

INTRODUCTION

Lauric GUILLAUD et Gérard PRÉHER

... l'œuvre commence toujours par être « notre chère
disparue »...

J. Starobinski, *La Relation critique*

Souvent publiée dans des magazines ou des périodiques littéraires, la nouvelle est par essence un genre lié au thème de l'apparition. Lorsque ces textes ne disparaissent pas à jamais dans d'obscures publications, ils sont rassemblés tantôt dans des anthologies, tantôt dans des recueils où leur identité propre vient se mêler à celle d'autres récits brefs. On sait que « le fantastique excelle lorsqu'il est porté par un texte court et le plus souvent par la brièveté de la nouvelle¹ » : Poe, James, Hawthorne, Maupassant, Richepin, Schwob, Nodier, Gautier, Lorrain, sont autant d'auteurs qui ont porté la nouvelle aux nues, et leurs écrits permettent d'envisager le rapport étroit entre le fantastique et la nouvelle. « La nouvelle réussit à merveille à créer la tension nécessaire et l'émotion propre au genre. Il s'agit d'un récit bref et rectiligne, concentré sur peu de personnages, sur un événement unique au caractère insolite, inouï et inédit [...] Tout dans la nouvelle est au service de l'efficacité fantastique². » Cet événement est souvent lié à l'apparition ou à la disparition qui sous-tend le récit : la première peut donner lieu à l'effroi tandis que la seconde introduit un manque à combler, parfois même une attente.

Pour Roger Caillois, « [l]a démarche essentielle du fantastique est l'apparition³ » : apparition de l'insolite, de l'inadmissible, de la chose ou de l'être surnaturel. L'étymologie le prouve : le mot *fantastique* se rapporte au verbe grec *phantasein* qui signifie « faire voir en apparence, montrer, apparaître ». Le fantastique commence donc par l'émergence, le jaillissement de *quelque chose*.

1. PRINCE N., *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 77.

2. *Ibid.*, p. 78.

3. CAILLOIS R., préface à *l'Anthologie du fantastique*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 11.

Le même mot *phantasein* est lié à *phantasia*, « l'apparition », et à *phantasma*, « le spectre, le fantôme », réunissant dans une même origine apparition et surnaturel. L'apparition est le principe actif par lequel l'événement surprenant se manifeste. Elle atteint le héros, ouvre son expérience à l'indicible ; elle « provoque l'instant de renversement dans le récit, elle assure l'épiphanie de l'objet ou de l'être hors du commun⁴ ».

Les motivations des apparitions sont diverses : elles annoncent l'avenir ou dévoilent le sens caché des choses ; prononcent des avertissements solennels (le revenant est « prévenant »), révèlent l'avenir, voire le dénouement, sacralisent le déroulement des événements. Selon Alain Chareyre-Méjan, « l'apparition n'est plus la manifestation d'une apparence qui révélerait une essence cachée mais le "fait" que quelque chose de réel existe toujours simultanément à lui-même⁵ ». Dans le récit fantastique en effet, ce qui apparaît implique « l'infraction du réel⁶ », une « intrusion brutale du mystère dans la vie réelle⁷ », « une rupture de la cohérence universelle⁸ ». Ce basculement a souvent pour objet de « montrer de manière excessive et hyperréaliste des créatures surnaturelles⁹ ». Tout concourt à évoquer la peur, à susciter un effet de terreur.

Pourtant, comme son double au miroir, la disparition participe aussi au jeu qui se met en place dans le récit et dont les règles sont rarement évidentes – on observe la disparition d'une personne, d'une partie de son corps, d'un objet, voire d'un lieu sans véritablement comprendre ce qui se trame. Il existe aussi, au cœur du fantastique, un paradoxe lié à la lacune, au manque, à la manifestation ou à « l'apparition » de l'invisible, à « l'image absente¹⁰ », au « visible paradoxal¹¹ ». Les visions fantasmatiques peuvent ne montrer qu'une partie de la réalité (comme chez Dickens) ou au contraire faire apparaître plus que le visible (on pense à Erckmann-Chatrian). Comment alors exprimer ce qui échappe à la représentation, sinon par le texte même, par ses figurations et ses escamotages stylistiques ? C'est en s'effaçant que le texte de l'invisible, que le non-dit et les blancs en viennent finalement à prononcer voire à exhiber l'indicible : tandis que se referme le récit, l'écriture de

4. STEINMETZ J.-L., *La Littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990, p. 30.

5. CHAREYRE-MÉJAN A., *Le Réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 44.

6. STEINMETZ J.-L., *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 3-5.

7. CASTEX P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

8. CAILLOIS R., préface à *l'Anthologie du fantastique*, op. cit., p. 9.

9. MELLIER D., *La Littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 5.

10. DE RÉGNIER H., *L'Entrevue dans Histoires incertaines*, Éd. Paris Musées, 1991, p. 81.

11. PRINCE N., *Le Fantastique*, op. cit., p. 74.

la disparition s'achève par une disparition de l'écriture. La « textamorphose¹² » a ainsi pour tâche de rendre visible l'invisible¹³.

Edith Wharton ne disait-elle pas dans la préface de ses histoires de fantômes que ces derniers existent surtout par ce que l'on parle d'eux¹⁴? « Les fantômes de la nostalgie sont souvent les plus beaux¹⁵ ». Le gothique aura réussi à faire du fantôme, pour un siècle et plus, le premier des personnages fantastiques et sa géographie imaginaire impose le lieu hanté comme *locus* de la peur contemporaine. L'apparition, c'est la saturation dans des lieux chargés d'histoire, l'intrusion insolite ou terrifiante de l'*arché* dans la modernité (le revenant est un « survenant »), le « rapport conflictuel avec le passé¹⁶ », une omniprésence « nécrocratique¹⁷ ».

Ce volume se propose de développer ces pistes sur un mode transversal en réunissant des analystes de la littérature ou des arts de l'imaginaire. Les formes brèves sont toutes convoquées : nouvelle, *novella*, *tale*, *short story*, conte. De même pour les genres ou sous-genres de l'imaginaire : fantastique, gothique, horreur, terreur, science-fiction. Le domaine étranger est bien représenté, confirmant l'universalité de ce thème. Les articles se partagent équitablement entre l'aire anglophone et l'aire francophone, de même que l'on trouvera développés aussi bien l'angle littéraire que l'angle iconographique.

Il appartient à Michel Viegnès de poser les bases de la problématique générale de l'apparition dans sa contribution liminaire, « Être, apparaît, disparaître : quelques réflexions sur les enjeux du fantastique dans le récit bref ». Après avoir esquissé une phénoménologie de l'apparition dans le récit fantastique à partir de Maupassant, Meyrink, James, Lovecraft et Borges, Michel Viegnès analyse la dialectique apparition/disparition, observant que le « cadre » du genre (porte, fenêtre, miroir) renvoie à une faculté première de l'imaginaire, celle de « rendre présent ». Dans une précédente étude consacrée à la poésie, Viegnès écrivait : « L'écriture poétique est plus particulièrement apte à susciter l'apparition, pour la bonne et simple raison qu'elle en mime toutes les circonstances : interpenétra-

12. CALLE-GRUBER M. et MESNIL M., *Corps écrit*, « La métamorphose », n° 26, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 102. Les auteurs traitent des « textamorphoses » de Michel Butor.

13. Voir PRINCE N., « L'image absente : Une dialectique de l'invisible », in F. DUPEYRON-LAFAY (dir.), *Le Livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2003, p. 237-256.

14. WHARTON E., « Preface », *The Ghost Stories of Edith Wharton*, 1973, New York, Scribner, 1997, p. 7-11.

15. GOIMARD J., *Critique du fantastique et de l'insolite*, Paris, Pocket, 2003, p. 336.

16. *Ibid.*, p. 218.

17. Voir HARRISSON R., *Les Morts*, Paris, Le Pommier, 2003, p. 57.

tion des catégories, brouillage des frontières, éternel retour¹⁸... » On retrouve ces mêmes éléments dans le récit bref et « Le Portrait ovale » de Poe en offre un bel exemple puisque la nouvelle remet constamment en question le statut du réel. Le choix du mot juste, de la rime ou encore du rythme sont autant de détails qui prouvent que fond et forme sont indissociables. William Faulkner percevait d'ailleurs dans l'art du nouvelliste, une pratique aussi périlleuse que celle mise en œuvre par le poète : « *In a short story that's next to the poem, almost every word has got to be almost exactly right. [...] You have less room to be slovenly and careless. There's less room in it for trash. In poetry, of course, there's no room at all for trash. It's got to be absolutely impeccable, absolutely perfect*¹⁹. » Concision et précision sont ainsi liées et l'effet ne peut être produit que par la conjugaison de ces deux approches.

La première partie de cet ouvrage, consacrée au fantastique et à l'événement, fait écho à la question que Goethe posait en 1827 : « Une nouvelle est-elle autre chose qu'un événement inouï qui a lieu²⁰ ? » Cet événement s'apparente souvent au motif du fantôme, comme le montre Évelyne Jacquelin dans « Entre Goethe et Kleist : Des fantômes à la naissance de la nouvelle fantastique allemande » où elle analyse le motif de l'apparition au sein de récits courts déterminés par la nécessité d'étonner en restant crédible. Les confronter conduit à s'interroger aussi sur la fonction accordée dans chaque cas au surgissement de l'« inouï » : l'expérience est ironiquement déconstruite par Goethe qui s'attache à préserver l'harmonie ordonnée d'un monde menacé par le chaos ; elle entraîne au contraire le héros kleistien dans une crise menant à la folie et à la destruction.

Le fantastique anglophone privilégie également l'inouï en mettant en scène des revenants et ceci d'abord dans le monde britannique, car « il n'est pas de terre plus propice à l'apparition des ombres, de pays plus accueillants aux esprits inapaisés que l'Angleterre et ses îles²¹ ». De même, comme le précise Jacques Van Herp, « là où un auteur allemand, russe ou italien, mettant en scène fantômes et hantises, écrira un conte fantastique, un auteur anglais fait œuvre réaliste²² ». La forme brève, véhicule idéal du fantastique, sollicitera les talents de Burrage, Hartley,

18. VIEGNES M., *L'Envoûtante étrangeté : Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 139.

19. FAULKNER W., *Faulkner in the University*, F. L. GWYNN et J. BLOTNER (eds.), Charlottesville, University Press of Virginia, 1977, p. 207.

20. GOETHE, *Conversations avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1942, p. 155. Voir également DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 235-225, en particulier la p. 247.

21. CROQUET J.-P., Préface à *L'Heure des fantômes*, Paris, Hoëbeke, p. 8.

22. VAN HERP J., Préface à *L'Angleterre fantastique*, Verviers, Marabout, 1974, p. 9.

Machen, Le Fanu, Harvey, Bowen et Aickman. La liste est impressionnante, de ces nouvellistes qui se plurent à procurer « une terreur plaisante²³ ». Précisément, Françoise Dupeyron-Lafay, dans « Apparitions fantastiques : dialectique du réel et du surnaturel et ironie structurelle », analyse « les paradigmes inversés » de deux classiques du genre au substrat réaliste : « The Open Window » (1914) de Saki et « On the Brighton Road » (1912) de Richard Middleton. Le basculement ironique des textes montre que les apparitions ne débouchent pas immanquablement sur une « histoire fantastique ».

Mais les Anglais n'ont plus le monopole de la « revenance » si l'on observe la vitalité du fantastique américain depuis le début du XIX^e siècle sous la plume de Bryant, Irving ou Simms²⁴. Cette ferveur est tout autant perceptible chez Lovecraft. Partant de l'étrange événement qui constitue le point de départ de « The Colour Out of Space », l'irruption inattendue d'une météorite, Marie-Odile Salati montre que l'apparition s'avère être la marque de l'émergence d'un ineffable qui fait échec à la représentation, laissant entrevoir la défiguration de l'être humain avant de céder la place à l'absence et au silence. La persistance de traces, les procédés de déplacement à l'œuvre qui ont pour objectif de ne pas se confronter à l'horreur, et la compulsion de répétition narrative, lexicale et phonique désignent l'apparition comme le symptôme d'un trauma qui cherche à se dire et par là à soulager une tension intérieure. On peut voir, par l'intermédiaire de Lovecraft, « que la nouvelle, plus que le roman, est évènement de la voix, d'une voix²⁵ ».

Il est également question d'événements surnaturels, ou pour le moins inattendus, dans *Dead of Night* (1945) qu'étudie Gilles Menegaldo en s'intéressant plus précisément aux spectres, aux miroirs et aux doubles. Ce film à sketches britannique s'inscrit dans la problématique du récit bref dont il épouse la forme : il résulte de l'adaptation de nouvelles fantastiques (notamment des textes de H. G. Wells, de E. F. Benson et de G. Kersh) et consiste en de courts métrages reliés par un récit cadre. Cet assemblage de fragments est marqué par la répétition de motifs qui donnent aux événements un goût de déjà-vu et crée une tension entre apparition et disparition.

En dépit de considérations liées aux pays d'où émane la littérature fantastique, il semblerait que les apparitions, elles, ne connaissent pas de frontières

23. Voir JAMES M. R., *A Pleasing Terror: The Complete Supernatural Writings*, Ashcroft, B. C., Canada, Astre Press, 2001.

24. Voir GUILLAUD L., *La Terreur et le Sacré : La nuit gothique américaine*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2003.

25. DUMOULIÉ C., « La Nouvelle : genre de l'évènement », *La Nouvelle Revue Française* n° 484, mai 1993, p. 101.

géographiques. Arnaud Huftier, dans « Les nouvelles du “soleil liquide” : l’essence du fantastique chez Lord Dunsany, Jean Ray et Michel Tremblay », se livre à une analyse comparée de cycles de nouvelles dans lesquels l’absorption de spiritueux donne lieu à une « libération du langage » qui ne cesse d’insister sur l’enfermement préalable, les différents interlocuteurs ayant tous le présent chevillé au corps, ce qui rend en théorie impossible toute vision d’un « ailleurs ». Les événements qui sont décrits dans chacune des nouvelles convoquées ici montrent que les esprits et les spiritueux ne sont pas étrangers les uns aux autres ; ils sont co-dépendants.

La seconde partie de l’ouvrage confirme l’idée que c’est à partir d’un événement central que le récit fantastique s’origine. Les six articles suggèrent que le désir en est le point de départ, voire d’ancrage. Catherine Botterel-Michel, dans « Le motif du miroir dans les récits courts de Maupassant : à la recherche de l’identité », démontre que les personnages de Maupassant se trouvent bien souvent confrontés à un Moi morcelé dont le dévoilement est douloureux mais jouissif. Dans ses textes, le miroir passe d’une fonction d’objet de décor à une fonction « fantastique », permettant le dédoublement de la personnalité. Mais la confrontation à son reflet peut également être un piège qui aspire l’identité du sujet : « Je » ne se reconnaît pas dans le miroir car un *horla* a pris sa place... Le personnage de la nouvelle « Apparition » fait bien écho à cela en revenant sur une histoire qui le hante depuis qu’il en a été le spectateur et l’acteur principal. Tandis qu’il s’apprête à la narrer, il explique l’avoir « gardée dans le fond intime de moi, dans ce fond où l’on cache les secrets pénibles, les secrets honteux, toutes les inavouables faiblesses que nous avons dans notre existence²⁶ ». Si dans ce texte il est question de dire le secret, de faire réapparaître ce qui a disparu mais qui était bien là, un désir frustré, une attirance honteuse, il n’est pas surprenant que l’objet le plus important soit le secrétaire : c’est étonnamment lui qui, une fois ouvert, donnera la clé.

Même si Zola n’a fait que de rares incursions dans le domaine du fantastique, Daniel Long, dans « Dévoiler, décentrer et désencadrer le tableau imaginaire dans les nouvelles fantastiques de Zola », déconstruit les stratégies narratives et esthétiques propices à la mise en scène du fantastique dans deux nouvelles, « La Mort d’Olivier Bécaille » et « Angeline », deux explorations du rôle de l’imaginaire et de l’abstraction dans la découverte ou l’occultation de la vérité. Tout, dans ces deux textes, est filtré par les doutes et désirs qui animent les personnages qui réduisent leur angle de vue tout en l’agrandissant. Étudiant un autre aspect des manifestations du désir dans la création littéraire, Jérôme Dutel, dans « Vies imaginaires

26. DE MAUPASSANT G., « Apparition », 1883, *Apparition et autres contes de l’étrange*, Paris, Gallimard, 2008, p. 46.

dans *La Synagogue des iconoclastes* », s'intéresse à un disciple de Jorge Luis Borges, l'écrivain argentin J. Rodolfo Wilcock. À partir de portraits, le monde onirique décrit par cet auteur emprunte au fantastique, au merveilleux et à la science-fiction. Chez lui, les procédés d'écriture qui tendent à marquer la naissance et le décès du personnage soulignent bien l'apparition et la disparition comme les constituants de l'écriture.

Analysant trois nouvelles d'écrivains du Sud américain, Gérald Préher s'interroge sur les « Vrais-faux fantômes » de Eudora Welty, Shirley Ann Grau et Peter Taylor. Il montre que le point de départ de ces récits est le désir de voir réapparaître ce qui a été perdu. Chacun des trois auteurs met en scène de « vrais » fantômes (« *real ghosts* »), suggérant que leur présence est plus réelle que fantasmée. Un examen du texte montre cependant que l'incertain est mis en scène grâce à des apparitions qui permettent au refoulé de surgir, révélant non seulement le mal-être des personnages mais aussi leurs envies et leurs craintes. Ici, ainsi qu'a pu le montrer Daniel Sangsue, « le fantôme apparaît comme un prolongement momentané du vivant, une sorte de sursis accordé au mort qui vient de s'éteindre²⁷ ».

Un saut spatio-temporel nous emmène enfin au Québec à la fin du xx^e siècle. Dans sa contribution « Écriture et disparition dans le fantastique contemporain du Québec », Simone Grossman examine une série de nouvelles « fin-de-siècle » signées par des auteurs divers (Michel Dufour, Jean Pelchat, André Berthiaume, Marie-Pascale Huglo, Pierre Karch) dans lesquelles la disparition se rapporte à l'essence visuelle du fantastique québécois contemporain. Elle s'intéresse tout particulièrement aux objets qui suscitent le désir : le miroir, l'écran de la télévision et/ou de l'ordinateur, la fenêtre vers un ailleurs convoité même s'il est redouté. Grâce à sa brièveté, la nouvelle se met au service du récit et, plus particulièrement, des personnages en leur permettant de se libérer momentanément des obligations que la société leur impose.

La troisième partie de l'ouvrage porte sur le visible et l'invisible, rappelant le couple apparition/disparition. Martine Lavaud, dans « L'apparition photographique dans les nouvelles spirites », s'intéresse au dialogue entamé au xix^e siècle entre spiritisme et photographie, alliés dans la démonstration de la réalité des spectres. Elle considère trois opérateurs de la saisie de l'apparition pris dans leur ordre historique : l'œil du poète, évoqué dans « Spirite » de Théophile Gautier ; le photographe spirite, notamment Buguet ; et en guise d'épilogue, le photographe portraitiste d'écrivain, qui reste hanté par le spectre de l'apparition spirite. La

27. SANGSUE D., *Fantômes, esprits et autres morts-vivants : Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, 2011, p. 165.

nouvelle fantastique est bien soluble dans le spiritisme qui va à l'encontre de l'imagination – le fantastique « oscill[ant], ainsi que l'a expliqué Denis Mellier, entre discours et spectacle, entre *mon(s)trer* et *démontrer*²⁸ ». Si la photographie entretient avec l'apparition un rapport d'analogie, la fulgurance, elle, la corrompt par son ancrage dans le cliché qui remet en question l'hésitation fantastique. « Le spiritisme prétend être une science », conclut Martine Lavaud, mais « le fantastique est l'art d'en douter ».

« Voir un fantôme, écrit Jean-Luc Steinmetz, c'est toujours regarder une vérité ensevelie, peut-être la sienne, que l'on a trop voulu se dissimuler et qui remonte un jour²⁹. » À cet égard, le fantastique francophone n'a rien à envier aux auteurs anglo-saxons si l'on pense à Maupassant, Mérimée, Maurice Renard ou Théophile Gautier. Ajoutons le nom du dernier grand décadentiste, Jean Lorrain, qu'étudie Morgane Leray dans « L'apparition du masque : la révélation du néant. Pour une lecture apocalyptique du fantastique de Jean Lorrain ». Plus qu'un simple embrayeur narratif et qu'un motif obligé de l'écriture fantastique, l'apparition chez Lorrain permet l'épiphanie de la vérité, révélation tragique qui signe l'avènement de l'hypocrisie sociale, incarnée par le masque.

Dans « Les spectres de la lumière », Muriel Berthou Crestey prolonge la réflexion sur la photographie, véritable « écriture de la lumière », qui apparaît comme une « image fantôme ». La photographie des spectres s'apparente à l'équivalent littéraire que constituent les nouvelles fantastiques publiées au tournant du xx^e siècle. De la représentation photographique des fantômes au spectre ontologique de l'image, se construit toute une généalogie de la survivance. Libre au spectateur de recomposer l'image à partir des impressions qui l'habitent et de faire siennes les latences de l'image. Car la photographie est aussi vectrice de « fantasmagories³⁰ ».

Jean Arrouye s'intéresse à l'œuvre iconographique d'un grand artiste symbolique, Odilon Redon, dans « L'apparition qui nous a à l'œil ». Sa contribution se fonde sur un motif fantastique particulièrement étrange et inquiétant, celui d'un globe oculaire suspendu dans l'espace dont il faut chercher l'explication dans l'imaginaire moderne. L'« extravagance » (au sens que donne à ce mot Paul Ricœur) de l'invention de Redon, *L'Œil-ballon* de 1878, est d'ailleurs en relation avec son admiration de la théorie darwinienne et elle a été inspirée par nombre d'auteurs, notamment Poe et Flaubert. Les œuvres d'Odilon Redon témoignent de nombreuses

28. MELLIER D., *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 160.

29. STEINMETZ J.-L., *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 26.

30. Voir ROSSET C., *Fantasmagories*, Paris, Minuit, 2006, p. 20.

lectures et d'une grande curiosité scientifique. Elles permettent de comprendre la position de l'artiste par rapport au positivisme scientifique et sa quête d'une transcendance spirituelle. Elles permettent également de confirmer que « L'horreur fantastique proviendrait [...] de l'exposition en représentation ("pas pour de vrai") d'un cadavre-qui-dit-la-mort-à l'œuvre, pour lui-même et pour elle-même, "irréférentiellement", et pour tout dire en un sens très inattendu, "exquis"³¹ ».

Pierre-Luc Landry nous propose ensuite un détour par le Japon, par le biais duquel le regard est à nouveau sollicité. Dans « Faire voir ce qui n'est pas là : disparition, enquête et surnaturel dans "L'éléphant s'évapore" d'Haruki Murakami », Landry étudie la construction narrative d'une nouvelle afin de montrer comment la chute dramatique propre au genre révèle un insolite attendu par le lecteur modèle mais néanmoins efficace. Le motif de la disparition, suggéré par la *fabula*, permet d'illustrer le style propre à l'imaginaire de Murakami, qui jongle sans cesse avec le bizarre, le paradoxal, l'évanescent et le mystère. L'étude se conclut sur un parallèle entre la nouvelle et le roman, puisque selon Landry, « la nouvelle, chez Murakami, participe en quelque sorte d'une poétique commune avec le roman, comme l'esquisse, l'étude et le tableau chez le peintre ».

Natacha Vas-Deyres rejoint l'idée de Pierre-Luc Landry, dans « Quand la nouvelle réécrit le roman : *Le Livre des ombres* de Serge Lehman », où elle souligne la singularité d'une œuvre ambitieuse : en tentant d'aller au-delà du concept d'assemblage des nouvelles dans un recueil – on pense aux *short story cycles* – Lehman met en place une « logique de narration progressive ». Chaque récit offre une clé pour lire l'ensemble, donnant ainsi lieu à un va-et-vient entre apparition et disparition dans un ouvrage qui flirte avec l'utopie. Le jeu de l'écriture et de la composition permet à chaque fragment de scintiller indépendamment tout en ayant un rôle dans la nomenclature globale.

La dernière partie du volume, « Le double du réel », invite à réfléchir sur un thème cher à Clément Rosset que nous nous sommes permis de reformuler pour montrer que le fantastique ouvre une voie d'accès à un autre réel – une sorte de dimension parallèle où, pour reprendre une idée de Freud, « les limites entre imagination et réalité s'effacent³² ». D'Edgar Allan Poe à Arthur Conan Doyle, en passant par Théophile Gautier et Villiers de l'Isle-Adam, le thème des revenants, les maisons hantées, les influences mystérieuses, les criminels par suggestion, l'hypnose ou encore le magnétisme, ne cessent de se multiplier. L'ésotérisme est là pour

31. GRIVEL C., « Horreur et terreur : philosophie du fantastique », in *Colloque de Cerisy : La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'Hermétisme », 1991, p. 181.

32. FREUD S., *Essais de psychanalyse appliquée*, 1933, trad. Marie BONAPARTE et E. MARTY, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1971, p. 198.

créer ou augmenter l'effet fantastique³³, comme l'illustre « Le Dharana » (1886), une nouvelle de Dujardin. Afin de mettre en scène le « monstre immontrable », tout le texte, avec ses recours à l'ésotérisme, n'a d'autre but que d'« imposer sa "présence" à travers les mots, au-delà d'eux ».

Dans sa contribution intitulée « Entités fantomatiques et obsessions scopiques en tant que vecteurs des états-limites du sujet dans un corpus composite du XIX^e siècle », Pascale Denance étudie plusieurs présences spectrales énigmatiques à partir de textes d'Emily Dickinson, Charlotte Perkins Gilman et Henry James, suggérant que l'apparition et la disparition sont le fondement d'une méditation sur l'identité, le temps et la mort. En effet, il y est souvent question d'un retour du refoulé qui n'est pas sans évoquer les analyses de Chareyre-Méjan selon lesquelles « [l]e fantôme est un rappel à l'ordre du réel en tant que où et quand qu'il soit, il y est tout entier³⁴ ». Le réel qui est en marche ne pourrait se concrétiser pour devenir réalité sans la présence du passé et la menace que représente la mort.

Toute représentation implique un effort pour dupliquer le réel. Complément idéal de l'écrit, l'image a toujours été concomitante du phénomène de l'apparition sur le plan de l'illustration, de la photographie ou du cinéma. L'histoire du cinéma fantastique japonais démontre que le « film d'histoire de fantômes » reflète un thème fondamental de l'imaginaire nippon. Dans « Apparitions de fantômes japonais : de l'histoire courte au long métrage », Charles Quiblier propose une analyse de trois films (*Kwaidan* de Kobayashi, *Rashomon* de Kurosawa et *Les contes de la lune vague après la pluie* de Mizoguchi). Étudiant l'organisation concrète, par l'image, des apparitions fantomatiques dans ces trois configurations différentes, il pose la question : peut-on parler d'une « apparition fondamentale » issue de la forme courte, ou le cinéma a-t-il développé ses propres mécanismes ? On oppose souvent fantastique et science-fiction, même si le second est plus profondément ancré dans un réel plus ou moins plausible. Pourtant, aujourd'hui les frontières entre genres et sous-genres sont souvent brouillées : la SF a recours aux motifs de l'apparition et de la disparition qui relevaient jusque-là du domaine fantastique. Jérôme Goffette, dans « Apparition et disparition de soi et du corps à propos de "The Barbie Murder" de John Varley », aborde cette question à partir d'un texte qui associe science-fiction, récit policier et fantastique. Le lecteur ressent l'effet du fantastique, d'abord par de subtiles disparitions suivies de l'émergence, chez des Barbies à la sexualité interdite, d'une nouvelle forme de sexualité qui joue précisément sur l'apparence.

33. Voir le « souffle fantastique » dans FINNE J., *La Littérature fantastique*, éd. de l'université de Bruxelles, 1980, p. 43-47.

34. CHAREYRE-MÉJAN A., *Le Réel et le fantastique*, *op. cit.*, p. 82.

De même, certaines nouvelles hybrides de Philip K. Dick relèvent à la fois du fantastique et de la SF, montrant qu'une relation entre le réel et un double fantasmagorique se tisse au fil des pages. Dans « Créatures parasites, apparitions, disparitions et substitutions dans quelques nouvelles inquiétantes de Philip K. Dick », Hervé Lagoguey approfondit la notion d'altérité associée à l'apparition telle qu'elle se manifeste dans « des espaces violés ou envahis³⁵ ». L'apparition est perçue comme un phénomène transitoire entre l'avant et l'après d'une angoissante hésitation qui permet « de remettre en cause les certitudes communes et les limites du réel³⁶ ».

Peut-on trouver des effets fantastiques chez l'un des représentants majeurs de la *hard science fiction*, c'est-à-dire de la branche du genre qui s'attache à l'exactitude de son argument scientifique? Dans une contribution ambitieuse, « Apparitions et disparitions inquiétantes dans les nouvelles de Greg Egan », Sylvie Allouche répond par l'affirmative. Lorsqu'on examine *Axiomatique* (1995), on est en effet frappé par l'omniprésence des figures d'apparition et de disparition. Toutefois, le fantastique traditionnel perd de sa force dans ce monde fictionnel fondé sur le paradigme quantique de coexistence des possibles contradictoires. Chez Egan, comme le montre Allouche, « Le produit final de l'effet fantastique, qui est un effet émotionnel, est alors provoqué non par la considération angoissante d'une rupture dans le réel, mais par celle, au moins aussi anxiogène, de la multiplication effective des possibles et de l'indétermination fondamentale du réel ».

Il ne reste plus au lecteur qu'à s'abandonner au délicieux frisson de l'apparition fantastique grâce à ce volume qui présente des analyses témoignant à la fois de la persistance d'une peur ancestrale, et de son écho incessant dans tous les arts. Même si le doute a pénétré dans les esprits des modernes, écrivait Maupassant, « 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 la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effacement³⁷ ». Par leur diversité, ces contributions prolongent l'idée de Jean Marigny pour qui le fantastique « peut naître de l'irruption de l'étrange dans notre vie, qu'il s'agisse d'un rêve, d'une expérience vécue, d'une lecture ou de la rencontre avec une œuvre d'art³⁸ ». La

35. PRINCE N., *Le Fantastique*, *op. cit.*, p. 93.

36. MELLIER D., *La Littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 17.

37. DE MAUPASSANT G., « Le Fantastique », 1883, cité dans R. BOUVET, *Étranges récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2007, p. 64.

38. MARIGNY J., cité dans FAIVRE A., « Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) », in *Colloque de Cerisy : La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'Hermétisme », 1991, p. 15.

brièveté des genres qui ont inspiré ce volume et la hantise qu'ils suscitent montrent que la marge peut regagner le centre et que, comme l'indique Denis Mellier, « la distance qui est nécessaire au spectacle terrifiant est le lieu d'opérations narratives spécifiques, de mises en scène et de stratégies propices à la commotion pathétique de l'apparition³⁹ ».

Gwenhaël Ponnaud voit le fantastique comme un genre de la figuration⁴⁰. Bien que son étude porte sur la littérature, on constate que l'apparition, quelle que soit la nature de l'objet au travers duquel elle se manifeste, se révèle toujours comme angoissante, oppressante, en imposant sa présence et sa nature insaisissables. Il est en effet toujours question de construction et, indique Ponnaud, « en construisant un objet d'horreur qu'il s'agit impérativement de représenter et comme de faire voir », l'objectif est de « porter l'horreur qui s'attache à cet objet à son comble⁴¹ ». Le texte, le court métrage, le tableau... chaque objet porte la présence d'une absence et d'un vide qui crée chez le lecteur ou le spectateur, un sentiment d'effroi. Quand apparition il y a, son aspect éphémère devient source de questionnements et suscite de la hantise, de l'appréhension, que différents outils ont permis ici de mettre en avant. Comme l'a suggéré Marie-Ange Depierre, « dans l'œuvre d'art, l'inconscient qui avait été conscient travaillerait au service d'une esthétique, dans une structure secrète, productrice d'un en-plus : l'œuvre⁴² ». C'est vers ces « en-plus », ces éléments invisibles et malgré tout concrets, qui permettent aux fantômes d'exister, que le lecteur du présent ouvrage est invité à se tourner ; vers ces « visions », pour reprendre les mots du narrateur d'*Arcadio* de William Goyen, « nourrie[s] d'authentiques souvenirs et de pur délire⁴³ ».

39. MELLIER D., *L'Écriture de l'excès*, op. cit., p. 252.

40. PONNAUD G., *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. xv.

41. *Ibid.*

42. DEPIERRE M.-A., *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Paris, Champ Vallon, 1993, p. 186.

43. GOYEN W., *Arcadio*, traduit de l'anglais par Patrice Repousseau, Paris, Arcane 17, coll. « Folio », p. 9.