

Fabienne Soldini

La lecture du fantastique : terreurs littéraires, peurs sociales

Sous ses aspects triviaux, la littérature fantastique contemporaine se révèle une forme narrative complexe, qui entrecroise plusieurs niveaux du rapport de l'homme au monde, sociologique, psychologique et anthropologique. Ses deux motifs centraux autour desquels s'articulent différents thèmes qui les déclinent¹ sont la mort et la peur de l'autre. Le fait d'être avant tout une littérature de distraction, mais non de divertissement², n'empêche pas le fantastique, souvent associé à une littérature populaire en raison de sa forme narrative préjugée facile, de se présenter comme un terrain symbolique d'expression de problèmes humains, certes individuels mais aussi et avant tout sociaux, car la peur et la mort, bien que la première relève le plus souvent du domaine de la psychologie et la seconde de l'anthropologie, peuvent être construites de façon sociologique en y intégrant leur dimension sociale.

Ainsi de la peur. Les peurs individuelles se distinguent des peurs sociales ; les premières ressortissent de l'expérience personnelle alors que les secondes liées à des facteurs sociaux s'inscrivent dans un imaginaire social, s'expriment sous des formes symboliques dont la forme artistique, littéraire et autre, et à ce titre relèvent de la sociologie. Jean Delumeau a montré dans son ouvrage *La Peur en Occident*³ qu'elle pouvait être étudiée dans sa dimension historique, dépassant amplement le cadre de la simple expérience personnelle. Elle peut aussi être étudiée dans sa dimension sociologique, en tant que processus et construction sociaux, à travers les productions symboliques qu'elle inspire, et qui, comme la littérature fantastique, permettent de mettre au jour les peurs sociales qui les organisent.

Les peurs sociales s'expriment, de façon brute ou symbolique, à travers différents supports : l'oralité par les rumeurs⁴, l'écrit par la littérature, l'image par le cinéma et les arts plastiques. La littérature, discours socialement produit et socialement reçu, compose sa matérialité d'intertextualités littéraires traversée par des voix sociales⁵ : tout texte est un intertexte⁶, qui résulte d'oeuvres précédentes. Les récits fantastiques contemporains s'inscrivent dans la lignée des récits pré-modernes et modernes analysés par J. Molino : « D'un côté, il y a une continuité et une communauté thématique indéniables entre le fantastique littéraire et le fantastique de la tradition orale. Par ailleurs, les thèmes du fantastique oral sont en correspondance étroite avec les réalités historiques et culturelles que Jean Delumeau vient d'étudier dans son ouvrage *La Peur en Occident*, XIVE-XVIIe siècle. »⁷

La peur est une constante sociale ; toute société, comme tout être humain, connaît la peur et compose avec. J. Delumeau⁸ a bien montré quelles étaient les peurs de la société occidentale du quatorzième au dix-huitième siècle, et comment peurs individuelles et peurs collectives s'entrecroisaient. Cette période est marquée par « l'invasion démoniaque »⁹ qui se traduit par un « raz de marée du satanisme »¹⁰.

oeuvres picturales (les peintures de Bosch, Brueghel...), oeuvres scripturales (*La divine comédie*), récits oraux, font la part belle aux démons et aux supplices de l'enfer et expriment la terreur et le désarroi éprouvés. Or, la prégnance des peurs sataniques correspond à une période très troublée où se produisent des « malheurs en chaîne »¹¹. En effet, « révoltes rurales et urbaines, guerres civiles et étrangères dévastent aux XIVe et XVe siècles un Occident plus ouvert que jadis aux épidémies et aux disettes »¹². Ainsi la peur de catastrophes telles la peste, la famine, les guerres, trouvaient une expression et un dérivatif dans les formes artistiques. De nos jours, en Occident, si les spectres de la peste et de la famine ont quasiment disparu, d'autres sujets de terreur demeurent vivaces. Le changement de millénaire a vu le jour dans une situation mondiale peu réjouissante : les pandémies ont remplacé les épidémies, des guerres et des génocides ont toujours lieu qui frappent avant tout les populations civiles, les armes scientifiquement élaborées font planer la menace d'un désastre. S'ajoutent une recrudescence de la pauvreté liée une crise économique et sociale, la peur du chômage, de l'insécurité, des manipulations génétiques, etc. La liste exhaustive de toutes les menaces qui semblent peser sur la population, et dont les médias se font amplement l'écho, serait trop longue à dresser. Toujours est-il que ce climat particulièrement angoissant paraît propice au retour en force d'un fantastique terrifiant.

Les récits fantastiques contemporains racontent l'irruption dans un univers banal, un quotidien réglé, d'un élément surnaturel qu'un personnage ordinaire, subitement promu héros, devra combattre et détruire. Rencontrant des obstacles variés, subissant des défaites, le héros finira par triompher du mal, en ayant accompli ou subi un sacrifice (perte de son intégrité corporelle, d'un être aimé, ou plus symboliquement de son « innocence »). La fin du récit, positive si ce n'est heureuse, débouche sur un retour à l'ordre dans un monde apparemment semblable mais qui ne sera plus tout à fait le même. La peur exprimée dans les récits est une peur de l'autre ; l'altérité, qu'elle que soit sa nature, apparaît toujours menaçante. Ce qu'écrivit N. Elias sur les formes artistiques du Moyen Age, « les imaginations médiévales de l'enfer nous donnent une idée de l'intensité de cette peur de l'homme devant l'homme dans une telle société »¹³, peut aussi s'appliquer aux récits horrifiques contemporains qui témoignent d'une crise de la confiance sociale, où la société contemporaine est perçue comme anémique. Les récits mettent en avant le délitement du lien social, où l'altérité est présentée soit comme un facteur direct de danger, soit comme un auxiliaire involontaire de par son indifférence à l'égard de ce qui peut arriver. Les peurs exprimées dans les récits renvoient à des peurs réelles, qui construisent le monde social comme un espace hostile et insécure. L'anonymat des espaces urbains et surpeuplés, par lequel l'autre est un inconnu, voire une menace, participe à la construction anémique du social. Mais la dissolution du lien social touche aussi les relations familiales ou amicales, où le proche s'avère finalement un étranger et une altérité dangereuse. La littérature fantastique, littérature du pourrissement, montre comment le lien social se décompose, tout comme le corps se décompose avec la mort, et l'esprit se délite par la folie, ce sous-thème représentant à la fois une déclinaison de la peur de l'autre¹⁴ et un discours sur la mort cognitive. Délitement social, dégénérescence corporelle, déliquescence spirituelle font de l'horrifique contemporain le genre de l'anomie par excellence.

Depuis plusieurs années, les récits terrifiants connaissent un engouement de plus

en plus important auprès d'un lectorat socialement diversifié, qui goûte le vertige littéraire d'une peur fictionnelle. A partir d'une recherche¹⁵ que j'ai réalisée sur la lecture de récits horrifiques¹⁶, je vais présenter les composantes de cette peur construite. Après avoir établi ce qui motive la lecture de récits fantastiques terrifiants, je vais m'attacher à définir le fonctionnement cognitivo-émotif de la peur narrative. Puis j'exposerai les modalités de lecture de ces récits et les stratégies lectorales de concrétisation ou d'évitement de la peur narrative. Enfin je montrerai qu'il arrive parfois que ces stratégies échouent avec pour conséquence qu'une peur fictionnelle se mue en peur réelle.

1. A la recherche d'une peur narrative.

Tout comme plusieurs niveaux de sens composent les récits fantastiques horrifiques, leur parcours lectoral entrecroise également plusieurs finalités. Ne tenir compte que d'une seule finalité reviendrait à appauvrir considérablement la lecture de ces récits. Ainsi, estimer que l'amateur de ce genre joue à se faire peur, motivation très souvent arguée par le sens commun, signifie occulter toute la dimension initiation et connaissance que contient la démarche lectorale, même si la ludicité y revêt une grande importance. La peur étant a priori une émotion déplaisante, que le commun des mortels préfère éviter dans sa réalité, la première question qui se pose est pourquoi la rechercher dans une pratique de loisirs. Qu'est-ce qui peut bien conduire à une confrontation lectorale avec des situations narratives éprouvantes que l'on fuirait dans le monde du réel ?

1.1. La peur maîtrisée

La lecture de romans fantastiques autorise l'expérience cognitive de la peur qui favorise la connaissance et ainsi la maîtrise de ses propres peurs. Le lecteur confronte ses peurs réelles tout en ayant la sécurité d'un espace de fiction. « Je pense qu'au départ il s'agissait d'appivoiser la peur, la peur en général. Je veux dire qu'il s'agissait de susciter la peur mais une peur que je pouvais maîtriser. Quelquefois on est enfermé dans un livre, le livre peut se refermer. Les peurs de l'existence non. » (H, 37 ans, Bac + 3, professeur) Puisque, comme le rappelle B. Bettelheim, « Freud disait que la pensée est une exploration des possibilités qui nous évite tous les dangers attachés à une véritable expérimentation »¹⁷, le lecteur peut tester de façon cognitive des virtualités déplaisantes et génératrices d'angoisse. La lecture occasionne un retour sur soi-même, une auto interrogation. Le lecteur questionnant le texte se questionne aussi. « Généralement dans le roman fantastique, le personnage vit une sorte de quête, de voyage initiatique. C'est le style de romans que j'aime bien. Et donc ça fait ressortir des émotions personnelles, ça nous fait aussi réfléchir sur nous-mêmes. » (F, 18 ans, Bac, étudiante) ; « Il faut que j'ai une sensation de peur, d'angoisse, voire de claustrophobie, pas que je sois maso mais quoique peut-être... ! Et puis il faut aussi que ça me ramène à moi quand même. Ça ramène du moins à des questions que je peux me poser, d'ordre actuel ou d'ordre existentiel. Donc je crois qu'il faut que j'ai peur, mais en même temps, il faut que ça me... c'est pas interpellé, pas choqué, mais que ça me fasse poser des questions. Et même à la rigueur je dirais qu'un bon livre d'horreur est peut-être un livre dont je rêverai la nuit par exemple. Peut-être pas en rêve, mais en tout cas, oui, souvent faire des rêves qui me dérangent un peu. » (F, 31 ans, Bac + 4, Employée de commerce)

Le lecteur possède toujours la maîtrise de la déstabilisation cognitive qu'il recherche ; il lui est loisible à tout moment de refermer le livre et de se séparer matériellement et cognitivement de l'objet de sa peur construite. Car « le plaisir que l'on prend à avoir peur est toujours fondé sur la certitude qu'en fin de compte on n'aura jamais à y succomber »¹⁸. Ce sentiment de maîtrise est d'autant plus essentiel que les peurs et la déstabilisation rencontrées dans le monde réel apparaissent plus complexes à dominer. Par son parcours lectoral, le lecteur se construit comme sujet et non objet de sa peur.

1.2. Une lecture initiatique

« Généralement, quand je lis un livre avec une histoire de monstre, moi ce qui me fascine, c'est la manière dont le héros s'en sort. Généralement, je suis déçu quand tout le monde meurt, je me dis : « merde, c'est con, ils sont tous morts ». Déjà au début dans le bouquin, il vous présente tous les protagonistes. Là, on se dit lequel va survivre, lequel va mourir le premier, et au fur et à mesure on voit un peu l'angoisse de chacun, on s'imagine à leur place, savoir ce qu'on ferait, ce qu'on ferait pas, et finalement après on se languit de voir la fin pour savoir comment ils vont tuer le monstre ou... Enfin généralement, ils le tuent en plus. Généralement, c'est happy end. Il y a quelques morts, tant pis pour eux, c'est bête, les autres, les héros, ils s'en sont sortis. » (H, 23 ans, Comptable, Bac + 2)

Les romans fantastiques représentent une forme contemporaine des récits initiatiques, initiation que subissent les personnages qui traversent des aventures terrifiantes. « J'aime bien quand le héros il souffre, quand il a des difficultés mais qu'au final il s'en sort et qu'on sait pas comment. C'est assez intéressant. » (H, 23 ans, Bac + 2, comptable) Les rituels d'initiation comprennent souffrance et peur, épreuves que le héros doit dépasser. Cet ensemble d'épreuves débouchant généralement sur une conclusion positive, le roman fantastique montre qu'il existe toujours une possibilité de vaincre une situation, aussi horrible soit-elle. Mise en scène d'une expérience, il montre comment des personnages ordinaires englués dans des situations extrêmes arrivent à les surmonter en ne comptant bien souvent que sur leur ingéniosité. « Parfois quand on est mal, on a besoin presque à la rigueur de lire une littérature où les choses sont encore plus mal. Donc c'est presque rassurant finalement. Oui finalement ça correspond aux moments où je suis pas bien. Parce que ça a un côté revigorant la littérature fantastique, que n'a pas justement l'autre littérature. Il y a beaucoup d'énergie qui est dépensée par les gens pour échapper à ce qu'il peut leur arriver, donc c'est très revigorant. Parce que tout compte fait, vous vous dites, c'est fou parce que j'y crois pas un seul instant, mais vous vous dites il y a des gens qui sont plus dans la merde que vous. » (F, 31 ans, Bac + 4, Employée de commerce)

L'horreur des situations terrifiantes paraît essentielle, même si parfois elle engendre un malaise, car elle détermine la qualité de l'initiation, qui est à la mesure des souffrances endurées. « Peut-être de choquer donne de l'attrait au bouquin. Je pense à Masterton justement. L'histoire commence, le gars se fait violer au bout de dix pages, c'est ignoble et ça pousse à lire jusqu'au bout... Rien que ça on se dit j'ai pas envie de refermer le bouquin comme ça, je veux voir comment ça se termine » (H, 25 ans, Bac + 3, étudiant). Bien souvent, les romans fantastiques exposent des situations horribles réalistes et réalisables dans le monde du lecteur, conjuguant horreurs réelles et horreurs surnaturelles. Le procès initiatique s'attache à la fois à

l'occulte et à l'ordinaire. Les événements horribles ouvrent un paradigme narratif qui ne sera refermé qu'à la fin du récit. Ce paradigme ouvert, dont la clôture est sans cesse différée, suscite l'angoisse, qui ne s'apaisera qu'une fois le roman terminé. « On peut pas s'arrêter avant de savoir comment ça va finir parce que tout est possible. » (F, 25 ans, Bac + 5, responsable qualité). La peur fictionnelle aiguillonne le lecteur tout comme la connaissance de la conclusion heureuse et de la façon dont le mal est renvoyé dans les ténèbres l'apaise. « Je n'ai pas laissé le livre parce que c'était trop terrifiant. Il fallait aller jusqu'au bout et on ne peut qu'aller jusqu'au bout. (...) De temps en temps quand ça va trop loin, et quand c'est allé trop loin, ce serait pire que tout de ne pas aller jusqu'au bout. » (H, 37 ans, Bac + 3, professeur)

La lecture initiatique occasionne une mise en déséquilibre avec propositions de solutions. Le lecteur teste de façon cognitive des situations dangereuses, déstabilisantes, dans une société elle-même déstabilisante. L'instabilité du récit renvoie à sa propre situation d'instabilité, attirant surtout les adolescents et les jeunes adultes¹⁹, « débutants » dans la vie, dans le monde adulte, dans le monde professionnel, etc.

Ces récits initiatiques aident les lecteurs à formaliser leurs peurs, rationnelles ou symboliques. Comme les romans à suspense analysés par Yves Reuter, les récits fantastiques permettent « d'exhiber angoisse, peur et terreur sur la scène de la fiction »²⁰ tout en mettant « en scène les moyens de s'en défendre, habilement ou non »²¹. Ce que Jean Molino remarque pour le fantastique des siècles précédents reste valide pour les oeuvres contemporaines : « c'est ici en effet que se pose un problème fondamental concernant le statut anthropologique de la littérature et de ses rapports avec le réel. Les liens du monde fantastique avec le monde réel sont doubles. D'un côté le récit fantastique contribue à la création du fantastique auquel il donne consistance et organisation (...) Mais en même temps, le récit fantastique est un moyen, sinon d'apprivoiser, du moins de rendre acceptable, vivable le monde noir du surnaturel ; j'apprends ainsi où il apparaît, comment il apparaît et quelque fois aussi j'apprends à en triompher ; de toute façon, je me familiarise ainsi avec lui : le surnaturel est, en un sens, aussi naturel que le naturel »²². Les romans fantastiques sont des récits d'apprentissage, apprentissage de soi et de l'occulte.

2. La peur lectorale, procès cognitivo-émotionnel

Une autre question qui se pose est comment une oeuvre littéraire peut susciter de l'angoisse, voire générer de la peur, alors que la confrontation entre le lecteur et l'objet effrayant reste purement symbolique ; la menace, quelle qu'elle soit, reste cantonnée à l'univers fictionnel, au monde du texte²³, et ne saurait s'en extraire pour se matérialiser dans le monde réel du lecteur. Certes, le talent narratif de l'auteur, ses compétences scripturales, son art du suspense, sa maîtrise des contraintes d'écritures propres au genre, importent pour faire frissonner le lecteur ; mais la peur exprimée étant une peur sociale, elle ne peut se réduire à la seule habileté narrative de l'écrivain. L'angoisse s'avère parfois très forte car les récits fantastiques mettent en scène des peurs anthropologiques. La peur essentielle qui guide les récits terrifiants est la peur de la mort, scandale ontologique que toute la science de l'homme n'a pu supprimer et qu'il doit se résoudre à affronter. Au questionnement sur la mort, qui se décline en multiples questions telles qu'est-ce

que mourir, qu'advient-il du corps, de l'âme, etc..., s'ajoute un questionnement sur la nature du Mal, qui s'incarne dans la figure toujours terrifiante du diable. Ces peurs sont matérialisées dans les récits sous forme de symboles. Ce n'est pas le symbolisant en soi qui est la cause de la peur mais le symbolisé. Par exemple, de nombreux romans mettent en scène ou des créatures monstrueuses à caractéristiques physiques bestiales, symboles de ce que G. Durand appelle la mort dévorante, tels le loup-garou ou le zombie affamé. Dans l'expression des peurs de l'imaginaire « l'animalité, après avoir été le symbole de l'agitation et du changement, endosse plus simplement le symbolisme de l'agressivité, de la cruauté. (...) Par transfert, c'est donc la gueule qui arrive à symboliser toute l'animalité, qui devient l'archétype dévorant »²⁴. L'objet de terreur se résume dans la « gueule armée de dents acérées, prêtes à broyer et à mordre (...) une gueule terrible, sadique et dévastatrice »²⁵. Les couvertures des livres illustrent ces symboles, dessins présentant des monstres aux crocs acérés, aux griffes effilées, fixant et figeant les images de terreur narrative. Les symboles, images narratives, appuient des représentations, images mentales, lesquelles génèrent une peur fictionnelle. En effet, la peur narrative est d'autant plus facilitée que cette émotion se base sur une perception cognitive, prend sa source dans une représentation mentale. Kevin Mulligan établit le cognitif comme base de l'émotif, différenciant ainsi l'émotion de la sensation : « Max (...) a peur du gros chien qui est en face de lui. S'il n'avait pas une perception du chien, une représentation quelconque de l'animal qui se trouve en face de lui, il ne serait pas effrayé par lui (...) Appelons les perceptions ou les pensées sur lesquelles sa peur est basée, la base de sa peur (...) Appelons émotions la peur et d'autres épisodes ou états qui requièrent une telle base »²⁶. La perception sur laquelle se base l'émotion est une image mentale construite par le lecteur en fonction du monde du texte et en fonction de son monde de références. Le texte fournit la base perceptive et cognitive d'une construction émotionnelle que le lecteur parachève en concrétisant le sens du texte et en impliquant sa sensibilité, ses croyances et son monde de références dans le processus d'actualisation textuelle qui aboutira à l'émergence d'une émotion lectorale. « Sur une page, des images, des scènes, des personnages, il y a une phrase qui va vous accrocher et ça peut amener après à penser la direction que l'auteur a voulu indiquer dans ce passage, ça rend le monde nôtre, le monde du livre devient notre propriété, et là ça devient plus inquiétant. On est impliqué dans le livre » (H, 25 ans, DEA, étudiant) Pour que l'émotion s'accomplisse il est nécessaire que le lecteur coopère en intégrant au monde du texte son propre monde de référence, où résident d'une part ses connaissances narratives, ses compétences intertextuelles, qui lui permettent de déterminer les effets²⁷ lectoraux que le texte recherche, puisque comme le rappelle U. Eco « aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience qu'a le lecteur d'autres textes »²⁸, et d'autre part, ses expériences émotionnelles. « On essaie de se caler à peu près sur la description de l'auteur. C'est un peu ses propres craintes ou ses propres fantasmes qu'on projette un peu... C'est une image un peu floue qui représente probablement nos craintes » (H, 26 ans, Bac + 3)

La réception textuelle s'accomplit dans la conception imagière, la mise en image mentale des éléments de la narration, condition essentielle à l'émergence de l'émotion. L'angoisse naît d'autant mieux que le lecteur conçoit dans son imaginaire ce qui est décrit. Pour pallier l'absence d'images concrètes, - les illustrations des textes fantastiques se réduisent fréquemment à la couverture des livres - les récits horribles abondent en descriptions qui favorisent les représentations mentales.

Les détails, loin d'alourdir le récit renforcent son impact dans l'imaginaire du lecteur. De concevoir et donc percevoir - la conception mentale aboutissant à une perception représentative - ce qui est décrit avec minutie par l'auteur engendre un mélange de fascination et de répulsion²⁹, une dialectique entre la peur et le dégoût. Le dégoût se présente comme l'aboutissement total de l'image mentale horrifique qui dépasse la représentation cognitive pour s'inscrire dans le corps du lecteur, car il « est plus étroitement lié à des bases perceptuelles qu'à des pensées purement descriptives, et il est plus intimement attaché aux modalités visuelles et tactiles qu'aux modalités auditives »³⁰. La littérature fantastique partage avec la littérature érotique³¹ une inscription physique de l'effet du texte. Le rapport fascination répulsion que suscite l'horreur, la condamnation morale doublée d'une attraction forte, alimentent le parallélisme qui fait ressortir que « l'appréhension simultanée de l'attrait et de la répulsion constitue l'ambivalence de la sexualité comme du fantastique »³².

La création d'images mentales effrayantes apparaît plus aisée pour des lecteurs dotés par ailleurs d'une culture fantastique autre que littéraire. L'assiduité dans et la diversité de la pratique du fantastique, sous forme de films, jeux, etc... forment l'imaginaire et agrandissent le monde de références du lecteur, le peuplant de repères multiples, de différentes figures dans lesquels il peut puiser. « Par le jeu de rôle on avait des dessins assez précis de monstres. Donc on se souvient de ce qu'on a déjà vu. Finalement on a l'impression de l'avoir toujours vu. On se souvient de trucs, et dans le jeu de rôle il y a une fiche descriptive de chaque monstre, c'est bien détaillé. On se croirait presque dans une fiche pour un animal connu. Enfin bon voilà, quand je lis un bouquin sur un monstre je l'imagine parfaitement et souvent d'ailleurs le bouquin qu'on lit sur le monstre vous le décrit assez bien » (H, 23 ans, Bac + 2, comptable) De même, le cinéma regorge d'images de monstres créées, fige des créatures tels les vampires dans des formes devenues stéréotypées, que le lecteur peut par la suite transposer dans ses lectures, son imaginaire s'appuyant sur un non-existant déjà existant, qui a acquis une matérialité imagée. Inversement, les lecteurs familiers depuis peu avec le fantastique éprouvent plus de difficultés à imaginer des figures terrifiantes, créatures surnaturelles trop éloignées de leur monde de référence, et de ce fait à actualiser un texte horrifique où l'élément surnaturel s'impose d'entrée de jeu. « Il m'est arrivé d'abandonner des romans fantastiques si je n'arrive pas à voir les scènes. Si ça devient compliqué, si je ne sais pas où je suis, si je ne peux pas visualiser comme ça et mettre des images sur le climat, je vais abandonner » (F, 37 ans, Bac + 2, éducatrice) ; « Le problème que j'ai avec Peter Straub c'est que quand il décrit un monstre, un machin comme ça, j'arrive pas forcément à l'imaginer véritablement, alors que quand tout se passe dans un lieu réel c'est beaucoup plus facile et on se projette » (F, 25 ans, Bac + 5, responsable qualité)

3. Les processus d'actualisation de la peur textuelle.

La lecture peut se construire comme du jeu³³, le jeu étant une des formes que revêt le processus initiatique³⁴. Deux formes ludiques sont à l'oeuvre lors de la concrétisation d'un texte fantastique, la *mimicry*³⁵ ou simulacre et l'*illynx*³⁶ ou vertige, chacune requérant un processus cognitivo-émotif qui lui est propre. La lecture de romans horrifiques contemporains procède de l'alliance du simulacre et du vertige qui, selon R. Caillois, « est si puissante, si irrémédiable qu'elle appartient

naturellement à la sphère du sacré et qu'elle fournit peut-être un des ressorts principaux du mélange d'épouvante et de fascination qui le définit »³⁷. Cette association caractérise la contemporanéité, tout comme l'*aléa*³⁸ ou jeux de hasard et l'*agôn*³⁹ ou compétition définissaient la modernité⁴⁰. Mais, alors que Roger Caillois pose l'association *mimicry-illynx* comme caractéristique des sociétés pré-modernes ou « non civilisées » et considère que le remplacement de cet axe par l'axe *agôn-aléa* constitue un des moteurs du passage à la « civilisation », nous faisons l'hypothèse que la résurgence de la *mimicry-illynx* plutôt que de désigner le retour vers un état sauvage, où le roman horrifique serait symbole de décadence, signifie la mise en doute de la modernité sous forme d'un questionnement sur la mort et le mal.

3.1. Le simulacre ou le jeu du « faire comme si ».

Le simulacre est indispensable à l'accomplissement du pacte de lecture. Pour que le texte fantastique soit validé il faut qu'il y ait acceptation par le lecteur d'une fictionnalité irréalisable ailleurs que dans le monde des possibles du texte. « On va y croire mais on sait pertinemment que c'est pas vrai » (H, 23 ans, Bac + 2, Objecteur de conscience) Le simulacre génère des effets émotionnels : c'est parce qu'on fait semblant de croire aux vampires ou aux démons que l'on peut ressentir une certaine peur. Au contraire, le refus du monde du texte sous prétexte de non réalité conduit soit à l'abandon de la lecture, soit à une lecture ironique, qui entraîne une distanciation maximale d'avec le texte et ne le travaille plus sous l'angle émotionnel. « Heureusement qu'il y a de l'humour parce que ça nous permet comme ça de moins angoisser, de nous détacher un petit peu de l'angoisse quand elle est trop forte. » (F, 31 ans, Bac + 4, Employée de commerce)

Le simulacre est une crédulité incrédule, une *conduite cognitive sans croyance* pour reprendre l'expression de Paul Veyne⁴¹, nécessaire à la jouissance esthétique et textuelle, qui active et rend opératoires des croyances fantastiques et superstitieuses. C'est l'acceptation, circonscrite dans le temps (de lecture) et l'espace (du texte), de possibles improbables, la résurgence de croyances effrayantes, couplées avec leur mise en doute systématique. « Rationnellement, aux vampires on n'y croit pas ; rationnellement, on se dit c'est pas possible, ça paraît tellement fantasque. Mais c'est vrai que quand les livres sont bien écrits, on se dit pourquoi pas finalement ! Et pourquoi il y aurait pas le monde de la nuit, il y aurait pas dans les cimetières, on sait pas, pourquoi pas ! » (F, 38 ans, Bac + 4, infirmière) Le simulacre procède d'un double mouvement cognitif et aide le lecteur à faire coexister deux axes de pensées contradictoires : il permet d'accepter des croyances auxquelles le lecteur ne croit pas dans sa quotidienneté d'une part, qu'il rejette au nom de la rationalité et de la modernité, et d'autre part de rejeter des peurs liées à ces mêmes ou à d'autres croyances en les projetant et en les intégrant au pur et seul domaine de la fiction. « Ça me pose pas de problème de pas y croire. Je peux très bien entrer dans l'histoire et me dire : « allez j'y crois maintenant », parce que je le lis et je ressors et dans la vie il y a pas de problème » (H, 27 ans, Bac, musicien) ; « Donc il y a une partie de moi qui n'y croit pas du fait de mes études, mais il y a une autre partie de moi qui est assez rêveuse, assez tête en l'air et quand je lis un bouquin et c'est plutôt cette partie de moi qui prend le dessus, la partie tête en l'air et je me laisse glisser dans le roman. Disons que c'est un moyen pour m'échapper de la réalité pour quelque temps. Je fais semblant d'y croire le temps du roman. » (F, 18 ans, Bac, étudiante) Le lecteur

de récits horribles est à la fois un incrédule issu de la modernité, formé au doute et au cogito par l'éducation scolaire, mais en même temps se questionne sur des points que la modernité n'a pu résoudre tels la mort et son après. Le simulacre permet de tester des solutions face à la problématique non résolue de la mort et de définir la nature du mal. L'acceptation du non réel aide à faire fonctionner le récit fantastique comme terrain symbolique d'expression de problèmes métaphysiques.

Le simulacre entretient un rapport esthétique au texte car accepter de faire semblant d'y croire c'est le poser comme une fiction, douter de la réalité de son monde. Jouant avec les croyances, le lecteur joue avec sa peur. Le roman fantastique est le roman du doute qui questionne le réel. Car le fantastique, comme l'expose Jacques Finné, «développait une philosophie implicite : il remettait en cause les données immédiates de la conscience. Certes, bien d'accord avec Roger Caillois, le fantastique n'a pas pour but de faire croire à la réalité des fantômes, loups-garous et autres ectoplasmes. Pourtant, qui de nous, une fois la lecture terminée d'un excellent récit fantastique, ne se demande-t-il pas avec un léger frisson dans le dos : « Et si c'était vrai ? »⁴².

3.2. L'identification.

Le lecteur teste des virtualités textuelles terrifiantes en opérant un décentrement de son ego au profit d'une altérité fictionnelle. L'identification, qui occasionne un glissement de l'esthétique vers l'éthique, débouche sur une connaissance de l'altérité par implication éthique, et par là même, par un jeu de miroir, une auto-connaissance.

3.2.1. Une identification empathique.

L'identification lectorale résulte d'un processus empathique. Nous détournons le concept d'identification de son sens psychanalytique originel pour l'associer à une notion issue de la psychologie ; alors que la psychanalyse freudienne définit l'identification comme un « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci »⁴³, nous considérons l'identification lectorale comme une forme empathique, l'empathie étant une « attitude de participation à l'émotion de quelqu'un »⁴⁴. L'identification émotionnelle, c'est-à-dire l'empathie avec un personnage choisi par le lecteur, en général le héros, est favorisée par une narration qui décrit les personnages et ce qu'ils sont supposés ressentir, descriptions minutieuses, indices et informants⁴⁵, de leur vie intérieure, mise en scène d'un narrateur disant « je », positionné comme conscience ressentante. « Ça dépend comment c'est raconté. Si c'est raconté par la bouche du personnage principal, obligatoirement on va se mettre dans sa peau » (H, 32 ans, Bac, restaurateur)

La lecture, construction cognitive, s'avère construction émotive par participation empathique au monde du texte et implication dans des situations narratives chargées en émotion. « Ça, c'est des gosses ; déjà quand on lit, on se retrouve dans la peau d'un gosse. Le narrateur c'est un gosse, les héros sont des gosses. Evidemment on se retrouve dans la peau d'un gamin. C'est d'autant plus touchant, on se sent plus concerné, je veux dire, ça fait encore plus peur, plus mal » (H, 37 ans, assistant de direction) L'identification rapproche le monde des possibles du

texte de celui du lecteur, établissant des passerelles entre ces mondes. « Ce qui fait que quand on parle de situations stressantes, quand il y a des gens qui sont en danger, je peux facilement m'identifier, l'imaginer, le construire dans ma tête, construire le monde dans lequel ça se passe, parce que bon j'ai déjà eu des repères [le locuteur a été secouriste]. Même si le décor est souvent très fictif, souvent les relations entre les gens est ce qui se passe réellement » (H, 33 ans, Bac + 3, Professeur) Ainsi, même si la situation narrative est irréalisable dans le monde du lecteur, le processus d'empathie va prendre appui sur les éléments vraisemblables du récit, pour ensuite s'étendre jusqu'aux événements les plus incroyables. L'identification a besoin pour fonctionner d'une base proche de la vie du lecteur, pour s'en s'éloigner par la suite et l'ancrage dans la quotidienneté du roman fantastique est ce qui permet au lecteur de rentrer dans le roman et de s'identifier aux personnages.

3.2.2. Une identification cathartique.

« J'ai besoin d'un individu pour m'identifier (...) C'est pas nécessairement quelqu'un avec qui je me sens des affinités mais quelqu'un qui traverse une épreuve, et c'est vrai que bon, j'aime ce genre d'épreuves, j'aime bien traverser des épreuves. » (H, 33 ans, Bac + 3, professeur) La lecture de romans fantastiques génère également une identification de type cathartique. Le fait que les récits présentent toute une série d'épreuves affrontées par un héros qui souffre et qui doit accomplir des sacrifices pour les surmonter conduit le lecteur à exprimer ses propres peurs. Il « laisse alors libre cours dans son imagination à ses propres affects et se sent soulagé en ressentant le plaisir au moment où les affects se déchargent »⁴⁶. Le plaisir pris à la libération de l'angoisse est d'autant plus fort que l'angoisse a été forte. C'est d'ailleurs parce qu'il est supérieur à l'angoisse que le lecteur aime à se retrouver dans une situation narrative stressante, qu'il fuirait dans le réel. « Il faut quand même que je lise quelque chose qui me change de... que je vois pas dans mon entourage ou que j'ai pas l'habitude de vivre, que je préfère ne pas vivre. » (F, 26 ans, Cap, esthéticienne)

La lecture cathartique accomplit des situations narratives extrêmes, dont l'horreur soulage des angoisses virtuelles en les extériorisant et en les exposant. « Je me retrouve plus dans le personnage par exemple de la femme qui a peur mais qui fait confiance à son mari, qui veut l'aider mais en même temps qui à un moment donné confrontée à la mort va devoir fuir. » (F, 37 ans, Bac + 2, éducatrice) ; « Il y a quelque chose qui est bien chez Stephen King, c'est qu'on a l'impression à un moment donné d'un étouffement, que les gens ne vont pas s'en sortir. Y a presque de la claustrophobie, c'est ce que j'ai ressenti dans... Même si y en a pas mal qui se terminent plutôt bien, d'autres qui se terminent on sait pas trop comment, en tout cas il y a toujours à un moment donné, un point d'orgue, au milieu du bouquin généralement où il y a vraiment une impression que tout s'abat, et qu'il y a pas réellement de héros. Il y a pas de figure héroïque et même la figure centrale est totalement dépourvue des qualités héroïques qu'on peut trouver dans tous les héros de romans banals. C'est même des personnes qui sont totalement désarmées par rapport à ce qu'il peut leur arriver, bon on les comprend ! C'est à dire qu'on peut vraiment se mettre totalement à leur place, quand on voit ce qu'il leur arrive, on se sent comme eux, étouffé, enfermé, il y a des choses, il arrive tellement des choses qu'on se dit qu'est ce qu'on ferait à leur place, je crois qu'on est désarmé quoi, désarmé comme les héros » (F, 31 ans, Bac + 4, Employée de commerce)

Pour H. R. Jauss, l'identification cathartique « dégage le spectateur des complications affectives de sa vie réelle et le met à la place du héros qui souffre ou se trouve en situation difficile, pour provoquer par l'émotion tragique ou par la détente du rire sa libération intérieure »⁴⁷. Ce faisant, comme toute forme d'identification esthétique, elle accomplit une « fonction sociale primaire »⁴⁸ car elle s'ouvre sur « une expérience de l'autre »⁴⁹. La lecture cathartique est, plus qu'une purgation, une compréhension de soi et du monde. Ainsi que l'explique Marie-José Mondzain, « l'expérience de la vie est ténébreuse, elle appelle un éclaircissement (catharsis), l'acte symbolique qu'Aristote identifie principalement dans l'écriture de la tragédie »⁵⁰. En s'identifiant à un personnage, le lecteur tente de comprendre ce qui peut l'animer et essaie de se comprendre lui-même. « *Le silence des agneaux*, je l'ai lu, je l'ai dévoré, je crois que je l'ai lu dans la nuit, mais je pense que j'ai mal dormi ensuite, j'ai fait des cauchemars après. Mais dans l'après-coup il m'a soignée de quelque chose. » (F, 37 ans, Bac + 2, éducatrice)

3.2. Le vertige du suspense

L'*illynx* désigne les jeux de vertige, qui « consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse »⁵¹. Le décentrement du rapport de l'ego à l'univers se traduit par une projection cognitivo-émotive dans le monde du texte. « On a besoin de se faire peur et en plus quand on en ressort on s'est fait du bien, on sent qu'on s'est fait du bien. C'est comme dans un manège, vous allez faire de la montagne russe, pendant les trois minutes que vous allez être dans la montagne russe, et bien vous êtes plus le même et vous êtes... Vous vous faites une bonne peur, vous imaginez être n'importe quoi, et puis c'est votre droit le plus strict, et puis une fois que le manège s'est arrêté, vous retournez à la réalité et puis vous vous êtes pas fait mal, vous vous êtes fait du bien au contraire, vous vous êtes fait plaisir. vous vous êtes fait peur et on a besoin de se faire peur. (...) L'individu a quand même besoin de temps en temps d'avoir des sensations un peu différentes que les sensations habituelles qu'on a tous les jours. » (H, 44 ans, CAP, employé) Le vertige n'est pas physique, comme dans les jeux de foire, mais cognitif et résulte du suspense, « trouble logique »⁵² lié pour R. Barthes à la « menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert (...) Le «suspense» capture par l'«esprit», non par les «tripes» »⁵³. « Il faut une dose de suspense ou sinon l'intérêt du livre dépend... qu'il vous garde en haleine, il vous donne envie de voir la suite, voir si le héros va mourir, voir ce qu'il va se passer. » (H, 23 ans, Bac + 2, comptable) La lecture terrifiante constitue une expérience vertigineuse car elle suscite un « désordre provisoire des coordonnées qui permettent de s'orienter au fil du quotidien »⁵⁴. « Ça fait douter, ça fait un peu perdre pied. » (H, 25 ans, Bac + 3, étudiant)

Ces récits contemporains dans lesquels il importe de voir si et comment le héros échappera à la mort consistent en un apprentissage de la maîtrise de la mort et de la dangerosité. Le plaisir du vertige réside également dans sa fin, lorsque le décentrement cesse et que tout rentre progressivement dans l'ordre. « Stephen King, ça défoule parce que ça fait une bonne petite poussée d'adrénaline, effectivement ça détend, on va vibrer pendant une heure, et après on est détendu. C'est plus la petite poussée d'adrénaline comme les sportifs vont faire un footing ou comme... Les romans d'épouvante ou d'horreur je les vois sous cet aspect là, c'est-

à-dire frisson, détente. » (H, 26 ans, Bac + 3)

3.4. La projection, stratégie lectorale de distanciation textuelle

Le lecteur apprécie de tester des virtualités angoissantes tant que les expériences fictives, pour horribles qu'elles soient, ne génèrent pas un malaise trop important, n'annulent pas la dimension ludique. Le plaisir éprouvé doit toujours rester supérieur à l'angoisse ressentie. Dans le cas contraire, la lecture identificatrice se change en opération cognitive dérangeante et malaisée. « Dans *Je suis une légende*, je crois que de A à Z j'ai été dans sa peau, quoi ! C'est-à-dire que quand il avait peur, j'avais peur pour lui. Je pense que *Je suis une légende* c'est une histoire que j'aurais aimé vivre, pourquoi pas. Dans l'autre [roman] non. Il y a... c'était dur. Si c'est vraiment difficile, s'il souffre, non. » (H, 27 ans, Bac, musicien)
C'est pourquoi la projection remplace souvent l'identification lorsque les événements textuels génèrent une angoisse trop forte et un stress pénible et non ludique. Par la projection le lecteur opte pour une distance esthétique et abandonne le rapport éthique au texte qu'il entretenait jusqu'alors. « On se dit : si mon enfant mourait, comment moi je réagirais. Donc on se dit : tiens, ce père vit un drame, il l'exprime comme ça, et moi comment je l'exprimerais. Mais on se met pas forcément dans la peau du personnage, mais on se dit comment moi je vivrais une telle situation. » (F, 38 ans, Bac + 4, infirmière)

Le lecteur travaille davantage la sensation que l'émotion, pouvant ainsi continuer sa lecture et valider des situations angoissantes. La projection étant moins impliquante sur un plan émotionnel que l'identification, les sensations suscitées s'évacuent plus rapidement. « Je veux surtout pas être à sa place ! Non ça me... je me le remets bien dans la tête, je me fais un petit peu le film mais je me mets surtout pas à sa place.(...) Ce genre d'histoire c'est assez prenant donc vous êtes quand même dedans. Cette histoire, vous pouvez pas non la laisser comme ça, vous avez quand même envie de savoir ce qui va se passer. » (F, 26 ans, Cap, esthéticienne)

« Le fait de voir quelqu'un qui s'empale, qui empale son oeil sur un clou ou n'importe quoi, je vois pas en quoi ça va amener quelque chose. L'étrangeté elle sera pas là parce que justement dès qu'on voit que la personne est sur le point de vivre une situation à ce point horrible on a tendance à se réfugier dans sa petite peau de spectateur, on s'identifie plus à ce niveau. » (H, 30 ans, Doctorant) En effet, la lecture de scènes effrayantes ne va pas forcément de soi. Les lecteurs rencontrés témoignent de la difficulté à lire des récits de violence, de souffrance et de terreur, d'où la nécessité d'une distanciation. (*Les Racines du mal*) « C'est un peu bizarre, il faut le lire, c'est pas mal, ça c'est carrément très angoissant, parce que ça fait appel à des angoisses d'enfance, à des angoisses existentielles, à des tas de choses, c'est très très angoissant. C'est un livre très très angoissant, il m'a fait énormément peur. (...) Dans "*Les Racines du mal*" il y a des descriptions qui sont terribles et alors là par contre j'ai eu du mal ! J'ai eu du mal parce qu'à un moment donné il retrouve une multitude de corps sous la glace, découpés, enfin c'est décrit de telle façon que là j'ai vraiment eu du mal. Là peut-être à un moment donné je me suis dit il en fait trop, j'en peux plus. » (F, 31 ans, Bac + 4, Employée de commerce)

Cette mise à distance d'avec le texte peut être physique ; le lecteur interrompt momentanément ou définitivement sa lecture ; le rejet du texte passe par un rejet matériel du livre, la coupure cognitive ne devient efficiente qu'avec une séparation

physique. Mais la distance la plus couramment invoquée par nos lecteurs est cognitive : le texte horrible est construit comme tel, la fiction est fictionnalisée. La lecture esthétique est une « lecture littérairement ancrée, qui [prend] sens par référence à d'autres lectures, dans un fonctionnement de référence littéraire relativement autonome »⁵⁵ s'opposant à « « l'esthétique populaire » [...] fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction »⁵⁶. Si la distanciation esthétique met en oeuvre ses propres références textuelles et littéraires⁵⁷, détachées de l'expérience pratique, elle constitue également une mise à distance cognitive du texte par contextualisation du procès de lecture comme résultat d'une co-construction de sens. En l'actualisant les scènes terrifiantes du récit non comme une description d'une réalité mais comme un processus d'écriture relevant d'une intentionnalité esthétique, le lecteur opère une contextualisation de la terreur narrative qui engendre une distanciation esthétique. « Etant donné que je suis lecteur, je regarde le travail d'un écrivain. Donc même si je vais dire c'est dégueulasse, bon ce sera dégueulasse parce qu'il l'aura bien montré, il l'aura bien écrit » (H, 25 ans, Bac + 3, étudiant) La violence textuelle appelle un double acte de lecture : la concrétisation d'un texte se conjugue avec une métalecture, une contextualisation de l'acte d'écriture et de la réception. Supporter une terreur narrative signifie la détacher de l'expérience pragmatique et éthique de la lecture et remplacer les compétences langagières à l'oeuvre dans le processus d'actualisation textuelle par des compétences métalangagières définitionnelles. La lecture de récits horribles s'avère une pratique alternée où le lecteur s'adapte au texte et choisit des postures cognitives et lectorales en fonction des besoins du texte et de ses propres compétences réceptives. Le procès de lecture des textes terrifiants combine une posture projectrice distanciée esthétique avec une implication identificatrice éthique, ces deux processus, *a priori* contradictoires mais en réalité complémentaires, alternant selon le gré du lecteur.

4. De la peur fictionnelle à une peur réelle.

4.1. Le récit comme fiction, un rempart cognitif

Nous venons de voir que pour garder la maîtrise de sa lecture une mise à distance cognitive et affective s'avère nécessaire qui réside dans la construction du récit comme fiction et dans la construction de la peur non comme processus réel mais comme effet de la fiction. Cependant la construction textuelle peut s'avérer malaisée et délicate, car la peur fictionnelle prend racine sur des schèmes anthropologiques terrifiants, et ce qu'explique J. Molino pour le fantastique oral de la pré-modernité concerne aussi pour les récits contemporains, à savoir que « la terreur devant l'apparition du surnaturel et la pitié que l'on éprouve à l'égard de la victime sont comme filtrées et canalisées par la catharsis née du récit : il s'agit, non de l'action elle-même, mais du récit de l'action. Il y a ainsi une ambiguïté dans la peur, qui est en même temps jeu avec la peur et moyen de ruser avec elle. Il n'en demeure pas moins que l'auditeur est renvoyé à une peur profonde et réelle »⁵⁸. Ce d'autant plus que, ainsi que l'explique E. Fink, « c'est justement dans les relations qui nous touchent le plus, dans nos rapports avec le divin et le pays des morts, que nous sommes le plus déconcertés par les images réelles d'objets irréels »⁵⁹. Malgré tout, bien souvent la structure manichéenne de la plupart des récits horribles, la définition formelle des personnages et de leur sphère d'actions⁶⁰, circonscrivent la peur dans le monde du texte et en (dé)limitent les effets. « C'est vrai que ça nous

fait peur mais c'est tellement bien, être dans une autre histoire, dans un autre contexte. On sait que la sorcière c'est la méchante, nous on est dans le côté des bons. Donc elle ne nous atteindra pas. Je fais mon petit bouclier. » (F, 26 ans, Cap, esthéticienne) Le retour à l'ordre et l'élimination de la menace qui concluent le récit permettent de clôturer la peur en même temps que l'histoire.

En général, la peur fictionnelle rassure du fait même de son objet qui est imaginaire, puisque la présence de la peur sur un mode fictionnel signifie son absence sur un mode réel. Car, on peut dire avec Clément Rosset, « si l'autre fait peur en tant qu'irréel, il le fait encore bien davantage en tant que réel (...) La première crainte n'est qu'une anticipation de la seconde, qu'elle s'efforce de différer et de conjurer en éprouvant sur le mode fantomal une terreur qu'elle préfère ne pas éprouver dans le monde réel : une peur pour rire, qui dispense à terme d'avoir peur pour de bon »⁶¹. « Le lecteur a l'avantage de ne pas être confronté à la situation, on ne vit pas l'horreur comme de la réalité, c'est l'avantage de la lecture. On n'est pas confronté à une image choc, on va pas sursauter, le lecteur il a cette faculté de se distancier de la chose, c'est pas lui qui est dans l'histoire. » (H, 37 ans, assistant de direction) Le lecteur fait l'hypothèse interprétative que ce qu'il lit est de la fiction pure, ce qui lui permet de supporter l'horreur narrative et d'éprouver du plaisir face à une peur littéraire. C'est la contextualisation de sa lecture qui la rend supportable. Si le lecteur détermine que le texte est éloigné du réel, qu'il n'entretient aucune correspondance avec la réalité, qu'il s'agit de deux mondes totalement séparés et imperméables, alors il prend plaisir à sa lecture, il goûte la peur cognitive et supporte les scènes terrifiantes. Par contre, si le doute s'installe, si le lecteur estime que le texte lu n'est pas complètement coupé du réel, qu'il s'agit certes d'une fiction mais avec des correspondances dans la réalité⁶², alors la lecture devient nettement moins plaisante et génère un sentiment de malaise, notamment lors de séquences narratives effrayantes construites alors comme une certaine forme de la réalité. Et s'il se produit une superposition des deux mondes, celui du texte et celui de la réalité telle qu'elle est conçue et perçue par le lecteur, c'est-à-dire que s'il fait l'hypothèse interprétative que les événements narratifs correspondent au réel, que par exemple la possession diabolique existe vraiment et que le récit contient une part de vérité, cette interpénétration du monde du texte et de l'univers des croyances du lecteur aboutit à un malaise lectoral qui conduit au rejet du texte, malaise qui peut persister une fois la lecture finie⁶³. C'est d'ailleurs à cela que se reconnaît une lecture ludique effrayante d'une lecture simplement effrayante : la première se conclut avec la fin du livre et cesse d'exister une fois le livre reposé tandis que la seconde persiste dans des moments de non-lecture ; de l'univers textuel découle des ramifications qui se prolongent dans l'univers réel. Même si le livre est fini, le texte continue d'être validé. L'appréciation de la lecture de textes horribles dépend du degré et de la qualité de l'interférence entre le monde du texte et l'univers de croyances du lecteur. Le lecteur le plus à l'aise dans sa lecture est celui qui ne croit pas aux événements du monde du texte, ou bien qui leur prête une réalité possible mais éloignée de son espace de vie et à ce titre non menaçante, ne pouvant faire irruption dans sa quotidienneté. La jouissance esthétique est fonction de la crédulité du lecteur, réelle ou adoptée/adaptée pour la circonstance. « Je suis très très rationnelle, je crois absolument pas aux fantômes, ni aux esprits, ni en Dieu. (...) La vie c'est une succession de hasards, et après il y a la volonté de l'homme mais je crois pas du tout au destin. La notion de destin pourtant c'est une notion qui est vachement utilisée dans la littérature fantastique

je n'y crois pas, absolument pas. C'est peut être pour ça que je prends tout ça avec détachement, c'est peut être pour ça que j'ai moins peur aussi, et que quand j'ai peur c'est parce que ça renvoie vraiment à des peurs enfantines. » (F, 31 ans, Bac + 4, Employée de commerce) ; « Vous êtes transposé dans un monde qui pourrait être réel, ça ne l'est pas tout à fait, on sait que ça n'est pas vrai, mais ça pourrait l'être. Bon les fantômes on croit ou on y croit pas, il y en a qui y croient, personnellement j'en ai pas rencontré alors je n'y crois pas trop » (H, Retraité, 61 ans) ; « J'avais vu *L'Exorciste*, j'avais pas aimé du tout du tout. J'ai lu le livre. Le livre par contre m'a autant impressionnée que le film, ça c'est paradoxal. Je me suis forcée à lire le livre en me disant il faut dédramatiser, mais j'ai eu beaucoup de mal à lire le livre et je me refuse à revoir le film. (...) C'était interdit aux moins de dix-huit ans à l'époque, j'en avais seize, j'en ai pas dormi pendant un mois. Et là j'ai lu le livre et j'ai eu beaucoup de mal à aller jusqu'au bout. » (F, 38 ans, bac +4, infirmière)

4.2. L'intrusion du monde du texte dans le monde du lecteur

Malgré tout le fantastique propose des situations intolérables, et, pour J. Molino, « apparaît ainsi comme l'expérience authentique de l'irruption, située dans le réel, de l'exceptionnel ou du surnaturel, susceptibles de provoquer l'inquiétude et la peur »⁶⁴. Cette peur d'une réalité fantastique est la raison pour laquelle les lecteurs rencontrés refusent de lire des récits « réels », par exemple des ouvrages ésotériques, des témoignages d'expériences surnaturelles. Ce qui serait une manière plus directe d'accéder à une connaissance de l'occulte et des moyens éventuels d'y faire front signifierait également accepter la réalité de cet occulte, en élimant le rempart cognitif de la fictionnalité, ce qui ôterait toute ludicité à la pratique, perçue alors comme magique et dangereuse car susceptible d'attirer l'attention du mal sur le lecteur. « Je me sens pas prête de lire une histoire vraie, alors là ça, ça m'angoisserait. Ça serait pas un livre de détente là. » (F, 23 ans, Bac, opératrice Télécom) Le rejet massif des textes réalistes tient à l'inquiétude que génère la possibilité de l'existence dans la réalité de ce qui est décrit dans les textes associée à la possible fusion du monde du texte et de celui réel du lecteur, de la pénétration du second par le premier. Voici l'expérience de ce lecteur qui a préféré arrêter de lire des récits « vrais » tout en continuant de rester un gros lecteur de fantastique : « A une époque, de l'âge de 11 ans jusqu'à 15 ans, j'ai lu tout ce qui me tombait sous la main là dessus, sur la sorcellerie ou autre. Et je pense que je commençais vraiment à y croire, et un jour je me suis fait peur au sens que je me suis dit que je commençais trop à y croire, qu'il fallait que j'arrête. Donc j'ai coupé court à toutes mes lectures par rapport à ça. (...) Parce qu'au fond de moi, je suis persuadé qu'il existe des choses, des forces qu'on ne maîtrise pas et je tiens pas à les connaître parce que sinon, ça me perturberait vraiment la tête. Moi j'y crois beaucoup mais je fais totalement abstraction parce qu'à ce moment-là ça m'aurait empêché de faire mes activités (spéléologie et plongée sous-marine) de façon correcte. Quand vous êtes au fond, à 500-600 mètres sous terre (...) que vous êtes tout seul dans le noir, dans une eau boueuse (...) vous devez avoir la tête claire, si vous commencez à avoir des visions, à affabuler (...) Je commençais à croire des choses. Je vais dans les endroits où il y a jamais personne qui est passé, des grottes ou des siphons, je suis le premier homme à passer, si je commence à penser qu'il existe d'autres formes de vie, qu'il existe un surnaturel ou autre chose... » (H, 33 ans, Bac + 3, professeur) D'où la nécessité d'avoir la possibilité de rejeter le contenu des lectures dans le néant de l'inexistant, et de se constituer

ainsi une protection cognitive face à une connaissance pensée comme dangereuse ou traumatisante : « Donc là au moins dans mes lectures, je fais la part des choses, c'est de la fiction pure et dure, il n'y a aucun problème. Et si je commence à croire au surnaturel, ça ouvre une brèche un petit peu entre mes lectures, mes rêves, mes cauchemars et la réalité. Ça je peux pas me le permettre. »

La lecture de la fiction s'impose comme une médiation qui tout en initiant le lecteur atténue le risque, - le non-existant ne peut l'atteindre -, tandis que le refus de lire des ouvrages « vrais » procède d'une conduite d'évitement destinée à écarter de soi les forces du mal. La fiction est donc un médium entre le lecteur et la réalité, qui lui laisse toujours la possibilité de rejeter le récit en arguant sa non authenticité. Cependant ce rempart cognitif n'apparaît pas forcément suffisant car, même par l'intermédiaire de la fiction, la connaissance de l'occulte peut s'avérer dangereuse. A trop approcher le mal, l'initié risque d'être contaminé. La lecture de fiction est parfois construite comme une pratique magique qui agit sur le sujet à son insu et le transforme, révélant ainsi les craintes des lecteurs et leur malaise cognitif face à un occulte effrayant et non maîtrisé. Car les récits, même fictifs, touchent à des domaines sacrés, des domaines de croyance ; ils entretiennent du et avec le monde des esprits, monde surpuissant, objet de terreur, dont la connaissance et l'approche inquiètent. Cet « obscur objet d'un savoir »⁶⁵ ne s'appréhende pas sans risque.

4.3. La lecture, pratique magique.

Le fil semble tenu qui sépare l'évocation de l'invocation, et le lecteur trop curieux peut se muer en objet ou sujet du mal. Cette conception dépasse le cliché des « mauvaises lectures » qui poussent le lecteur influençable au crime⁶⁶ pour exprimer que l'on ne pousse sans danger la porte qui sépare notre monde de celui de l'occulte, des ténèbres démoniaques. D'ailleurs, les auteurs de romans horrifiques jouent avec cette vision de la lecture magique, comme Stephen King qui met en épigraphe de *Misery*⁶⁷ cette phrase de Nietzsche : « pendant que tu regardes en l'abîme, l'abîme aussi regarde en toi », qui traduit bien la dangerosité de l'initiation et de la connaissance.

Si lire des récits réalistes signifie ne plus mettre entre soi et l'événement la protection symbolique de la fiction par la distance esthétique, lire de la fiction peut aussi devenir une pratique dangereuse en raison de l'objet même de la lecture. La lecture, qu'elle soit réaliste ou de fiction, est alors pensée comme un acte magique qui pourrait attirer sur le lecteur des puissances occultes. S'intéresser à l'occulte c'est courir le risque que l'occulte s'intéresse à soi : « C'est aussi quelque chose qui m'inquiète un peu, même de lire ces livres, j'ai toujours l'impression que ça va plus venir en moi. Comme d'aller voir, même rentrer dans un magasin, ça n'a rien à voir mais, de voyants, etc. j'aime pas. Je me dis toujours qu'au-dessus il y a quelque chose. » (F, 26 ans, Cap, esthéticienne) La lecture est investie d'un pouvoir magique, pragmatique, qui peut agir sur le lecteur et sa réalité. La lecture de fantastique conduit le lecteur à faire interférer son monde qui est celui du profane avec celui du texte qui dépeint des formes du sacré, qu'habituellement le profane préfère tenir à distance, comme l'explique Roger Caillois : « Aussi le profane doit-il, dans son propre intérêt, se garder d'une familiarité d'autant plus funeste que la contagion du sacré n'est pas moins foudroyante par sa rapidité que par ses effets »⁶⁸. Le premier danger qui menace, dans les représentations de sa pratique, le lecteur de fantastique est celui de l'irruption de l'occulte dans notre monde,

situation ordinaire des récits de fiction. La plupart des récits fantastiques racontent la brutale insertion dans le monde de la quotidienneté, le monde du texte étant d'une banalité semblable à celle du monde du réel, d'un élément occulte qui vient semer la terreur et la destruction. Le processus de lecture, qui aboutit à une concrétisation des histoires terrifiantes leur donne vie dans l'imaginaire du lecteur, au point de susciter l'appréhension d'une possible interférence entre le monde du texte devenu vivace et le monde du réel.

Cette conception magique de la lecture, selon laquelle imaginer et actualiser un récit peut l'activer et le rendre réel, est liée à la conception des mots et de la parole comme acte magique. Dans la littérature fantastique, l'usage de formules magiques, les incantations orales et la lecture de grimoires, favorisent l'invasion de notre monde par un monde supranaturel, invasion d'autant plus catastrophique qu'elle est provoquée par un profane incapable de maîtriser ce qu'il a déclenché. La lecture devient parole muette. Or, nommer une chose c'est lui donner une réalité, la faire exister dans le réel, d'où l'importance dans notre société des noms (de personnes, d'objets...). Cette peur des mots, de l'évocation-invocation, est un résidu de croyances superstitieuses qui ont résisté à la modernité et à la rationalisation. Le pouvoir de la raison et l'éducation scolaire, y compris scientifique, n'annulent point les superstitions⁶⁹ et donc cette croyance selon laquelle le mot symbolise à tel point la chose nommée que le prononcer c'est la faire sortir de son espace symbolique et occulte pour l'intégrer dans notre quotidien, dans notre monde. Cette croyance et cette peur sociales de la parole comme action sur l'objet sont d'autant plus fortement exprimées que la situation vécue ou l'objet évoqué est construit comme maléfique et vecteur d'angoisse et d'incertitude. Cette crainte s'exprime dans la réalité, comme le montre l'enquête de Carmen Bernand, réalisée dans les années soixante-dix, dans une petite ville où sévissait un tueur en série ; les habitants de la ville où avaient lieu les meurtres refusaient de les appeler ainsi, car « prononcer le mot meurtre est en soi une mauvaise action, c'est annoncer le mal et l'encourager à réapparaître (...) La parole est dangereuse (...) Le seul fait de nommer les meurtres est un appel au mal mystérieux et (...) il faut donc le détourner en utilisant des termes plus neutres, des métaphores, des tournures indirectes »⁷⁰. Non seulement l'oralité mais encore l'écriture est investie de pouvoir magique comme le montre cet exemple donné par J. P. Albert à propos du journal intime d'une religieuse dans la peur en Occidentlequel elle décrit avec force détails sa mort souhaitée : « Le lecteur le moins superstitieux se sent-il prêt à écrire : « je veux avoir une mort atroce » et à en présenter le détail ? Bien que rationaliste convaincu, j'avoue ne pas en être capable »⁷¹. Que le mot soit oral ou écrit, il ne perd rien de sa force et de son pouvoir d'invocation. Nommer une chose c'est l'appeler, verbe à double sens qui désigne le fait de donner un nom et celui de faire venir. A la fois fusion et confusion entre le signifiant et le signifié, le signe n'est plus un rapport arbitraire entre le signifiant et ce qui est signifié, mais résulte de la fusion des deux où le premier est indissociable du second.

Investie d'une croyance magique la pratique lectorale exprime une croyance de causalité⁷², selon laquelle l'acte de lire peut devenir le déclencheur des événements qui sont lus, en fait peut aboutir à concrétiser dans la réalité ce qui a été concrétisé dans le monde du texte. Le monde du texte pourrait alors se mettre à agir ou à avoir une influence sur le monde du lecteur. La représentation magique causale de la lecture côtoie une autre représentation magique, celle de la contamination⁷³, qui

traduit toujours une action du monde du texte dans le monde du réel mais cette fois-ci sur le lecteur lui-même, qui soit deviendrait ce qu'il est en train de lire (ainsi le lecteur qui lit un récit de possession diabolique encourrait le risque d'être possédé à son tour), soit commettrait les actes horribles qu'il a lus. « J'ai l'impression d'être un voyeur. Comme j'ai le même sentiment quand je regarde le journal télévisé ou les choses comme ça. J'aime pas, nettement. Il y a plein de drames autour de nous, on a notre vie privée, pourquoi en rajouter. On sait jamais, autant un jour il me prendra l'envie de faire pareil. Non, non j'aime pas ce genre de choses. » (H, 23 ans, Bac + 2, comptable) Cette inquiétude n'est pas forcément formulée consciemment, elle se retrouve plutôt dans des comportements en apparence peu rationnels, comme celui de ce lecteur : « *La peau sur les os*⁷⁴ je me suis dit maintenant je suis en train de maigrir, pas possible, je commençais à avoir peur. Je me suis surpris à me peser souvent. » (H, 23 ans, Bac + 2, comptable) La représentation de la lecture comme pratique magique suscite chez certains lecteurs, lorsque l'ouvrage lu les a particulièrement impressionnés, laissant entrevoir la possibilité d'une invasion de l'occulte ou d'une contamination, la réalisation d'un rite conjuratoire⁷⁵, censé soit annuler l'effet que pourrait provoquer la lecture, soit vérifier son non accomplissement, rituel de coupure d'avec le monde du texte. Tester la solidité du monde du réel, s'assurer que le monde de l'occulte des récits est bien fermé, c'est ce qu'ont fait cette lectrice : « Celui qui m'a le plus marquée, c'est *Salem*, qui est un livre sur les vampires, et effectivement le soir quand j'allais me coucher, j'avais tendance à regarder trois fois si ma porte était fermée. » (F, 25 ans, Bac + 5, responsable qualité et ce lecteur : « Donc j'avais regardé sous mon lit pendant trois nuits, où d'un point de vue rationnel il était peu probable qu'il y ait un requin, et pourtant pendant trois nuits je sais que j'avais sérieusement balisé. » (H, 37 ans, Bac + 3, professeur). Ces deux exemples montrent bien qu'un niveau d'étude même élevé ne peut annuler des croyances, des peurs et rituels superstitieux, même si les lecteurs se rendent très bien compte de l'absurdité apparente de leur comportement. Les créations imaginaires acquièrent une réalité qui, pour symbolique qu'elle soit, n'en demeure pas moins efficiente dans le monde du réel du lecteur. La lecture, même de distraction et de fiction, ne peut se réduire à une simple pratique de loisirs, qui se conclurait le livre achevé, mais au contraire perdure dans le réel.

Bibliographie

Albert Jean-Pierre, « *Approches anthropologiques de l'écriture ordinaire* », *Lire en France aujourd'hui*, dirigé par M. Poulain, Cercle de la Librairie, 1993.

Askervis-Leherpeux Françoise, *La superstition, Que sais-je ?*, PUF, 1988.

Askervis-Leherpeux Françoise, « *Croyance au surnaturel et instruction* », *Rumeurs et légendes contemporaines, Communications*, n°52, 1990.

Barthes Roland, *S/Z*, Seuil, 1970.

Barthes Roland, « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », *L'analyse structurale des récits*, Seuil, 1981.

Baudry Patrick, *La pornographie et ses images*, Armand Colin, 1997Bernand

Carmen, « *L'ombre du tueur* », *Idéologies, discours, pouvoirs, Communications*, n°28, 1978.

Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Le livre de poche, 1976.

Bourdieu Pierre, *La distinction*, Minuit, 1979.

Boy Daniel et Michelat Guy, *Croyances aux parasciences : dimensions sociales et culturelles*, *Revue Française de Sociologie*, XXVII, 1986.

Bozzetto Roger, *Cet obscur objet d'un savoir*, Publications de l'Université de Provence, Aix-Marseille I, 1992.

Caillois Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Folio, 1950.

Caillois Roger, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1967.

Campion-Vincent Véronique, Renard Jean-Bruno, *Légendes urbaines, rumeurs d'aujourd'hui*, Payot, 1992.

Delumeau Jean, *La peur en Occident*, Le livre de poche, 1978.

Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, La Documentation Française, 1998.

Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984.

Eco Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, 1985.

Elias Norbert, *La dynamique de l'Occident*, Pocket. 1975.

Fink Eugen, *Le jeu comme symbole du monde*, Minuit, 1966.

Finné Jacques, « *Du fantastique érotique au gore pornographique* »; *Eros, science-fiction, fantastique*, *Actes du XIe colloque du Cerli, Aix-en-Provence*, Publications de l'Université de Provence, 1991.

Genette Gérard, *Palimpseste*, Seuil, 1982. 1982.

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

Jauss Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1982.

Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, 1980.

Lahire Bernard, *La raison des plus faibles*, Presses Universitaires de Lille, 1993.

Laplanche J. , Pontalis J.B. , *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967.

Le Breton David, *La sociologie du risque*, *Que sais-je*, P.U.F. , 1995.

Molino Jean, « *Le fantastique entre l'oral et l'écrit* », *Europe*, n°611, mars 1980.

Mondzain Marie-José, *Le Monde*, mardi 8 septembre 1998.

Mulligan Kevin, « *Le spectre de l'affect inversé et l'espace des émotions* », *Raisons Pratiques*, n°6, La couleur des pensées, sentiments, émotions, intentions, 1995.

Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Le Seuil, 1965.

Reuter Yves, « *La terreur dans le roman à suspense* », *Terreur et représentation*, P. Glaudes éd, Ellug, 1996.

Ricoeur Paul, *Temps et récit, tome III, Le Temps raconté*, Seuil, 1985.

Rosset Clément, *L'objet singulier*, Editions de Minuit, 1979.

Sofsky Wolfgang, *Traité de la violence*, Gallimard, 1998.

Soldini Fabienne, *Le procès de lecture des romans policiers à énigme*, Thèse de doctorat, Université de Provence, 1992.


Soldini Fabienne, « *La lecture de romans policiers: une activité cognitive* », *Langage et Société*, numéro 76, juin 1996.


Soldini Fabienne, « *Le thriller, autopsie contemporaine* », *Les oeuvres noires de l'art de la littérature, tome I*, dirigé par A. Pessin et M.C. Vanbremeersch, L'Harmattan, 2002.

Soldini Fabienne, « *La littérature horrifique : une construction littéraire de peurs sociales* », *La littérature, source, ressource ou concurrente pour les sciences sociales*, dirigé par A. Guillemin, L'harmattan, (à paraître). Vax Louis, *La séduction de l'étrange*, PUF, 1965.


Veyne Paul, « *Conduites sans croyances et oeuvres d'art sans spectateurs* », *Diogène*, n° 143, 1988.

Notes

¹  Cf. Soldini F., « *La littérature horrifique : une construction littéraire de peurs sociales* », *La littérature, source, ressource ou concurrente pour les sciences sociales*, dirigé par A. Guillemin, L'Harmattan, (à paraître).


²  Car le divertissement pascalien détourne l'homme de la pensée de la mort au contraire du fantastique dont c'est un thème central.

³  Le livre de poche, 1978.


⁴  Par exemple, les travaux sur les légendes urbaines de Véronique Champion-Vincent et de Jean-Bruno Renard (*Légendes urbaines, rumeurs d'aujourd'hui*, Payot, 1992) montrent qu'à travers les rumeurs et les légendes contemporaines s'expriment différentes formes de peurs sociales, peurs collectives et non plus individuelles. Les rumeurs exposent des angoisses contemporaines, souvent urbaines, liées au délitement du lien social, et certains thèmes de ces légendes se


retrouvent dans les récits horrifiques. Voici quelques exemples de légendes relevées par les auteurs que l'on retrouve dans la littérature : le cannibalisme, volontaire ou non, « le monstre aux dents de fer », « le maniaque urbain », « le fou au crochet », « les félins mystères », traitant soit de créatures extraordinaires, soit de menaces quotidiennes et urbaines.

⁵  Cf. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970.


⁶  Cf. Gérard Genette, *Palimpseste*, Seuil, 1982.

⁷  Jean Molino, « Le fantastique entre l'oral et l'écrit », *Europe*, n°611, mars 1980, P. 35-36.

⁸  Op. cit.


⁹  Ibid., p.305

¹⁰  Ibid.


¹¹  Ibid., p. 37.

¹²  Ibid.

¹³  La dynamique de l'Occident, 1975, Pocket, p. 196


¹⁴  Cf. Soldini F., « Le thriller, autopsie contemporaine », *Les oeuvres noires de l'art de la littérature*, tome I, dirigé par A. Pessin et M.C. Vanbremeersch, L'Harmattan, 2002.

¹⁵  Financée par l'Observatoire France-Loisirs de la Lecture.


¹⁶  J'ai effectué vingt-six entretiens semi-directifs avec des lecteurs de littérature d'horreur, entretiens qui ont fait l'objet d'une analyse en profondeur.

¹⁷  *Psychanalyse des contes de fées*, Le livre de poche, 1976, p. 186.


¹⁸  Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, Gallimard, 1998, p. 97.


¹⁹  L'enquête Les pratiques culturelles des Français montre que la lecture de récits de science-fiction/fantastique rencontre un franc succès chez les lecteurs jeunes : en 1998, 45% des jeunes de 15 à 19 ans citaient l'association fantastique/science-fiction comme genre le plus lu, ainsi 35% des 20 à 24 ans, 13% des 25-34 ans et 16% des 35-44 ans. Le pourcentage de lecteurs à en faire leur genre préféré décroît régulièrement au delà de 45 ans (source : Donnat O., *Les pratiques culturelles des*

Français, enquête 1997, La Documentation Française, 1998).

20  Yves Reuter, « La terreur dans le roman à suspense », Terreur et représentation, Pierre Glaudes éd, Ellug, 1996, p. 267.


21  Ibid.

22  Molino J., op. cit., p. 39.


23  Cf. Ricoeur Paul, Temps et récit, tome III, Le Temps raconté, Seuil, 1985.

24  Durand Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, 1984, p.90.


25  Ibid.

26  « Le spectre de l'affect inversé et l'espace des émotions », Raisons Pratiques, n °6, La couleur des pensées, sentiments, émotions, intentions, 1995, p.67, 68.

27  Cf. Jauss H. R., Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1978.


28  Lector in fabula, Grasset, 1985, p. 101.


29  Cf. Kristeva Julia, Pouvoirs de l'horreur, Seuil, 1980.


30  Mulligan, K., op. cit., p. 69.

31  Cf. Baudry Patrick, La pornographie et ses images, Armand Colin, 1997.



















32  Vax Louis, La séduction de l'étrange, PUF, 1965.


33  Cf. Soldini F., Le procès de lecture des romans policiers à énigme, Thèse de doctorat, Université de Provence, 1992.

34  Eugen Fink affirme même que le jeu constitue « la seule possibilité humaine d'agir contre la force magique des démons » (Le jeu comme symbole du monde, Minuit, 1966, p. 136).


35  Cf. Caillois Roger, Les jeux et les hommes, Gallimard, 1967.


36  Ibid.


-  Ibid. p. 153.
- 38  Ibid.
- 39  Ibid.
- 40  Cf. Soldini F., « La lecture de romans policiers: une activité cognitive », *Langage et Société*, numéro 76, juin 1996.
- 41  Cf. « Conduites sans croyances et oeuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n° 143, 1988.
- 42  « Du fantastique érotique au gore pornographique », *Eros, science-fiction, fantastique*, Actes du XI^e colloque du Cerli, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.
- 43  J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 187
- 44  *Dictionnaire actuel de la langue française*, Flammarion, 1985.
- 45  Cf. Barthes Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'analyse structurale des récits*, Seuil, 1981.
- 46  Jauss H. R., *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1982, p.46
- 47  *Op. cit.*, 1978.
- 48  Ibid, p. 147.
- 49  Ibid.
- 50  *Le Monde*, mardi 8 septembre 1998.
- 51  R. Caillois *op. cit.* p. 67
- 52  Barthes Roland, 1981, *op. cit.*, p. 30.
- 53  Ibid.
- 54  Le Breton David, *La sociologie du risque*, Que sais-je, P.U.F., 1995, p. 69.

55  Lahire Bernard, La raison des plus faibles, Presses Universitaires de Lille, 1993, p.115.

56  Bourdieu P., La distinction, Editions de Minuit, 1979.


57  Les récits fantastiques appellent également une distance esthétique parce que le regard porté sur les éléments purement fantastiques ne peut être qu'esthétisant, distancé en ce qu'ils constituent leur propre référence. La littérature fantastique est une littérature codifiée, dont les événements narratifs et les personnages construits dépendent d'oeuvres antérieures. Par exemple, le personnage du vampire dans la littérature contemporaine ne prend pleinement son sens que par rapport à la littérature classique ; Lestat le vampire n'existe qu'en fonction de Dracula.


58  Op. cit., p. 39.

59  Le jeu comme symbole du monde, Minuit, 1966,p. 73.


60  Propp Vladimir, Morphologie du conte, Le Seuil, 1965.


61  L'objet singulier, Editions de Minuit, 1979, p.40.


62  Ainsi ce lecteur à propos des thrillers : « Les gens vont lire ce genre de lecture pour se donner des frissons mais ils se rendent pas compte que ça peut leur arriver cinq minutes plus tard dans la rue. » (H, 33 ans, Bac + 3, professeur)

63  Par exemple, sur un autre registre, la vision du film L'Exorciste continue de susciter un fort malaise : « J'avais 13 ans, j'ai été traumatisée, j'ai eu une forte impression parce que j'étais jeune et j'ai gardé cette impression de quelque chose qui était particulièrement bien décrit, avec le souci du détail. Je l'ai revu quelques années après, j'ai voulu le revoir justement pour m'exorciser, j'avais gardé cette image très très forte, de pouvoir le voir avec le recul et j'ai trouvé très très fort, c'est un très bon film, malgré qu'il soit très violent. Mais parce que je pense qu'il y a tout cet aspect mystique aussi qui fait partie de l'histoire donc c'est pas de l'horreur première, il y a autre chose derrière (...) J'ai fait des cauchemars, j'ai eu du mal à dormir pendant quelques jours. » (F, 25 ans, DEA)

y compris chez un lecteur qui se revendique comme athée : « « J'étais un peu jeune quand je l'ai vu, j'avais 12 ans, et il m'a fallu trois jours pour me remettre. En plus je l'avais vu tout seul chez moi, le soir, il m'a fallu une demi-heure pour aller du salon jusqu'à ma chambre, donc ce film-là m'a marqué fortement, très fortement, parce que... C'est vraiment bien fait quoi ! Cette petite fille qui petit à petit est prise par les forces du mal, par un démon, c'est vraiment très très bien fait ça. (...) On y croit [Q. : On y croit ?] On y croit, oui. Je l'ai revu je devais avoir 22-23 ans, entre temps j'avais dû voir une cinquantaine de films d'horreur, j'aurais dû être un peu plus blasé, mais il y a quand même des scènes très gênantes. » (H, 26 ans - Bac + 3)


64  Op. cit., p.34.


65  Cf. Bozzetto Roger, Publications de l'Université de Provence, Aix-Marseille I, 1992.


66  « Une fois, dans le bus, j'étais en train de lire et quelqu'un me dit : est-ce que vous n'avez pas peur de devenir ce criminel en lisant trop de romans policiers ? Ça m'a interrogée. » 5f, 37 ans, Bac + 2, éducatrice)

67  Terreur, Pocket.


68  L'homme et le sacré, Gallimard, Folio, 1950, p.25.

69  L'enquête de D. Boy et G. Michelat montre que les croyants dans le paranormal appartiennent aux « couches moyennes et supérieures à dominante intellectuelle » (Croyances aux parasciences : dimensions sociales et culturelles, Revue Française de Sociologie, XXVII, 1986, p. 185) comme les enseignants alors que l'astrologie concerne plutôt les classes moyennes et populaires. Françoise Askevis-Leherpeux qui s'interroge sur le fort intérêt des classes moyennes pour le surnaturel note qu'une « inadéquation entre origine sociale et classe d'appartenance, particulièrement en cas de mobilité ascendante, entraîne un taux de croyances surnaturelles plus important »(« Croyance au surnaturel et instruction », Rumeurs et légendes contemporaines, Communications, n°52, 1990, p. 171.). Elle remarque aussi que les agriculteurs, souvent représentés comme superstitieux, sont en réalité « particulièrement réfractaires » (La superstition, Que sais-je ?, PUF, 1988, p. 112) à ces croyances. Ces études bousculent les préjugés traditionnels, comme quoi les personnes superstitieuses, les croyants dans le paranormal, se recruteraient parmi les catégories les moins diplômées, les plus populaires et les plus rurales de la population. Elles montrent que la scolarisation et l'élévation du niveau d'étude n'entament pas les croyances paranormales, mais qu'un système de pensée rationnel peut coexister avec des croyances irrationnelles.

70  « L'ombre du tueur », Idéologies, discours, pouvoirs, Communications, n°28, 1978, p. 170.

71  « Approches anthropologiques de l'écriture ordinaire », Lire en France aujourd'hui, dirigé par Poulain Martine, Editions du Cercle de la Librairie, 1993, p. 204.

72  Askévis-Leherpeux F., 1988, op. cit. p. 32.

73  La contamination magique fait partie des thèmes courants de la littérature horrifique : celui qui a été mordu par un vampire devient vampire à son tour, par un zombie le devient aussi.

74 

Roman de Stephen King, où le héros, obèse, victime d'une malédiction, maigrit régulièrement et inexorablement, jour après jour, jusqu'à en mourir.

⁷⁵  75 Askervis-Leherpeux F., 1988, op. cit., p.33.