naked over Danny's bed, his hands empty, his body sheened with sweat. His final scream had only been in his mind⁵³.

Évidemment, lors d'une première lecture, – condition *sine qua non* de l'occurrence de l'effet fantastique – le lecteur se demandera si les autres cris n'ont été, eux aussi, que dans la tête de Jack, ou si toute la scène a été réellement vécue. Encore une fois, le texte ne confirmera aucune hypothèse, mais le lecteur, à la fin du roman, saura que réelle ou non, cette scène était, à tout le moins, une prémonition concernant la confrontation ultime de l'Overlook avec ses occupants.

Nous avons mentionné, dans la section de ce chapitre traitant du gothique, que le registre de la peur que nous lions au genre fantastique est celui de la terreur, et nous avons affirmé que cette dernière est associée à l'indétermination que fait naître le récit fantastique. En effet, la terreur est ressentie lorsque l'objet de la peur est – et reste – indéterminé, contrairement à l'horreur ou à la répulsion. Ainsi, lorsque Jack visite la chambre 217, où Danny affirme avoir été attaqué par un cadavre sortant de la baignoire, l'objet de la peur demeure inconnu. Tel que l'explique Stephen King, « nous ne voyons *rien* de déplaisant⁵⁴ » dans cette scène, et le protagoniste non plus... Mais de *savoir* qu'il y a quelque chose sans pouvoir le voir est plus effroyable encore que de lui faire face :

There was something behind the pink plastic shower curtain. There was something in the tub.

He could see it, ill defined and obscure through the plastic, a nearly amorphous shape. It could have been anything. A trick of the light. The shadow of the shower attachment. A woman long dead and reclining in her bath, a bar of Lowila in one stiffening hand as she waited patiently for whatever lover might come.

Jack told himself to step forward boldly and rake the shower curtain back. To expose whatever might be there. Instead he turned with jerky, marionette strides,

⁵³ Stephen King, *op. cit.*, p. 407-408-409-412.

⁵⁴ King, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, Monaco, Le Rocher, 1995, p. 30.

his heart whamming frightfully in his chest, and went back into the bed/sitting room.

.....
 From inside, he seemed to hear an odd wet thumping sound, far off, dim [...] Footsteps approaching the door or only the heart-beat in his ears⁵⁵?

La terreur est donc cette émotion suscitée par la prescience du danger, sans la connaissance de la nature exacte de celui-ci. La terreur appelle une réaction intellectuelle, tout comme la littérature fantastique : l'indétermination fait en sorte qu'un questionnement sur l'objet de la peur s'opère. Tel que nous l'avons affirmé, lorsque le questionnement aboutit à une réponse claire, l'effet fantastique s'annule. La réponse au questionnement lié à la terreur fait de même et l'émotion ressentie se métamorphose en une autre forme de peur, l'horreur ou la répulsion, selon la nature exacte de l'objet de la peur. En outre, tout comme le questionnement relatif à l'indétermination typique du texte fantastique se poursuivra longtemps après la fin du récit, l'impression d'être menacé, sans savoir par quoi, sera encore longuement ressentie, même si la menace est (ou semble) définitivement éradiquée, puisque l'imagination trouvera mille et une réponses – invérifiables et souvent pires les unes que les autres – aux questions soulevées par la non-occurrence de la confrontation avec l'objet de la peur. Tel que l'explique Ann Radcliffe : « Obscurity leaves something for the imagination to exaggerate⁵⁶. » Par opposition, dans un récit gothique, l'objet de la peur sera plus ou moins rapidement montré, décrit, et, finalement et invariablement, détruit. L'émotion ressentie (l'horreur) ne survivra donc pas à la conclusion du récit, à plus forte raison lorsque le dénouement est heureux.

⁵⁵ King, Stephen, *The Shining*, p. 382.

⁵⁶ Ann Radcliffe, *loc. cit.*, p. 7.

1.3 Le *gore*

La répulsion, pour sa part, peut perdurer⁵⁷, mais ne s'accompagne d'aucun travail intellectuel. Elle est ressentie lorsque l'objet de la peur est viscéralement dérangeant et présente quelque chose de physiquement anormal. La réponse à cette émotion est totalement physique⁵⁸ et affecte l'activité mentale en créant un effet d'abjection. Ce registre de la peur est lié au genre *gore*, qui est souvent vu comme un sous-genre de l'horreur ; la distinction qu'établit Ann Radcliffe entre la terreur et l'horreur s'applique tout particulièrement à celle que nous établissons entre la terreur et la répulsion : « Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life ; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them⁵⁹. » Les récits *gore* se caractérisent par le fait que tout effort imaginaire du lecteur est superflu, voire impossible, et par leurs thèmes d'où tout aspect surnaturel est absent. La violence dans laquelle baignent ces récits est « gratuite » : rien ne peut justifier sa soudaine explosion et son envahissante – et bien souvent ahurissante – présence, sinon le simple plaisir de la destruction. Les romans de Stephen King que nous nous proposons d'étudier ne relèvent pas à proprement parler du genre *gore*. Par contre, certains passages puisent dans ce genre la violence, le sang qui y est omniprésent, la destruction, le langage ordurier, la désolation et la mort qui le peuplent.

⁵⁷ Stephen King en donne un bon exemple dans son essai sur l'horreur : « Quand j'étais gamin, un de mes copains m'a demandé de m'imaginer dans la situation suivante : je suis en train de glisser sur une rampe d'escalier bien cirée qui, soudain, se transforme sans prévenir en lame de rasoir. Il m'a fallu *des jours* pour m'en remettre ». (*Anatomie de l'horreur, op. cit.*, p. 220)

⁵⁸ L'effet physique recherché est bien sûr celui de la répulsion. Cela dit, il est toutefois intéressant de noter que la répulsion pure entraîne aussi bien souvent, bien que cela puisse sembler hautement paradoxal, une autre réaction, tout aussi physique, à savoir le rire. Il n'y a donc rien d'étonnant, bien que cela semble étrange *a priori*, à ce que plusieurs œuvres dites *gore* promettent ouvertement de générer chez le lectorat ou l'auditoire autant le rire que la peur. Par exemple, le film d'horreur *Creepshow* – qui contient des scènes nettement répugnantes – de King et Romero, paru en 1982, avait pour sous-titre « The most fun you'll ever have being scared! » Le *gore* est le seul genre, tant littéraire que cinématographique, à occasionner simultanément deux réactions si opposées. Cette caractéristique du genre *gore* s'ajoute aux différences existantes entre les effets de répulsion, d'horreur et de terreur.

⁵⁹ Ann Radcliffe, *loc. cit.*, p. 6.

Si « le fantastique est, avant tout, le domaine du suggéré, du non-dit et de l'incertitude, ce qui laisse toute latitude d'interprétation du texte au lecteur⁶⁰ », le *gore* se situe dans la ligne narrative de la surdétermination et privilégie l'explicite, l'hyperbole, l'hyperréalisme, la saturation descriptive, la *monstration* plutôt que la suggestion. Nous y voyons une certaine complaisance dans l'exhibition d'éléments abjects, dégoûtants, grotesques. Les récits *gore* expriment une fascination « pour le corps mort, le cadavre. [Ils] multiplient les images de visages défigurés, de corps démembrés, de têtes coupées, de corps mutilés, écrasés⁶¹ ». L'effet recherché est contraire à l'angoisse, qui est beaucoup plus subtile et insidieuse. Le *gore* ne cherche pas à créer une ambiance, à se jouer du lecteur, à le tromper ou à le mener sur de fausses pistes ; au contraire, le *gore* parvient à son ultime aboutissement au moment de la révélation, au moment où il montre, sans contrefaçon, l'objet de la peur, et insiste sur le caractère repoussant, dérangeant, anormal de celui-ci. L'effet produit est la révulsion, plutôt que l'horreur ou la terreur, qui suscitent, avec une intensité plus ou moins grande, une activité intellectuelle. Le *gore*, pour sa part, va dans le sens d'une régression, d'un retour à l'atavisme et à l'archaïque. Tel que l'explique Stephen King, au contraire de la terreur, le registre de la répulsion joue sur le fait que « la Chose venue du tombeau est encore là quand on ouvre la porte, et elle n'est pas belle à voir⁶² ». Cette porte dont parle King représente la genèse de la peur. Ce qui différenciera le registre sur lequel jouera cette peur sera précisément ce qui se cache derrière et ce que l'on veut bien nous en montrer. Pour atteindre la terreur, la Chose qui se tapit derrière la porte sera fort probablement disparue au moment où nous l'ouvrirons. C'est à ce moment que l'imagination entre en jeu et crée la terreur. Les questionnements se succèdent et le *besoin* de savoir n'est pas satisfait. L'horreur est obtenue par un autre procédé : lorsque l'on pousse la porte, la Chose est là. Elle est montrée, peut-être disparaîtra-t-elle, il faudra alors la poursuivre afin de

⁶⁰ Marigny, Jean, *Sang pour sang, le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, collection « Découvertes », 1992, p. 130.

⁶¹ Menegaldo, Gilles, « Formes brèves et stratégies du fantastique chez King », *Stephen King. Premières approches*, op. cit., p. 92.

⁶² King, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, p. 31.

l'éliminer, mais à tout le moins, nous savons ce que nous aurons à affronter. Finalement, la répulsion sera obtenue par une fixation sur la Chose derrière la porte, par un regard stoïque qui permettra d'observer tous ses détails, toutes ses anomalies, qui permettra au protagoniste de la sentir – le récit *gore* détaillera son odeur fétide, sa chaleur moite ou sa froideur cadavérique, selon l'effet recherché – de l'entendre, etc. En outre, un assassinat horrible, cruel, gratuit et souffrant suivra fort probablement cette description. Mais, à la base, la porte est toujours la même. « The basis of all human fears [...]. A closed door, slightly ajar⁶³. »

Si les romans de Stephen King à l'étude dans ce mémoire ne relèvent pas directement du genre *gore*, certains passages de *Carrie* et *The Shining*, toutefois, présentent bel et bien une violence explicite comparable à celle que l'on retrouve dans les récits d'horreur à tendance plus définitivement *gore*. Certaines scènes du roman *Carrie*, particulièrement celles prenant place au moment où l'héroïne éponyme du récit fait brûler la ville (et ses habitants avec elle) sont définitivement et délibérément répugnantes. On y retrouve cette complaisance que nous évoquions, ce plaisir dans la description de l'horrible, une insistance sur les sons entourant la scène, sur les odeurs que produisent les corps en brûlant, sur les mouvements grotesques que font les gens en s'électrocutant sur des fils électriques tombés au sol, etc. Nul besoin pour le lecteur d'imaginer quoi que ce soit : le texte lui donne tous les détails dont il a besoin, et même plus, pour se représenter la scène.

Le roman *Salem's Lot* ne contient pas de scène réellement *gore*. Nous y reviendrons dans les chapitres subséquents, mais nous croyons important de noter, pour l'instant, que même les scènes du roman se voulant le plus près de l'abject ne peuvent se comparer aux scènes relevant du *gore* que l'on retrouve dans *Carrie* ou *The Shining*. L'explication la plus probable est, selon nous, que les scènes ayant un « potentiel » *gore*, dans *Salem's Lot*, ne sont pas décrites directement ; la mort du docteur Cody, par exemple, est dérangeante, certes, mais elle est racontée a

⁶³ King, Stephen, *Salem's Lot*, p. 307.

posteriori par Mark Petrie, un des membres du groupe des « chasseurs de vampires ». La confrontation avec l'objet du dégoût n'est donc pas directe et ne peut produire l'effet *gore* ressenti lors de la lecture de la scène de l'incendie tirée de *Carrie*, par exemple, et ci-haut discutée.

Ceci complète notre synthèse concernant les trois genres utilisés par Stephen King. Nous verrons, dans les pages qui suivent, comment celui-ci utilise ces genres, les subvertit, les fait interagir et se rencontrer afin de produire les différents effets recherchés et de faire subvenir, par l'hybridation générique, une critique parfois acerbe de la société américaine. Pour ce faire, dans le chapitre suivant, nous étudierons les romans *Salem's Lot* de King et *Dracula* de Bram Stoker, que nous mettrons en parallèle, le roman de l'auteur américain étant un hommage à celui de l'écrivain irlandais. King s'en explique, d'ailleurs, dans l'avant-propos de la réédition de *Salem's Lot* parue en 1999, décrivant son jeu sur les genres utilisés et sa vision de la société dans laquelle il vit. Cette étude comparative nous permettra aussi d'apprécier les différences parfois importantes, au niveau de la critique sociale, qui existent entre le roman de King et celui de Stoker. En effet, la façon dont l'auteur américain subvertit le genre gothique permet une critique sociale parfois diamétralement opposée à celle contenue dans *Dracula*. Nous tenterons d'expliquer comment et surtout pourquoi une telle différence existe entre les deux auteurs, alors que le thème exploité et le genre utilisé pour ce faire sont, *a priori*, les mêmes.

CHAPITRE II

SALEM'S LOT ET DRACULA

I saw [...] how Stoker's aristocratic vampire might be combined with the fleshy leeches of the E.C. comics, creating a pop-cult hybrid that was part nobility and part bloodthirsty dope, like the zombies in George Romero's *Night of the Living Dead*. And, in the post-Vietnam America I inhabited and still loved (often against my better instincts), I saw a metaphor for everything that was wrong with the society around me, where the rich got richer and the poor got welfare...if they were lucky¹.

Le roman *Salem's Lot* de Stephen King comporte plusieurs caractéristiques du roman gothique traditionnel. Le vampirisme en est le thème principal, les personnages sont hautement stéréotypés et l'histoire est très simple : quatre hommes, une femme et un jeune garçon prennent en chasse un vampire nouvellement arrivé dans leur petite ville et ayant choisi pour demeure une vieille maison abandonnée dans laquelle des événements horribles ont eu lieu plusieurs années auparavant. Tout comme *Dracula* de Bram Stoker, *Salem's Lot* constitue l'inscription du thème du vampirisme dans un contexte et un milieu modernes. En effet, les deux romans prennent place dans un monde contemporain, et le genre gothique y est donc « modernisé » : « While Gothic novelists had traditionally displaced their stories in time or locale [Stoker roots his] action firmly in the modern world². » Le genre

¹ King, Stephen, *Salem's Lot*, New York, Pocket Books, 1999 [1975], p. xx.

² Arata, Stephen D., « The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization », *Victorian Studies*, 33, n° 4, 1990, p. 621-645.

littéraire utilisé par les deux auteurs demeure tout de même le gothique, malgré les glissements modernes que l'on retrouve dans les deux romans. Par contre, nous verrons que Stephen King subvertit le genre et ne respecte pas tous les canons de ce dernier, contrairement à Bram Stoker, qui demeure plus près des conventions du gothique classique. Nous allons nous pencher, au cours de ce chapitre, sur les conséquences qu'entraîne cette différence entre les deux façons d'utiliser les caractéristiques du genre gothique.

Il existe bien sûr une multitude d'analyses de *Dracula* en particulier et du thème du vampire en général. Les études psychanalytiques sont légion, le vampire étant souvent vu comme une métaphore sexuelle. Bien que l'érotisme soit indubitablement présent dans la relation entre le vampire et sa victime, qu'elle soit homme ou femme d'ailleurs, ce qui importe peu, nous ne nous référerons pas une énième fois à la lecture psychanalytique de *Dracula* ou de *Salem's Lot*, puisque notre étude se veut générique et sociale.

Nous devons donc, afin de mener à bien cette analyse comparative, mettre en parallèle les divers éléments gothiques qui traversent les deux textes. Nous verrons, ainsi, que plusieurs rapprochements peuvent être opérés entre les deux romans, que ce soit de façon directe ou non. Par contre, tel qu'annoncé ci-haut, nous verrons aussi que sur le plan de la critique sociale, les deux romans sont presque diamétralement opposés. Nous tenterons de voir pourquoi au cours de cette analyse.

2.1 Protagonistes et demeures noires

Commençons cette étude par une courte description des personnages. *Dracula* nous propose sept personnages principaux, dont Lucy Westenra, mais cette dernière ne sera pas de ceux qui combattent le Comte, puisqu'elle sera sa première victime en sol londonien ; sa mort marque d'ailleurs le début de la « chasse » au vampire par les six autres personnages, qui comprennent trop tard de quoi souffre

leur amie. Tout comme dans *Salem's Lot*, le groupe est constitué de cinq hommes et d'une seule femme, mais contrairement à la fin que réserve Stephen King à Suzy Norton, son protagoniste féminin, Mina Harker survivra à la menace que représente le Comte et prendra une part active dans la destruction finale de ce dernier. La mort de Suzy Norton, par contre, peut être mise en parallèle avec celle de Lucy Westenra de *Dracula* : toutes deux sont victimes du vampire et, après être devenues « non mortes » (*undead*), se font (re)tuer par leurs proches, dans leur cercueil. Cette deuxième mort est vécue de la même façon dans les deux romans et la description que font les auteurs du décès de leur héroïne respective est tout à fait similaire. Les deux femmes sont tuées « définitivement » par leur conjoint qui leur enfouit un pieu dans le cœur jusqu'à ce que la libération de l'âme et le retour à la sérénité surviennent. Les deux descriptions sont par ailleurs fort semblables dans la profusion de détails qu'elles offrent au lecteur, de la couleur du sang qui gicle de la vampire à la sueur qui perle au front de l'amant, en passant par la danse frénétique qu'effectue le corps de la non morte en recevant les coups de pieu et les déchirures que s'infligent les deux femmes en ouvrant et en refermant leur mâchoire furieusement sur leurs lèvres écarlates. L'horreur du moment est aussi vécue de la même façon par les deux hommes à qui revient l'effroyable tâche de mutiler ainsi leur bien-aimée. Dans *Dracula*, Arthur se voit convaincre de tuer définitivement Lucy par le Dr Van Helsing, qui lui dicte ce qu'il doit faire et lui explique pourquoi c'est lui et non les autres qui doit procéder à la libération :

...is there none amongst us who has a better right? Will it be no joy to think of hereafter in the silence of the night [...] 'It was my hand that sent her to the stars; it was the hand of him that loved her best; the hand that of all she would herself had chosen, had it been to her to choose³ ?'

Stephen King offre, par le biais de Donald Callahan, le prêtre qui accompagne les protagonistes de *Salem's Lot* dans leur chasse, le même genre de

³ Stoker, Bram, *Dracula*, New York, Dover Publications Inc., 2000 [1897], p. 184.

discours, peut-être moins lyrique, mais à tendance définitivement paternaliste malgré tout : « ‘Be her lover’, Father Callahan said softly. ‘Better, be her husband. You won’t hurt her, Ben. You’ll free her. The only one hurt will be you⁴. »

L’un des aspects les plus éminemment gothiques de ces passages est l’endroit où le meurtre définitif des vampires a lieu. Dans *Dracula*, Lucy se fait tuer dans la crypte où repose son cercueil, et Suzy Norton, dans *Salem’s Lot*, subit le même sort dans le sous-sol de Marsten House, la demeure noire dont nous avons fait mention au premier chapitre, et où habite le maître des vampires, Barlow. La similarité de ces deux lieux, et ce qui lie particulièrement les deux meurtres au genre gothique, est pour ainsi dire la profondeur des deux endroits : afin d’atteindre le corps de la bien-aimée maintenant devenue démons, les deux amants et leurs amis doivent descendre sous terre. Cette descente physique est bien sûr métaphorique : les personnages effectuent, ce faisant, une descente psychologique, à l’issue de laquelle ils subiront un choc émotif extrême. La suite des événements, aussi bien chez Stoker que chez King, démontre que cette confrontation avec les démons qui peuplent les profondeurs – terrestres comme de l’inconscient – permet une « remontée » vers de nouveaux défis et une forme de dépassement personnel qui permettra au héros ayant subi la rencontre avec ses propres démons d’affronter l’ultime ennemi, soit le félon principalement responsable de toutes les horreurs vécues précédemment. Cette métaphore est propre au genre gothique classique, dans lequel on retrouve plusieurs symboliques des « labyrinthes mentaux », en plus d’un côté hautement moralisateur⁵.

⁴ Stephen King, *op. cit.*, p. 501.

⁵ Une approche féministe démontrerait aisément cet aspect des récits gothiques classiques, particulièrement en ce qui a trait aux conséquences, souvent fatales, qu’entraînent l’attirance et le désir sexuel lorsque vécus par des personnages féminins. Ainsi, Suzy Norton et, dans une moindre mesure, époque oblige, Lucy Westenra, sont deux femmes désirantes et potentiellement dangereuses pour les personnages masculins qui les entourent, puisqu’elles attisent le désir et la convoitise des hommes : Lucy reçoit trois demandes en mariage au début du roman, et Suzy abandonne son fiancé au profit de l’écrivain Ben Mears. Les deux femmes connaîtront la même fin horrible : le félon aura raison d’elles. Nous y reviendrons sommairement au cours de ce chapitre.

Il est évidemment impossible de parler des points communs entre *Dracula* et *Salem's Lot* et de ce qui les lie au genre gothique sans faire mention de la demeure noire. Bien que ses fonctions soient les mêmes, la demeure se présente différemment dans les deux romans. Stoker reste beaucoup plus près des canons du genre en ce qui concerne l'aspect physique de la demeure : il nous offre un château ancien, un manoir décrépi d'une dimension impressionnante, dont le nombre de pièces dépasse largement les besoins de son seul habitant, et qu'il situe dans un paysage grandiose, de même que désolé et inquiétant :

The castle was built on the corner of a great rock, so that on three sides it was quite impregnable, and great windows were placed here where sling, or bow, or culverin could not reach, and consequently light and comfort, impossible to a position which had to be guarded, were secured. To the west was a great valley, and then, rising far away, great jagged mountains fastnesses, rising peak on peak, the sheer rock studded with mountain ash and thorn, whose roots clung in cracks and crevices and crannies of the stone⁶.

Bram Stoker n'insiste pas vraiment sur le caractère inquiétant du château, du moins lorsque celui-ci est vu de l'extérieur. Stephen King, par contre, met l'accent sur l'aspect dérangeant de la demeure, sur ce qu'elle dégage (« It was [...] an evocation of doom », « [it] seemed to brood over them⁷ ») et sur les émotions qu'elle crée chez ceux qui la voient : « He swallowed and stared up at the house, almost hypnotized », « He turned away from the house, a straw-dry whistle of air slipping from his mouth⁸ ». Si l'environnement dans lequel se trouve la demeure gothique de *Salem's Lot* n'est pas comparable à celui où se trouve le château des Carpathes de Stoker, Stephen King fait toutefois mention, et ce, à maintes reprises, de l'incendie qui a ravagé le village de Jerusalem's Lot, exception faite de Marsten House, plusieurs années plus tôt. Cette mention de l'incendie n'est pas qu'anecdotique. Elle permet de se représenter la demeure gothique dans un paysage totalement

⁶ Bram Stoker, *op.cit.*, p. 30.

⁷ Stephen King, *op.cit.*, p. 490 et 581.

⁸ *Ibid.*, p. 22 et 23.

dépourvu de beauté, dans une nature dénudée, sèche, morte. La demeure ainsi imaginée devient évidemment beaucoup plus menaçante que lorsqu'elle est vue dans un paysage agréable et une ambiance bucolique de petit village américain moyennement riche. Le fait, aussi, que la demeure de Hubert Marsten ait été la seule à résister au brasier lui donne une aura d'indestructibilité comparable à celle qui entoure le Mal, qui semble toujours éternel et surpuissant ; comparable, aussi, à la vision qu'ont les Américains de leur pays, de leur peuple et de ses convictions : glorieux, droits, justes, légitimes. Nous y reviendrons.

2.2 La présence du Mal

Ce Mal que nous venons de mentionner est bien sûr omniprésent dans les deux romans. Il est l'ennemi, ce qu'il faut combattre. Personnifié directement et uniquement par Dracula chez Stoker, il est plus diffus chez King ; bien sûr, Barlow en est l'ultime représentant, mais il n'est pas le seul personnage à porter ses germes en lui. La notion d'invasion, de l'*outsider* maléfique est beaucoup moins présente chez King que chez Stoker. En effet, le mal préexiste aux événements maléfiques chez l'auteur américain, alors qu'il surgit soudainement, chez l'Irlandais, dans un monde qui semblait en être dénué avant l'arrivée du vampire. Ainsi, les personnages déviants, pervers, violents, hypocrites, assoiffés de pouvoir ou tout simplement ivrognes sont singulièrement occultés du roman de Stoker, alors que King leur accorde la même importance qu'aux personnages sains, aimables et socialement adaptés. Bien sûr, Renfield, le patient du Dr Seward, peut sembler cruel et bestial à première vue, mais il est capital de ne pas négliger son état : Renfield est intellectuellement déficient, et ne peut donc être tenu responsable de ses actes. Il en va tout autrement chez King : même ses personnages les plus agressifs, mauvais ou lubriques sont sains d'esprit. La tâche est donc beaucoup plus facile, pour ainsi dire, pour le vampire de King que pour Dracula. Le village dans lequel il migre est un terreau propice au développement du mal, il est déjà porteur d'un potentiel de corruption, alors que Dracula doit se battre contre des êtres qui, semble-t-il, sont

entièrement bons, sensés, sans malice, et donc imperméables à l'attraction que peuvent exercer le félon et son pacte faustien sur eux. Lucy est la seule à sembler corrompible et sans, une fois de plus, se livrer à une analyse féministe du roman de Stoker, il était prévisible qu'une femme – deux, avec Mina, qui, bien qu'elle n'en meure pas, est toutefois victime de Dracula – soit attirée par le vampire et par tout le vice qu'il représente. Stoker fait d'ailleurs écrire à Lucy, dans une lettre destinée à Mina, qu'il serait agréable que les femmes puissent épouser autant d'hommes qu'elles le désirent, puisqu'elle déteste avoir à blesser deux de ses soupirants : « Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble⁹ ? » Ce type de commentaires était, pour l'époque, tout à fait amoral, voire scandaleux, et laisse deviner comment Stoker percevait les débuts de la révolution féministe et craignait ses conséquences¹⁰. Il n'en demeure pas moins que les personnages de Stoker représentent la vertu de manière beaucoup plus évidente que ceux de King.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que le vampire de King réussit là où Dracula échoue. Il prend d'assaut le village de Jerusalem's Lot – aussi appelé Salem's Lot par ses habitants – et le met à sa main en très peu de temps. L'assimilation est rapide et Barlow a le temps de faire énormément de victimes (de les enfanter, pour ainsi dire) avant de se sentir menacé de quelque façon que ce soit. Dracula, au contraire, ne réussit qu'à faire siens le capitaine du bateau à bord duquel il arrive en Angleterre, puis Lucy et Renfield avant d'être pourchassé par la bande du Dr Van Helsing. Même Mina, sa quatrième victime, sortira indemne de la lutte, alors que quatre des six protagonistes du roman de King trouveront la mort à plus ou moins brève échéance, en plus de tous les habitants du village. En outre, le prologue de *Salem's Lot*, qui consiste en fait en l'épilogue, est des plus pessimistes, puisqu'on y lit, par le truchement d'un article de journal, que des choses « bizarres » se passent

⁹ Bram Stoker, *op.cit.* p. 50.

¹⁰ Voir, à ce sujet, Senf, Carol A., « *Dracula*: Stoker's Response to the New Woman », *Victorian Studies*, 26, n° 1, 1982, p. 33-49.

dans le Maine. Ainsi, malgré la mort du maître des vampires, « it was not over in Salem's Lot yet, it seemed¹¹ ».

Cette différence capitale entre les deux auteurs n'est pas, selon nous, attribuable à la seule distance temporelle qui les sépare. Nous croyons plutôt que l'imminence d'un grand bouleversement mondial, à savoir le déclin du colonialisme en Europe et en Amérique du Nord, et la conscience qu'avait Stoker de cette imminence est à voir de plus près afin de comprendre sa décision (délibérée?) d'offrir aux lecteurs de *Dracula* des personnages occidentaux sans taches. Nous allons nous référer à l'étude de Stephen D. Arata, « The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization », afin de bien saisir ce qui amène Stoker à opérer une nette dichotomie entre ses personnages occidentaux et le vampire Dracula, oriental et étranger. Nous procéderons ensuite à une analyse de la façon dont Stephen King, de son côté, dépeint ses personnages américains et les fait interagir avec le vampire européen et donc, lui aussi, étranger. Nous verrons que malgré la menace communiste que pourrait représenter métaphoriquement un tel personnage pour les habitants du village, ceux-ci ne semblent pas voir l'aspect périlleux des projets d' « affaires » de Barlow.

2.3 Stoker et le déclin de l'empire britannique

Arata voit en *Dracula* une métaphore de l'anxiété des Britanniques, qui avaient conscience, en 1897, date de la parution du roman, du déclin de leur empire politique et économique. Ainsi, la diminution de l'influence britannique sur le monde, les soulèvements dans les colonies, l'augmentation de la puissance économique de l'Allemagne et des États-Unis, etc., constituent une menace grandissante pour le peuple anglais, qui voit son empire périlcliter et même, devenir la cible de peuples soi-disant « inférieurs » qu'il avait colonisés, ce qu'Arata nomme si justement la « colonisation inversée ». De plus, selon Arata, cette conscience

¹¹ Stephen King, *op.cit.*, p. 5.

qu'ont les Britanniques du déclin de leur empire s'accompagne d'un sentiment de culpabilité à l'égard de leur propre mentalité impérialiste, culpabilité, toutefois, qui ne fait pas totalement contrepoids à l'angoisse et ne parvient donc pas à faire en sorte que le peuple anglais voie sa perte d'influence et de pouvoir comme étant un juste retour des choses :

In the marauding, invasive Other, British culture sees its own imperial practices mirrored back in monstrous forms... Reverse colonization narratives thus contain the potential for powerful critiques of imperialist ideologies, even if that potential usually remains unrealized. As fantasies, these narratives provide an opportunity to atone for imperial sins, since reverse colonization is often represented as deserved punishment¹²...

Cette punition méritée n'est pourtant pas reçue dans *Dracula* : le Comte se fait tuer et l'honneur est sauf. Nous avons vu que Stephen King, de son côté, présente les choses sous un tout autre jour. Bien que le vampire soit tué à la fin du récit, la lutte entre le « Bien et le Mal » n'épargne aucun des protagonistes et se solde par un sentiment de désolation plutôt que de triomphe. Nous croyons que ce qui explique cette différence majeure entre les deux auteurs repose sur la vision qu'ils ont de leur pays respectif, qui sont tous deux, au moment de la rédaction des romans, des empires économiques et politiques mondiaux. Tel que nous l'avons souligné, Bram Stoker est visiblement conscient du déclin de l'empire britannique et voit en celui-ci la conséquence du soulèvement des colonies, de la montée économique des États-Unis – Dr Seward remarque d'ailleurs, en parlant de Quincey Morris, « 'If America can go on breeding men like that', [...] 'she will be a power in the world indeed'¹³ » – et de l'immigration qui se solde inévitablement par un métissage des ethnies, par un mélange des sangs et, à toutes fins pratiques, par un « abâtardissement » de la race. Pour l'intellectuel victorien, cette dernière menace

¹² Stephen D. Arata, *loc. cit.*, p. 85.

¹³ Bram Stoker, *op. cit.*, p. 149.

est sans doute la plus redoutable puisqu'elle représente une forme de retour au primitif, à l'atavisme, à l'impur. Tel que l'explique Carol A. Senf,

Dracula resembles a battle of opposing cultures in which the Western European characters associate the vampire with dirt, lack of humanity, darkness, the absence of morality, and predation and pledge themselves to destroy all that threatens their beliefs¹⁴.

Ainsi, il appert que Stoker attribue l'essoufflement de l'Empire britannique à des causes externes, sans jamais remettre les décisions du gouvernement anglais en doute. Nous verrons plus avant que Stephen King fait exactement l'inverse.

Dracula représente bien sûr la menace liée au métissage et à l'hybridation des races. Cependant, le vampire ne met pas seulement l'intégrité physique de ses victimes en péril, mais aussi leur culture, leurs croyances, ce qui les distingue des autres ethnies ; il les transforme, son sang coule dans leurs veines, elles deviennent vampires aussi et se convertissent à sa race, en quelque sorte. Il ne s'agit donc pas de meurtres purs et simples, mais d'asservissement, d'assimilation, et la technique que le vampire utilise est comparable à celle dont usent les soldats en violant les femmes de leurs ennemis : la descendance ainsi engendrée n'est plus pure, la souche est hétérogène et la légitimité des ascendants est compromise.

Si Dracula représente cette menace, l'élite britannique de l'époque ne peut que reconnaître que l'Angleterre est elle-même, depuis des décennies, menaçante de cette façon pour tous les peuples qu'elle a colonisés et mis à sa main. C'est pourquoi nous avons fait mention du malaise qui règne dans l'Angleterre victorienne – ce qui n'empêche pas, toutefois, le patriotisme populaire de continuer à régner, patriotisme qui transparaît dans la façon dont Stoker dépeint ses personnages occidentaux, nobles, fiers, sans reproches, à la recherche du bien, courageux, ne tremblant devant

¹⁴ Senf, Carol A., *Dracula, Between Tradition and Modernism*, New York, Twayne Publishers, 1998, p. 37.

rien pour sauver l'Angleterre et toute l'Europe du fléau maudit que représente le Comte, etc. Tel que l'explique Arata, la culpabilité ressentie par la nation anglaise s'accompagne aussi d'une forme d'angoisse concernant son propre sens de la morale et sa culture décadente. Selon nous, *Dracula* peut donc être lu, en partie, comme un plaidoyer de défense populaire à l'égard des actes répréhensibles commis par la Grande-Bretagne et découlant de la philosophie impérialiste de l'époque.

Évidemment, le fait que le peuple anglais ait conscience de l'affaiblissement de sa suprématie fait en sorte qu'il vit dans la peur d'un renversement des pouvoirs, d'une perte de ses acquis et d'une transformation néfaste de sa culture. Ainsi, la perception qu'a Stoker, entre autres auteurs de l'époque, de cet affaiblissement de l'hégémonie anglaise se manifeste « into stories which the culture tells itself not only to articulate and account for its trouble, but also to defend against and even to assuage the anxiety attendant upon cultural decay¹⁵ ». Ce qui explique très bien que *Dracula* ne réussisse pas à prendre Londres et que sa mort soit sans appel, contrairement à la réussite de Barlow et à la poursuite posthume de son dessein par ses disciples, possibilité que laisse planer King à la fin de *Salem's Lot*. De plus, la mort de Quincey Morris trouve ici une explication plus politique qu'il n'y paraît au premier abord : les Américains représentent presque certainement le prochain empire ; ainsi, Morris doit mourir, afin de rétablir totalement la suprématie anglaise. *Dracula* représente les races « inférieures », celles que l'Angleterre a colonisées, et Morris, la race à combattre si le peuple britannique veut conserver son hégémonie. D'ailleurs, Morris « will not succeed in replacing *Dracula* in the conquest if the world. Not in the book. But in history, though, a few years later, he will¹⁶ ».

Selon Arata, *Dracula* peut aussi représenter les races fortes et menaçantes, bien que perçues comme étant primitives par les Britanniques, puisqu'il se présente lui-même comme étant issu d'une lignée d'hommes conquérants, et d'une famille

¹⁵ Stephen D. Arata, *loc. cit.*, p. 85.

¹⁶ Moretti, Franco, *Signs Taken for Wonders*, London, Verso Editions and NLB, 1983, p. 95.

aux victoires guerrières impressionnantes. En effet, selon Dracula, sa « race » « '[has] a right to be proud, for in [its] veins flows the blood of many brave races who fought as the lion fights for lordship¹⁷' ». En outre, non seulement la race de Dracula est-elle forte et conquérante, mais la *famille* Dracula l'est aussi : « 'Was it not [a] Dracula, indeed, who [...], when he was beaten back, came again, and again, and again, though he had to come alone from the bloody field where his troops were being slaughtered, since he knew that he alone could ultimately triumph¹⁸!' » Ainsi, pour Arata, la mort de Dracula peut être interprétée comme un avertissement de Stoker au peuple anglais : « Even Dracula's destruction [...] cannot entirely erase the "moral" endorsed by the rest of the story: that strong races inevitably weaken and fall, and are in turn displaced by stronger races¹⁹. »

2.4 Approche des victimes et conclusion du pacte : Dracula et l'hypnose, Barlow et la flagornerie

Voyons maintenant pourquoi, selon nous, Stephen King crée un vampire beaucoup plus triomphant que celui de Stoker et comment s'explique l'aspect diffus, moins dirigé, banalisé et omniprésent du Mal dans le roman. Selon nous, Stephen King est très réaliste, pour ne pas dire pessimiste, à l'endroit de l'espèce humaine en général et de la société dans laquelle il vit en particulier. Tel que nous l'avons affirmé, le vampire Barlow n'a aucun mal à prendre d'assaut le village de Salem's Lot, contrairement à Dracula qui n'effectue qu'un court séjour à Londres – en ne faisant qu'une seule victime – avant de devoir quitter la ville pour échapper à ses poursuivants. La première différence marquante est, selon nous, que Barlow se voit pour ainsi dire accueilli à bras ouverts dans Salem's Lot, puisqu'il conclut avec l'un des habitants du village, l'agent d'immeubles Lawrence Crockett, une entente excessivement lucrative pour le villageois. Ce dernier lui vend, par le biais d'un

¹⁷ Bram Stoker, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Stephen D. Arata, *loc. cit.*, p. 96.

marché des plus douteux, la maison maintenant abandonnée de Hubert Marsten, Marsten House, soit la demeure noire dont nous avons discuté plus haut. Crockett, d'ailleurs, accepte de signer l'entente malgré l'angoisse qu'il ressent à l'idée d'être redevable à un être aussi singulier que Straker, le bras droit de Barlow. Son âpreté au gain l'emporte toutefois, même s'il connaît très bien les termes du contrat : « Deals with the devil, all right, Larry thought, shuffling his papers. When you deal with him, notes come due in brimstone²⁰. » La version américaine de Jonathan Harker – qui est lui aussi agent immobilier – est donc beaucoup moins vertueuse que son modèle. Harker se fera lui aussi l'agent de l'invasion vampirique, puisqu'il vendra à Dracula ses propriétés londoniennes, mais la différence fondamentale entre les deux personnages réside dans le fait que Harker agit en toute bonne foi, à la demande de son patron, alors que Crockett signe le contrat de vente dans l'unique but de s'enrichir.

Le désir de richesse de Crockett est bien sûr connu du vampire, qui se sert de lui pour cette raison. Barlow, d'ailleurs, exploite les faiblesses et les vices de ses victimes afin de leur faire accepter le pacte faustien qu'il leur offre. Cette caractéristique du vampire de King est absente chez Dracula, probablement parce que les personnages avec lesquels il essaie de pactiser n'ont aucun vice, aucun désir répréhensible – du moins pas de façon consciente – auquel il peut les convaincre de céder... Barlow, de son côté, enjôle ses victimes en leur faisant miroiter les vertus d'une philosophie étonnamment semblable à celle de Sir Henry, l'ami de Dorian Gray, qui maintient que « The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives. We are punished for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind, and poisons us²¹ ... »

Barlow, tout comme Dracula, connaît très bien la nature humaine et devine parfaitement ses victimes. Puisqu'il a affaire à des êtres beaucoup moins vertueux

²⁰ Stephen King, *op. cit.*, p. 130.

²¹ Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, London, Oxford University Press, 1974 [1890], p. 18.

que ceux que rencontre Dracula, il peut mettre ses connaissances à profit et donner à ses victimes le pouvoir de leurs ambitions, la capacité d'arriver à leurs fins et la conviction que les valeurs morales héritées du puritanisme sont à bannir. Selon cette philosophie, bien près, en un sens, de celle que sous-tend la société de consommation actuelle, pour laquelle la morale consiste en la recherche du plaisir, l'humain doit aller au bout de toutes ses envies et ne doit, en aucun cas, se sentir vil ou méprisable de les ressentir. Bref, Barlow offre à ses proies de devenir ce qu'elles sont dans leurs rêves les plus utopiques (et bien souvent les plus pervers) et les convainc, en les soumettant à son pouvoir, que leurs ambitions sont des plus louables et compréhensibles. Barlow agit en fait comme un gourou de secte : il met ses victimes en confiance, les amène à se confier à lui (un peu comme un prêtre le fait en encourageant les gens à lui avouer l'inavouable, bien qu'il soit pour eux un pur étranger) et met ensuite ses connaissances à profit afin de convertir ses proies à sa race, à sa culture. Évidemment, à l'inverse du prêtre, Barlow donne aux gens s'étant confessés à lui non pas une punition, mais bien un sentiment de légitimité et de pouvoir.

Le don de ce pouvoir s'opère selon une logique particulièrement proche de celle qui sous-tend le rêve américain : la liberté, la richesse et le pouvoir s'acquièrent au prix de l'allégeance que l'on doit promettre à celui qui nous offre la possibilité de s'en approcher. Ainsi, en échange de la réalisation de leurs fantasmes, les victimes de Barlow doivent se laisser prendre par lui. Voyons un exemple de la façon dont Barlow approche ses proies et les met à sa merci. Nous verrons ensuite à quel point sa « tactique » diffère de celle de Dracula, et pourquoi, selon nous, il en est ainsi.

La victime, dans le cas qui nous intéresse présentement, est Corey Bryant, un jeune homme qui, bien avant de rencontrer Barlow, a décidé de laisser libre cours à ses pulsions et de devenir l'amant d'une femme mariée. On voit donc que les convictions morales du personnage sont, au départ, facilement malléables. En effet, cela le terrorise et l'emplit de culpabilité d'avoir Bonnie Sawyer pour maîtresse,

mais il ne peut pas, malgré tout, se refuser le plaisir de la voir régulièrement. Ainsi, un soir où Bonnie n'a pas effectué une vérification assez exhaustive de l'agenda de son mari, Corey se fait prendre avec elle par ce dernier et se fait humilier effroyablement, puis intimer l'ordre de quitter la ville immédiatement s'il veut rester en vie. C'est après cette altercation que Corey rencontre Barlow.

And now here he was, walking up this road, about to do just what Reggie Sawyer said. He could go south from Boston... somewhere. [...]

'Hello, Mr. Bryant.'

Corey gave a stifled scream and stared wildly into the dark, at first seeing nothing. [...]

'Who are you?'

'A friend who sees much, Mr. Bryant.'

The form shifted and came from the shadows. In the faint light, Corey saw a middle-aged man with a black mustache and deep, bright eyes.

'You've been ill used, Mr. Bryant.'

'How do you know my business?'

'I know a great deal. It's my business to know. Smoke?'

'Thanks.' He took the offered cigarette gratefully.

.....
Looking into the stranger's eyes, he could see a great many things, all of them wonderful. [...] Barlow's eyes were so large, and so understanding. It was all a matter of—

'It is all a matter of perspective, is it not?'

'Yes!' Corey exclaimed. The man had put his finger on the right, the exact, the perfect word.

.....
The stranger chuckled kindly and put a hand on Corey's shoulder. 'You are a good boy. A fine, strong boy. I don't think you want to leave [...], do you?'

'No...' Corey whispered [...]

'And you shall not. Ever again.'

Corey stood trembling, rooted to the spot, as Barlow's head inclined toward it.

'And you shall yet have your vengeance on those who would fill themselves while others want.'

Corey Bryant sank into a great forgetful river, and the river was time, and its waters were red²².

Nous pouvons donc voir, à la lumière de cet extrait, que Barlow s'y prend d'une façon totalement opposée à celle de Dracula pour « séduire » ses victimes. En effet, Dracula ne s'adresse pas directement à ses proies. Il les fait entrer dans une forme de transe qui les laisse totalement inactifs et incapables du moindre geste pour se défendre. Ou alors ses victimes croient avoir rêvé la rencontre, et même, bien souvent, n'ont qu'un vague souvenir de ce « tête-à-tête » le matin venu. De fait, Lucy Westenra, au lendemain de l'un de ses échanges avec le Comte, peut seulement décrire quelques souvenirs de sensations et de visions qu'elle croit sincèrement avoir rêvées :

Then I had a vague memory of something long and dark with red eyes, just as we saw in the sunset, and something very sweet and very bitter all around me at once; and then I seemed sinking into deep green water, and there was a singing in my ears, as I have heard there is to drowning men; and then everything seemed passing away from me; my soul seemed to go out from my body and float about the air²³.

Mais malgré le fait que Dracula sévisse dans l'ombre, il est rapidement démasqué par Quincey Morris et la chasse débute en peu de temps. Barlow, quant à lui, agit au vu et au su de tous et se présente même, par le biais de Straker, son allié, comme étant un étranger désirant « faire des affaires » avec les habitants de Salem's Lot. On se souviendra que Dracula, de son côté, fait tout ce qui est en son pouvoir pour ne pas, justement, être reconnu comme étranger lors de son voyage à Londres. Tel qu'il l'explique à Jonathan Harker, « I am content if I am like the rest, so that no man stop if he sees me, or pause in his speaking if he hear my words, 'Ha, ha! A

²² Stephen King, *op. cit.*, p. 350, 352-354.

²³ Bram Stoker, *op.cit.*, p. 85.

stranger!’ I have been so long master that I would be master still – or at least that none other should be master of me²⁴. »

Selon nous, il s’agit là d’une différence capitale entre les deux romans. Barlow ne se sent pas obligé de cacher sa qualité d’étranger aux Américains parce que ceux-ci ne reconnaissent pas la possibilité d’une menace quelconque envers leur pays, leur culture, leurs acquis, contrairement aux Britanniques de l’époque victorienne qui, tel que nous l’avons mentionné plus haut, pressentent depuis un moment déjà la fin de leur suprématie. À l’opposé, l’Amérique que dépeint King se croit omnipotente et invulnérable. Barlow en est tout à fait conscient, d’ailleurs, et se permet même d’exposer l’opinion qu’il a des Américains directement à Corey Bryant, avant même de l’avoir mis à sa main. Bien sûr, ses commentaires en disent long sur les raisons pour lesquelles il a choisi de s’attaquer à eux :

‘They have never known hunger or want, the people of this country. It has been two generations since they knew anything close to it, and even then it was like a voice in a distant room. They think they have known sadness, but their sadness is that of a child who has spilled his ice cream on the grass at a birthday party. There is no... how is the English?... attenuation in them. They spill each other’s blood with great vigor²⁵.’

Dracula ne se permet aucunement ce genre de commentaires, et cherche plutôt à flatter Jonathan Harker par des remarques toutes plus positives les unes que les autres sur l’Angleterre (« ‘to know [England] is to love her’ », « ‘your mighty London²⁶’ », etc.) De plus, les efforts qu’il met à devenir la réplique parfaite d’un Anglais, malgré qu’il l’explique par le fait qu’il veut rester maître et ne pas passer pour étranger en arrivant à Londres, rassurent Harker et le lecteur : Dracula se fait assimiler à son insu et perd peu à peu ses caractéristiques orientales. Cet

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ Stephen King, *op. cit.*, p. 352.

²⁶ Bram Stoker, *op. cit.*, p. 17.

apprentissage, même s'il relève tout autant d'un désir conscient de conquête que d'une admiration sincère pour la culture anglaise, donne néanmoins au lecteur le sentiment de sa supériorité.

2.5 *Salem's Lot* : complaisance et aveuglement

Revenons à Barlow ; son arrivée et celle de Straker au village font bien sûr parler, les gens les observent et échangent leurs impressions entre eux, mais cette animation découle plus de la curiosité que de l'inquiétude. Il y a d'ailleurs, dans *Salem's Lot*, une insistance remarquable sur le côté clabaudesque des petites villes américaines et sur le plaisir malsain de leurs habitants qui s'épiaient les uns les autres plutôt que de s'occuper de leurs propres affaires, et sur cette propension qu'ont les villageois à accorder une importance démesurée aux détails insignifiants plutôt qu'aux éléments essentiels d'une situation donnée. Tel que mentionné dans *Salem's Lot*, « in all small towns, scandal is always simmering on the back burner²⁷ ». En effet, ce qui anime le plus de conversations, lors de l'arrivée de Barlow et de Straker au village, est leur possible homosexualité ; le fait qu'ils aient choisi Salem's Lot, petit village modeste, et non Portland, ville voisine, pour ouvrir une boutique d'antiquités destinées aux gens riches ne semble toutefois pas soulever de questionnement particulier. Nous croyons qu'il est possible de faire un parallèle avec l'ensemble de la société américaine, qui parfois s'indigne et se scandalise pour des fadaises (nous n'avons qu'à penser au désormais fameux sein de Janet Jackson, exhibé « accidentellement » lors du Superbowl 2004, et qui a provoqué un tollé pendant des mois ; les médias ont même « baptisé » l'événement (Nipplegate), lui accordant ainsi une importance comparable à celle du Watergate ou du scandale des sévices contre des détenus irakiens à la prison d'Abou Ghraïb) alors que la pauvreté, la violence, le nonaccès à l'éducation, aux soins de santé et à l'aide sociale, le racisme, la criminalité, etc., semblent parfois inexistantes tant l'importance qu'on leur accorde est minime. La citation que nous avons placée en exergue au début de ce

²⁷ Stephen King, *op. cit.*, p. 40.

chapitre confirme, dans une certaine mesure, ce que nous avançons ici. En outre, King met en relief la banalisation de la violence qui semble être caractéristique des sociétés jouissant d'une relative confiance en leur propre invulnérabilité. Parkins Gillespie, le policier affecté à la petite ville de Salem, l'illustre très bien :

Me and Nolly went to a drive-in show up in Falmouth a couple of weeks ago, just before they closed her down for the season. I seen more blood and killin's in that first Western than I seen both years in Korea. Kids was eatin' popcorn and cheerin' 'em on [*sic*]²⁸.

À partir de ces quelques observations, il semble clair que l'une des raisons pour lesquelles il existe une différence marquée entre les succès de *Dracula* et de *Barlow* dans leur quête respective est que, tel que nous l'avons affirmé plus haut, les auteurs des deux romans ne voient pas, au moment de l'écriture, leur société du même œil ; King semble beaucoup plus critique à l'endroit des Américains que Stoker ne l'est au sujet du peuple anglais (ce qui peut être déroutant puisque King est lui-même Américain, alors que Stoker est Irlandais ; l'Irlande étant presque perpétuellement en conflit avec la Grande-Bretagne, il aurait été légitime de s'attendre à une critique comparable à celle de King de la part de l'auteur de *Dracula*, alors que l'on assiste manifestement à l'inverse).

Stephen King dépeint une société superficielle et hédoniste, animée par un désir de pouvoir et de plaisirs simples et rapides et, surtout, aveuglée par son propre patriotisme et par sa conviction profonde d'être supérieure à toutes les autres. *Salem's Lot*, qu'il décrit avec force détails, est proprement effrayant dans ses ressemblances avec les villes et villages américains dont certains échos nous parviennent grâce à quelques media parallèles ou à certains documentaires plus clairvoyants – et surtout moins complaisants – que la majorité :

²⁸ *Ibid.*, p. 593.

ce village si tranquille dans lequel une mère bat impunément son bébé âgé de quelques mois, ce village aux mille mesquineries quotidiennes où les commérages ont force de loi, ce village que les jeunes veulent désertier pour la ville plus attrayante, ce village où l'on paye à boire à un ivrogne pour le plaisir de le voir s'écrouler dans les urinoirs en fin de soirée, ce village qui a son esclave, son « intouchable » en la personne de Dud Rogers, gardien de la décharge municipale²⁹ ...

Les personnages de King, dépeints d'une façon tout aussi réaliste, jouissent rarement d'une grande éducation et sont portés à des jugements rapides et sans fondement au sujet d'autrui. On y reconnaît une peur de l'altérité, mais liée à un refus de la différence plutôt qu'à un sentiment de vulnérabilité face à une menace potentielle d'assimilation. L'ignorance généralisée, pour ne pas dire étatisée, et l'aveuglement volontaire et dirigé du peuple américain sont au cœur de l'intrigue du roman. L'auteur de *Salem's Lot* est bien sûr très critique face aux caractéristiques de la société qu'il dessine, et l'ironie qu'il utilise régulièrement dans sa narration en fait foi. Ainsi, il est intéressant de noter que les personnages les plus négativement dépeints, dans *Salem's Lot*, sont ceux qui semblent les plus heureux et qui ne remettent rien en question, même s'ils ne sont pas tous, et de loin, choyés par la vie. Il ne s'agit pas là d'une philosophie révolutionnaire, nous en sommes parfaitement consciente, mais tout de même d'une bonne indication quant à la vision qu'a l'auteur de l'Américain moyen, qui donne inévitablement le pouls de la société en ce qui a trait à ses convictions et à ses opinions. Il est important de noter que ce ne sont toutefois pas les personnages les plus « mauvais » qui réussissent toujours le mieux ; la critique n'est pas si simpliste. Ainsi, par opposition au roman de Stoker, *Salem's Lot* ne s'articule pas autour d'une conception manichéenne de ses personnages, ni de la société dans laquelle ceux-ci évoluent.

²⁹ Kauffman, Christophe, « Stephen King; De l'angoisse à la peur », *King : dossier*, Bruxelles, Éditions Lefrancq, collection « Les dossiers de Phénix », 1995, p. 137.

L'ignorance, le manque de vision et l'étroitesse d'esprit de certains personnages mènent en général ceux-ci à leur perte dans *Salem's Lot*. Prenons l'exemple de Dud Rogers, que nous avons nommé ci-haut. Rogers est un être sans éducation, agressif (il adore tuer, à coups de carabine, les rats qui se cachent dans les ordures) et n'a aucune ambition, à part celle d'avoir éventuellement une relation sexuelle avec l'une des jeunes filles du village, Ruthie Crockett et ce, en utilisant la force si nécessaire. Pourtant, selon lui, la vie est merveilleuse et même les injustices sociales dont il est lui-même victime ne lui donnent aucune matière à réflexion. Pour lui, rien ne mérite d'être repensé ou interrogé, et c'est sa certitude que tout va pour le mieux qui l'empêchera de se méfier de Barlow et qui le fera succomber à ses « charmes ». Pour Dud Rogers, tuer un maximum de rats en imaginant ce qu'il ferait de Ruthie Crockett s'il l'avait sous la main constitue le comble de l'épanouissement personnel. Voici un extrait qui permet d'apprécier l'ironie, voire le sarcasme virulent qui traverse le roman en ce qui a trait à la mentalité des personnages :

The next [rat] now, that was that slutty little Ruthie Crockett, the one who didn't wear no bra to school [...] Bang. Good-by, Ruthie³⁰.

The rats scurried madly for the protection of the dump's far side, but before they were gone Dud had gotten six of them – a good morning's kill. If he went out there and looked at them, the ticks would be running off the cooling bodies like...like...why, like rats deserting a sinking ship.

This struck him as deliciously funny and he threw back his queerly cocked head and rocked back on his hump and laughed in great long gusts as the fire crept through the trash with its grasping orange fingers.

Life surely was grand³¹.

³⁰ La malignité de Dud Rogers est bien entendu sans équivoque, et sa misogynie est palpable dans cette courte phrase : l'association qu'il fait entre Ruthie et les rats, soit entre féminité et animalité, est patente. Le plaisir que lui apporte le fait de tuer les rats est directement mis en parallèle avec son désir sexuel, et le lieu dans lequel s'élabore cette scène fait le pont entre la sexualité féminine et le concept de saleté et de danger auquel elle a longtemps été – et est encore dans certaines cultures – associée. La sexualité féminine est donc, une fois de plus, liée à la notion de punition, tel qu'elle l'est régulièrement, nous l'avons mentionné, dans les récits gothiques.

³¹ Stephen King, *op. cit.* p. 88-89.

Le sarcasme de cet extrait est concentré sur un seul personnage, mais il y a dans le roman plusieurs passages concernant la société en général et utilisant la même ironie (« Dud rooked the dealers and the dealers turned around and rooked the summer people, and wasn't it just fine the way the world went round and round³² »). Ainsi, si la mort de Dud Rogers est liée à son manque de vision et d'esprit critique, et si l'on poursuit le raisonnement dans la même veine, il n'est pas totalement exagéré d'affirmer que selon la logique inhérente au roman, la société américaine tout entière court à sa perte si elle ne modifie pas radicalement ses façons de faire et l'opinion quasi unilatéralement favorable qu'elle a d'elle-même. Cela diffère fortement du roman de Stoker, qui ne laisse pas voir la menace comme provenant du cœur même de la société anglaise, mais bien d'un mal extérieur qui s'imisce sournoisement dans le monde occidental et « civilisé » représenté par la ville de Londres.

Stephen King, pour sa part, voit la menace comme provenant de l'intérieur plutôt que l'inverse. Bien sûr, Barlow est étranger et son arrivée au pays peut symboliser une invasion provenant de l'extérieur et semant le mal dans la société américaine, sans compter la menace communiste que nous avons soulevée ci-haut et qui pourrait aisément être personnifiée par le vampire. Nous croyons toutefois qu'il serait fautif d'accorder trop d'importance à cette métaphore dans l'interprétation du rôle du vampire de *Salem's Lot*. Afin d'illustrer ce propos, revenons sur l'omniprésence du mal dans le roman, aspect qui le distingue des canons du genre gothique. En effet, les récits gothiques classiques offrent en général un seul personnage noir, dépositaire unique du Mal et de toutes les caractéristiques généralement liées au vice. Stephen King a, quant à lui, créé un monde gothique dans lequel tous les personnages sont potentiellement porteurs du mal, et où l'un des protagonistes les plus abominables est un être humain ne possédant aucun atout surnaturel, qu'il soit divin ou diabolique. Straker, en effet, est employé de Barlow et aide ce dernier à mener toutes ses entreprises à bien ; sa qualité d'humain lui permet

³² *Ibid.*, p. 85.

de développer des liens d'affaires avec les futures victimes du vampire, et lui donne bien sûr la capacité d'être actif en plein jour, ce qui le rend plus efficace que Barlow dans ses relations avec les habitants de Salem's Lot et lui permet en outre de sembler beaucoup moins suspect que son maître aux yeux des autres.

2.6 L'humain, le vampire et l'attrait du Mal

Straker est, selon nous, le personnage le plus vil du roman, encore plus que ne l'est Barlow, puisqu'il agit volontairement de façon sadique, violente et cruelle. Contrairement à l'humain malicieux qu'est Straker, Barlow le vampire est en quelque sorte victime de son état et ses pulsions meurtrières peuvent se comparer à celles d'un animal sauvage qui doit chasser et tuer pour assurer sa survie. Autrement dit, Straker tue pour le plaisir, alors que Barlow tue dans un souci de survivance et de perpétuation de sa race. En effet, lorsque le vampire fait des victimes, il combine nutrition et reproduction, puisqu'il ne les tue pas systématiquement ; elles deviennent elles-mêmes vampires et forment, ce faisant, la descendance du maître. Barlow peut donc se présenter comme un prédateur dont la survie dépend des humains qu'il « convertit » à sa race. Cela dit, il est évident que le vampire est un personnage malin et prêt à tout pour arriver à ses fins. Par contre, sa méchanceté n'est pas aussi gratuite ni intéressée qu'elle ne semble l'être *a priori* ; le vampire, qu'il s'agisse de Barlow ou de Dracula, est monstrueux parce qu'il menace les humains, qui vivent en général sans la peur d'être pris en chasse par un prédateur. De plus, le vampire est beaucoup plus fort que l'humain et lui est en tout point supérieur. Tel que l'explique Arata, Dracula est le personnage le plus « occidental », malgré ses origines, du roman de Stoker :

No one is more rational, more intelligent, more organized, or even more punctual than the Count³³. No one plans more carefully or researches more thoroughly.

³³ On se souviendra, en effet, de l'irritation de Harker au sujet des horaires de train, et de quelle façon il associe immédiatement orientalisme et manque de ponctualité : « It seems to me that the further east you go the more unpunctual are the trains. What ought they to be in China ? » (*Dracula*, p. 2)

No one is more learned within his own spheres of expertise or more receptive to new knowledge. A reading that emphasizes only the archaic, anarchic, “primitive” forces embodied by Dracula misses half the point³⁴.

Il en va de même avec le vampire de King. Barlow est non seulement doué de ressources presque illimitées dans la poursuite de son dessein, mais il est aussi excessivement intelligent et particulièrement sage, posé. Contrairement aux humains qui agissent et réagissent de façon émotive aux situations, Barlow calcule et planifie sans se laisser transporter par sa rage, sa peur ou son désir de vengeance. Il ressent toutes ces émotions, mais les contrôle parfaitement. C’est à sa capacité d’agir froidement et sans regrets que sa méchanceté devient visible, à l’instar d’un être humain qui planifie sans broncher un acte criminel ou tout simplement cruel. On reproche donc au vampire les mêmes caractéristiques que celles que l’on abhorre chez l’homme : l’abus de pouvoir, le contrôle sur d’autres, le désir de destruction, le sadisme, le sarcasme malveillant... Tel que l’exprime Christophe Kauffman,

Peu de choses, en effet, séparent l’homme du vampire. Physiquement, ils sont même fort proches et c’est à notre avis dans cette proximité que réside la terreur. De l’homme au vampire, il n’y a qu’un petit pas à franchir, un tout petit pas qui fait la différence, et cette facilité, cette aisance dans le glissement qui rend le vampire si proche de nous est sans doute beaucoup plus effrayante encore que le vampire lui-même. [...] Le vampire est aussi proche de l’homme normal que le fou peut l’être³⁵.

Les caractéristiques que l’on redoute chez le vampire sont plus visibles chez Dracula que chez Barlow, parce que le vampire de Stoker est le seul personnage du roman à en être pourvu. Dans le roman de King, le vampire est tout simplement plus fort que les humains, mais n’est pas, justement, si différent d’eux dans ses ambitions ou dans sa façon d’arriver à ses fins. Tel que l’exprime Matt Burke, l’*alter ego* de Van Helsing, « Of course monsters existed; they were the men with their fingers on

³⁴ Stephen D. Arata, *loc. cit.*, p. 94.

³⁵ Christophe Kauffman, *op. cit.*, p. 135-136.

the thermonuclear triggers in six countries, the hijackers, the mass murderers, the child molesters³⁶. »

La présence constante et englobante du mal est aussi soulevée par le prêtre Callahan, un soir d'introspection et de réflexion personnelle rendue particulièrement amère – bien que tout à fait lucide et juste – par l'abus d'alcool et la dernière confession d'une mère de famille, Sandy McDougall. L'extrait suivant constitue l'un des passages de la réflexion du prêtre, qui est particulièrement intéressante en ce qui a trait au côté « sombre » de la race humaine :

But there was more than dullness in the confessional; it was not that by itself that had sickened him [...] It was the actual presence of evil in the confessional, as real as the smell of old velvet. But it was a mindless, moronic evil from which there was no mercy or reprieve. The fist crashing in the baby's face, the tire cut open with a jackknife, the barroom brawl, the insertion of razor blades into Halloween apples, the constant, vapid qualifiers which the human mind, in all its labyrinthine twists and turns, is able to spew forth.

.....

The great social, moral, and spiritual battles of the ages boiled down to Sandy McDougall slamming her slot-nosed kid in the corner, and the kid would grow up and slam his own kid in the corner, world without end, hallelujah, chunky peanut butter. Hail Mary, full of grace, help me win this stock-car race³⁷.

Ainsi, force est de constater que Stoker et King offrent deux conceptions diamétralement différentes de l'homme. Bram Stoker fait dire à Mina Harker, en parlant de Dracula : « that Thing is not human, - not even beast³⁸ ». Pour elle, le Comte est si mauvais qu'il est tout simplement impossible qu'il soit humain. De *Salem's Lot* se dégage une philosophie inverse à celle véhiculée par *Dracula* : ce que l'on perçoit à la lecture du roman de King, c'est que Straker est tellement vil qu'il ne

³⁶ Stephen King, *op. cit.*, p. 252.

³⁷ *Ibid.*, p. 230-231 et 233.

³⁸ Bram Stoker, *op. cit.*, p. 195.

peut qu'être humain, puisque même le vampire ne traiterait pas ses semblables de la façon dont Straker traite les siens. Ainsi en est-il de la nature humaine telle que la décrit King. Aucun être, si ce n'est l'homme, ne tue gratuitement, ne viole, n'asservit ou ne réduit ses semblables à l'esclavage. Les différences majeures que nous avons constatées entre les deux romans semblent donc provenir de la façon dont les auteurs voient leur société et de la signification qu'ils donnent à la menace que constitue le vampire pour l'homme. Nous avons vu que *Dracula* peut être lu comme un appel à la résistance lancé au peuple britannique qui se croit pris au piège par ses colonies – qui ne sont pas constituées, selon leur vision (et selon celle de tous les peuples colonisateurs, il faut bien le dire), par leurs semblables, mais par des êtres qui leur sont intellectuellement inférieurs, plus près des animaux³⁹ – et le métissage racial. *Salem's Lot* se lit plutôt comme une mise en garde au peuple américain, lui suggérant de se méfier de lui-même avant tout.

2.7 L'utilisation du genre gothique

Les différences se vérifient au niveau de la forme aussi bien que du fond. En effet, nous avons mentionné, au début du chapitre, que les deux romans respectent le genre gothique tout en le modernisant. Toutefois, Stephen King ne respecte pas l'ensemble des canons du genre et cette subversion concourt à élargir la critique sociale présente dans son roman. Ainsi, nous avons vu que le genre gothique offre généralement un seul personnage noir, ce que fait, entre autres, Bram Stoker avec *Dracula*. Nous avons aussi mentionné, dans notre premier chapitre, que le félon gothique se voit souvent refuser une forme humaine, par les pouvoirs surnaturels dont il jouit tout comme par les termes que l'on utilise pour l'identifier. Les hommes sont victimes et doivent survivre à ce qui semble bien souvent être leur première altercation avec un être méchant et malintentionné. Ainsi, il est implicitement dit

³⁹ En effet, nous n'avons qu'à penser à tous les « non occidentaux » que rencontre Harker, et à la façon dont ils sont dépeints : naïfs, frustes, sans éducation, voire stupides.

que l'homme est fondamentalement bon, même s'il doit souvent métaphoriquement combattre ses propres démons afin d'avoir raison du personnage terrifiant.

Les frontières sont beaucoup plus floues chez King et tout indique que ce dernier n'est pas particulièrement crédule à l'égard du potentiel de bonté soi-disant présent chez tous les hommes. *Salem's Lot* ne décrit toutefois pas un monde constitué d'êtres totalement mauvais ; le roman insiste plutôt sur le fait qu'à l'instar de la société américaine, l'homme est porteur et semeur du meilleur comme du pire et que bien souvent, le Mal est déjà présent et n'a besoin que d'un événement déclencheur pour s'installer définitivement. Ce qui diffère donc le plus de *Dracula*, dans *Salem's Lot*, est que les personnages humains ne sont pas tous incorruptibles ni imperméables aux charmes sombres du vampire. À cela s'ajoute aussi le fait que Barlow n'agit pas seul mais bénéficie de l'aide précieuse d'un être humain, Straker. Bien sûr, on pourrait avancer que Renfield, patient du docteur Seward, apporte aussi un certain soutien à Dracula. Soit, mais tel que nous l'avons mentionné, ce dernier n'agit pas, d'une part, en toute connaissance de cause et on ne peut, d'autre part, lui attribuer la responsabilité de tous ses actes puisqu'il n'est pas sain d'esprit. Dracula profite de lui et de sa faiblesse intellectuelle pour se frayer un passage à l'hôpital de Carfax. Straker, quant à lui, aide Barlow de façon tout à fait consciente et commet des actes affreux (le sacrifice du petit Danny Glick, entre autres, un enfant, première victime du vampire) dans le seul but d'obtenir l'assentiment du maître et de satisfaire ses propres désirs mégalomanes. Cette « entorse » au genre gothique apporte une nouvelle dimension à la critique sociale et permet une réflexion plus approfondie sur la nature humaine et ses motivations, qu'elles soient nobles ou perverses.

En outre, le genre gothique respecte généralement une rythmique bien définie, qui s'établit en trois temps : « it first invites or admits a monster, then entertains or is entertained by monstrosity for some extended duration, until in its closing pages it expels or repudiates the monster and all the disruption that he/she/it

brings⁴⁰ ». Encore une fois, Stephen King déroge à cette règle tacite en n'écartant pas définitivement la menace représentée par le monstre à la fin de *Salem's Lot*. Tel que nous l'avons mentionné plus haut, la mort de Barlow ne signifie pas la fin de l'horreur pour autant, puisque Ben Mears, l'un des protagonistes du roman, lit dans un journal et ce, plusieurs mois après avoir vaincu le maître des vampires, que Salem's Lot est de nouveau le théâtre d'événements étranges qui sont probablement attribuables à la présence ou au retour des vampires dans le village. Ceci démontre une fois de plus que le Mal ne peut jamais être totalement éradiqué et, bien sûr, que le Bien ne triomphe pas toujours, contrairement à ce que laissent sous-entendre les récits gothiques traditionnels. Ainsi, malgré le fait que la menace extérieure représentée par Barlow soit éliminée, les forces du Mal ressurgissent tout de même ; il est, cette fois, impossible d'attribuer leur présence à des éléments extérieurs. Le seul personnage étranger a été tué et sa mort ne fait l'objet d'aucun doute. Malgré tout, ses « disciples » reviennent à la charge et poursuivent son dessein. Le Mal, chez King, fait donc figure de véritable phénix qui renaît continuellement de ses cendres parce qu'il se trouve invariablement un élément, humain la plupart du temps, qui l'alimente ; ainsi il n'arrive pas, loin s'en faut, toujours de l'extérieur.

Cette question sera plus approfondie au chapitre suivant, dans lequel nous comparerons les romans *Carrie* et *The Shining* de King. Nous démontrerons que l'hybridation générique favorise un éclatement de la structure morale de l'œuvre, élargissant, de ce fait, la portée de la critique sociale. Nous verrons que *Carrie*, à plusieurs niveaux, peut s'inscrire dans le genre gothique par le thème exploité, soit l'oppression et l'agression d'une innocente héroïne, et par les sous-thèmes présentés dans le récit. Toutefois, la présence d'éléments *gore* révèle un métissage générique qui permet un élargissement de la portée de la critique sociale. Ce métissage offre également la possibilité d'une utilisation plus variée des registres de la peur, combinant l'effet d'horreur et l'effet de répulsion en une seule lecture. Par l'analyse,

⁴⁰ Craft, Christopher, « Kiss Me with Those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula* », *Representations*, n° 8, 1984, p.107.

parallèlement à *Carrie*, de *The Shining*, nous verrons que l'expansion de la critique sociale se conjugue avec un resserrement de l'intrigue et une hybridation des genres *gore*, gothique et fantastique. En effet, *The Shining*, dans une moindre mesure que *Carrie*, présente des éléments indubitablement liés au genre *gore*, soit la violence, le sang et l'atavisme ; on y retrouve également quelques éléments omniprésents dans le genre gothique : réclusion dans une vieille habitation hantée, folie, apparitions. Cependant, et ce, contrairement à *Carrie*, *The Shining* comporte d'innombrables éléments apparentés au genre fantastique : indétermination, indécidabilité, irréductible étrangeté du texte et de la fiction, distorsions spatio-temporelles, entremêlement et confusion entre le monde onirique et le monde réel, représentation réaliste suivie d'une perturbation inexplicable, mutations, etc. *The Shining* offre donc un traitement complexifié des trois genres et alloue une place prépondérante aux éléments fantastiques, contrairement à *Carrie*.

Nous tenterons donc de démontrer, dans ce troisième et dernier chapitre, que la subversion des genres et l'utilisation de la terreur comme effet de lecture, dans *The Shining*, favorise la réflexion sur l'objet de la peur qui se cache sous toutes les formes d'hypocrisie, de puritanisme et de xénophobie présentes dans la société américaine.

CHAPITRE III *CARRIE ET THE SHINING*

Carrie et *The Shining*, à la différence de la plupart des écrits de Stephen King, présentent une intrigue unique, alors qu'en général, King préfère un récit éclaté mettant en œuvre plusieurs intrigues parallèles. Les deux romans que nous nous proposons d'analyser comportent, quant à eux, une histoire simple, en plus de se distinguer à d'autres niveaux de la plupart des autres ouvrages de l'auteur. Par exemple, *Carrie* se démarque sur le plan de la forme : le roman incorpore diverses voix narratives qui s'expriment à différentes époques de la diégèse ; le discours du narrateur est entrecoupé de citations extraites de divers documents qui traitent, tous de manière différente, du pouvoir de la jeune fille (extraits de presse, passages du rapport d'une commission d'enquête sur le cas Carrie White, fragments d'un article scientifique sur la télékinésie, reproduction du certificat de décès de Carrie, et *The Shadow Exploded : Documented Acts and Specific Conclusions Derived from the Case of Carietta White*, document universitaire paru à la suite des événements). Cette étude cite à son tour d'autres documents, par exemple des poèmes ou des citations d'artistes connus écrits par Carrie dans ses cahiers de classe. King a repris ce procédé des romans gothiques anglais du XVIII^e siècle et du début du XIX^e. En effet, *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis et *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin, par exemple, présentent des récits enchâssés et différents narrateurs.

The Shining diffère des autres récits de King par le nombre très restreint de personnages qu'il présente, et par le fait que les événements se déroulent à huis clos. Sur le plan de la forme, *The Shining* offre un narrateur omniscient, et le texte est truffé de prolepses. Ainsi, l'histoire complète et la chute du roman sont annoncés dès les premières pages du premier chapitre ; il va sans dire que seule une seconde lecture permet une telle observation. Si l'on tentait d'« illustrer » le plan narratif de

The Shining, on obtiendrait une spirale se dirigeant non pas vers le bas, mais vers l'inexorable fin dont fait mention l'auteur Denis Duclos auquel nous avons fait référence dans le premier chapitre de ce mémoire¹. À cet égard, les événements qui se succèdent tout au long de la trame sont en réalité la concrétisation des rêves que fait, dès la première partie du récit, Danny, « l'enfant lumière », personnage éponyme de la version française du roman. *The Shining* se lit donc sous la forme d'un compte/conte à rebours, dont la fin est l'écho du début et vice-versa.

Carrie, pour sa part, se déroule dans une banlieue du Maine, trait caractéristique de presque tous les récits de King. Chamberlain est une petite ville moyennement riche, typiquement américaine, blanche à cent pour cent, où « fighting with desperate decorum to keep the niggers out of Kleen Korners [sic]² » est encore vu comme étant légitime. Une ville fière de son équipe locale de base-ball, dont les résidants possèdent tous au moins une voiture et rêvent d'une brillante carrière en droit, en médecine ou dans un sport professionnel pour leurs fils, et d'un mariage réussi et flamboyant pour leurs filles. Inutile de préciser que la xénophobie, l'homophobie et la phallocratie sont des valeurs communes à la plupart de ses habitants. En d'autres termes, Chamberlain est synonyme d'enfer pour une adolescente comme Carrie, qui est le souffre-douleur de tous ses compagnons de classe depuis le primaire. Fille unique d'une fondamentaliste fanatique monoparentale, Carrie n'a aucune amie et se laisse persécuter par ses concœurs comme par sa mère depuis son enfance. Toutefois, elle possède le don de télékinésie qui lui permet de mouvoir des objets à distance. Le soir du bal de graduation, pendant lequel elle est nommée, par un concours de circonstances, Reine de la soirée, une ultime et cruelle raillerie³ à son endroit la pousse à utiliser son pouvoir

¹ Voir p. 19, note 35.

² King, Stephen, *Carrie*, New York, Doubleday, 1993 [1974], p. 34.

³ Carrie, en tant Reine de la soirée, doit aller s'asseoir sur un siège faisant office de trône sur la scène au milieu du gymnase. L'un des étudiants ne participant pas aux festivités de graduation, Billy Nolan, s'est chargé d'installer deux seaux emplis de sang de cochon sur une poutre au-dessus de la scène. Lorsqu'il sait Carrie assise sur le trône, il tire la corde qu'il a attachée aux seaux par un système de poulies et Carrie est inondée. La cruauté de l'acte est décuplée par le fait que Carrie, quelques

pour se venger de tous. Par la seule force de son esprit, elle retient les étudiants prisonniers du gymnase de l'école et fait brûler celui-ci, met la ville à feu et à sang et retourne chez elle pour assassiner sa mère. Elle mourra elle-même des suites d'un coup de poignard que cette dernière lui inflige en voulant la sacrifier pour expier ses péchés et pour effacer le « Curse of Intercourse⁴ », auquel elle n'a succombé qu'une seule fois, et à cause duquel, selon ses croyances, elle a été punie en donnant naissance à Carrie, cette « devils spawn witch imp of the devil⁵ ».

Il s'agit ici d'un résumé excessivement rapide et il va de soi que nous nous attarderons plus avant à certaines parties du roman et à plusieurs détails lors de notre analyse. Toutefois, ce survol de l'intrigue nous permet déjà de déceler de nombreux éléments gothiques dans le roman. Au départ, la forme, dont nous avons discuté ci-haut, ainsi que le thème principal du roman s'inscrivent dans le genre. En effet, l'oppression et l'agression d'une innocente victime sont au cœur de la plupart des romans gothiques de la première heure. Les relations conflictuelles à la mère sont également particulières au genre gothique⁶, ainsi, bien sûr, que la présence exacerbée de la religion. L'enfermement est aussi une caractéristique fondamentale du genre et *Carrie* exploite cette particularité, bien qu'en la modifiant. De fait, Carrie n'est pas confinée à un seul endroit. Toutefois, le monde clos et sans merci de l'école n'a rien à envier aux châteaux dans lesquels les jeunes et pures victimes des romans gothiques classiques étaient enfermées ; Carrie se fait en outre régulièrement emprisonner dans un garde-robe par sa mère « pour prier ». D'ailleurs, où qu'elle

semaines auparavant, a commencé ses premières menstruations dans la douche de l'école, au vu et au su de toutes les jeunes filles de sa classe, qui l'ont bombardée de tampons et de serviettes sanitaires avant de réaliser que Carrie, 17 ans, ne comprenait pas ce qui lui arrivait et se croyait « bleeding to death » (p. 9). La honte que ressent Carrie est donc d'autant plus cuisante qu'elle est un rappel, devant l'école entière, cette fois, de son ignorance au sujet des menstruations, ce qui renforce la conviction qu'ont les autres que Carrie est nettement étrange. Ce qu'ils ne lui pardonnent pas.

⁴ Stephen King, *op. cit.*, p. 44.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ En fait, le conflit réside régulièrement dans le fait que les mères sont généralement absentes des romans gothiques et qu'une figure paternelle (oncle ou tuteur) domine. *Wuthering Heights* et *Jane Eyre*, des soeurs Brontë, en sont deux exemples. King opère une variation sur ce thème en plaçant la mère comme figure exclusive – et toute puissante – du patriarcat.

soit, l'adolescente est prisonnière de l'enseignement religieux de sa mère. Les jeux sont interdits, le plaisir, à plus forte raison, et la jeune fille refoule fermement son seul allié, à savoir son pouvoir de télékinésie, par peur de sa mère, qui y voit l'expression du démon et la bat féroce­ment au moindre signe de son apparition. Même si Carrie choisit finalement de se défendre contre sa mère, elle vit dans la hantise de celle-ci et de ses transes depuis sa plus tendre enfance et hésite à utiliser son pouvoir contre elle, par amour filial. Tout cela change bien sûr de façon spectaculaire le soir du bal de graduation, mais nous y reviendrons plus loin, lorsque nous discuterons de la dimension du félon gothique dans le roman.

Revenons pour l'instant à *The Shining*. Ce roman est l'un des seuls de King à se dérouler à l'extérieur du Maine, soit au Colorado. De plus, tel que nous l'avons mentionné plus haut, l'intrigue se déroule presque totalement à huis clos. Le lieu de la réclusion est lui aussi éminemment gothique. Il s'agit d'un vieil hôtel⁷, l'Overlook, gigantesque et somptueux, situé au plus haut sommet d'une énorme montagne et offrant une vue imprenable sur la chaîne des Rocheuses. L'intrigue est simple, bien que les aspects fantastiques du roman en limitent la limpidité. Quoiqu'il en soit, un résumé du récit s'ébauche néanmoins rapidement : cherchant désespérément un emploi à la suite de son renvoi de l'université où il a attaqué l'un de ses étudiants⁸, Jack Torrance accepte un poste de gardien pour la saison hivernale à l'Overlook, puisque la situation géographique de l'hôtel ne permet pas à ses propriétaires de le maintenir ouvert toute l'année. Il est donc vide de tout visiteur durant l'hiver. Il faut savoir que l'Overlook a une mauvaise réputation dans la région, et que son passé est entaché par plusieurs scandales que le gérant de l'hôtel essaie tant bien que mal de dissimuler. On apprend d'ailleurs dès le début du roman qu'un des gardiens engagés quelques hivers plus tôt a, « as a result of too much

⁷ Tel que nous l'avons mentionné au premier chapitre, l'hôtel, tout comme l'auberge ou la chapelle, est bien entendu un avatar du château gothique.

⁸ L'étudiant en question, George Hatfield, se fait retirer de l'équipe de plaidoirie universitaire que Jack dirige parce qu'il bégaie lamentablement. Le jeune homme, furieux, décide de se venger et Jack le surprend à taillader les pneus de sa voiture dans le stationnement de l'université. Dans un accès de fureur incontrôlable, Jack se rue sur George et le bat sauvagement.

cheap whiskey⁹ », tué sa femme et ses deux filles avant de se suicider, et que leurs corps ont été retrouvés à la fin de l'hiver. Jack Torrance a lui-même un passé entaché par l'alcoolisme, qu'il semble avoir contrôlé, et un caractère violent qu'il ne réussit pas toujours à tempérer. Son fils de cinq ans, Danny, possède des pouvoirs psychiques – ce que King appelle précisément le « shining¹⁰ » – qui lui permettent parfois de prévoir l'avenir et de connaître les intentions, viles comme nobles, des personnes qui l'entourent. Il a en outre régulièrement des visions horribles mais toutefois sibyllines de l'Overlook et du danger qu'il représente pour lui et sa famille. Toutefois, comme l'enfant ne comprend pas son pouvoir et que celui-ci fait peur à ses parents, Danny ne parle pas de ses appréhensions et la famille accepte d'aller passer l'hiver à l'Overlook et, par le fait même, d'être totalement coupée du reste du monde pendant plusieurs mois. L'hôtel, par contre, semble « reconnaître » et désirer obtenir le pouvoir du garçon. Danny étant imperméable aux demandes de l'hôtel, l'Overlook utilisera Jack et profitera de ses faiblesses afin de s'emparer du don de son fils. Jack ne peut résister à toutes les tentations que lui offre l'hôtel (alcool, notoriété, possibilité d'écrire un livre sur l'hôtel et ses secrets afin de devenir l'écrivain glorieux qu'il désire être, etc.) et se transforme petit à petit en monstre capable d'infanticide afin de plaire à ceux qu'il croit être les maîtres de l'endroit. Ainsi, le passé de l'hôtel, tout comme celui de Jack Torrance, vient progressivement hanter le présent jusqu'à s'y substituer entièrement. Danny et sa mère, Wendy, réussiront finalement à fuir, mais Jack, totalement possédé par l'hôtel, périra dans l'explosion qui signera la mort de l'Overlook. Les fantômes du passé, toutefois, survivront à la fin pour le moins fracassante de l'hôtel.

En effet, tout comme dans *Salem's Lot*, l'élimination du personnage noir n'entraîne pas nécessairement, dans *The Shining*, l'éradication du Mal. D'ailleurs, il en va de même dans *Carrie*, puisque la menace représentée par le pouvoir de

⁹ King, Stephen, *The Shining*, New York, Pocket Books, 2001 [1977], p. 12.

¹⁰ Le terme « shining » a été traduit par « Don » dans l'édition française ; nous utiliserons malgré tout le nom anglais à quelques reprises, puisque la traduction est, selon nous, plus ou moins précise.

télékinésie survit à la jeune fille. Ainsi, le roman se termine sur la lettre qu'écrit une jeune femme à sa sœur, plusieurs années après le décès de Carrie, dans laquelle elle raconte que sa petite fille d'âge préscolaire est capable de faire bouger ses billes à distance. Selon ses propres mots, sa fille « will be a world-beeter [*sic*] someday¹¹ ».

3.1 Présence du Mal et recherche du félon

On peut toutefois se demander si la menace représentée par le pouvoir de Carrie est liée au « Mal » qui parcourt les romans gothiques : le potentiel de destruction que porte la jeune fille en elle se serait-il manifesté d'une façon aussi horrible, faisant d'elle un monstre sadique, si elle n'avait pas été victime, tout au long de sa vie, de la méchanceté de ses compagnes et de la folie religieuse de sa mère ? Il semble que l'adéquation systématique Mal/félon, que l'on retrouve invariablement dans les récits gothiques classiques, soit ici remise en cause. Il s'agit là de l'une des subversions du genre qu'opère l'écriture de King. En effet, il est malaisé de trouver un personnage terrifiant unique dans *Carrie* puisque tous les protagonistes deviennent tour à tour victimes et bourreaux. L'acte destructif de Carrie et le meurtre de sa mère sont bien entendu monstrueux, mais il serait selon nous fautif de confiner Carrie au seul rôle de félon pour cette raison. Comme le rappelle l'une des survivantes du drame dans son autobiographie : « This is the girl they keep calling a monster. I want you to keep that firmly in mind. The girl who could be satisfied with a hamburger and a dime root beer after her only school dance so her momma wouldn't be worried¹²... » Il est ici très clair que Carietta White n'a rien, *a priori*, du bourreau unidimensionnel et uniquement mené par sa soif de sang et de meurtre que l'on rencontre régulièrement dans les récits d'horreur. Elle est, au contraire, profondément humaine. Ceci est bien sûr l'un des aspects les plus dérangeants de la fiction de King, puisque le phénomène d'identification au personnage s'en voit déstabilisé, et que la sympathie qu'attire la jeune fille ne trouve

¹¹ King, Stephen, *Carrie*, *op. cit.*, p. 181.

¹² *Ibid.*, p. 105.

soudainement plus de justification. Si elle perdure, et c'est bien là que réside le trouble ressenti par le lecteur, c'est que ce dernier est tout à coup « forcé » d'admettre, par le processus d'identification au personnage qui s'est opéré tout au long du roman, l'attrait qu'a sur lui la violence et l'agressivité dont il est témoin. Tel que l'explique Stephen King, « Quand il y a une série d'horribles meurtres [...], une part du lecteur trouve cela jouissif¹³ ». Le plaisir de la destruction que ressent Carrie trouve ainsi un écho chez le lecteur, et cet écho s'explique par le sentiment que le Mal est, dans une certaine mesure, justifié par l'esprit de légitime vengeance qui l'anime.

Contrairement aux récits gothiques qui proposent un personnage déchiré entre deux Moi distincts, tels que *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* dont nous avons discuté au premier chapitre, Carrie ne peut attribuer sa malignité à la folie ou à un désir plus ou moins fondé d'expérimenter des actes répréhensibles sous couvert d'anonymat. Sa soif de destruction est manifeste, elle agit par pur esprit de vengeance et elle est parfaitement consciente des actes qu'elle commet. Carrie présente donc, malgré son aspect « humain », les traits caractéristiques des deux types de personnages hautement polarisés et manichéens que l'on rencontre dans les récits gothiques classiques. Excessivement pure comme totalement monstrueuse, elle passe aisément du rôle d'innocente victime à celui de bourreau sadique et cruel.

Toutefois, tel que l'explique Éric Fromm,

la destructivité vindicative est une réaction spontanée à une souffrance intense et injustifiée qui est infligée à une personne [...] Ce type d'agressivité diffère de deux façons de l'agressivité défensive normale. Elle intervient après que le dommage a été causé, et, par conséquent, n'est pas une défense contre un danger

¹³ Coenen, Martin, « Entrevue », *King : dossier*, Bruxelles, Éditions Lefrancq, collection « Les dossiers de Phénix », 1995, p. 52.

menaçant. Elle est beaucoup plus intense et, souvent, elle est cruelle, libidineuse et insatiable¹⁴.

Ainsi, l'interrogation que nous avons soulevée plus haut, à savoir si Carrie serait devenue la meurtrière en laquelle elle se transforme à la fin du récit si elle avait vécu une vie « normale », trouve ici son explication. Selon nous, le potentiel de destruction de Carrie White ne se serait jamais manifesté (ou alors la jeune fille aurait utilisé son pouvoir autrement, comme son arrière-grand-mère le faisait avant elle¹⁵) si ses consœurs et sa mère l'avaient traitée décemment. De cette façon, les victimes du pouvoir de Carrie sont en partie responsables de l'horreur qu'elles subissent, et la malignité de Carrie, qui devient bourreau, s'explique par son statut de victime.

Une analyse semblable pourrait être faite du personnage de Jack Torrance. Ce dernier est monstrueux à bien des égards et il semble aisé de lui octroyer le rôle de félon dans le roman *The Shining*. Pourtant, tout comme Carrie, ce personnage n'est pas unidimensionnel et est, à maints égards, victime de ce qui lui arrive. Tel qu'il se l'explique lui-même, dans un moment de réflexion dont nous discuterons plus avant, « He had not done things; things had been done to him¹⁶. » En effet, malgré sa bonne volonté et son désir de racheter son passé noirci par ses accès de colère, son caractère violent et son dangereux penchant pour l'alcool, tout concourt à empêcher Jack de se remettre sur pied et de prouver à sa famille qu'elle peut à nouveau compter sur lui. L'hôtel exerce son influence maléfique et lui fait faire de graves erreurs de jugement, sans compter le fait qu'elle lui fournit éventuellement de l'alcool, alors qu'il était déterminé à rester sobre et qu'il n'en avait pas apporté avec lui. Ainsi, Jack oscille pendant une bonne partie du roman, tel que Carrie, entre les

¹⁴ Fromm, Éric, *La passion de détruire, Anatomie de la destructivité humaine*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1975 [1973], p. 285.

¹⁵ Voir *Carrie*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶ King, Stephen, *The Shining*, *op. cit.*, p. 159.

rôles de bourreau et de victime, jusqu'au moment où il se transforme totalement en monstre destructeur et inhumain.

Jack Torrance et Carrie White ne sont donc pas « mauvais » dès le début de l'intrigue, contrairement à Dracula, par exemple, félon gothique par excellence. Les deux protagonistes subissent au contraire une lente dépersonnalisation, une longue descente vers la folie meurtrière pendant laquelle ils perdent peu à peu leur statut de souffre-douleur pour finalement devenir, à la fin de l'intrigue, bourreaux. De fait, Carrie n'avait jamais utilisé volontairement son pouvoir avant le jour où elle se fait humilier une fois de trop par ses compagnes. Tel qu'expliqué dans le roman, « Suddenly [...] the critical mass was reached. The ultimate shit-on, gross-out, put-down, long searched for, was found. Fission¹⁷. » À partir de ce moment charnière, Carrie utilisera son pouvoir de façon de plus en plus délétère, jusqu'au soir du bal de graduation, pendant lequel l'ultime risée aura raison de son discernement et la transformera en meurtrière impitoyable. Il en va de même pour Jack Torrance. Sa transformation et sa possession ne s'effectuent pas de façon soudaine ; à compter de son emménagement à l'Overlook, ses faiblesses se manifestent peu à peu, les accès de colère se succèdent et ses pulsions violentes sourdent, de plus en plus fréquemment, pour finalement laisser le côté noir de sa personnalité gagner la partie contre la décision qu'il avait pourtant prise (« *From now on you will hold your temper. No Matter What*¹⁸. ») peu après son arrivée à l'hôtel. Jack Torrance est donc, tout comme Carietta White, un être complexe, victime aussi bien de lui-même que des entités extérieures qui le poussent à exacerber ses aspects les plus vils, plutôt qu'à les enfouir en lui-même.

¹⁷ King, Stephen, *Carrie*, op. cit., p. 8.

¹⁸ King, Stephen, *The Shining*, op. cit., p. 203.

3.2 *The Shining* et l'atavisme

À cet égard, il est remarquable que les démons intérieurs de Jack reviennent toujours le hanter quand l'hôtel « s'éveille » et que les fantômes du passé se manifestent. Tel que l'explique Joseph Gixti, « the apparently surnatural manifestations can be conveyed both as being objectively “real” and as having links with the “ghosts” of Torrance’s past and the “demons” of his inner nature¹⁹ ». L'une des premières occurrences concrètes de la malveillance de l'hôtel va ainsi de pair avec une profonde réflexion de Jack concernant son passé marqué par son caractère violent. Le lien que nous voyons entre les fantômes de l'hôtel et ceux du passé de Jack Torrance trouve sa genèse au moment où Jack découvre un nid de guêpes et se fait piquer par l'une d'elles en faisant des rénovations sur le toit de l'hôtel. Il ne descend toutefois pas immédiatement pour se soigner, mais se perd plutôt en contemplation devant le nid, et passe près d'une demi-heure²⁰ à réfléchir à ses erreurs, à sa violence, à son alcoolisme. Puis, après avoir fumigé le nid et s'être assuré qu'il ne constitue plus une menace, Jack le donne à Danny pour qu'il le mette dans sa chambre. Le soir venu, Jack s'emporte contre son fils parce que ce dernier, sortant de l'une de ses transes, bégaye légèrement en revenant à lui-même, rappelant à Jack, du coup, sa mésaventure avec George Hatfield. Quelques heures plus tard, s'éveillant d'un cauchemar dans lequel il était poursuivi par la figure monstrueuse que deviendra son père, Danny se fait piquer grièvement par une douzaine de guêpes, revenues à la vie de façon inexplicable. Après avoir réconforté Danny, Jack couvre le nid qui, contre toute attente, regorge de guêpes, et le dépose sur le perron afin que le froid les tue définitivement. Pendant ce temps,

¹⁹ Gixti, Joseph, *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fiction*, London, Routledge, 1989, p. 68.

²⁰ La mention du temps octroyé à sa réflexion n'est pas qu'accessoire, puisque l'auteur y prête une importance certaine en évoquant la surprise que ressent Jack lorsqu'il réalise que son introspection s'est poursuivie pendant près de trente minutes. Voir p. 171. Nous croyons qu'il est important d'en faire mention, puisque tel qu'expliqué au premier chapitre de ce mémoire, la perte de la notion du temps est l'un des aspects présidant à l'occurrence du fantastique.

One thought played over and over in his mind, echoing with

(You lost your temper. You lost your temper.

You lost your temper.)

an almost superstitious dread. They had come back. He had killed the wasps but they had come back.

In his mind he heard himself screaming into his frightened, crying son's face: *Don't stutter!*

.....
He stood in the darkness for a moment, thinking, wanting a drink. Suddenly the hotel seemed full of a thousand stealthy sounds: creakings and groans and the sly sniff of the wind under the eaves where more wasps' nests might be hanging like deadly fruit.

They had come back²¹.

Le « they » est bien sûr directement lié aux guêpes, mais aussi aux faiblesses de Jack, à son tempérament colérique et à son alcoolisme. Le thème du guêpier caché est cher à Stephen King, et la métaphore qu'il représente est évidente : c'est celle du Mal occulté, caché, mais toutefois présent et actif, latent, sournois, et dont l'éveil éventuel est surprenant certes, mais inévitable et d'autant plus destructeur qu'on ne l'attendait pas. Dans le roman *The Shining*, l'auteur utilise concrètement ce thème, portant d'ailleurs la réflexion de Jack sur le « Great Wasps' Nest of Life²² », dans lequel il a malencontreusement enfoui la main, avec pour conséquence la perte de son emploi et le lent mais constant effritement de son mariage, dus à son tempérament de plus en plus violent et à son penchant incontrôlable pour l'alcool. « When you unwittingly stuck your hand into the wasps' nest, you [...] ceased to be a creature of the mind and became a creature of the nerve-endings; from college-educated man to wailing ape in five easy seconds²³ ». La dichotomie ici soulevée par l'auteur nous amène à Freud, que Jack Torrance cite d'ailleurs à quelques reprises dans le roman. Si « la conscience est la conséquence du renoncement aux

²¹ King, Stephen, *The Shining*, *op. cit.*, p. 201, 203.

²² *Ibid.*, p. 161.

²³ *Ibid.*

pulsions²⁴ », un être rendu soudainement inconscient se rapprochera inévitablement de l'animal, de l'être instinctif – et donc agressif, nous dira Freud – de la « bête sauvage » qui sommeille en chaque être soi-disant évolué. La question de la bête intérieure (« beast within ») sera d'ailleurs discutée plus avant.

À maintes reprises dans le roman, la corrélation entre la colère injustifiée ou le besoin de boire de Jack et les forces occultes de l'hôtel est évidente. Ce sont ces forces qui, en dernière instance, feront de Jack ce qu'il voulait pourtant à tout prix éviter, soit un être forcené, ivrogne et autodestructeur, tel que l'était son propre père, à qui Jack redoutait de ressembler, mais que l'hôtel, tel que nous en avons discuté au premier chapitre, fait revivre en lui. Les fantômes du passé de la famille Torrance et de l'Overlook sont indiscutablement liés et l'éveil des uns contribue à la manifestation des autres.

Nous avons mentionné, au premier chapitre, que dans les récits gothiques classiques, la demeure noire, sans son maître, n'exerce aucune forme de pouvoir. *The Shining* offre une variante à cette caractéristique du genre gothique²⁵. L'Overlook représente sans aucun doute la demeure noire gothique et en possède toutes les caractéristiques (une énigme y est rattachée, elle est le théâtre d'événements étranges et d'apparitions, l'un des trois protagonistes du roman, Danny, reçoit plusieurs mises en garde contre l'hôtel avant de s'y rendre, l'un des membres du personnel affirme y avoir vu des « choses mauvaises²⁶ », etc.) Toutefois, il est difficile de définir qui est le maître de l'endroit. Jack Torrance croit éventuellement pouvoir le devenir, mais l'hôtel s'intéresse beaucoup plus au Don de Danny, lequel, s'il réussissait à s'en emparer, viendrait augmenter son pouvoir

²⁴ Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 [1929], p. 86.

²⁵ Shirley Jackson, qui a exercé une grande influence sur King, propose elle aussi, dans *The Haunting of Hill House*, un bâtiment ayant une puissance propre et une capacité d'agir même en l'absence d'un maître. C'est la maison, dans ce roman, qui prend possession des habitants, et non l'inverse. *The Shining* offre aussi un lieu malveillant au préalable, un lieu qui est son propre maître. L'Overlook voudra ainsi le pouvoir de Danny pour augmenter sa puissance.

²⁶ King, Stephen, *The Shining*, *op. cit.*, p. 128, nous traduisons.

maléfique. Nous croyons ainsi que la demeure noire et le personnage terrifiant, dans *The Shining*, sont une seule et unique entité. L'hôtel est, selon nous, pourvu d'une volonté propre et peut donc être considéré comme un personnage à part entière. Mentionnons à cet égard qu'à la fin du roman, lorsque Jack pourchasse inlassablement sa femme et son fils dans le but évident de les tuer, Wendy réalise qu'elle se bat littéralement contre l'Overlook lui-même : « there was nothing of the real Jack in that howling, maundering, petulant voice [...] Jack wasn't out there anymore. She was hearing the lunatic, raving voice of the Overlook itself²⁷ ». Danny, à son tour, fait la même constatation et tient ce discours à la chose-Jack qui se tient devant lui : « 'You're *it*, not my daddy. You're the hotel. [...] You had to make him drink the Bad Stuff. That's the only way you could get him, you lying false face²⁸ ».

Cette explication s'ajoute à celles données plus haut et confirme, une fois de plus, que Jack Torrance ne peut être considéré comme le félon au sens où on l'entend dans les récits gothiques classiques. La demeure noire se sert de lui pour arriver à ses fins, et ce sont les pouvoirs de Danny qui déclenchent les événements. Néanmoins, il ne faut pas oublier que contrairement à Danny et Wendy, qui sont pour le moins ambivalents face à l'hôtel, Jack, d'emblée, aime et respecte l'endroit : « He felt that he and it were *simpático*²⁹ ». En outre, compte tenu que le récit nous donne accès au passé de Jack, nous ne pouvons pas le considérer comme étant uniquement l'innocente victime des forces du Mal qui hantent l'Overlook. Jack constitue, telle la petite ville de Salem's Lot dans le roman du même nom, un terreau propice au développement ou à l'éveil de forces malveillantes, et ses propres démons refont surface lorsque l'hôtel et ses fantômes se matérialisent vicieusement. Tel que l'exprime Danny, l'hôtel réussit à faire de Jack son allié afin d'obtenir le Don de l'enfant et ainsi augmenter son pouvoir, mais seulement après lui avoir fait boire de

²⁷ *Ibid.*, p. 625.

²⁸ *Ibid.*, p. 652.

²⁹ *Ibid.*, p. 378.

l'alcool (ce qui pourrait métaphoriquement correspondre à « arroser » le terreau que représente Jack), lui faisant définitivement rompre les promesses qu'il s'était faites et éveiller irrémissiblement ses pulsions malicieuses, qui le font agir de concert avec celles de l'Overlook. L'alcoolisme de Jack constitue l'expression la plus éloquente de ses faiblesses et sa plus grande blessure, et l'hôtel utilise celle-ci en dernière instance, après avoir utilisé les autres et s'être manifesté sporadiquement. En effet, l'Overlook détruit doucement tous les rêves de Jack et lui enlève peu à peu les seules choses qui le tenaient réellement en vie et qui l'aidaient à rester sobre, soit sa conviction d'être un écrivain talentueux et son désir de redonner à sa famille une vie et un foyer décents.

Enivrer Jack Torrance permet aussi à l'Overlook d'empêcher sa victime de réfléchir à la possibilité que l'hôtel soit néfaste pour lui et sa famille. L'Overlook s'emploie à noyer, bel et bien, toute envie chez Jack d'analyser, en universitaire qu'il est, les phénomènes extraordinaires (dans le sens premier du mot) auxquels il prend part. À titre d'exemple, lorsque l'un des représentants³⁰ de l'hôtel l'approche pendant le bal masqué et lui fait part du fait que l'hôtel désire lui confier un poste important, mais qu'une condition s'applique – celle de sacrifier son fils – Jack a quelques instants de lucidité pendant lesquels « a part of him, perhaps the last tiny spark of sobriety, tried to tell him that it was 6 A.M. on a morning of December³¹ ». L'hôtel, toutefois, ne désire pas que Jack pousse la réflexion trop loin, et lui sert, sans même que Jack en soit conscient, un énième verre. « He looked down at his left hand and saw there was another drink in it, half-full. He emptied it at a gulp³² ». Dans ces conditions, Jack arrive à accepter l'occurrence du fantastique, alors qu'à jeun, il ne peut s'y résoudre.

³⁰ Cet « envoyé spécial » de l'Overlook n'est autre que Delbert Grady, le gardien qui a tué sa femme et ses filles quelques hivers avant l'embauche de Jack Torrance à l'hôtel.

³¹ Stephen King, *op. cit.*, p. 527.

³² *Ibid.*, p. 537.

3.3 L'hésitation fantastique

Plusieurs exemples peuvent être utilisés afin de le démontrer ; nous en avons offert un au premier chapitre de ce mémoire³³ en mentionnant que c'est précisément le refus de Jack Torrance de croire en la réalité des événements inexplicables qui le mène à sa perte³⁴. Ainsi, Jack ne peut se résoudre à croire que son fils s'est véritablement fait étouffer dans la chambre 217 par une morte-vivante sortant de son bain, même si le cou tuméfié et humide de Danny a force de preuve. Jack a même plus de facilité à croire à sa propre culpabilité (il se demande s'il aurait pu attaquer Danny lui-même au moment où il était somnambule³⁵) qu'à admettre qu'un fantôme hante les lieux. Il monte néanmoins à la chambre 217 où le texte suggère fortement qu'il est lui aussi poursuivi par le cadavre putréfié de la morte ; évidemment, l'utilisation d'expressions telles que « he seemed to hear » et « it could have been³⁶ » augmente l'indétermination et le lecteur, à l'instar de Jack Torrance, se trouve plongé en plein cœur du fantastique, « fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur – un lecteur qui s'identifie au personnage principal – quant à la nature d'un événement fantastique³⁷ ». Par contre, lorsque Jack sort de la chambre, tout indique que l'éternelle baigneuse de la chambre 217 est réellement derrière la porte³⁸ :

But below the tumble of his chaotic thoughts, below the triphammer beat of his heart, he could hear the soft and futile sound of the doorknob being turned to and

³³ Voir page 26.

³⁴ Jack sera forcé, par l'hôtel, d'y croire pendant un moment, mais une part de lui refusera jusqu'à la toute fin la possibilité que l'hôtel soit hanté. Dans un ultime moment de lucidité, Jack dira à son fils de s'enfuir, et le temps qu'il prendra pour ce faire sera suffisant pour le tuer. En effet, ces précieuses secondes représentent le seul sursis qu'aurait pu utiliser Jack pour aller régler la pression de la chaudière du sous-sol. Lorsque Jack s'y dirige enfin, après avoir parlé à son fils, il est trop tard. La chaudière explose au moment où il tourne le cadran. (Voir page 652 et suivantes.)

³⁵ Voir premier chapitre, page 27, note 52.

³⁶ Stephen King, *op. cit.*, p. 382-383.

³⁷ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1970, p. 165.

³⁸ En outre, comme l'affirme sans ambages Christophe Kauffman, « seul un lecteur de mauvaise foi refuserait de reconnaître le caractère fantastique d'[un événement] lorsque celui-ci est pointé du doigt par les personnages que [l]'œuvre fait vivre ». Voir « Stephen King. De l'angoisse à la peur », *King : dossier, op. cit.*, p. 128-129.

fro as if something locked in tried helplessly to get out [...] If he opened his eyes and saw that doorknob moving he would go mad. So he kept them shut, and after an unknowable time, there was stillness³⁹.

Après avoir réussi à ouvrir les yeux et à s'éloigner de la porte, Jack se retrouve une fois de plus face à une chose inexplicable, mais décide (ou est forcé par l'hôtel) de l'ignorer :

He stopped halfway to the stairs and looked at the fire extinguisher. He thought that the folds of canvas were arranged in a slightly different manner. And he was quite sure that the brass nozzle had been pointing toward the elevator when he came up the hall. Now it was pointing the other way. 'I didn't see that at all', Jack Torrance said quite clearly. His face was white and haggard and his mouth kept trying to grin⁴⁰.

Évidemment, lorsque Jack rejoint son fils et sa femme à la cuisine après être allé vérifier l'état des lieux, il passe tout ce qu'il a vu, ressenti et entendu sous silence. « 'Nothing there', he said, astounded by the heartiness of his voice. 'Not a thing⁴¹'. »

Le fait que Jack mente au sujet des événements liés à la chambre 217 et qu'il soit stupéfait lui-même de la sincérité qu'il entend dans sa propre voix ouvre certains questionnements ; en effet, il y a lieu de se demander qui, exactement, Jack Torrance essaie de rassurer : sa famille, en lui évitant de vivre dans la terreur ? Lui-même, en voulant se convaincre qu'il n'est pas dément ? Quoi qu'il en soit, ce sont finalement les intérêts de l'Overlook qu'il sert, en décidant d'y rester et, ce faisant, en lui permettant de poursuivre son funeste dessein. Le texte ne répond pas, à n'en pas douter, directement à ces questions, mais la suite des événements indique fortement

³⁹ Stephen King, *op. cit.*, p. 383-384.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 384.

⁴¹ *Ibid.*

que c'est l'hôtel lui-même qui pousse Jack à feindre d'ignorer qu'il se passe des choses plus qu'étranges dans l'aile ouest de l'Overlook.

Il est nécessaire de garder en tête, suite à ce questionnement, ce que nous avons déjà mentionné concernant le lien indéniable entre l'éveil des fantômes de l'Overlook et celui des démons intérieurs de Jack, car cette corrélation nous permet d'affirmer que l'hôtel dirige les réflexions de Jack et altère son jugement. Ainsi, quand Jack se rend dans la chambre 217, ses sentiments oscillent entre la franche sympathie pour son fils et son « irritation and even real anger » contre lui, à l'idée que Danny « had been trespassing⁴² » en subtilisant le passe-partout pour pénétrer dans l'une des chambres. Pour paraphraser Joseph Gixti⁴³, les émotions négatives que ressent Jack prennent toujours forme au moment où l'hôtel se manifeste :

He bent down and ran his fingertips along the bottom of the tub. Dry as a bone. The boy had been either hallucinating or outright lying. He felt angry again. *That was when* [c'est nous qui soulignons] the bathmat caught his attention. He frowned down at it. What was a bathmat doing in here? It should be down in the linen cupboard⁴⁴.

Cette interdépendance entre l'hôtel et Jack se vérifie aussi au moment où Danny fait la rencontre du cadavre dans la chambre 217. En effet, Jack fait le cauchemar concernant son père à l'instant même où Danny se retrouve face à la morte. Tel que nous l'avons mentionné au premier chapitre, dans le rêve de Jack, son père, qui était un homme excessivement violent et alcoolique de surcroît – nul besoin de mentionner que la relation entre Jack et Danny est une copie conforme que celle qu'entretenaient Jack et son père – lui ordonne de tuer son fils et sa femme et lui dit qu'à cet instant même, Danny est « where he shouldn't be. Trespassing⁴⁵ ». Le terme *trespassing* qu'utilise Jack lorsqu'il entre dans la chambre 217 (voir ci-

⁴² *Ibid.*, p. 378.

⁴³ Voir *Terrors of Uncertainty*, p. 71 et suivantes.

⁴⁴ Stephen King, *op. cit.*, p. 380.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 341.

haut) est un écho direct des paroles de son père, que Jack, enfant, comparait d'ailleurs à un fantôme – « The White Ghost-God⁴⁶ » – et démontre indubitablement le lien entre le retour des fantômes du passé de Jack et celui des démons qui peuplent l'Overlook. Jack utilisera d'ailleurs le terme « trespassing » de plus en plus fréquemment jusqu'à la fin du roman, où il poursuivra son fils et tentera de le tuer, répondant ainsi aux ordres de l'hôtel, personnifié par le père de Jack dans son cauchemar.

En se réveillant de sa terrible rencontre onirique avec son père, Jack dira à Wendy que jamais un rêve ne lui avait semblé aussi réel :

...dream, I guess it was a dream, but it was so real, I... it was my mother saying that Daddy was going to be on the radio and I... he was... he was telling me to... I don't know... I don't know, he was *yelling* at me... and so I broke the radio... to shut him up. To shut him up. He's dead. I don't even want to dream about him. He's dead⁴⁷.

L'effet fantastique est d'ailleurs régulièrement ressenti par la juxtaposition du rêve (ou de ce qui semble l'être) et de la réalité, ou du moins de ce que la réalité devrait normalement être. Avant d'en parler plus longuement, nous voudrions souligner quelques points importants concernant le rêve de Jack. Ce rêve, nous l'avons dit, survient au moment où Danny rencontre la morte. Le fait que le rêve de Jack lui ait paru si réel peut selon nous être mis en parallèle avec l'apparente réalité de la femme de la chambre 217. Tout comme le père de Jack, elle représente un passé souillé par le vice⁴⁸ qui vit encore à travers Jack et à travers les pouvoirs de son fils. De plus, Jack dit à Wendy qu'il ne se souvient plus de ce que lui a dit son père, ce qui est faux, bien entendu. Jack refuse d'en parler tout comme il refuse

⁴⁶ *Ibid.*, p. 339.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁸ Le cadavre de la chambre 217 est vraisemblablement celui d'une visiteuse de l'hôtel, morte ivre et droguée dans son bain, à la suite d'une semaine passée, à l'insu de son mari, en compagnie d'un prostitué « young enough to be her grandson » (p. 34).

d'accepter l'existence d'un fantôme dans la chambre 217. Il refuse donc le retour de tout lien avec son passé tumultueux (« Because he had cut all the father out of him and it was not right that he should come back, creeping trough this hotel two thousand miles from the New England town where his father had lived and died⁴⁹ ») tout comme il refuse de voir que l'Overlook exerce une influence néfaste sur lui et est doué de pouvoirs inexplicables et d'intentions pour le moins mauvaises.

À la fin du roman, tous les rêves qu'a faits Danny au cours des mois d'automne prennent vie et la réalité semble s'effriter dans l'interpénétration du rêve et du réel : « Dream and reality had joined without a seam⁵⁰ ». Il est donc difficile de départager le vrai du faux, le fantasmatique du matériel. Ce trait caractéristique du genre fantastique traverse d'ailleurs le récit. Les « weird, unreal feeling[s]⁵¹ » sont fréquemment ressentis par les personnages, et le chapitre dans lequel se trouve la première manifestation concrète de l'Overlook, soit la « résurrection » de la femme décédée dans la chambre 217, est intitulé *Dreamland*. « Dreamland » parce que Jack y fait le rêve concernant son père, « Dreamland » parce que Wendy dort elle aussi au moment où son fils fait sa sinistre rencontre. Ne pourrions-nous donc pas ainsi présumer que malgré les marques que porte Danny au cou, et qui semblent prouver l'existence de la morte, les événements que vit l'enfant ne sont en fait qu'un autre de ses nombreux rêves, qu'une autre de ses hallucinations, de ses trances ? Quoi qu'il en soit, c'est l'explication que donne Jack à Wendy :

'He goes into a trance. The walking dead woman [...], because she's a subconscious figure, she's also *him*. In the trance state, the conscious Danny is submerged. The subconscious figure is pulling the strings. So Danny put his hands around his own neck and — '

'Stop', she said. 'I get the picture⁵².

⁴⁹ Stephen King, *op. cit.*, p. 341-342.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 649.

⁵¹ *Ibid.*, p. 320.

⁵² *Ibid.*, p. 401.

La différence fondamentale entre Danny et Jack réside ainsi dans le fait que l'enfant n'essaie pas de trouver d'explication rationnelle à tout ce qui lui arrive et ne refuse aucune possibilité. Jack, au contraire, ne peut croire en la présence d'éléments fantastiques. Il s'en fait ainsi englober et perd tout sens du réel. Il devient le psychopathe schizophrène qui agit selon le bon vouloir des voix de l'hôtel, qu'il est d'ailleurs seul à entendre jusqu'à ce que l'hôtel s'éveille « vraiment », à minuit le 2 décembre. Danny, Wendy et Dick Halloran, le cuisinier de l'hôtel qui arrive *in extremis* à la suite d'un appel télépathique de l'enfant et aide ce dernier et sa mère à fuir l'hôtel incendié, acceptent l'occurrence du fantastique. C'est cette capacité à explorer plus loin que la limite du possible qui les sauvera. Le refus de voir le retour des guêpes comme une menace, le refus de croire en l'existence concrète des monstres qui peuplent le passé et le manque de méfiance face aux apparences mèneront donc Jack à sa mort. Tel que l'explique Joseph Gixti, « The idea that appearances can be deceptive is common and old enough, of course, and as a motif it is patently at home in the literature of terror⁵³. » En dernière instance, Jack refusera de voir sa propre monstruosité. Il ne reconnaîtra pas plus sa vulnérabilité face à ce qu'il n'a pas su percevoir, dès le début, comme une menace.

The Shinning offre ainsi, comme nous l'avions mentionné au premier chapitre de ce mémoire, une structure, ainsi qu'une résolution gothique à l'intrigue, mais celle-ci est truffée d'éléments fantastiques, tels ceux que nous avons vus plus haut, qui sont eux-mêmes, dans plusieurs passages du roman, teintés d'une violence explicite, d'un langage ordurier, et de cette profusion de détails répugnants caractéristique du genre *gore*. L'entremêlement des genres est propre à Stephen King, nous l'avons dit, et est beaucoup plus évident, tel que nous le verrons maintenant, dans *The Shinning* que dans *Carrie*. Voyons en quoi, au niveau de l'hybridation générique, les deux romans sont différents.

⁵³ Joseph Gixti, *op. cit.*, p. 60.

3.4 *Carrie* et la réflexion sur l'objet de la peur

Carrie, comme nous en avons discuté au premier chapitre et au début de celui-ci, est un roman gothique, malgré les quelques dérogations que King effectue face aux canons du genre. Nous avons aussi mentionné que *Carrie*, contrairement à *Salem's Lot*, présente quelques traits empruntés au genre *gore*, notamment lors de la description de la destruction de la ville et de la mort de ses habitants. Nous pouvons donc affirmer, suivant la logique de ce mémoire, que *Carrie* fait appel à deux genres littéraires spécifiques, et que *The Shining* en emploie trois. Un seul détail nous oblige à nuancer quelque peu cette affirmation, à savoir que *Carrie* présente toutefois un unique élément relevant du fantastique, en ce sens qu'un seul détail de l'histoire ne peut absolument pas trouver d'explication rationnelle : lors de l'enquête suivant la destruction de la ville, tous les survivants affirment que feu Carrie est responsable du désastre, même si les seuls d'entre eux qui l'ont vue « à l'œuvre » ne l'avaient jamais rencontrée avant ce soir fatidique. Toutes les victimes du carnage ont la certitude que Carietta White est la grande metteuse en scène de cette catastrophe, et ont eu cette étrange impression qu'à plusieurs reprises dans la soirée ils entendaient, dans leur tête, le nom de la coupable répété sans fin⁵⁴. Tel que l'explique l'une des survivantes du drame, l'émotion que provoque cette certitude ne fait pas de doute. Voyons un extrait de *The White Commission Report*, l'un des nombreux documents enchâssés dans le roman.

Q. Mrs. Simard, how did you know it was Carrie White?

A. I just knew.

Q. This *knowing*, Mrs. Simard: was it like a light going on in your head?

A. No, Sir.

Q. What *was* it like?

⁵⁴ Cette façon de représenter les émotions vécues par les survivants aussi bien que par les victimes, auxquelles un narrateur omniscient nous donne accès pendant la grande scène de destruction, se retrouve à plusieurs reprises, et le jeu typographique ainsi que l'absence de ponctuation – (*carrie carrie carrie*), p. 119, (*dead are they all dead carrie why think carrie*), p. 129, (*CARRIE CARRIE CARRIE*), (*CARRIE, CARRIE, CARRIE*), p. 161, etc., – permettent au lecteur d'apprécier l'intensité des émotions vécues, à la tête desquelles se trouve bien sûr l'horreur.

A. I can't tell you. It faded away the way a dream does. An hour after you get up and you can only remember you had a dream. But I knew.

Q. Was there an emotional feeling that went with this knowledge?

A. Yes. Horror⁵⁵.

La présence d'un seul aspect relevant du surnaturel dans le roman n'est évidemment pas suffisante pour affirmer que *Carrie* peut être lu comme un récit fantastique. Le premier roman de l'auteur américain est définitivement gothique, bien qu'il présente quelques aspects relevant du genre *gore*, dont le rôle est de varier l'effet de lecture. *Carrie* joue sur le registre de la peur que nous avons défini comme étant l'horreur, et les quelques aspects relevant plus directement de la violence explicite propre au genre *gore* introduisent le registre du dégoût, qui entraîne un effet d'abjection, de répulsion. Cet effet, nous l'avons vu, perturbe l'activité intellectuelle et fait obstacle à la réflexion qui va habituellement de pair avec l'effet de terreur et, dans une moindre mesure, avec l'effet d'horreur. Permettre l'accès à la connaissance de l'objet de la peur ou, à tout le moins, ne pas en bloquer l'accès, occulte donc l'effet de terreur et crée un effet d'horreur. La terreur, nous l'avons dit, ouvre un questionnement qui survivra à la diégèse, alors que l'horreur et les questionnements qu'elle soulève prendront fin lorsque l'objet de la peur sera éradiqué. Le roman *Carrie* ne contient pas de scènes terrifiantes, mais propose une finale qui laisse toutefois perplexe, si ce n'est inquiet. Nous l'avons mentionné, *Carrie* offre un crépuscule qui ouvre la voie à un retour de l'objet de la peur, non pas par la résurrection de la jeune fille, ce qui enlèverait toute crédibilité à l'histoire et aurait pour conséquence de stopper irréversiblement la réflexion, mais par la naissance d'une enfant ayant elle aussi, selon toute vraisemblance, le don de télékinésie. Madame Simard, dont l'extrait que nous avons présenté donne la version des faits, demande d'ailleurs au commissaire, à la fin de son interrogatoire : « What happens if there are others like her ? What happens to the world⁵⁶? » Ce questionnement est selon nous le seul qui puisse éventuellement survivre à la diégèse ; encore faut-il que

⁵⁵ King, Stephen, *Carrie*, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 151.

le lecteur soit ouvert à la perspective d'une telle force spirituelle, malgré que le don de télékinésie soit loin d'être reconnu comme une réalité dans le monde scientifique. Toutefois, comme toutes les questions liées aux multiples (et jusqu'à ce jour inconnus) soi-disant pouvoirs du cerveau humain, les capacités de Carrie ont plausiblement de quoi effrayer et faire réfléchir.

La réflexion sera par contre poursuivie sur le seul objet de la télékinésie, ou alors sur celui des pouvoirs parapsychiques, mais non sur le climat de violence qui a poussé Carrie à utiliser son don. Ainsi, la critique sociale contenue dans le roman passera au second plan, plutôt que d'en devenir le principal sous-texte, différant ainsi de *The Shining*. La critique sociale présente dans *Carrie* est facile à dépister et le fait qu'elle soit si peu subtile lui enlève, en quelque sorte, de l'autorité. De plus, King s'en prend, dans son premier roman publié, exclusivement à la mentalité des habitants des petites villes et des villages et à leur esprit obtus. La xénophobie, l'homophobie, l'hypocrisie s'exprimant dans le désir irrationnel de sauvegarder les apparences et dans le besoin de conformité⁵⁷ – en un mot, la peur de l'altérité – sont pointées du doigt dans le roman. Ainsi, dans *Carrie*, King critique le citoyen américain et son hypocrisie, alors que dans *The Shining* l'auteur s'en prend, de façon beaucoup plus subtile, nous le verrons, à l'hypocrisie étatisée et à toutes les ruses qu'utilise le gouvernement américain, avec l'aval inconscient de ses citoyens aveuglés par leur patriotisme, pour contrôler sa population et l'empêcher de voir que ce contre quoi elle essaie de se protéger – violence, vice, activisme, dépravation, etc. – provient de sa propre façon de vivre et de penser et non de l'extérieur de ses frontières, qu'elles soient physiques ou idéologiques.

⁵⁷ Carrie elle-même ressent ce besoin de conformité : « She had tried to fit » (p. 17). Son drame provient du fait qu'elle ne réussit pas à joindre les rangs des autres jeunes filles et que ces dernières ne lui pardonnent pas son indélébile différence.

3.5 *The Shining* et le concept de bête intérieure

Nous avons vu dans *The Shining* une relecture de la nouvelle « The Masque of the Red Death », écrite en 1842 par Edgar Allan Poe. Quiconque a lu *The Shining* comprendra que le lien était aisé à établir. Joseph Gixti a d'ailleurs souligné cette intertextualité et ce, bien avant nous. Ce que l'auteur met en relief est le lien entre l'horloge de Poe (« a gigantic clock of ebony⁵⁸ ») et celle de King, qui toutes deux, au fil de leur course, inexorablement, égrènent les heures et les minutes qui séparent les personnages des atrocités qui les attendent, à minuit, lorsque tomberont les masques.

In *The Shining*, King also makes frequent allusion to Edgar Allan Poe's "Masque of the Red Death", with its account of nobles locking themselves away from a mysterious plague gripping their country and finding (at the unmasking which takes place on the stroke of midnight) that the Red Death is lodged in their midst. In terms of narrative, King plays with this image with skill, creating suspense and tension as a seemingly possessed clock (representing, not particularly subtly perhaps, the deadly "mechanism" of the hotel) prepares to strike the hour of midnight and throw reality into its own fatal dimensions of time⁵⁹.

Plusieurs aspects pourraient être mis en parallèle si nous décidions de nous lancer dans une analyse comparative de *The Shining* et « The Masque of the Red Death » : le genre littéraire utilisé, l'endroit où se déroule l'intrigue, le thème de la chambre interdite, la mort, la désolation, l'enfermement, l'horreur liée au moment où les masquent tombent, etc. Cependant, pour notre part, nous avons décidé de discuter de l'intertextualité qui lie les deux récits en référence avec le thème du masque, puisque King renvoie à Poe, notamment, lorsque Jack Torrance s'imagine, après avoir trouvé un vieux carton d'invitation dans le sous-sol de l'hôtel, la soirée

⁵⁸ Poe, Edgar Allan, « The Masque of the Red Death », *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Random House, 1938, p. 270.

⁵⁹ Joseph Gixti, *op. cit.*, p. 61.

du grand bal masqué qu'avait donnée le propriétaire de l'Overlook, un soir d'août 1945 :

Dinner at eight ! Unmasking at midnight !

He could almost see them in the dining room, the richest men in America and their women. Tuxedos and glimmering starched shirts; evening gowns; the band playing; gleaming high-heeled pumps. [...]

And later, at midnight, Derwent himself crying: "Unmask! Unmask!" The masks coming off and...

(The Red Death held sway over all!)

He frowned. What left field had that come out of⁶⁰ ?

Ce qui retient le plus notre attention est l'ironie qui transpire de ces deux récits, une ironie occultée – pour ne pas dire masquée – par la gravité de ce qu'ils mettent en scène. Dans « The Masque of the Red Death », Prince Prospero et ses sujets transforment leur réclusion en grand carnaval et tentent d'oublier, par tous les moyens possibles, la raison première de leur présence dans ce château : « The prince had provided all the appliances of pleasure. There were buffoons, there were improvisatori, there were ballet-dancers, there were musicians, there was Beauty, there was wine⁶¹ ». L'Overlook, dans lequel se déroule l'intrigue du roman de King, pourrait aisément se comparer au château de Prince Prospero, par sa beauté, son faste, son aspect apaisant, et bien sûr par son total isolement. Coupés du monde, les protagonistes des deux récits se croient protégés de tout ce que recèle l'extérieur en fait de danger, de menace. Inaccessible et imprenable, leur lieu de réclusion promet répit et quiétude. Les personnages de Poe se terrent en attendant que la Mort Rouge passe, s'éloigne, les oublie. Les personnages de King en font autant en espérant que les démons du passé s'évanouissent et que la vie leur offre une seconde chance. Les protagonistes des deux récits ont fermé, tel que le croit Wendy Torrance, « a huge

⁶⁰ King, Stephen, *The Shining*, *op. cit.*, p. 232.

⁶¹ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 269.

door on a roomful of monsters⁶² » ; ainsi, ils sont maintenant à l'abri, sans autre retraite possible, toutefois. Les amis du Prince « resolved to leave means neither of ingress or egress to the sudden impulses of despair⁶³ », et les Torrance « are snowed in⁶⁴ ». On pourrait bien sûr avancer que les Torrance n'avaient qu'à ne pas laisser la neige les enfermer à l'Overlook ; toutefois, la décision qu'ils ont prise leur a, à toute fin pratique, été imposée par le triste passé de Jack Torrance et par les conséquences de ses frasques, dont nous avons discuté ci-haut. D'ailleurs, Jack résume la situation à Wendy de façon on ne peut plus claire : « 'Without this job we're done'. [...] 'You know that⁶⁵'. » Bref, les protagonistes sont littéralement acculés, retenant fermée cette porte qui donne sur la menace extérieure, mais se coupant ainsi toute chance d'évasion.

Le contraste qui se dessine entre ce que les protagonistes veulent fuir et ce qu'ils trouvent dans leur lieu de réclusion est saisissant. Pour les personnages de Poe, la mort, la souffrance, la peste et les lentes agonies s'opposent à la vie, à la jeunesse, aux dîners opulents, aux charmes capiteux d'un bal masqué somptueux. Pour les Torrance, l'alcoolisme, la violence, l'insécurité, l'angoisse et un probable divorce font place à la sérénité, à la chaleur de la vie familiale, au bonheur et à l'amour.

Le contraste est voulu, évidemment, puisqu'il sera encore plus marquant par la suite, quand la mort et l'horreur surgiront une ultime fois, au moment où on les attendait le moins. D'aucuns diront qu'une triste morale s'impose dans la nouvelle de Poe, à savoir que l'on n'échappe pas, par aucun moyen, à La Faucheuse, et que *The Shining* confirme que les démons du passé sont immortels. Soit. Mais ce que nous voyons surtout dans ces deux récits, et c'est là que la comparaison devient révélatrice, c'est l'illustration du concept de bête intérieure, de la bête, donc, que

⁶² Stephen King, *op. cit.*, p. 179.

⁶³ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 269.

⁶⁴ Stephen King, *op. cit.*, p. 392.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 192.

l'on ne peut fuir parce qu'elle est inhérente à ce que nous sommes. Tel que l'exprime Stephen King, « [The] truth is that monsters are real, and ghosts are real, too. They live inside us, and sometimes they win⁶⁶ ». Voilà qui nous approche de notre postulat de départ. Nous affirmions en effet que les récits de King, et à plus forte raison un roman tel que *The Shining*, tendent à démontrer que le Mal peut surgir soudainement, mais ne provient pas systématiquement de l'extérieur, puisqu'il se situe généralement à l'intérieur des frontières que la société se bâtit afin de se protéger, justement, de ce danger, de toutes les menaces et de tous les vices compris dans le terme « Mal ». Le thème du guêpier caché, masqué, occulté, dont nous avons déjà discuté, trouve ici tout son sens, puisqu'il dénonce tacitement le discours national voulant que la menace soit partout autour, alors qu'elle provient de l'intérieur. Tel que l'expriment Tony Magistrale et Michael A. Morrison, « King's work offers more than mere escape fiction or "adrenaline" fiction; it urges readers to confront squarely and disturbingly the horror in their own lives⁶⁷ ».

3.6 L'Overlook et le gouvernement américain

Nous avons ainsi relevé plusieurs éléments, dans *The Shining*, qui nous permettent d'affirmer que Stephen King opère un lien entre les événements qui colorent l'histoire de l'Overlook et ce qui définit les États-Unis de l'après-guerre. Il fait d'ailleurs dire à Jack Torrance, qui désire pouvoir un jour écrire l'histoire de l'hôtel : « I think this place forms an index of the whole post-World-War II American character⁶⁸ ». Rien n'est plus éloigné d'un éloge, puisque l'histoire de l'Overlook, après la Deuxième Guerre mondiale, est truffée d'événements tous plus violents les uns que les autres : « First suicide, then the Mafia, what next? [...]

⁶⁶ *Ibid.*, p. xviii.

⁶⁷ Magistrale, Tony et Michael A. Morrison, *A Dark Night's Dreaming. Contemporary American Horror Fiction*, South Carolina, University of South Carolina Press, 1996, p.43.

⁶⁸ Stephen King, *op. cit.*, p. 281.

Murder came next⁶⁹. » Pour reprendre les paroles de Jack Torrance, « it look[s] to me that a little black mass had been going on after hours⁷⁰ ».

Du reste, Torrance voit son projet d'écriture comme étant non seulement sa chance de devenir l'écrivain célèbre et admiré qu'il rêve d'être, mais aussi comme étant le seul ouvrage qui lui permette de dire la vérité. « He would write it because he felt he had to⁷¹ », « It was almost like having a responsibility to history⁷². » La question à laquelle nous voudrions maintenant tenter de répondre est la suivante : quelle vérité Jack Torrance se sent-il la responsabilité de faire éclater au grand jour ?

L'intrigue de *The Shining* est construite autour du thème de la découverte. L'image du guêpier caché y est d'ailleurs récurrente, nous l'avons vu. La découverte allant de pair avec l'effet d'horreur, est-ce à dire que *The Shining* fait naître exclusivement ce type d'effet de lecture ? Nous croyons que non. Selon nous, l'ultime effet de lecture du roman est celui de la terreur, parce que le texte n'apporte pas de réponse aux nombreuses questions qu'il soulève, contrairement à ce que l'on observe dans *Carrie*. La question principale que peut se poser le lecteur de ce roman est liée à la possibilité que le pouvoir de télékinésie existe et le texte lui apporte la réponse. Quant à savoir si le texte dit vrai, le lecteur n'a qu'à se forger sa propre opinion.

The Shining va plus loin, bien au-delà de la simple question du pouvoir de seconde vue. Les éléments fantastiques qui parcourent le texte contribuent, à première vue, à ce que le récit soit invraisemblable, contrairement à *Carrie*, qui se veut un roman à connotation plus réaliste. Comment expliquer, alors, que *The Shining* soit un roman beaucoup plus perturbant que ne l'est *Carrie* ? Selon nous, le discours pragmatique qui parcourt *The Shining*, discours occulté par la fiction,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 245.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 210.

⁷¹ *Ibid.*, p. 332.

⁷² *Ibid.*, p. 238.

subsiste outre la diégèse et trouve un écho beaucoup plus important chez le lecteur que les simples possibilités soulevées dans *Carrie*, auxquelles le lecteur peut aisément décider de ne pas ajouter foi. Il est plus difficile, par contre, de balayer du revers de la main l'hypothèse qu'une personne *a priori* saine d'esprit perde soudainement tout contrôle sur sa vie et devienne sinon dangereuse, du moins méconnaissable. Que ce soit par mégalomanie, par manque d'estime de soi, ou tout simplement par le fait que Jack Torrance se sente pris au piège, la perspective que le salut se trouve dans l'obéissance la plus complète à un éventuel pourvoyeur d'épanouissement personnel, de gloire et de pouvoir semble être alléchante pour lui. Malgré l'aspect incroyable des événements qui le poussent à poursuivre le but que lui donne l'hôtel, les étapes par lesquelles s'effectue sa transformation sont étrangement semblables à celles que vit un homme ou une femme qui, toutes ses ressources épuisées, tous ses espoirs envolés, se fait enrôler dans une secte, dans une bande, ou même dans l'armée.

À cet égard, la façon que trouve l'hôtel de convaincre Jack de s'embrigader dans l'organisation de l'Overlook est simple et directe, mais sournoise malgré tout. L'hôtel connaît les intérêts de Jack Torrance, ainsi que son désir d'écrire un jour l'histoire de l'Overlook mais surtout, son vœu quasi désespéré de redevenir un homme estimé. Le représentant de l'hôtel adopte donc la stratégie de la flagornerie afin de mettre Jack à son entière disposition. Voyons comment se déroule la conversation qu'entretiennent Jack Torrance et Delbert Grady lors du bal masqué :

'...you show a great interest in learning more about the Overlook Hotel. Very wise of you, sir. Very noble. A certain scrapbook was left in the basement for you to find —'

'By whom?' Jack asked eagerly.

'By the manager, of course. Certain other material could be put at your disposal, if you wished them...'

'I do. Very much.' [...]

‘You’re a true scholar,’ Grady said. ‘Pursue the topic to the end. Exhaust all sources.’ [...]

‘And the manager puts no strings on his largess,’ Grady went on. ‘Not at all. Look at me, a tenth-grade dropout. Think how much further you yourself could go in the Overlook organizational structure. Perhaps... in time... to the very top.’

‘Really?’ Jack whispered.

[...]

‘Let us say that your future here is contingent upon how you decide to deal with your son’s waywardness.’

‘I make my own decisions’, Jack whispered.

‘But you must deal with him.’

‘I will.’

‘Firmly.’

‘I will.’

‘A man who cannot control his own family holds very little interest for our manager. A man who cannot guide the courses of his own wife and son can hardly be expected to guide himself, let alone assume a position of responsibility in an operation of this magnitude. He —’

‘*I said I’ll handle him!*’ Jack shouted suddenly, enraged⁷³.

Nous voyons un lien pour le moins surprenant, voire gênant, entre la stratégie qu’utilise l’Overlook pour recruter Jack, par le biais de Grady, et celle qu’utilise le gouvernement américain, par le biais de ses soldats, pour recruter de nouveaux combattants. Nous nous fonderons, pour faire cette démonstration, sur des extraits du documentaire *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore. Nous sommes bien sûr consciente que le film de Moore est postérieur au roman de King ; toutefois, aux États-Unis, la conscription a été abolie le 1^{er} juillet 1973, à la suite de la fin de la guerre du Viêt-Nam et du retrait des troupes américaines. Le recrutement de nouveaux militaires a donc, vraisemblablement, débuté à cette époque. Le roman de King, pour sa part, a été publié en 1977, tout juste après le traumatisme que représente – avec raison – le Viêt-Nam, qui a fait tant de victimes et de vétérans

⁷³ *Ibid.*, p. 535-536.

malades et souvent très affectés psychologiquement. Stephen King fait d'ailleurs régulièrement référence au Viêt-Nam pour décrire le sentiment d'horreur ou de terreur qui étreint ses personnages lorsqu'ils sont menacés. Nous croyons qu'il est tout de même loisible de réinterpréter le roman à la lumière des événements récents, d'autant plus que 30 ans après la guerre du Viêt-Nam, il semble que le gouvernement américain soit toujours aussi confiant de pouvoir remporter toutes ses guerres, en optimiste représentant du Bien qu'il prétend être. Nous verrons plus avant à quel point l'écriture de King corrode cet espoir. Revenons pour l'instant au documentaire de Michael Moore.

Ce dernier a suivi certains agents recruteurs de l'armée et l'extrait suivant nous les montre approchant amicalement des adolescents dans la rue, au centre commercial, à l'école, et « s'intéressant » à ce qui les passionne, à leurs projets, à leurs rêves... et leur offrant bien généreusement la chance de les réaliser. Évidemment, les agents prennent soin d'aller recruter de nouveaux membres dans des villes et des villages « that had been destroyed by the economy. Places where one of the only jobs available [is] to join the army⁷⁴ ». Jane McHugh confirme : « Although enlistment in the armed forces is voluntary, the number of people from the lower social-economic classes in the armed forces is disproportionaly high⁷⁵. »

Voici une conversation⁷⁶, filmée par Moore, entre le sergent Dale Kortman, de la Marine américaine, et un adolescent rencontré dans le stationnement d'un centre commercial :

⁷⁴ Voir *Fahrenheit 9/11*, DVD, 122 min., USA, Alliance Atlantis, séquence 22, « New recruits ». L'extrait que nous présentons ci-haut a été filmé à Flint, petite ville du Michigan où le taux de chômage atteignait, en 2004, près de 50 pour cent.

⁷⁵ McHugh, Jane, « Young, gifted, black - but not in the army », *Army Times* (Washington D.C.), 20 mai 1996, citée par War Resisters' International, *Refusing to Bear Arms: A worldwide survey of conscription and conscientious objection to military service*, tiré de <http://www.wri-irg.org/co/rtba/usa.htm>, p. 2.

⁷⁶ Nous avons reproduit la conversation telle quelle, sans corriger les erreurs de langage.

‘Where you work at?’

‘I work at KFC.’

[...]

‘I was gonna try a career in music or something.’

‘Career in music? Maybe we can get you a career in music. Let the Marines go for it. I’m sure you know who Shaggy is.’

[...]

‘Yeah, he’s the Jamaican singer.’

‘How about a former Marine?’

‘Oh.’

‘Did you know it? [...] You need to know discipline if you’re gonna get into music. Especially discipline with the money. If you make a million, you need to manage that money. So... come to the office, we can talk... Show you everything about the Marines. Sounds like a plan? What you got going this afternoon? How about tomorrow? 10:00 Monday morning?’

‘That sounds pretty good.’

‘You want me to pick you up⁷⁷?’

Un deuxième adolescent confirme : « I ran into a recruiter, and there was something I noticed about it. I noticed it was odd. It was more like he was hiring me for a job than recruiting me for the army. It was the way he approached me⁷⁸. » Michael Moore ponctue son documentaire d’entrevues réalisées avec Lila Lipscomb, fervente patriote, qui est particulièrement fière que ses enfants servent dans l’armée américaine, dans laquelle elle les a convaincus de s’enrôler :

So I, as a mother, started teaching my children about the options that the military could do. They would take them around the world. They’d see all the things that I, as a mother, couldn’t let them see. It’d pay for their education, that I, as their mother [...], couldn’t pay⁷⁹.

⁷⁷ Michael Moore, *op. cit.*, séquence 22, « New recruits ».

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

Puis, à peine quatre séquences plus loin, le documentaire nous présente une Lila Lipscomb anéantie : son fils vient d'être tué à Bagdad⁸⁰...

Ainsi, même si Michael Moore avait pour but précis et admis de ridiculiser la famille Bush et d'exposer au public les liens pour le moins surprenants qu'elle entretient avec les grands magnats du pétrole, il reste que les extraits ci-haut mettent en lumière le potentiel explosif que recèle le type de proposition que font l'Overlook à Jack Torrance dans *The Shining* et le gouvernement américain à ses jeunes citoyens dans *Fahrenheit 9/11*. L'être à qui on propose une façon quasi miraculeuse d'accéder à la réussite, à la richesse et à la plénitude – en un mot, au rêve américain – alors qu'il se trouve sans ressource, laissé à lui-même et confronté à une vie misérable, fera pour ainsi dire tout ce qui lui est demandé en retour. Y compris tuer – ou risquer la mort – pour le compte de l'institution qui lui offre une si grande chance. Jack Torrance se laissera donc convaincre qu'il doit « punir » Danny et Wendy pour leur propre bien, puisque l'Overlook leur offre la seule chance qu'ils auront jamais d'être enfin heureux et qu'ils ne veulent pas le reconnaître : « He was not ordinarily a harsh man. But he did believe in punishment. And if his son and his wife had willfully set themselves against his wishes, *against the things he knew were best for them*, then didn't he have a certain duty⁸¹ — ? » Les jeunes soldats, pour leur part, accepteront de mettre leur vie en danger, sans compter la possibilité de faire d'innocentes victimes, croyant ainsi « protéger leur communauté⁸² ».

À cet égard, nous voyons l'Overlook comme une grande métaphore du gouvernement américain. Tel que nous l'avons expliqué, Jack décrit l'Overlook comme « un prisme où se reflète toute l'Amérique de l'après-guerre⁸³ ». Les premiers événements tragiques qui colorent l'histoire de l'hôtel ont d'ailleurs lieu

⁸⁰ Voir séquence 26, « It pains me ».

⁸¹ King, Stephen, *The Shining*, *op. cit.*, p. 533.

⁸² Army National Guard, publicité télévisée, tirée de Michael Moore, *op.cit.*, séquence 22, nous traduisons.

⁸³ King, Stephen, *Shining, L'enfant lumière*, Paris, Éditions J'ai lu, 2001 [1977], p. 246.

suite à la victoire des Alliés. « America was the colossus of the world and at last she knew it and accepted it⁸⁴ ». L'Overlook, pour sa part, est décrit comme le « Showplace of the World⁸⁵ ». Toutefois, les conditions d'acquisition de l'Overlook par Horace Derwent, en 1945, sont pour le moins nébuleuses, et tout indique que Derwent fréquentait tous les puissants de ce monde, sans discrimination eu égard à leur légitimité ou leur malhonnêteté :

The war had made him rich and he was still rich. Living in Chicago, seldom seen except for Derwent Enterprises board meetings (which he ran with an iron hand), it was rumoured that he owned United Air Lines, Las Vegas [...], Los Angeles, and the U.S.A. itself. Reputed to be a friend of royalty, presidents, and underworld kingpins, it was supposed by many that he was the richest man in the world⁸⁶.

En outre, à partir du moment où « L'Amérique [devient] la plus grande puissance du monde⁸⁷ », l'Overlook, nous l'avons mentionné, devient pour sa part le théâtre d'événements tous plus violents les uns que les autres. Jack Torrance, lors d'un appel téléphonique à Stuart Ullman, le gérant de l'hôtel, résume parfaitement l'histoire tumultueuse de l'endroit :

I'm calling about some things that you didn't tell me during your history of the Overlook's great and honourable past. Like how Horace Derwent sold it to a bunch of Las Vegas sharpies who dealt it through so many dummy corporations that not even the IRS knew who really owned it. About how they waited until the time was right and then turned it into a playground for Mafia bigwigs, and about how it had to be shut down in 1966 when one of them got a little bit dead. Along with his bodyguards, standing outside the door to the Presidential Suite.

⁸⁴ King, Stephen, *The Shining*, *op. cit.*, p. 232.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁸⁷ King, Stephen, *Shining*, *L'enfant lumière*, p. 207.

Great place, the Overlook's Presidential Suite. Wilson, Harding, Roosevelt, Nixon, and Vito the Chopper, right⁸⁸?

Ainsi, *The Shining* nous présente un endroit de rêve, magnifique, « the kind of hotel [one] will remember overnighting in thirty years later⁸⁹ », mais dont l'histoire est une longue suite de crimes camouflés au public afin de préserver la réputation de l'endroit, un endroit que la transparence ne pourrait que ternir. Les États-Unis ne se voient-ils pas eux-mêmes comme étant un pays grandiose, aux valeurs démocratiques inébranlables, un pays qui défend la liberté de tous ? Cependant, certaines époques de son histoire – dont personne ne se vante, pas plus que Stuart Ullman, qui omet de discuter de certains détails avec Jack Torrance – en laissent voir un côté beaucoup moins édifiant. Le contrôle qu'exerce l'Overlook sur ceux qui le fréquentent peut aisément être mis en parallèle avec celui qu'exercent les États-Unis sur le reste du monde. Le désir qu'a l'Amérique de contrôler les richesses de la planète – et bientôt de l'espace – se compare selon nous à celui qu'a l'Overlook d'accéder au pouvoir de « shining » que détiennent Danny, Dick Halloran et quelques visiteurs. L'ingérence fait donc partie des façons d'arriver à leurs fins que se sont donnés l'Overlook et les États-Unis d'Amérique.

Nous avons mentionné que la série de crimes, de scandales et d'événements inexplicables qui teinte l'histoire de l'Overlook commence en 1945, tout de suite après la Deuxième Guerre mondiale. Nous croyons important de relever aussi le fait que ces événements prennent place à un endroit précis de l'hôtel. Les meurtres, les suicides et les apparitions ainsi que la confrontation finale entre Jack et son fils Danny ont tous lieu dans l'aile ouest de l'hôtel : dans le « west wing ». Il est difficile de croire que cette concentration d'événements tragiques en un seul endroit soit l'unique effet du hasard. D'ailleurs, une simple recherche nous permet de voir la corrélation entre la date d'ouverture de l'Overlook et celle du West Wing de la

⁸⁸ King, Stephen, *The Shining*, *op. cit.*, p. 269.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 233.

Maison Blanche tel que le connaissons aujourd'hui, avec son bureau de forme ovale : les deux ont été officiellement inaugurés en 1909.

Nous avons donc vu que l'Overlook est un endroit attirant, situé dans un lieu de villégiature à couper le souffle, et dont l'emplacement à lui seul devrait normalement garantir le succès aux propriétaires de l'endroit. C'est néanmoins l'inverse qui se produit : tous ceux qui se lancent dans l'exploitation de l'Overlook font faillite à plus ou moins brève échéance. C'est toujours l'hôtel qui semble avoir l'emprise sur eux, et non l'inverse. Au-delà de l'aspect surnaturel de l'Overlook, qui pourrait expliquer cet assujettissement des propriétaires à l'hôtel, se trouve la question de la corruption dont sont investies les hautes sphères du pouvoir et de l'argent, et de l'aveuglement que cause la mégalomanie. Plutôt que de voir en l'Overlook un endroit au magnétisme dangereux parce que laissant présager, tel que nous en avons discuté plus haut, un succès instantané et pour ainsi dire miraculeux, l'explication que donnent ceux qui s'y sont heurtés, et que résume Jack Torrance, est tout simplement que « The management must have been spectacularly bad⁹⁰. » L'attaque est dirigée vers des instances extérieures à ce qu'est intrinsèquement l'Overlook. La vérité est que peu importe qui se trouve à la tête de l'hôtel, ce dernier continuera de gagner la partie et de menacer ceux qui l'approchent (particulièrement ceux qui ont le « shining » et qui devinent le vice qu'il représente) et ce, aussi longtemps que les horreurs dont il est responsable n'auront pas été révélées au grand jour et que la gloire et la richesse qu'il promet continueront de fasciner ceux qui se croient, comme Jack Torrance, son allié, et qui se laissent envoûter par son aura de puissance. C'est, selon nous, la vérité que Jack Torrance se proposait d'écrire : « He would write it because the Overlook had enchanted him⁹¹. »

Il nous reste un dernier détail à développer, soit le nom qu'a donné Stephen King à l'hôtel. Plusieurs définitions s'appliquent au terme « overlook », soit

⁹⁰ Stephen King, *op. cit.*, p. 230.

⁹¹ *Ibid.*, p. 332.

« dominer », « surveiller », « négliger », « fermer les yeux sur (qch) », « laisser passer (une erreur)⁹² », etc. Nous croyons que ces définitions siéent tout aussi bien à l'hôtel qu'au gouvernement américain. La domination fait sans contredit partie de leurs ambitions et de leurs accomplissements, et la surveillance constante qu'exercent les États-Unis sur leur peuple comme sur le reste du monde se compare avantageusement à celle qu'opère l'Overlook sur ses visiteurs. Enfin, la négligence et le fait de laisser passer, de fermer les yeux sur certaines erreurs, sur certains problèmes, définissent malheureusement mieux l'un des nombreux visages du gouvernement américain que l'hôtel du roman de King. Nous en avons discuté dans le deuxième chapitre de ce mémoire, les États-Unis sont aux prises avec plusieurs problèmes sociaux, qui vont du racisme à la pauvreté, en passant par la violence dans les écoles, l'homophobie, la xénophobie et le taux de chômage, qui atteint jusqu'à 50 pour cent dans certains milieux⁹³. La liste n'est pas exhaustive, loin s'en faut. Qu'à cela ne tienne, la conviction de pouvoir dominer éternellement le monde malgré tout fait passer ces « détails » au second plan. La conviction qu'a l'Overlook de pouvoir lui aussi dominer invariablement ses sujets entraîne éventuellement la même conséquence : « Finally... boom, boom, boom⁹⁴ ».

Voilà qui conclut ce troisième et dernier chapitre. Nous avons vu que le resserrement de l'intrigue, dans *The Shining*, ainsi que l'hybridation générique propre à Stephen King, permettent au roman de développer une critique sociale élargie mais néanmoins plus subtile que celle contenue dans *Carrie*. Puisque l'ultime effet de lecture que produit *Carrie* est l'horreur, la réflexion sur l'objet de la peur ne sera donc pas aussi profonde que ne l'est celle qui découle d'un roman comme *The Shining*, qui joue sur le registre de la peur que nous avons identifié comme étant la terreur, soit le plus haut niveau d'épouvante. Nous avons aussi discuté du thème du guêpier camouflé, métaphore du Mal, dont la découverte et les

⁹² Harrap's Shorter, *Dictionnaire Anglais-Français*, London, Harrap Limited, 1982, p. 568.

⁹³ Source : Michael Moore, *op.cit.*, séquence 22.

⁹⁴ Stephen King, *op. cit.*, p. 13.

ravages qui s'en suivent sont inévitables à plus ou moins long terme. Bref, la lecture que nous avons faite de *Carrie* et de *The Shining* met en relief le fatalisme qui traverse les romans de King. Tel que l'affirme Alessandro Arturo, « King ne voit pas le futur d'un œil très optimiste et il ne voit pas le gouvernement y changer quoi que ce soit⁹⁵ ». La conséquence de cette résignation est donc une critique acerbe de la société dans laquelle vit l'auteur.

Ce fatalisme se vérifie aussi, nous l'avons vu, dans le roman *Salem's Lot*, à la fin duquel le Mal, que l'on croyait éradiqué, semble s'éveiller de nouveau. Bien que Ben Mears et ses complices aient tué le plus de vampires possible, la maison noire, Marsten House, surplombe toujours le village, n'attendant que l'arrivée d'un autre Hubert Marsten, ou d'un autre Barlow, pour poursuivre son dessein. Ce qui survient, d'ailleurs. Nous avons mentionné en début de troisième chapitre que les démons qui hantent l'Overlook semblent eux aussi survivre à l'explosion de l'hôtel⁹⁶. En effet, en fuyant les lieux avec Danny et sa mère, Dick Halloran a le temps de voir « a huge dark shape⁹⁷ » s'échapper de l'hôtel par une fenêtre de la suite Présidentielle, et disparaître dans la tempête. La vision de cette forme se sublimant dans la nuit lui rappelle d'ailleurs un nid de guêpes qu'il avait fait exploser avec son frère, cinquante ans plus tôt, et de la masse bourdonnante qui les avait poursuivis sur plusieurs centaines de mètres, « as if demons had been at their heels⁹⁸ ». Les démons de l'Overlook survivent donc eux aussi à la démolition de leur nid, dans lequel ils ont vécu et prospéré pendant tant d'années, possiblement « looking for whatever enemy had done this to their home so that they – the single group intelligence – could sting it to death⁹⁹. » Effectivement, lorsque Halloran pénètre dans le garage attenant à l'hôtel pour aller chercher des couvertures, quelques secondes après avoir vu la forme s'échapper par la fenêtre, l'Overlook réussit presque à prendre le contrôle de

⁹⁵ Arturo, Alessandro, « D'où viennent vos idées ? Éléments autobiographiques dans l'œuvre de King », *King : dossier, op. cit.*, p. 21.

⁹⁶ Voir page 67.

⁹⁷ Stephen King, *op. cit.*, p. 667.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

sa conscience et à le faire assassiner Danny et Wendy. Halloran se ressaisit au dernier moment et sort vivement du garage, terrifié et dégoûté.

Ainsi, tel que nous l'avons annoncé en introduction, chez Stephen King, le Mal est une force indestructible et sournoise qui réussira éternellement à gagner la guerre contre le Bien, même si, en apparence, ce dernier sort vainqueur de la plupart des batailles.

CONCLUSION

Stephen King propose donc une vision pour le moins pessimiste de la société dans laquelle il vit mais aussi de ceux qui la dirigent, qui sont bien sûr élus et mis en place par la population. Cette dernière, pour sa part, est dépeinte comme étant aveuglément patriotique, avide de scandales et d'histoires morbides, mais étonnamment peu sensibilisée aux problèmes sociaux auxquels elle fait face, convaincue que la menace provient de l'extérieur de ses frontières. Selon notre lecture des romans *Salem's Lot*, *Carrie* et *The Shining*, ce mélange ne peut mener, à plus ou moins brève échéance, qu'à la destruction, ou du moins à la détérioration – physique et/ou psychologique – des protagonistes et ce, sans discrimination eu égard à leurs intentions, même si ces dernières sont louables. Ainsi, Father Callahan, le prêtre de *Salem's Lot*, malgré toute sa bonté et sa force spirituelle, ne réussira pas à vaincre Barlow et se verra forcé de quitter les ordres après avoir bu le sang du vampire. Carrie, jeune fille timide et assoiffée d'amour, en viendra à tuer sadiquement sa mère et mourra misérablement, à 17 ans, au fond d'une sordide ruelle. Enfin, Jack Torrance, être faible mais résolu à s'amender, tentera malgré tout, au nom des démons de l'Overlook et de son éventuel pouvoir au sein de l'organisation, de tuer son fils et sa femme. Quant à eux, même si la mort leur est épargnée, Danny et Wendy vivront une vie troublée par le deuil, les regrets, l'incompréhension et de nombreux traumatismes.

Sur le plan de la forme, nous avons vu que l'écriture de Stephen King se caractérise par une hybridation de trois genres littéraires spécifiques, le gothique, le fantastique et le *gore*. Selon nous, chaque genre est lié à un registre de la peur et chaque registre crée un effet de lecture qui lui est propre. Nous croyons que la force de l'auteur réside justement dans le fait de pouvoir combiner ces trois effets en une seule lecture, ce qui ajoute une texture et une dimension aux textes. En effet, même

la terreur, bien qu'elle soit vue comme étant la forme de peur la plus sophistiquée parce que la plus difficile à faire ressentir, ne réussirait pas, à elle seule, à supporter la critique sociale qui traverse, par exemple, le roman *The Shining*. La terreur pure, nous l'avons vu, est ressentie lorsque l'objet de la peur demeure inconnu. Il nous semble évident que pour faire naître un sentiment de menace « réelle » dans la vie du lecteur, l'objet de la peur doit être décelable, sans pour autant être pointé du doigt comme le fait, par exemple, le *gore* ou, dans une moindre mesure, le gothique, qui crée un effet d'horreur. À ce sujet, nous avons vu que le roman *Carrie* propose une certaine critique sociale, mais que cette dernière est mise en lumière de façon trop peu subtile pour être véritablement dérangeante pour le lecteur. Le *gore*, quant à lui, ne peut créer qu'un effet d'abjection, qui affecte tant l'activité mentale que la critique qui pourrait y être présente – bien que les romans relevant du genre *gore* ne s'embarassent généralement pas de réflexions philosophiques, quelles qu'elles soient – ne peut survivre à la diégèse. Quiconque a lu la trilogie sur les rats de James Herbert¹, par exemple, ne gardera en tête, après la lecture, que les scènes les plus atroces, desquelles tout sous-texte, si sous-texte il y a, sera occulté. Les scènes le hanteront longtemps malgré tout, ce qui est aussi, nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire, caractéristique de l'effet de répulsion que crée le genre *gore*. Les images mentales restent, mais le choc qu'elles créent ne laisse pas place à la réflexion.

Nous avons aussi discuté du personnage noir, figure centrale des romans dits « de peur » et dont la présence est liée au Mal qui traverse ces romans. Nous avons vu que ce protagoniste, régulièrement dépeint, dans les romans gothiques classiques, comme étant porteur des seuls attributs du vice, se voit ennoblir, dans les romans les plus achevés du genre, en ce sens que la dichotomie entre victime et bourreau tend à s'effacer au profit d'un être divisé, déchiré entre sa part humaine et sa part animale. Ce qui rend l'écriture de King unique ne réside donc pas dans le seul brouillage des

¹ Herbert, James, *The Rats*, London, New English Library, 1974, 189 pages. Suivi de *Lair* (1979) et de *Domain* (1984).

frontières entre le Bien et le Mal, mais dans le fait que chez lui, le personnage noir n'est pas le seul porteur du Mal. Ce dernier préexiste aux événements.

La folie meurtrière de Carrie s'explique ainsi par un instinct qu'Éric Fromm nomme « destructivité vindicative », qui se définit comme étant la réponse à une agression antérieure. Le Mal qui traverse le roman *Carrie* survient par ses compagnes de classe et leurs agissements sont symptomatiques d'un malaise, purement social, lié à la peur de la différence et au refus de l'altérité. De plus, nous croyons que les jeunes filles agissent aussi tout simplement par plaisir de blesser et que leur comportement relève de ce qui a toutes les apparences d'un instinct qui pousse à mépriser et à rejeter tout être plus faible que soi. Tel qu'expliqué dans l'un des documents enchâssés dans le roman, « The low bird is not picked tenderly out of the dust by its fellows; rather, it is dispatched quickly and without mercy². » La cruauté que les adolescentes manifestent envers Carrie semble innée et même, d'une certaine façon, acceptée, puisque personne n'est jamais intervenu en faveur de Carrie avant l'incident de la douche, qui survient lors de sa dernière année d'études secondaires.

Salem's Lot, pour sa part, propose un personnage noir pour qui la tâche est tout simplement trop facile. Nous avons vu que Barlow réussit à prendre le village à une vitesse vertigineuse et que ses victimes semblent, en quelque sorte, consentantes et prêtes à accepter le pacte qu'il leur offre. De plus, leur manque de méfiance à l'égard du vampire et leur conviction que rien de mal ne peut leur arriver (« Nothing too nasty could happen in such a nice little town. Not there³. ») font en sorte que Barlow n'a qu'à cueillir ses victimes sans avoir à user d'autant de stratégies que Dracula pour arriver à ses fins. Même sa mort ne signifie pas pour autant la fin de l'horreur, puisque ses disciples poursuivent, pour ainsi dire, la construction de son empire.

² King, Stephen, *Carrie*, *op. cit.*, p. 64.

³ King, Stephen, *Salem's Lot*, *op. cit.*, p. 42.

Enfin, *The Shining* se déroule dans un huis clos, à un endroit – l'Overlook – dont la mauvaise réputation n'est pas surfaite, loin s'en faut. Cet endroit, selon nous, symbolise les plus hautes sphères du gouvernement américain, dont les apparences sont souvent trompeuses et dont il faudrait se méfier. Le roman met en scène le développement du lien affectif qui attache Jack Torrance à l'hôtel et du désir de servitude qu'il démontre à l'endroit des dirigeants de l'Overlook. *The Shining* offre aussi une métaphore selon nous assez troublante des conséquences désastreuses que provoque le manque d'esprit critique et de perspective si typiquement caractéristiques de l'esprit patriotique qui anime la société américaine. En outre, nous croyons que le huis clos représente très bien l'esprit fermé et le manque flagrant de désir d'aller vers l'Autre qui est, encore une fois, caractéristique de la société américaine, dont la ghettoïsation presque systématique des minorités n'est certainement pas toujours le choix des minorités en question.

Nous avons affirmé, en introduction, que l'écriture de King ne respecte pas la philosophie manichéenne propre aux romans d'horreur classiques et ce, malgré le fait que le thème principal de ses œuvres – la guerre à finir entre le Bien et le Mal – soit le même que dans la plupart des récits gothiques et fantastiques. La façon dont King subvertit ces genres réside dans l'utilisation qu'il en fait et non dans le choix du thème. Il est bien sûr impossible de dire que les stéréotypes sont absents des récits de Stephen King. En revanche, ces stéréotypes ne sont pas liés aux caractéristiques physiques des personnages mais à leur profil psychosocial. L'être éduqué sera relativement riche, marié et soutien de famille, le décrocheur sera pauvre et célibataire, le vieux professeur sera un éternel solitaire jouissant de la compagnie de ses livres beaucoup plus aisément que de celle de ses compatriotes, la serveuse du restaurant du coin sera sexy – ou alors grasse et maternelle –, etc. Par contre, chacun de ces personnages, riche comme pauvre, éduqué comme analphabète, pourra éventuellement être victime (et bien souvent, agent) du Mal parce que chez King, chaque être porte ses germes en lui, métaphoriquement vus comme une bête sauvage

qui, si elle est sollicitée par le bon stimulus, prendra le contrôle de son hôte. Le cas échéant, ni le bonheur, ni l'argent, ni l'amour ne pourront rivaliser avec elle.

Il n'existe qu'une force qui soit plus grande que le Mal, chez King, et c'est l'imagination. La puissance de l'imaginaire, qui donne la capacité d'accepter l'inacceptable, est l'unique arme que possède l'homme contre les monstres, quelle que soit leur forme. Nous en avons discuté lors de notre analyse de *The Shining* et cela se vérifie aussi dans *Carrie* et plus encore dans *Salem's Lot*, où les personnages qui refusent de croire en la présence de vampires dans leur ville sont systématiquement attaqués par l'un d'eux.

Cela explique bien pourquoi, dans les romans de King, les enfants sont régulièrement les personnages les mieux outillés pour combattre le Mal. Leur foi en l'impensable et leur ouverture d'esprit leur permettent de ne pas perdre la raison face à l'inexplicable, face au fantastique. De plus, contrairement aux adultes qui rationalisent tout, les enfants ne cherchent pas à définir la menace, à la nommer, à l'expliquer en termes concrets, à lui donner un visage reconnaissable. Les moyens qu'ils trouvent pour combattre le Mal sont donc simples, directs. Leurs stratégies sont simplistes et naïves, mais elles fonctionnent, tout simplement parce que malgré les apparences, le monstre, le vice, la menace, bref ce qu'on appelle le Mal, est anarchique, fruste, brut. Il répond à l'instinct animal que les enfants n'ont pas encore appris à remplacer par la logique et les comportements rationnels qu'exige la vie en société. Ils sont donc, en quelque sorte, à forces égales face au Mal. Les adultes, au contraire, seront engloutis par sa brutalité et leur bête intérieure, qu'ils ont appris à contrôler et à remplacer par tous les codes et toutes les lois tacites mis en place pour enrayer l'anarchie sociale, se retournera sauvagement contre eux et fera d'eux, malgré eux, l'agent du Mal et de ses innombrables visages. Le thème de l'enfance dans les romans de King mériterait certainement une analyse beaucoup plus complète et pourrait faire l'objet, dans une étude ultérieure, de recherches plus approfondies. Nous avons fait le choix, dans ce mémoire, de ne pas discuter de cette

caractéristique de l'écriture de King, justement parce que quelques lignes traitant du sujet n'auraient pas suffi à bien cerner la question et que notre analyse se voulait générique et sociale avant tout. Il est malgré cela intéressant de mentionner cet aspect, ne serait-ce que brièvement.

Ainsi, nous pouvons affirmer que la société telle que la décrit King est excessivement vulnérable face au Mal qu'elle fait, dans la plupart des cas, elle-même surgir et qu'elle alimente par son aveuglement et par sa propre complaisance. La vision unilatéralement positive que nourrit la société américaine sur ses institutions, ses valeurs, son gouvernement et sa politique étrangère fait de chacun des êtres qui la composent un élément facilement contrôlable, que ce soit émotionnellement, psychologiquement ou physiquement. En outre, les intérêts généraux précédant les intérêts personnels, les « petits » problèmes sociaux ne font pas le poids face à la menace que l'on croit provenir de l'extérieur. Dans *The Shining*, *Carrie* et *Salem's Lot*, où le Mal prend un nombre incalculable de visages, la société décrite par King ne peut espérer une amélioration de sa condition que si elle accepte enfin de lever le voile sur ce qui menace réellement son intégrité, soit la conception binaire qu'elle a de l'altérité, le puritanisme et l'hypocrisie qui vont de pair, le désir effréné et insensé de puissance et de contrôle sur le monde et finalement, le manque flagrant d'ouverture d'esprit, le sectarisme et l'intolérance qui, à eux seuls, mènent tous les personnages intransigeants de Stephen King à leur perte.

En un mot, bien que ce constat soit terrorisant, Stephen King écrit des œuvres calquées, pour qui sait – et accepte – de lire entre les lignes, sur la réalité. Même si, à première vue, à cause des genres littéraires qu'il préconise, on ne penserait pas pouvoir avancer une telle théorie, c'est selon nous ce qui caractérise véritablement l'écriture de Stephen King : sa fiction met en scène les aspects menaçants de la réalité, alors que la société qu'il décrit fait l'inverse : elle tente de reléguer ces aspects à une sphère strictement fictionnelle.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus étudié

King, Stephen. 1993 [1974]. *Carrie*. New York : Doubleday, 181 p.

_____, 1999 [1975]. *Salem's Lot*. New York : Pocket Books, 631 p.

_____, 2001 [1977]. *Shining. L'enfant lumière*. Paris : Éditions J'ai lu, 574 p.

_____, 2001 [1977]. *The Shining*. New York : Pocket Books, 683 p.

Stoker, Bram. 2000 [1897]. *Dracula*, New York : Dover Publications, 326 p.

2. Corpus théorique

2.1. Études sur Stephen King

Arturo, Alessandro *et al.* 1995. *King : dossier*. Bruxelles : Éditions C. Lefrancq, collection « Les dossiers de Phénix », 392 p.

Astic, Guy *et al.* 2000. *Stephen King. Premières approches*. Liège : Éditions du Céfal, 269 p.

Bourdier, Laurent. 1998. *Stephen King. Parcours d'une œuvre*. Amiens : Encrages Édition, 159 p.

Hensen, Philippe. 1997. *Stephen King. Hantise de l'écrivain*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 335 p.

2.2. Études sur l'horreur et le gothique

Daniels, Les. 1977. *Fear: a History of Horror in the Mass Media*. London : Paladin, 272 p.

Grixti, Joseph. 1989. *Terrors of Uncertainty. The Cultural Context of Horror Fiction*. London : Routledge, 214 p.

King, Stephen. 1995. *Anatomie de l'horreur*. Monaco : Le Rocher, 313 p.

Lovecraft, Howard Philips. 1927. « Supernatural Horror in Literature », *The Recluse*, 1, p. 23–59.

Mac Andrew, Elizabeth. 1979. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York : Columbia University Press, 289 p.

Magistrale, Tony, et Michael A. Morrison. 1996. *A Dark Night's Dreaming. Contemporary American Horror Fiction*. South Carolina : University of South Carolina Press, 141 p.

Prunghaud, Joëlle. 1997. *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 497 p.

Punter, David. 1980. *The literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London : Longman Group Limited, deux volumes, 449 p.

Radcliffe, Ann. 1826. « On the Supernatural in Poetry ». *New Monthly Magazine*, vol.16, no 1, tiré de http://www.litgothic.com/Texts/radcliffe_sup.pdf, p. 3.

Williams, Anne. 1995. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 311 p.

Yvon, Paul. 1931. *Le Gothique et la renaissance gothique en Angleterre, 1750-1880. Essai de psychologie littéraire, artistique et sociale*. Caen : Jouan et Bigot, 167 p.

2.3. Études sur le fantastique

Bozzetto, Roger. 1998. *Territoires des fantastiques*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 237 p.

Caillois, Roger. 1966. *Anthologie du fantastique*. T. 1, Paris : Éditions Gallimard, 640 p.

Maupassant, Guy de. 1883. « Le Fantastique ». *Le Gaulois*, Paris.

Mellier, Denis. 1999. *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 479 p.

Steinmetz, Jean-Luc. 1990. *La littérature fantastique*. Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 126 p.

Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points », 188 p.

2.4 Études sur le thème du vampire

Arata, Stephen D. 1990. « The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization ». *Victorian Studies*, 33, no 4, p. 621-645.

Craft, Christopher. 1984. « Kiss Me with Those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula* ». *Representations*, 8, p. 107-133.

Marigny, Jean. 1992. *Sang pour sang, le réveil des vampires*. Paris : Gallimard, Coll. « Découvertes », 144 p.

Moretti, Franco. 1983. *Signs Taken for Wonders*. London : Verso Editions and NLB, 273 p.

Senf, Carol A. 1998. *Dracula, Between Tradition and Modernism*. New York : Twayne Publishers, 132 p.

_____, 1982. « *Dracula*: Stoker's Response to the New Woman », *Victorian Studies*, 26, no 1, p. 33-49.

2.5. Études psychosociales

Diel, Paul. 1992 [1955]. *L'angoisse et la peur*. Paris : Éditions Payot, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 215 p.

Duclos, Denis. 1994. *Le complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la littérature américaine*. Paris : La Découverte, Coll. « Essais », 272 p.

Freud, Sigmund. 1981 [1929]. *Malaise dans la civilisation*. Paris : Presses Universitaires de France, 107 p.

Fromm, Éric. 1975 [1973]. *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*. Paris : Éditions Robert Laffont, 523 p.

3. Œuvres citées

Moore, Michael. 2004. *Fahrenheit 9/11*. DVD, 122 min., USA : Alliance Atlantis.

McHugh, Jane. 1996. « Young, gifted, black - but not in the army », *Army Times* (Washington D.C.), 20 mai, citée par War Resisters' International, *Refusing to Bear Arms: A worldwide survey of conscription and conscientious objection to military service*, tiré de <http://www.wri-irg.org/co/rtba/usa.htm>, p. 2.

Poe, Edgar Allan. 1938 [1842]. « The Masque of The Red Death », In *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, p. 269-273. New York : Random House.

Wilde, Oscar. 1974 [1890]. *The Picture of Dorian Gray*. London : Oxford University Press, 249 p.