



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: La transfiction fantastique, le fantastique transgénérique : quelques remarques sur "Une lumière entre les arbres" de Jean-Pierre Andrevon

Author: Katarzyna Gadomska

Citation style: Gadomska Katarzyna. (2017). La transfiction fantastique, le fantastique transgénérique : quelques remarques sur "Une lumière entre les arbres" de Jean-Pierre Andrevon. "Kwartalnik Neofilologiczny" (2017, z. 1, s. 12-23)



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KATARZYNA GADOMSKA (KATOWICE)

LA TRANSFICTION FANTASTIQUE,
LE FANTASTIQUE TRANSGÉNÉRIQUE:
QUELQUES REMARQUES SUR *UNE LUMIÈRE ENTRE LES ARBRES*
DE JEAN-PIERRE ANDREYON

The French fantastic literature of the first half of the 19th century is a hybrid genre (theoretical works of Charles Nodier, Didier de Hauranne, Jean-Jacques Ampère, Walter Scott). Toward the second half and the end of the 19th century the pure fantastic appears and dominates over other genres. However, in the 20th century some French writers revive the fantastic hybrid mode of writing. This is the case of Jean-Pierre Andreyon and her transgeneric novel *Une lumière entre les arbres*. The presence and the constant mix of many genres (like the fantastic, the gore, the Science fiction, the techno thriller, the horror) within the same novel enriches this text and does not destroy the effect of the pure fantastic because the hesitation, the ambiguity and the playing with fear are clearly visible in the contents and the writing technique. The future of the fantastic is paradoxically related to the return of its past.

KEYWORDS: Fantastic literature, Jean-Pierre Andreyon, transgeneric novel, hybrid genre, Science fiction, gore, techno thriller, horror, fear

Le fantastique en tant que genre littéraire connaît son apogée au XIX^e siècle. C'est à cette époque-là qu'apparaissent les textes aujourd'hui canoniques. La critique littéraire au XX^e siècle se réfère à ces textes-modèles afin de définir le fantastique du point de vue générique. Si l'on regarde de plus près ces définitions les plus connues, on remarque vite une volonté, assez réductrice, d'épurer le genre des formes mixtes, hybrides jugées impures et, nous semble-il, inférieures par rapport au fantastique pur.

Tzvetan Todorov par exemple réduit le genre à un moment d'hésitation qu'éprouve un être (le protagoniste et le lecteur) face à des événements insolites contredisant les lois du monde au sein duquel il vit (1970: 29). S'il se décide et choisit une explication de ces faits, surnaturelle ou rationnelle, il pénètre déjà dans un genre littéraire différent, à savoir le merveilleux ou l'étrange – cela veut dire que le texte changerait d'appartenance générique au cours de la lecture et que ce label générique serait lié uniquement à la réception (et à la capacité du lecteur à prendre une décision). D'ailleurs, seul un nombre très restreint de textes accomplirait ce critère d'hésitation et d'ambiguïté.

En présentant sa conception du fantastique, Roger Caillois délimite son territoire de manière considérable et arbitraire: il n'énumère que douze motifs fantastiques qui constituent, selon lui, l'essence du genre et qui aident à préciser ses propres limites¹. Il est facile pourtant de trouver plusieurs récits fantastiques qui exploitent d'autres thèmes que ceux mentionnés par Caillois. Le critique désigne le fantastique comme «un scandale», «une faille», une «déchirure», «un choc», «un bouleversement», «une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel» (Caillois 1965: 61). Et encore une fois, cette définition n'englobe qu'une partie de la production fantastique. Enfin, Caillois envisage le fantastique dans une perspective, toujours restrictive, chronologique, dialectique, pour ne pas dire hégélienne. Il voit le merveilleux comme la forme d'imaginaire la plus ancienne, où le surnaturel appartient au domaine de la croyance naïve. Le fantastique succède, selon Caillois (1965: 61), au merveilleux lorsque cette croyance est en apparence remplacée par le triomphe de la raison. A ce propos Roger Bozzetto remarque que le fantastique «est vu comme retour d'un irrationnel impensable dénié» (2005: 129). A son tour, le fantastique est, d'après Caillois (1965: 61), remplacé par la science-fiction, un nouvel avatar de l'imaginaire. Cependant, il n'est pas possible, à notre avis, de parler d'une véritable évolution de ces trois genres car, même s'ils connaissent diverses fortunes auprès de lecteurs, ils sont tous les trois écrits, publiés et lus sans cesse.

Ces deux approches du fantastique, choisies parmi plusieurs, représentent en fait la même attitude envers le genre en question: aussi bien Todorov que Caillois voient le fantastique comme un genre pur, ils lui imposent des frontières génériques précises qui excluent de son domaine des apports merveilleux, étranges ou autres encore.

Et pourtant, si on se penche vers les origines et l'âge d'or du fantastique, on peut observer qu'il était jadis perçu comme hybride et transgénérique. Tenons à préciser que la transgénéricité «peut être définie comme tout ce qui met le texte en tant qu'il est expression d'un genre, en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres genres.²» (Malita 2015: 31–40).

Rappelons à propos du caractère transgénérique du fantastique, la préface de Walter Scott intitulée *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*, ouvrant le tome

¹ Rappelons que parmi ces motifs il y a «le pacte avec le démon», «l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie», «le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle», «la mort personnifiée, apparaissant au milieu des vivants», «la chose indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente, qui tue ou qui nuit», «les vampires», «la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance», «la malédiction d'un sorcier», «la femme-fantôme», «l'interversion des domaines du rêve et de la réalité», «la chambre, l'appartement, l'étage, la rue effacée de l'espace», «l'arrêt ou la répétition du temps» (Caillois 1958: 9–10).

² En proposant sa définition de la transgénéricité, Ramona Malita se réfère à la définition de la transtextualité de G. Genette: la transtextualité c'est «[...] tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (1982: 7).

premier de la traduction française des contes d'Hoffmann³. Scott, on le sait bien, critique les récits fantastiques d'E.T.A. Hoffmann. Il reproche au maître allemand du fantastique des extravagances et des hybridations bizarres et absurdes. Scott trouve le genre fantastique trop «sauvage», «d'une licence sans limite» et «d'une imagination irrégulière et choquante» (cité par Bozzetto 2005: 129). Il constate que le fantastique d'Hoffmann est plein de «transformations les plus imprévues et les plus extravagantes» qui «ont lieu par les moyens les plus improbables» (cité par Bozzetto 2005: 129) Bref, le romancier écossais reconnaît le caractère hybride et transgénérique du fantastique hoffmannien, mais il condamne en bloc ce nouveau mode d'écriture, «the FANTASTIC mode of writing», justement à cause de ces transgressions génériques.

Là où Scott voit un défaut, Jean-Jacques Ampère et Duvergier de Hauranne perçoivent un avantage. Dans l'article publié dans *Le Globe*, ces deux jeunes critiques vantent le génie d'Hoffmann qui mélange un merveilleux naturel, intérieur au fantastique. Ampère et de Hauranne soulignent qu'Hoffmann rejette les procédés désuets du gothique anglais⁴ et qu'il renouvelle le fantastique en transgressant les frontières du genre par le mélange constant du merveilleux et du réalisme, de l'incongru et de la bouffonnerie, du grotesque et du mélancolique, du burlesque et du mystérieux etc. Ces hybridations créent, selon les critiques français, l'essence du genre fantastique.

Charles Nodier dans son essai *Du fantastique en littérature* (1830) partage cette conviction. Il écrit que le fantastique, afin de répondre aux exigences de lecteurs, doit emprunter ses moyens aux rêves, cauchemars, mythes. Seules ces transgressions assureront au fantastique son évolution et sa perpétuation.

Contrairement aux tendances visibles dans les théories de critiques modernes qui sont incapables de parler du fantastique sans limiter son territoire, les critiques du XIX^e siècle reconnaissent son caractère transgénérique et, dans la majorité des cas, y voient un avantage. Comme l'a constaté Nodier, pour rester un genre vivant, le fantastique transgresse sans cesse ses limites. Cette conception du fantastique transgénérique, selon nous, demeure actuelle également à notre époque. Le cas du fantastique de Jean-Pierre Andrevon l'illustre parfaitement.

Andrevon est un écrivain français contemporain, très prolifique. Son œuvre compte plus de cent soixante textes, romans et recueils de nouvelles, dont la plupart sont publiés sous le label de fantastique. Et si on regarde ces productions de plus

³ Ce texte théorique de Scott, publié en 1827 dans *Foreign Quarterly Review*, est intitulé *On the Supernatural in Fictitious Compositions; and particularly on the Works of E.T.A. Hoffmann*. La seconde partie de cette publication, consacrée au fantastique du conteur allemand, constitue la préface, mentionnée ci-dessus, à l'édition française des nouvelles d'Hoffmann. Cf. E.T.A. Hoffmann, *Œuvres complètes* traduites par M.Loève-Veimars, Renduel, Paris, 1829–1830.

⁴ «Rien de plus bête [...] que cet appareil convenu de spectres, de diables, de cimetières, que l'on accumule dans ces ouvrages sans produire aucun effet [...]» J.-J. Ampère, D. De Hauranne in *Le Globe* (du 26 décembre 1829).

près, on remarque vite que l'auteur mélange le fantastique aux autres genres, surtout populaires, tels que la science-fiction, la fantasy, le gore, le thriller, le roman policier, le roman d'épouvante.

Citons, à titre d'exemple, un long récit ou un court roman⁵ intitulé *Une lumière entre les arbres* qui porte le sous-titre de *Récit étrange et fantastique*. Ce sous-titre possède le caractère de paratexte éditorial (Genette 1987: 8), à savoir qu'avant de lire ce texte, le lecteur est averti que le roman est un hybride, au moins, de deux genres (l'étrange et le fantastique). Pourtant, comme il s'avère pendant la lecture, il est possible d'y trouver des traces d'autres genres encore, tels que la science-fiction et le gore⁶. Il faut souligner que tous ces genres se mélangent et s'entrecroisent sans cesse dans le texte en constituant ainsi une sorte de transfiction au sens du terme proposé par Francis Berthelot. Rappelons que le critique parle du caractère transfictionnel de ces ouvrages qui transgressent les règles du domaine auquel on les rattache et qui se diversifient davantage dans leurs infractions (2005: 19). Regardons cet aspect transfictionnel et transgénérique du roman andrevonien de manière plus détaillée.

Comme le désigne explicitement le paratexte éditorial, le roman est fantastique. Conformément à la thèse qu'il n'y a pas de fantastique sans réel⁷, l'action se déroule dans un cadre parfaitement réel indiqué explicitement dans le texte, c'est-à-dire en France, en 1985. L'illusion référentielle indispensable à l'apparition du fantastique est maintenue, entre autres, grâce à l'évocation de lieux réels (comme Paris, Clermont-Ferrand, le Massif central, l'Auvergne, le Limousin, le Languedoc etc.) où passent leurs vacances en voyageant en voiture des protagonistes parfaitement crédibles : deux jeunes couples français. Les conditions nécessaires pour l'apparition du fantastique sont donc remplies : dans ce cadre réel et serein s'insinue un élément perturbateur⁸.

Le roman manifeste pourtant par la suite son caractère transfictionnel en renvoyant le lecteur à des genres différents du fantastique, à savoir l'étrange, l'horreur et le gore. La nuit, la voiture des héros tombe en panne, malheureusement, au milieu d'un paysage sauvage et désert. Cette séquence initiale comporte plusieurs éléments caractéristiques des genres évoqués ci-dessus. Rappelons donc que dans le gore les protagonistes sont toujours des jeunes gens: de belles jeunes filles et

⁵ Cette forme intermédiaire entre récit et roman semble être empruntée à Stephen King – l'auteur de la formule du «microroman». Le microroman à la King (1995: 34) compte le plus souvent autour de cent cinquante pages et englobe les traits génériques du récit et du roman.

⁶ Rappelons que le gore («sang coagulé» en anglais) est un genre contemporain, cinématographique et littéraire, qui aborde la thématique du sang, de la chair, de la mort, du massacre et des tortures. Les figures du mal dans le gore sont souvent les psychopathes fous. Voir à ce propos K. Gadomska (2013: 83–97).

⁷ Plusieurs critiques affirment que le phénomène fantastique peut s'introduire seulement dans le réel, que sans le réel, le fantastique n'a aucun sens. (Caillois 1958; Vax 1965; Tritter 2001; Millet/Labbé 2005).

⁸ Le terme est proposé par J. Malrieu (1992: 80).

des garçons musclés. Le cadre spatio-temporel est également emblématique pour l'étrange et le gore: la nuit et un lieu inconnu et abandonné augmentent l'effet de peur⁹. Les protagonistes décident de traverser la forêt qui se trouve près de la route afin de chercher une aide dans un village voisin.

Au milieu du bois ils remarquent une mystérieuse maison. Sa description est typique pour le roman d'épouvante et d'horreur dans lequel le motif du mauvais lieu, de la maison hantée ou maudite est récurrent:

C'était une grande maison basse, presque indistincte dans l'ombre des arbres, qui était tapie dans l'angle aigu de la clairière et qui paraissait observer les arrivants des yeux jaunes de deux fenêtres éclairées; [...] cette maison étrangement apparue dans l'éclaircie soudaine du bois les avait maintenus dans une sorte d'hypnose, sous le regard fixe de ses deux prunelles carrées. (Andreyon 1974: 30)

Comme dans le roman d'horreur, la maison semble une entité anthropomorphe, un être diabolique qui vit de sa propre existence, c'est pourquoi Andreyon parle de ses «yeux», «prunelles», et de son «regard» hypnotique. Et, plus loin, l'écrivain compare explicitement la demeure à une créature vivante: «La maison, comme une longue bête endormie, s'étendait sur sa gauche.» (1974: 156)

Bien que les protagonistes aient peur de la maison et de ses habitants, ils sont en même temps intrigués et se décident à y entrer pour demander du secours. Dans le fantastique pur, une telle réaction du personnage envers le phénomène maléfique est assez fréquente: le personnage est à la fois repoussé et attiré par le phénomène¹⁰.

La maison est habitée par trois personnages: un homme Roger Dellerue, une vieille femme La Groule et un géant au nom significatif Gort, faisant ainsi une allusion de plus au genre du gore. Les protagonistes sont invités par Roger à y passer la nuit et ils acceptent cette proposition. Pourtant, ils ne peuvent pas dormir car, plongée dans les ténèbres, la demeure «leur semblait immense, étendant tout un labyrinthe de salles mystérieuses et de corridors obscurs [...]» (1974: 43). Qui plus est, au milieu de la nuit, les adolescents entendent des hurlements, des cris et des bruits épouvantables:

[...] d'autres bruits montèrent des fonds cachés de la maison. Un bruit tintant de verre qui se casse, le choc des meubles remués, et surtout, de nouveaux cris, plus lourds, plus plaintifs, et entrecoupés de silences, mais qui provenaient bien de la voix hurlante. C'était le bruit d'une lutte qu'ils entendaient là. Mais une lutte contre qui... ou quoi? (Andreyon 1974: 44)

S'agit-il d'un ancien motif fantastique et étrange, déjà un peu usé, d'un fantôme maléfique, d'un poltergeist? Le lecteur habitué aux clichés génériques peut le supposer, d'autant plus que la technique d'écriture utilisée par Andreyon tout au long du roman est bien caractéristique de la narration fantastique. L'accident de la

⁹ On peut y voir une sorte de chronotope. (Bakhtin 1978)

¹⁰ J. Malrieu (1992) parle davantage de ces rapports complexes entre le personnage et le phénomène.

voiture, la traversée nocturne de la forêt, l'apparition de la mystérieuse demeure, la rencontre avec ses habitants, enfin des bruits effrayants la nuit, tout cela forme une gradation de signes avertisseurs du mal. L'auteur introduit progressivement des phénomènes de plus en plus inquiétants et de plus en plus, comme il semble, inexplicables¹¹. Cependant, afin de créer l'ambiguïté, l'hésitation au sens todorovien du terme, l'écrivain fournit une interprétation rationnelle de chaque phénomène inquiétant. Le jour, il s'avère que des bruits nocturnes étaient causés par les chiens de leur hôte et la demeure au milieu des bois ne semble plus si effrayante: «La maison [...] qui de nuit paraissait étrange, ne gardait plus dans l'éclatante lumière de l'été aucun recoin mystérieux [...]» (1974: 92). Conformément à cette technique, déjà mentionnée, de gradation des signes avertisseurs, lorsqu'un mystère est dissipé, tout de suite apparaît un autre étrange phénomène. La tension augmente et progresse quand les protagonistes réussissent enfin à connaître le secret obscur de leur hôte, Roger Dellerue: un secret dont la nature était tout à fait différente de celle qu'ils supposaient auparavant.

Andrevon transgresse une fois de plus les frontières génériques du fantastique: cette fois-ci, il mélange la science-fiction au fantastique. Pour le faire, l'écrivain se sert de tout un réseau de relations intertextuelles (Genette 1982: 7) ayant recours à plusieurs allusions à deux fameux romans de science-fiction, à savoir *Frankenstein ou le Prométhée moderne*¹² (1818) de Mary Shelley et à *L'île du docteur Moreau* (1896) de Herbert G. Wells. Le personnage de Victor Frankenstein est explicitement mentionné juste au début du roman d'Andrevon lorsque les protagonistes voient pour la première fois la demeure étrange: «Ce n'est pas la maison de la Belle au Bois Dormant! [...] Je dirais plutôt celle du docteur Frankenstein [...]» (1974: 47). Et, plus loin, quand des épisodes inexplicables se suivent, un des protagonistes constate: «Le docteur Frankenstein...ces choses qu'on ne trouve que dans les bouquins, et qui ne peuvent pas exister en France en 1985 [...]» (1974: 142). Cette évocation du personnage maléfique du savant contribue à maintenir l'effet d'épouvante et introduit un thème commun aux romans de Shelley, de Wells et, comme il s'avérera au cours de la lecture, au roman d'Andrevon, à savoir le thème du savant fou et orgueilleux voulant transgresser toutes les frontières possibles et, par la nature de ses expérimentations, se sentant égal à Dieu.

Le protagoniste shelleyen réussit à donner la vie à un être monstrueux dont le corps est composé de débris humains et d'organes empruntés aux cadavres. Le docteur Frankenstein travaille sur sa créature dans son laboratoire universitaire en Allemagne. Le monstre se révolte pourtant contre son créateur, s'enfuit du laboratoire et se venge cruellement du savant.

¹¹ Voir à ce propos: K. Gadomska (2012: 224–239).

¹² L'appartenance générique du roman de Shelley pose plusieurs problèmes aux critiques: il est qualifié soit de roman fantastique, soit de roman d'épouvante, soit de roman d'anticipation scientifique ou de science-fiction. Pourtant, dans notre analyse, nous nous concentrons uniquement sur ses traits science-fictionnelles.

Le roman wellsen aborde une problématique semblable à celle du roman shelleyen. Dans *L'île...* de Wells, un survivant d'un naufrage, Edward Prendick, trouve abri sur une île-laboratoire où le docteur Moreau, un scientifique, s'adonne à des expérimentations étranges sur les animaux. Soulignons que le roman andrevonien reprend toutes ces séquences textuelles présentes dans le texte de Wells sans grands changements: un naufrage de bateau se transforme en un accident de voiture; au lieu d'un survivant, il y en a quatre; l'espace clos de l'île change en l'espace clos d'une maison-laboratoire isolée du monde et perdue au milieu d'un bois.

Le propriétaire de la maison, Roger Dellerue, s'avère être professeur de médecine, neurochirurgien de renom, révoqué pour ses expérimentations sur les animaux. Il continue ses recherches en cachette, dans sa demeure, dans son laboratoire qui fait penser au laboratoire de Victor Frankenstein: c'est «[...] une grande salle voûtée, aux murs de pierre brute, remplie d'appareils scientifiques, nets et brillants» (1974: 66). Le laboratoire est au sous-sol de la maison et rappelons que, selon Gaston Bachelard¹³, c'est toujours la cave qui cache tous les secrets honteux et ténébreux des habitants de la maison. Tel est également le cas du docteur Dellerue: des bruits étranges entendus par les protagonistes la nuit étaient les cris de victimes de ses expériences scientifiques faites dans son laboratoire souterrain. Cette scène est inspirée, dans une grande mesure, par le roman wellsen: la première nuit sur l'île, Prendick ne peut pas dormir car il est sans cesse réveillé par des hurlements terribles et continus émis par les hommes-bêtes, comme il l'apprendra ultérieurement.

La cruauté des actes du docteur Dellerue et les souffrances qu'il inflige à ses cobayes renvoient, une fois de plus, au gore. Un de ces êtres – victimes de ces expérimentations n'est plus capable de gouverner son corps, devient comme paralysé:

Le cerveau prisonnier avait beau lancer frénétiquement des messages vers toutes les parties du corps qui n'avait pas d'existence tangible, qui ne vivait que dans une mémoire affolée, rien ne réagissait. Les ponts étaient coupés, les encéphales avaient beau crépiter des microdécharges électriques des neurones en action, les nerfs issus du tronc cérébral et du bulbe ne relayaient plus rien. Tout était immobilité, et cette immobilité irradiait une douleur flamboyante qui se répandait dans tout le cerveau, en de multiples points de feu qui grésillaient, tandis que des flammes ravageuses dévoraient les cellules. Et la torture par la douleur s'ajoutait ainsi à la torture par l'immobilité, l'impuissance. (Andrevon 1974: 105)

Le docteur Moreau de Wells est obsédé par la vivisection et la transfusion sanguine pratiquées sur les animaux. Ces interventions chirurgicales lui servent à transformer un animal en un homme capable de penser et de parler. Le docteur Dellerue fait des lobotomies, des manipulations génétiques et des transplantations de cerveaux. Les monstres, hybrides de diverses espèces biologiques y inclus l'homme, sont les fruits de ses travaux. La forêt qui entoure la maison du docteur ainsi

¹³ La cave «est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines.», «A la cave les ténèbres demeurent jour et nuit.» (Bachelard 1961: 45–46).

que son laboratoire abritent, entre autres, le mouton carnivore, l'homme-lapin, le chien bicéphale. Parmi les créatures du savant-fou, il faut également signaler la présence des bêtes préhistoriques ressuscitées par le clonage, comme les dinosaures et les archéoptéryx – les oiseaux préhistoriques. Ce motif du clonage de la faune préhistorique, de nouvelles technologies et de leur impact sur la société renvoie tout de suite au genre du techno-thriller, ce qui constitue une transgression générique de plus. Rappelons brièvement que le techno-thriller¹⁴ est également un genre hybride, comme son appellation l'indique. Il contient les ingrédients du thriller afin de susciter l'angoisse et c'est la technologie, la science dont l'homme fait un mauvais usage, qui est à l'origine de l'effroi. Ce caractère anxiogène des expérimentations scientifiques est bien visible chez Andrevon.

Voici la description d'une des créatures épouvantables du docteur Dellerue, hybride de l'homme et des animaux: elle a

une tête presque humaine de forme, mais entièrement recouverte, comme ailleurs le corps entier et nu de la chose, d'une torsion serrée de poils roux. Le menton était prognathe, et la bouche qui possédait une denture de carnassier, anormalement large. Mais c'était surtout les yeux qui rendaient le monstre d'une étrangeté terrible qui transcendait la normalité, ces trois yeux aux reflets rouges terriblement fixes, ces trois yeux disposés en triangle sur la face plate, le dernier étant ouvert comme une plaie sanglante au milieu du front. (Andrevon 1974: 123)

Le héros qui voit le monstre se pose la question concernant son identité: «Cette chose rousse aux trois yeux, qu'était-elle en réalité? Une bête devenue homme, un homme tombé de l'arbre de Darwin?» (1974: 127).

D'ailleurs, la thématique de la monstruosité est récurrente chez Shelley, Wells et Andrevon et se manifeste dans ces trois romans sur deux plans. Tout d'abord, les protagonistes réfléchissent sur la nature des créatures de savants-fous. La frontière entre l'animalier et l'humain (Wells, Andrevon), le vivant et le mort (Shelley, Andrevon) s'avère être floue, relative. Ensuite, les héros de ces trois textes commencent à se demander si les savants-fous eux-mêmes demeurent toujours les hommes, tant ils sont obsédés par la science exigeant, selon eux, des victimes pour son progrès. Les docteurs Frankenstein, Moreau et Dellerue croient aussi bien en la toute-puissance de la science qu'en leur propre supériorité. Poussés par une jalousie prométhéenne, ils rivalisent avec Dieu dans l'acte de la création. Leurs projets constituent une atteinte aux lois divines et naturelles ainsi qu'un défi à la raison¹⁵. Voulant créer un nouvel être (sur)humain, les savants perdent leur propre humanité et deviennent les monstres: «Vous êtes un monstre... [...] Vous êtes un

¹⁴ Un des pionniers du genre est Michael Crichton avec ses romans comme *Sphère*, *Congo* et *Jurassic Parc*. Dans ce dernier, le clonage des dinosaures ainsi que ses conséquences néfastes est le motif central.

¹⁵ Cf. G. Ponnau (1987).

monstre. Mais vous êtes aussi un fou à lier!» (Andreyon 1974: 160). Inféodés complètement à la science, les savants y trouvent leur chute.

Dans *L'île du docteur Moreau*, le savant fait obéir ses créatures à la Loi, c'est-à-dire un ensemble de règles leur interdisant les comportements primitifs, animaliers et prônant la vénération du Maître, c'est-à-dire de Moreau lui-même. Parmi ces principes à suivre, il y a ceux qui interdisent de marcher à quatre pattes, de manger de la viande, et de chasser les hommes. Dans le roman andreyonien, il est également interdit aux monstres hybrides d'attaquer l'homme. Et pourtant, ces deux romans (ainsi que le roman shelleyen) se terminent par une catastrophe, c'est-à-dire par la révolte des créatures contre celui qui les a créées et par un massacre sanguinaire.

Dans l'excipit du roman d'Andreyon, l'écrivain transgresse une fois des plus les frontières génériques car l'hésitation fantastique quant à la nature, réelle ou onirique, des événements vécus revient: le lecteur ne sait plus si toute l'aventure se situait dans le rêve ou dans la réalité.

Pour conclure: dans *Une lumière entre les arbres*, Jean-Pierre Andreyon revient vers les origines du fantastique vu comme un genre transfictionnel, comme une fiction transgénérique, sauvage, effaçant les frontières entre les genres et favorisant leurs formes hybrides. La présence et le mélange constant de plusieurs genres (comme le fantastique, le gore, l'épouvante, la science-fiction, le techno-thriller) au sein du même texte littéraire enrichit le roman andreyonien et, il faut le souligner, ne détruit pas l'effet du fantastique pur car l'hésitation, l'ambiguïté, le jeu avec la peur y sont bien visibles, aussi bien au niveau du contenu que de la technique d'écriture. Il nous semble donc que l'avenir du fantastique est lié paradoxalement à un retour vers son passé.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDREYON, J.-P. (1974): *Une lumière entre les arbres. Récit étrange et fantastique*. Paris: Super Luxe, Fleuve Noir (Coll. Horizons de l'au-delà).
- BACHELARD, G. (1961): *La poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- BAKHTINE, M. (1978): „Formes du temps et du chronotope dans le roman“, w: BAKHTINE, M.: *Esthétique et théorie dans le roman*. Paris: Gallimard.
- BERTHELOT, F. (2005): „Les transfictions“, w: BERTHELOT, F.: *Guide de lecture, les transfictions*. Paris: Gallimard.
- BOZZETTO, R. (2005): „Genres et hybridations: des hypothèses à discuter“, w: DUPEYRON-LAFAY, F.: *Détours et hybridations dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*. Aix-en-Provence: PUP.
- CAILLOIS, R. (1958): *Préface de Fantastique. Soixante récits de terreur*. Paris: Club français du livre.
- CAILLOIS, R. (1965): *Au cœur du fantastique*, Paris: Gallimard.
- GADOMSKA, K. (2012): *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- GADOMSKA, K. (2013): „Le Gore: la poésie du sang“, w: GRENAUDIER-KLIJN, F.: *Le Sang*, New Zealand Journal of French Studies, vol. 34, n. 2.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.
- KING, S. (1995): *Anatomie de l'horreur*, (Trad.par J.-D. Brèque). Paris: Edts. du Rocher.
- MALITA, R. (2015): „Le roman staëlien *Corinne ou l'Italie* – un cas de transgénéricité?“, w: LEDWINA, A.: *La transgression dans la littérature française et francophone*. Literaport n. 2, Opole.
- MALRIEU, J. (1992): *Le fantastique*. Paris: Hachette.
- MILLET, G./ D. LABBE (2005): *Le fantastique*. Paris: Belin.
- PONNAU, G. (1987): *La folie dans la littérature fantastique*. Paris: CNRS.
- TODOROV, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- TRITTER, V. (2001): *Le fantastique*. Paris: Ellipses.
- VAX, L. (1965): *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF.