

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

**UNE POÉTIQUE DE L'HISTOIRE D'HORREUR : LA VISION
DE L'ÉCRITURE ET DE L'HORREUR DE STEPHEN KING À
PARTIR D'ÉCRITURE : MÉMOIRE D'UN MÉTIER ET
D'ANATOMIE DE L'HORREUR**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en lettres
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© FRANCIS-ADRIEN MORNEAULT

Septembre 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

Composition du jury :

Martin Robitaille, président du jury, Université du Québec à Rimouski

Louis Hébert, codirecteur de recherche, Université du Québec à Rimouski

Kateri Lemmens, codirectrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Luc Vaillancourt, examinateur externe, Université du Québec à Chicoutimi

Dépôt initial le 6 mai

Dépôt final le —

« Le chaos est un ordre à déchiffrer. »
(Saramago, 2005 : 113)

AVANT-PROPOS

Derrière la servilité de l'homme civilisé, dans les profondeurs abyssales de l'esprit humain se cache le cerveau reptilien qui précède l'arrivée de la raison, et y survit. C'est souvent au niveau des peurs et des pulsions plus ou moins conscientes, associées à ce cerveau reptilien, que l'écrivain d'horreur puise son inspiration. Sur la scène littéraire contemporaine, un auteur prolifique a su puiser dans les tréfonds de la noirceur de l'âme humaine afin de faire frissonner un lectorat massif : Stephen King. Il s'agit d'un illustre auteur américain d'horreur, de suspense, de science-fiction et de fantastique. Il a publié plus de cinquante romans dont plusieurs ont bénéficié d'une adaptation cinématographique. Dans l'ensemble, mon mémoire portera sur ce célèbre et prolifique auteur américain, qui a su si bien à la fois me terroriser et me plonger dans de véritables réflexions existentielles et littéraires.

Pour plusieurs, les histoires d'horreur et d'épouvante représentent un premier contact avec les mondes imaginaires du livre. Le temps d'une histoire d'horreur, lue ou racontée, nous traversons l'espace-temps pour cohabiter dans un monde fictionnel, dont nous pouvons admirer la beauté formelle et qui présente des personnages auxquels nous pouvons nous identifier, des personnages « humain[s], trop humain[s] » par leurs failles et leurs faiblesses¹. Pour emprunter les termes de Rogé (1977 :14), l'horreur est avant tout « une exploration de [l'inhumain dans] l'humain ». Génération après génération, Stephen King a initié des jeunes au monde du livre par l'entremise d'une panoplie d'histoires d'horreur qui explorent la psyché humaine à travers des personnages qui, au fond, par leurs faiblesses, nous ressemblent un peu trop. C'est tout d'abord

¹ L'expression provient d'un essai éponyme de Nietzsche.

dans le but d'offrir une poétique de l'horreur aux créateurs (écrivains expérimentés ou non) que j'ai entrepris l'analyse de la poétique kingienne; plus précisément, nous espérons que les créateurs dans le domaine de l'horreur sauront l'adapter, l'intégrer et l'appliquer dans leurs textes de création. En parallèle, nous espérons offrir des pistes de réflexion intéressantes aux théoriciens littéraires. De plus, dans l'ensemble, nous espérons que notre analyse transmettra notre passion pour un genre qui sait si bien explorer et exploiter la face cachée de la conscience humaine.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	VI
CHAPITRE1 INTRODUCTION GÉNÉRALE	8
CHAPITRE 2 LA VISION DE KING : LA DIÉGÈSE AU CŒUR DE L'ÉCRITURE.....	20
2.1 LA NOTION DE « STORY ».....	20
2.2 UN COMMENTAIRE CRITIQUE.....	27
2.2.1 UNE CRITIQUE DU CONCEPT « STORY».....	27
2.2.1.1 LA « STORY » : UNE CRITIQUE DES PRINCIPES DE LA VISION LITTÉRAIRE DE KING.....	28
2.2.1.2 L'HORREUR ET LE FANTASTIQUE : LES POINTS DE JONCTION ET D'OPPOSITION.....	32
2.2.1.3 L'HISTOIRE D'HORREUR : LE SCHÉMA NARRATIF, LE RYTHME ET LE RÉCIT.....	37
2.2.1.4 POUR UNE CLASSIFICATION DES ŒUVRES : L'HORREUR OBTUSE ET L'HORREUR OBVIE.....	42
2.2.2 UNE ÉTUDE COMPARATIVE ENTRE LA VISION LITTÉRAIRE DE KING, DE BARKER ET DE KUNDERA.....	46
2.2.3 LA PRAXIS : UNE CRITIQUE DE L'ANALYSE TRIPARTITE DE KING (HISTOIRE, THÈMES ET FORME)	51
 CHAPITRE 3 DE LA VISION À L'APPLICATION : LES MÉCANISMES DES HISTOIRES D'HORREUR SELON KING.....	 59

3.1 LES ESSAIS DE KING : UNE EXPLORATION DES MÉCANISMES DE L'HORREUR.....	59
3.2 UN COMMENTAIRE CRITIQUE.....	70
3.2.1 LA TYPOLOGIE DES AFFECTS : LA TERREUR, L'HORREUR ET LE DÉGOÛT CHEZ KING.....	70
3.2.2 LA NOTION KINGIENNE DE L'EXPLOITATION DES POINTS DE PRESSION PHOBQUES DE L'HORREUR.....	80
3.2.3 LA NOTION KINGIENNE DU GLISSEMENT INSIDIEUX DE L'HORREUR.....	87
3.2.4 UNE NARRATOLOGIE DE L'HORREUR : LA MONSTRATION INTERNE ET EXTERNE DE KING.....	90
CHAPITRE 4 DE L'ÉCRIVAIN AU PÉDAGOGUE : DES CONSEILS DE L'ORDRE DE LA TECHNICITÉ PRODIGUÉS À L'ÉCRIVAIN.....	94
4.1 LE TALENT.....	94
4.2 LES OUTILS.....	96
4.3 L'HISTOIRE.....	99
4.4 LE LECTEUR.....	103
4.5 UN COMMENTAIRE CRITIQUE.....	105
4.5.1 LES OUTILS.....	105
4.5.2 L'HISTOIRE.....	109
4.5.3 LE LECTEUR.....	110
4.5. 4 LE TALENT.....	112
CHAPITRE 5 CONCLUSION.....	118
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	121

CHAPITRE 1

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Notre *Une poétique de l'histoire d'horreur : la vision de l'écriture et de l'horreur de Stephen King à partir d'Écriture : Mémoire d'un métier et d'Anatomie de l'horreur* tentera de présenter une analyse qui explorera la vision de la littérature, les mécanismes d'écriture et les conseils techniques que Stephen King expose dans ses deux essais : *Écriture : Mémoire d'un métier* et *Anatomie de l'horreur*.

En principe, derrière tout écrivain, consciemment ou non, se trouve une poétique qui laisse des traces dans l'œuvre et qui découle de la « vision du monde et de la littérature » de l'auteur (Hébert, 2014 : 253). Puisqu'un auteur peut mal théoriser sa propre pratique, puisque le discours sur une réalité et cette réalité même se touchent souvent, mais ne se superposent jamais, la poétique des auteurs est toujours au moins double : une poétique théorique (essais, articles, entrevues, etc.) et une poétique pratique (celle qui se dégage implicitement ou explicitement des nouvelles, des romans, des films, etc.)². Dans notre mémoire, nous analyserons une partie de la poétique théorique que King expose délibérément dans ses deux essais : *Écriture : Mémoire d'un métier* et *Anatomie de l'horreur*. Dans un premier temps, nous synthétiserons rigoureusement cette poétique. Dans un deuxième temps, nous la critiquerons principalement à la lumière de certaines théories littéraires contemporaines spécifiques en sémiotique, en narratologie, en théories des genres et en théories de la création. Avec l'objectif d'offrir une analyse rigoureuse, nous avons divisé notre travail en trois chapitres : « La vision de King : la diégèse au cœur de

² Notons que King (1981 :1) est lui-même d'accord avec cette affirmation. De plus, notons que nous emploierons principalement les adjectifs « théorique » et « pratique » afin de différencier ces deux sortes de poétique.

l'écriture », « De la vision à l'application : les mécanismes des histoires d'horreur selon King » et « De l'écrivain au pédagogue : des conseils de l'ordre de la technicité prodigués à l'écrivain ». Le premier chapitre traite de la vision de la littérature de l'écrivain d'horreur ; le second, des mécanismes universels à l'intérieur des histoires d'horreur selon l'auteur ; le troisième, des conseils d'écriture que King prodigue à l'écrivain (expérimenté ou non) de romans ou de nouvelles de tous les genres confondus. Dans l'ensemble, notons que chaque chapitre contient une synthèse d'une partie de la poétique de l'horreur de King suivie d'une critique de celle-ci³. Également, signalons que nous n'aspérons point à l'exhaustivité dans notre analyse (à l'intérieur de notre synthèse et de notre critique), mais que nous espérons fournir une réflexion à la fois globale et profonde sur la poétique d'un auteur important œuvrant principalement dans le domaine de l'horreur.

Quoique notre objectif n'est point de compléter la poétique de King, notre entreprise en deux temps (synthèse et critique) a pour principal objectif d'offrir une poétique de l'horreur aux créateurs et aux théoriciens du domaine des théories de la création ; à tout le moins, nous espérons qu'elle soit prise en compte par certains créateurs œuvrant dans le domaine de l'horreur et qu'elle soit génératrice de réflexions chez les théoriciens littéraires concernés. Un écrivain, par exemple, pour ajouter de la profondeur à son texte, pourrait y insérer délibérément une multitude de « significations secondaires » (psychologiques, sociologiques, philosophiques, etc.), par opposition à la « signification primaire » (sens patent), et ce, même si King (1981 : 79) avoue

³ Selon l'objet d'analyse, la synthèse (ou le résumé) bien menée peut être à propos à l'intérieur d'une analyse selon Hébert (2014 : 12) : « [...] Le résumé est également une composante des textes analytiques ; par exemple on pourra résumer l'intrigue d'une œuvre ou une théorie avant de l'analyser. »

qu'il les conçoit principalement comme les fruits d'un jeu d'interprétation⁴. Dans son travail, la volonté du créateur pourrait donc être double : produire des nouvelles qui engendrent différentes formes de peur par l'emploi des « mécanismes de l'horreur » que propose l'auteur américain et engager le lecteur dans une réflexion signifiante sur un sujet de l'ordre de la signification secondaire. C'est-à-dire qu'à l'intérieur de son travail de création (romans, nouvelles, scénarios, etc.), la peur pourrait s'éloigner du superficiel, du situationnel, de la sensation (par exemple : le soir, une fille marche seule dans une ruelle sombre), ou, plus généralement, de la littérature populaire qui présente maints clichés. De plus, son travail pourrait témoigner d'une tentative d'exploration au second degré de la psyché de ses personnages ; plus précisément, les créateurs pourraient tenter d'explorer plus en « profondeur » (par l'entremise de significations secondaires : sociologiques, philosophiques, psychanalytiques, etc.) les désirs, les peurs, les ambitions et les fautes de ses personnages dans son texte littéraire. De notre point de vue, le roman et la nouvelle d'horreur devraient tout d'abord chercher à présenter le discours du narrateur ou la psyché extériorisée des personnages (à travers leurs actions et leur discours) de manière à pousser le lecteur à réfléchir et peut-être à remettre en cause sa conception d'une partie de son monde intérieur (son système de valeurs, ses croyances ou sa vision du monde) : nous y reviendrons au troisième chapitre.

En résumé, nous espérons que la synthèse et la critique fourniront une matière à réflexion aux théoriciens littéraires (principalement en théories de la création) et des outils d'écriture

⁴ Notons cependant que King (2000 ; 205) admet néanmoins s'être servi d'un thème en particulier pour compléter l'histoire de son roman *The Stand*.

littéraire (des théories de la création et des mécanismes d'écriture modifiables, adaptables et applicables à une histoire d'horreur) redoutables aux créateurs d'horreur.

PROBLÉMATIQUE

Toute histoire possède des mécanismes inhérents. Par mécanisme, nous entendons un procédé d'écriture démontrant un aspect structural et touchant le signifiant et/ou le signifié. À noter que ce procédé peut être utilisé de manière consciente ou non dans la production d'un texte. Les sous-aspects littéraires peuvent en constituer un exemple : le style particulier dans une œuvre particulière. Au fond, certains sous-aspects littéraires (style, thème, récit, etc.) qui, souvent, interagissent plus ou moins directement, plus ou moins activement entre eux (créant alors une dynamique) et qui permettent à une histoire d'être une histoire en constituent des exemples (voir la note de bas de page pour une distinction entre les aspects et les sous-aspects littéraires)⁵. Or, l'histoire d'horreur n'échappe pas à cette généralisation. Elle possède des mécanismes communs à toutes les histoires, des mécanismes propres à l'horreur et à ses genres apparentés (par exemple, le fantastique, le roman policier, etc.) et des mécanismes qui lui sont exclusifs. Chaque auteur d'horreur, plus ou moins délibérément, plus ou moins adroitement, utilise certains de ces mécanismes. Derrière le choix de ceux-ci se trouve souvent une vision (poétique, philosophique, esthétique, morale, etc.) du monde, de la création et de l'horreur ; certes, Stephen King possède la sienne. Nous allons tout d'abord nous interroger sur cette vision avant d'entreprendre une analyse des mécanismes qu'il emploie délibérément dans ses histoires d'horreur. Afin de mieux comprendre ces phénomènes, l'essai *Écriture : Mémoire d'un métier*

⁵ « L'aspect est la facette de l'objet d'étude que l'on analyse. Pour prendre un exemple simple, traditionnellement on considère qu'un texte se divise sans reste (et en principe sans recouvrements, mais ce n'est pas si sûr) en deux parties ou deux aspects : le fond (les contenus, notamment les thèmes) et la forme (la manière de présenter les contenus). Un aspect peut se décomposer en sous - aspects, c'est le cas notamment des aspects fond (qui se décompose en thème, motif, etc.) et forme (qui se décompose en ton, rythme, etc.). Pour une liste et une présentation des aspects dans le cadre d'une analyse de textes littéraires, voir le chapitre sur le sujet. » Hébert (2014 : 33) en présente une trentaine.

va nous fournir davantage d'information sur la vision de l'écriture de l'auteur, alors que l'essai *Anatomie de l'horreur* va nous fournir davantage d'information sur sa vision de l'horreur.

En somme, voici la problématique principale de notre mémoire : quelle est la vision de l'écriture et de l'horreur de Stephen King, telle qu'elle est exposée explicitement dans *Écriture : Mémoire d'un métier* et *Anatomie de l'horreur* ? Trois problématiques subsidiaires découlent de la première : quels sont les mécanismes choisis par King dans ses essais qui servent à créer différentes formes de peur ? Comment fonctionnent ces mécanismes ? Est-ce qu'il est possible de critiquer, d'expliquer, de nuancer, d'invalider, de compléter, de remplacer ces mécanismes à la lumière de certaines théories littéraires contemporaines ?

ÉTAT DE LA QUESTION

Malgré que certains considèrent la littérature d'horreur comme un sous-genre (au sens dépréciatif du mot) paralittéraire, maints chercheurs, penseurs et auteurs contemporains ont cogité sur l'horreur en tant que genre littéraire à part entière et en ont démontré toute la complexité durant le dernier siècle. L'*Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, dont l'apport théorique a eu de profondes ramifications dans la réflexion contemporaine autour du fantastique et de l'horreur, représentera le point de départ de notre étude. Les textes de Lovecraft (1969 : 14), Todorov (1970 : 52), Rogé (1977 : 7), King (1981 : 16), Péan (1990 : 166), Bozetto (1998 : 12), Mellier (2000 : 30) et Durand (2006 : 114), qui contiennent une définition de l'horreur et du fantastique, viendront eux aussi alimenter notre réflexion. Si plusieurs de ces penseurs utilisent des termes légèrement différents pour définir des réalités littéraires fort similaires, nous avancerons dans ce brouillard théorique afin d'établir une définition de l'horreur et du fantastique, c'est-à-dire que nous partirons d'un postulat définitoire du genre d'après l'éventail de définitions proposées par des spécialistes en la matière afin de nous permettre de situer et de critiquer méticuleusement la poétique de l'horreur.

D'une manière indirecte, la poétique de l'horreur de King a été analysée au Québec auparavant. Pour ce qui est des études universitaires québécoises, il existe plusieurs recherches traitant de certains aspects de la poétique de King. De son côté, Leclair (2006 : 1-3) relie les trois concepts de la typologie kingienne (la terreur, l'horreur et le dégoût) à certains genres spécifiques (fantastique, gothique et *gore*) et, à divers degrés, relie la typologie à l'intellect (surtout la terreur), aux émotions (surtout l'horreur), et au corps (surtout le dégoût). Notons que

Leclair (2006 : 1-3) nuance ces propos en expliquant que chaque concept de la tripartition se relie aux trois réactions qu'elle propose (intellectuelle, émotive et corporelle). Par exemple, la terreur engendre à la fois une réaction intellectuelle (l'hyperactivité ou l'inertie mentale, etc.), émotive (tension graduelle, etc.) et corporelle (frissons, etc.). À noter que nous exposerons et préciserons les idées de Leclerc au troisième chapitre. De son côté, le mémoire de Marleau (2012 : 47) explore le phénomène de l'horreur par l'analyse de plusieurs œuvres dans le registre des romans d'horreur (*Misery* de King, *5150 rue des Ormes* de Senécal et *Enfer clos* de Ecken), et vient établir une définition de l'horreur et du fantastique que nous prendrons en compte.

En ce qui concerne les études universitaires américaines, de nombreux chercheurs américains ont écrit sur les œuvres et la pensée de Stephen King. Elles sont trop nombreuses pour être abordées exhaustivement : nous nous contenterons d'en mentionner quelques-unes qui nous semblent pertinentes pour notre analyse. Par exemple, Bonin (2012) a cogité sur certaines « figures métatextuelles » (le rôle de la femme par exemple) dans la série de romans *Dark Towers* de King. Guthrie (2009) et Elkin (2011) ont fait des recherches sur les effets de la lecture des romans de King sur le lectorat ; en ce sens, leurs travaux s'inscrivent dans la théorie de la réception.

Selon les recherches que nous avons menées, aucune production scientifique n'a encore tenté à la fois de dégager et de critiquer la totalité de la poétique théorique développée par King dans ses essais *Écriture : Mémoire d'un métier* et *Anatomie de l'horreur*. Par conséquent, nous

pouvons dire que nous faisons preuve d'originalité dans notre mémoire par l'analyse d'un objet d'étude qui n'a pas été traité dans son ensemble et de la manière dont nous l'avons fait.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Évidemment, toute analyse rigoureuse implique une approche spécifique de l'objet d'étude. Dans l'ensemble, nous avons développé une approche qui regroupe plusieurs théories littéraires complémentaires nous permettant d'analyser adéquatement et rigoureusement notre objet d'étude particulier ; plus précisément, notre approche regroupe plusieurs disciplines contemporaines dans l'analyse de texte : en sémiotique (Hébert (2014), Rastier (dans Hébert, 2014), Courtés (1991) et Zilberberg (2006) ; en narratologie (Genette (1972) et Jost (dans Ablali et Ducard, 2009)) ; en théories de la création (Lovecraft (1969), Kundera (1986), Barker (dans Marigny et Astic, 2008), Lemmens (dans Vigneault et Pardinias, 2008) et Astic (dans Marigny et Astic, 2008)) et en théories des genres (Todorov (1970), Barthes (1966), Sartre (dans Rogé, 1977), Péan (1990), Rogé (1977), Mellier (2000), Durand (2006) et Marleau (2012)).

Tout d'abord, signalons qu'Hébert (2016) propose une typologie regroupant six rapports épistémologiques de disciplinarité possible à l'intérieur d'une analyse, en faisant quelques ajouts à la typologie préexistante de Nicolescu (2012) : (1) la disciplinarité (2) la pluridisciplinarité, (3) l'interdisciplinarité, (4) la transdisciplinarité, (5) la métadisciplinarité et (6) l'interdisciplinarité interne. Voici la définition de la pluridisciplinarité selon Nicolescu (2012) :

[La pluridisciplinarité] *l'étude d'un objet d'une seule et même discipline par plusieurs disciplines à la fois*. Par exemple, un tableau de Giotto peut être étudié par le regard de l'histoire de l'art croisé avec celui de la physique, la chimie, l'histoire des religions, l'histoire de l'Europe et la géométrie. [...] L'objet sortira ainsi enrichi du croisement de plusieurs disciplines. La connaissance de l'objet dans sa propre discipline est approfondie par un apport pluridisciplinaire fécond. La recherche pluridisciplinaire apporte un *plus* à la discipline en question (l'histoire de l'art [...], dans [notre exemple]), mais ce "plus" est au service exclusif de cette même discipline. Autrement dit, la démarche pluridisciplinaire

déborde les disciplines, mais *sa finalité reste inscrite dans le cadre de la recherche disciplinaire.*

Dans la mesure où nous offrirons une poétique de l'horreur, notre approche pluridisciplinaire bénéficie principalement à la discipline traitant des théories de la création ; néanmoins, sans que ce soit notre objectif, nous espérons que les théoriciens d'autres disciplines pourront en bénéficier dans une moindre mesure. Par exemple, les théoriciens œuvrant en théories des genres pourraient retrouver des pistes de réflexion intéressantes concernant les rapports entre l'horreur et le fantastique.

En général, la pluridisciplinarité de notre approche se justifie par le fait que la poétique d'un auteur s'attarde habituellement à plusieurs aspects (forme et fond, pour employer des catégories grossières) et sous-aspects (rythme, récit, narration, thèmes, personnages, etc.) du texte. L'emploi d'une seule discipline en théorie littéraire ne peut point offrir l'éventail des outils nécessaires pour mener à terme notre réflexion sur la nature holistique de l'objet étudié. Par exemple, l'emploi de l'approche narratologique (Genette (1972), Jost (dans Ablali et Ducard, 2009)) est particulièrement utile lorsqu'il est question d'analyser certains mécanismes des histoires d'horreur kingiennes (le glissement insidieux de l'horreur, la monstruosité interne et externe), mais inutile lorsqu'il est question d'analyser la vision de la littérature de King ainsi que certains autres mécanismes (la notion de « story », la typologie des affects et les « points de pression phobiques »), dont l'analyse requiert une approche issue des théories de la création (Lovecraft, Kundera (1989), Barker (dans Marigny et Astic, 2008) Lemmens (dans Vigneault et Pardin, 2008) et Astic (dans Marigny et Astic, 2008)) et des théories des genres (Todorov

(1972), Barthes (1966), Sartre (dans Rogé, 1977), Péan (1990), Rogé (1977), Mellier (2000), Durand (2006) et Marleau (2012).

La complémentarité des disciplines dans notre approche se situe à deux niveaux : intradisciplinaire et extradisciplinaire. Elle est intradisciplinaire puisque les études des divers chercheurs et penseurs que nous avons invoqués dans une même discipline ne présentent pas de véritables contradictions, voire se complètent. Par exemple, les études de Jost (dans Ablali et Ducard, 2009 : 200) sur la focalisation interne (perceptive et cognitive) constituent un ajout aux études sur la focalisation entamées par Genette (1972 : 75)⁶. Elle est extradisciplinaire puisque les diverses disciplines invoquées (la sémiotique, la narratologie, les théories de la création et les théories des genres) se complètent en ajoutant de la profondeur à notre analyse. Par exemple, la narratologie étudie les phénomènes narratologiques en profondeur alors que les théories de la création se contentent souvent de proposer des postures de narration (par exemple, un narrateur participant peut, selon un auteur, contribuer à créer un atmosphère de mystère puisqu'il n'est pas omniscient comme le narrateur Dieu) ; en revanche, les théories de la création traitent de la portée, de la finalité du texte littéraire en profondeur alors que la narratologie est contrainte par la spécificité de son objet d'étude. En l'occurrence, avec des recouvrements partiels, chacune des disciplines invoquées approfondit un territoire délaissé par les autres.

Par ailleurs, notons que nous avons préféré une approche strictement psychologique à une approche littéraire (par exemple, l'approche psychologique du texte littéraire) lorsque nous critiquerons la notion du talent chez King, pour la bonne raison que le talent appartient à l'auteur,

⁶ Cela dit, notons que le niveau de cohésion entre les recherches d'une même discipline diffère. Par exemple, les chercheurs invoqués œuvrant dans le domaine des théories des genres ont développé des définitions et des termes divergents pour dénoter des réalités similaires, qui se recoupent : nous tenterons d'y voir plus clair.

relève d'une réalité paratextuelle : l'auteur est celui qui possède le talent, donc, dans le meilleur des cas, le texte ne peut être qu'une manifestation du talent de l'auteur. Parallèlement, la notion du talent relève principalement d'un terrain déjà rigoureusement exploré et exploité par la psychologie, une discipline qui a déjà regroupé maintes études scientifiques (psychiatriques, neurologiques, biologiques, etc.) et statistiques (démographiques, psychométriques, sociales, etc.) d'ordre longitudinal (Terman (dans Bélandonu, 2004), Bélandonu (2004), Andreasen(2014), Gardner (1999), Ormrod (2003), Dabrowski (2008), Goleman (1995), etc.) ; par conséquent, nous avons opté pour une approche psychologique puisqu'elle nous semble être dans une meilleure posture pour valider ou invalider la position de King sur le sujet du talent. À tout le moins, notre approche fournira une perspective qui pourrait se révéler intéressante en offrant une piste d'étude originale quant à l'analyse de l'origine du talent littéraire. Ainsi, dans l'ensemble, nous dirons que notre approche pluridisciplinaire est adaptée précisément à notre objet d'étude et que les multiples disciplines invoquées s'additionnent, se complètent et convergent vers un même but d'approfondissement.

CHAPITRE 2

LA VISION DE KING : LA DIÉGÈSE AU CŒUR DE L'ÉCRITURE

De prime abord, rappelons qu'il faut distinguer la poétique de King telle qu'elle apparaît dans ses essais (une poétique théorique) de celle qu'il met en œuvre dans ses livres de fiction (une poétique pratique). La poétique théorique de King est enracinée dans son expérience en tant qu'écrivain, colorée par le monde de l'édition aux États-Unis : elle ne témoigne pas d'une recherche, du moins formelle, en théories littéraires. Par ailleurs, l'absence de paramètres définis et d'une méthodologie rigoureuse dans les essais du maître n'a pas simplifié notre tâche de synthèse. En revanche, nous avons découvert qu'au fond de cette poétique se trouve une notion fondamentale : la « story ». Selon les écrits de l'auteur (1981 : 308-309), cette notion semble alimenter toute son entreprise littéraire ; en fait, il va jusqu'à la présenter comme la fondation même de toute œuvre de fiction. Par conséquent, il nous apparaît inévitable d'amorcer notre travail par la synthèse de cette notion importante qui nous permettra de mieux comprendre la vision de l'écriture et de l'horreur du romancier américain.

2.1 LA NOTION DE « STORY »

Dans la mesure du possible, l'objectif de King est d'offrir une vision globale, holistique de l'écriture et de l'horreur. Cette visée le pousse à tendre vers la simplicité sans, selon lui, tomber dans les pièges pernicious du simplisme. Quoique le livre *Écriture : Mémoire d'un métier* de King (2000 : 159) présente quelques sous-aspects du texte littéraire (le récit, les personnages, le style, la narration, les descriptions, les idées, le symbolisme et les dialogues), l'essai présente la

« story » comme une notion clef. King (1995b : 101) considère que tous les romans et toutes les nouvelles seraient réductibles à cette notion :

Ce que je crois profondément, et depuis longtemps, c'est que l'histoire [story] prime sur toute autre considération en matière de fiction ; l'histoire définit la fiction, et tout le reste – le thème, l'ambiance, le ton, le symbole, le style, même la psychologie des personnages – est secondaire. Certains critiques sont d'une opinion diamétralement opposée à la mienne, et je crois qu'ils se sentiraient beaucoup plus à l'aise si *Moby Dick* était une thèse de doctorat sur les cétacés plutôt que le récit du dernier voyage du Pequod. Plusieurs millions d'étudiants en lettres ont réduit ce roman à l'état de thèse, mais l'histoire est restée intacte – «^oVoici ce qui arriva à Ishmael ». La même remarque s'applique à des œuvres comme *Macbeth*, *La Reine des fées*, *Orgueil et Préjugés*, *Jude l'obscur*, *Gatsby le magnifique* et *L'Invasion des profanateurs* de Jack Finney. Et, Dieu merci, il arrive un moment où l'histoire devient irréductible, mystérieuse, imperméable à l'analyse⁷.

King (1981 : 19 -20) illustre son propos en racontant une histoire issue du folklore américain qui se nomme *The Hook* ou *Le Crochet*⁸. Il en existe plusieurs versions ; néanmoins, elles sont toutes similaires. Essentiellement, c'est l'histoire d'une jeune et d'un garçon : un adolescent et une adolescente. Les deux sont confortablement assis dans une voiture luxueuse garée au sommet d'une montagne qui leur offre une vue sublime du paysage urbain et céleste. L'adolescent ouvre la radio : une musique douce contribue à créer une atmosphère romantique. Après quelques instants, il fait des avances à l'adolescente auxquelles cette dernière est réceptive. La musique s'arrête subitement et, d'une voix solennelle, un animateur de radio annonce un message d'urgence : un homme dangereux, ayant un crochet à la place d'une de ses mains, s'est évadé d'une prison ou d'un hôpital psychiatrique à proximité. Effrayée,

⁷ « My own belief about fiction, long and deeply held, is that story must be paramount over all other considerations in fiction ; that story defines fiction, and that all other considerations – theme, mood, tone, symbol, style, even characterization – are expendable. There are critics who take the strongest possible exception to this view of fiction, and I really believe that they are the critics who would feel vastly more comfortable if *Moby Dick* were a doctoral thesis on cetology rather than an account of what happened on the Pequod's final voyage. A doctoral thesis is what a million student papers have reduced this tale to, but the story still remains – “ This is what happened to Ishmael.” As story still remains in *Macbeth*, *The Faerie Queen*, *Pride and Prejudice*, *Body Snatchers*. And story, thank God, after a certain point becomes irreducible, mysterious, impervious to analysis. » (King, 1981 : 308-309)

⁸ À partir de maintenant, nous emploierons le titre français *Le Crochet*.

l'adolescente veut retourner à la maison. Pour sa part, l'adolescent, excité, veut rester ; toutefois, ce dernier finit par capituler et recule avec sa voiture. En reculant, il entend un bruit : probablement une branche qui effleure la carrosserie de sa voiture. Il reconduit l'adolescente à son domicile. Une fois arrivé à la maison, l'adolescent, par galanterie, sort de la voiture afin d'ouvrir la portière à sa compagne. Cette dernière se demande pourquoi il demeure immobile, figé, paralysé devant sa portière. Lorsqu'elle sort de la voiture également et qu'elle voit le crochet qui pend au bout d'une longue entaille dans la carrosserie, elle s'évanouit. Voici ce que King (1995a : 28-29) déclare à propos de cette légende urbaine :

L'histoire *Le Crochet* est un classique de l'horreur, un récit simple et brutal. Elle est totalement dépourvue d'analyse psychologique, de thème et de style ; elle ne se propose pas de décliner un symbole esthétique ni de témoigner de la condition humaine ou des mœurs du temps. De telles ambitions sont le propre de la « littérature » - voir par exemple la nouvelle de Flannery O'Connor, *Les braves gens ne courent pas les rues*, qui ressemble beaucoup à l'histoire *Le Crochet* par son intrigue et sa construction. Non, cette histoire existe pour une raison et une seule : foutre la trouille aux petits enfants quand le soleil s'est couché⁹.

C'est à travers les œillères de la « story » que King conseille d'appréhender l'écriture, et ce, à des fins pratiques. Selon l'écrivain d'horreur (King, 2000 : 47), certains auteurs s'écartent de leur histoire dans des digressions qui finissent par désintéresser et par désengager un bon nombre de lecteurs. Pour l'auteur, tous les outils (narration, intrigue, caractérisation, description, dialogue, thème, etc.) dont l'écrivain dispose sont utiles dans la mesure où ils contribuent à construire une histoire. Dans cette optique, tous les éléments convergent vers l'efficacité du récit. Dans le même ordre d'idées, les romanciers et les nouvellistes auraient beaucoup à apprendre des vieux

⁹« The story of *The Hook* is a simple, brutal classic of horror. It offers no characterization, no theme, no particular artifice ; it does not aspire to symbolic beauty or try to summarize the times, the mind, or the human spirit. To find these things we must go to " literature" - perhaps to Flannery O'Connor's story *A Good Man Is Hard to Find* which is very much like the story of *The Hook* in its plot and construction. No, the story of *The Hook* exists for one reason and one reason alone : to scare the shit out of little kids after the sun goes down. » (King, 1981 : 21)

conteurs. En fin de compte, King suggère que lorsqu'il aborde l'écriture, le tout est plus que l'ensemble de ses parties. Et ce tout, pour lui, c'est une histoire de la même manière que *Le Crochet* est une histoire.

King aborde à la fois l'écriture et la lecture sous l'angle de la « story ». Le prolifique écrivain (King, 1981 : 62) analyse une multitude d'œuvres dans *Anatomie de l'horreur* en se référant essentiellement à cette notion. Naturellement, il commente certains aspects plus techniques, mais, ce faisant, revient toujours à leur contribution à ce qu'il considère comme l'essentiel. Par exemple, l'auteur (King, 1981 : 55) défend l'idée que *Frankenstein ou Le Prométhée moderne* de Mary Shelley est un roman « modeste » qui, néanmoins, occupe une place importante dans le panthéon de la culture populaire de l'horreur. Selon l'écrivain d'horreur (King, 1981 : 58 - 59), les forces de ce roman sont principalement les idées et le style; néanmoins, il (King, 1995b : 64 -72) juge que le roman, aux yeux d'une majorité de lecteurs contemporains, est relativement médiocre à cause du développement d'une histoire peut-être un peu négligée sur le plan des émotions :

Le roman de Mary Shelley est un mélodrame plutôt lent et bavard, dont le thème est brossé à coups de pinceau un tantinet grossiers. Un peu à la façon dont un étudiant brillant, mais encore peu expérimenté développerait les points saillants de son argumentation. [...] Mais parlons franchement, quelles que soient les conséquences ; Mary Shelley n'est guère douée dans le registre de la prose émotionnelle. [...] Elle donne toute la mesure de son talent dans les passages où Victor et le monstre débattent de la nécessité d'une compagne pour ce dernier à la manière de deux étudiants de Harvard – bref, elle est surtout à l'aise dans le domaine des idées pures¹⁰.

¹⁰« Mary Shelley's novel is a rather slow and talky melodrama, its theme drawn in large, careful, and rather crude strokes. It is developed the way a bright but naive debate student might develop his line of argument.[...] Mary Shelley is – let us bite the bullet and tell the truth – not a particular strong writer of emotional prose.[...] She's at her best when Victor and his creation argue the pros and cons of the monster's request for a mate like Harvard debaters – that is to say, she is at her best in the realm of pure ideas. » (King, 1981 : 58)

Plus spécifiquement, l'écrivain américain (King, 1981 : 55) critique les réactions des personnages et, parfois, l'in vraisemblance de certaines situations dans le roman de Shelley. Par exemple, Frankenstein se marie presque immédiatement après les menaces que lui prodigue le monstre à l'égard de sa future femme. En vérité, l'auteur d'horreur (King, 1981 : 49) est d'avis que le cinéma est véritablement ce qui a engendré l'immense popularité du monstre Frankenstein (après maintes transformations et simplifications), mais que le roman, quant à lui, sur la scène contemporaine, ne bénéficie point d'un vaste lectorat. Selon lui, une attention plus importante à certaines dimensions (notamment la dimension émotionnelle) de l'histoire aurait peut-être amélioré le roman et, en fin de compte, aurait peut-être assuré au roman lui-même une certaine longévité.

Du point de vue de King, lorsqu'il est question de commenter une époque, d'exposer des idées ou d'employer un style propre à la littérature, l'histoire devrait quand même occuper la place la plus importante. En guise d'exemple, l'auteur (King, 1981 : 306) disserte sur *L'Invasion des profanateurs* de Jack Finney. Selon King (1981 : 306), ceux qui prétendent que l'objectif premier de Finney est de commenter les forces oppressives que les sociétés contemporaines exercent sur l'individu ont tort. Le thème de l'individualisme est certes présent dans l'œuvre de Finney; cependant, Finney (dans King, 1995b : 99), dans une entrevue, avoue lui-même qu'il n'avait pas particulièrement l'intention d'écrire sur ce thème lors du processus d'écriture :

J'ai lu quantité de théories sur le sens caché de ce récit, et cela m'a toujours amusé, car il n'y a aucun sens caché là-dedans ; je voulais simplement écrire une histoire, rien de plus¹¹.

¹¹ « I have read explanations of the "meaning" of this story, which amuse me, because there is no meaning at all ; it was just a story meant to entertain, and with no more meaning than that. »

Cela dit, King (1995b : 99) admet la récurrence du thème de l'individualisme dans les œuvres de l'auteur de *l'Invasion des profanateurs*, peu importe le regard que porte Finney sur son oeuvre : « Et pourtant, Jack Finney a écrit quantité de romans et de nouvelles autour de la valeur de l'individualisme et des dangers du conformisme à tout crin »¹².

En somme, King (1981 : 309) prétend qu'un auteur écrit ce qu'il est, c'est-à-dire qu'il imprègne son histoire de ses pensées, de ses émotions, de ses angoisses (chez Finney, c'est l'angoisse de la conformité aveugle, absolue) et qu'étant partiellement le produit de son environnement social, l'auteur porte les traces de sa société. Pour le prolifique écrivain (King, 1981 : 309), au fond, pour ce qui est des thèmes, chacun peut y trouver son compte, même si certains sont évidents et prédominants. Or, selon l'auteur (King, 1981 : 308), le romancier ou le nouvelliste ne devrait pas perdre de vue qu'il écrit d'abord et avant tout une histoire et non un traité, un essai ou une dissertation : les thèmes, les opinions et les idées, ainsi que toutes les autres abstractions semblables, sont plus en périphérie qu'au centre de la création littéraire selon l'auteur. Donc, pour l'auteur d'horreur, le sens (au sens de « signification secondaire » ; nous y reviendrons) que peut revêtir une histoire est moins important que l'histoire elle-même, d'autant plus que, parfois, ce sens n'est que le produit plus ou moins aléatoire de l'expression de soi ou de la société à travers soi.

Selon King (1995a : 95-96), comme le démontre la prétendue impopularité du roman *Frankenstein ou Le Prométhée moderne* de Shelley, même si l'idée du monstre est toujours

¹² « Nevertheless, Jack Finney has written a great deal of fiction about the idea that individuality is a good thing and that conformity can start to get pretty scary after it passes a certain point. » (King, 1981 : 307)

présente dans la culture populaire, la longévité d'une œuvre est au moins en partie reliée à la qualité de l'histoire :

[Aucun] roman ne peut survivre à l'épreuve du temps grâce à ses seules idées — ni grâce à son style. [...] [U]n roman dénué d'intrigue n'est rien de plus qu'une curiosité, un petit jeu intellectuel¹³.

L'histoire, en quelque sorte, est un des dénominateurs communs du roman et de la nouvelle : les deux formes littéraires s'en servent abondamment. En principe, il vaut mieux se servir de la forme de texte appropriée (essai, dissertation, roman, etc.) pour son contenu selon le maître du macabre (King, 1981 : 308-309). Par exemple, si l'essai est une forme qui embrasse mieux nos propos (remplis d'idées et d'opinions), il vaut mieux employer cette forme de texte. Dans le roman et la nouvelle, l'histoire est l'astre autour duquel tout le reste devrait graviter selon lui. C'est sa façon d'aborder à la fois l'écriture et la lecture. Cela dit, en guise de critique, nous pourrions soulever l'argument que King accorde une importance exagérée au lectorat et pas assez aux archétypes qui pérennisent les fictions et les rendent lisibles. Par exemple, écrire un roman d'idées en accordant moins d'importance à l'histoire peut potentiellement rejoindre une minorité de lecteurs (ceux qui possèdent l'intérêt, les habiletés et l'éducation pour le comprendre). Pourtant, ce n'est pas l'approche que l'auteur américain préconise et ce qu'il conseille à ses congénères, aux écrivains. Et ce n'est certes pas ce qui rime avec son expérience dans le monde de la publication. Et même lorsqu'il est question d'écrire de la littérature (sous forme de romans ou de nouvelles), selon lui, l'histoire devrait tout de même être la première préoccupation de l'auteur. Dans un sens, cette préoccupation engendre certaines forces et faiblesses d'écriture. Afin d'en révéler des faiblesses, nous allons donc critiquer plus

¹³ « [N]o novel survives solely on the strength of an idea – nor on its diction or execution. [...] [A] novel in which there is no story becomes nothing but a curiosity, a little mental game. » (King, 1981 : 79)

méticuleusement sa notion de « story » à la lumière de certaines théories littéraires contemporaines particulièrement adaptées pour cette tâche.

2.2 UN COMMENTAIRE CRITIQUE

De toute évidence, le concept de « story » est le pilier de la vision de l'horreur et de l'écriture du célèbre auteur. Dans ce commentaire critique, nous allons essentiellement dévoiler notre critique de cette vision. Dans l'optique d'offrir une critique structurée, ce dévoilement se fera en trois temps. Dans la sous-section *Une critique du concept « story »*, nous allons analyser la notion « story » plus en profondeur. Dans la sous-section *Une étude comparative entre la vision littéraire de King, de Barker et de Kundera*, nous allons, afin de la mettre en perspective, comparer la vision de King (un écrivain de littérature populaire) avec celle de Kundera (un écrivain de littérature dite savante) et de Barker (un écrivain d'horreur). Dans la sous-section *La praxis : une critique de l'analyse tripartite de King (histoire, thèmes et forme)*, nous allons critiquer la conception tripartite de l'œuvre que l'écrivain américain adopte dans ses essais, ainsi que l'application qu'il en fait dans l'analyse de certaines histoires (une légende urbaine et deux romans) présentées ci-haut.

2.2.1 UNE CRITIQUE DU CONCEPT « STORY »

Afin d'analyser minutieusement le concept central de la vision de Stephen King, nous avons choisi de l'aborder sous quatre angles différents. Voici les quatre sous-sections faisant partie de cette sous-section : (2.2.1.1) *La « story » : une critique des principes de la vision littéraire de King*, (2.2.1.2) *L'horreur et le fantastique : les points de jonction et d'opposition*, (2.2.1.3) *L'histoire d'horreur : le schéma narratif, le rythme et le récit*, (2.2.1.4) *Pour une classification des œuvres : l'horreur obtuse et l'horreur obvie*.

2.2.1.1 LA « STORY » : UNE CRITIQUE DES PRINCIPES DE LA VISION LITTÉRAIRE DE KING

Essentiellement, tous les outils dont dispose l'écrivain (narration, intrigue, caractérisation, description, dialogue, thème, etc.) sont utiles dans la mesure où ils contribuent à raconter une histoire sur papier selon lui (King, 1981 : 308-309). C'est-à-dire qu'ils doivent permettre de générer une bonne histoire et qu'ils n'ont pas nécessairement de but propre. Autrement dit, toute l'entreprise littéraire de l'écrivain d'horreur converge vers la diégèse, comme le résume bien Lapeyre-Desmaison (dans Marigny et Astic, 2008 : 26) :

Le principe qui guide Stephen King, si l'on en croit les propos qu'il livre dans *Anatomie de l'horreur*, se résume ainsi : il s'agit toujours d'écrire une bonne histoire qui tiendra son lecteur en haleine, qui lui fera connaître les plaisirs et les vertiges de l'immersion fictionnelle telle que l'a décrite Jean-Marie Schaeffer.

Malgré le monopole qu'il accorde au concept de la « story », King (1995a : 24) n'en offre pas une définition théorique pour autant. En général, il conçoit les définitions comme un leurre, un piège :

C'est un piège, cette histoire de définition, et c'est aussi le plus barbant des sujets universitaires. Tout comme le débat sur le rythme dans la poésie moderne ou le rôle de la ponctuation dans la nouvelle, celui-ci a autant d'intérêt que la célèbre controverse sur le nombre d'anges pouvant danser sur une tête d'épingle, et il n'attire que les pochards et les étudiants en première année de lettres [le traducteur s'est trompé : « graduate students » désigne les étudiants à la maîtrise et au doctorat] – deux catégories d'individus du même niveau d'incompétence¹⁴.

¹⁴ « It's a trap, this matter of definition, and I can't think of a more boring academic subject. Like endless discussions of breath units in modern poetry or the possible intrusiveness of some punctuation in the short story, it is really a discussion of how many angels can dance on the head of a pin, and not really interesting unless those involved in the discussion are drunk or graduate students – two states of roughly similar incompetence. » (King, 1981 : 16)

De toute évidence, ces propos sont délibérément polémiques. Ils découlent d'une attitude provocatrice, réfractaire à l'appropriation académique de la création littéraire. Selon la poétique qu'il expose dans ses essais, la notion de « story » est à la base de sa création et de sa pensée. Plus précisément, l'analyse qu'il fait des sous-aspects littéraires (récit, narration, style, etc.) revient toujours à cette notion qu'il considère comme holistique. Étant donné l'importance du terme, il serait à tout le moins souhaitable de le définir. Au fond, le véritable leurre se situe davantage dans l'absence d'une définition de la « story ». Par exemple, King peut changer la définition du terme selon les circonstances. Ce changement serait, selon le cas, intentionnel ou non. De plus, l'écrivain d'horreur peut simplement se tromper : prendre la notion « story » pour ce qu'elle n'est pas. Ce changement serait alors non intentionnel. Quoiqu'il en soit, du point de vue du prolifique auteur (King, 1981 : 308 – 309), il ne faut apparemment pas définir, analyser et décortiquer le concept de « story », qui semble pratiquement relever de l'ordre du sacré à ses yeux. Par exemple, voici ce que le célèbre auteur (King, 1995b : 188) écrit sur les étudiants, les chercheurs et les professeurs (et les enseignants) de lettres :

Je laisse le soin de les [les « cartes géographiques » du « territoire littéraire »] remplir aux profs de lettres et aux étudiants qui pensent que la poule aux œufs d'or doit être disséquée et ses entrailles cataloguées ; à ces ingénieurs en travaux publics de l'imagination qui ne se sentent à l'aise dans la jungle littéraire si luxuriante (et probablement si dangereuse) que lorsqu'ils y ont bâti une autoroute faite de guides de lecture¹⁵.

A priori, King (1981 : 385) dévalorise, voire dénigre toute approche théorique; par conséquent, il est plausible que cette attitude l'empêche d'approfondir ses analyses littéraires à l'intérieur de ses essais. À noter que l'auteur d'horreur (King, 1981 : 385) est pleinement

¹⁵ « I'll leave more detailed map making to those graduate students and English teachers who feel that every goose which lays gold must be dissected so that all of its quite ordinary guts can be labelled ; to those figurative engineers of the imagination who cannot feel comfortable with the comfortably overgrown (and possibly dangerous) literary wilderness until they have guilt a freeway composed of Cliff's Notes through it [...]. » (King, 1981 : 385)

conscient de l'aspect limitatif de sa vision et de ses propres typologies. À tout le moins, il (King, 1981 : 386) avoue qu'il est mal à l'aise avec la recherche et les théories littéraires. Malheureusement, le lecteur se voit souvent contraint à deviner la définition des termes littéraires employés par King ou à se fier à leur(s) définition(s) simpliste(s) et commune(s) du dictionnaire (le récit, l'histoire, le rythme, etc.), et ce, même s'il est préférable (non pas obligatoire) pour l'analyste de préciser la définition des termes clefs qu'il emploie afin de dissiper toute ambiguïté quant à ses postulats définitoires¹⁶.

Selon les propos du romancier américain (King, 1981 : 308-309), le terme « story » est synonyme d'« histoire » (c'est d'ailleurs la traduction littérale du mot). Quoique King (1981 : 21) prétend que l'entreprise de la fiction se rapporte indubitablement à l'histoire, toutes les formes de fiction n'impliquent pas nécessairement d'histoire soutenue (certains considèrent une recette comme une histoire). Pensons par exemple à certains poèmes. Par ailleurs, les formes d'écriture de prédilection de King, le roman et la nouvelle, contiennent traditionnellement une histoire ; néanmoins, cela est très peu dire. Au fond, la manière de la livrer à travers un récit représente vraisemblablement la plus grande part du défi d'écrire un roman ou une nouvelle. Idéalement, les divers sous-aspects (style, thèmes, actions, etc.) doivent être bien développés et doivent s'assembler adéquatement à l'intérieur de l'œuvre. Notons l'importance de distinguer l'histoire et le récit, qui, du point de vue de la narratologie, sont deux éléments évidemment distincts selon Hébert (2015 : 48) :

¹⁶ Dans le cas de King, l'absence de définitions précises à l'intérieur de ses analyses finit par rendre ses postures théoriques imprécises, vagues, voire vulnérables : nous y reviendrons ultérieurement. Quoiqu'il note la possibilité de faire preuve de « rigueur » et de « pertinence » à l'intérieur d'une analyse littéraire sans « dispositifs analytiques précis » (« signifié, motif, champ lexical, etc. »), Hébert (2014 : 16) mentionne que la « dimension théorique » et « méthodologique » de l'analyse sera alors moins développée.

L'histoire, dans un texte littéraire selon la perspective de la narratologie, est l'enchaînement logique et chronologique des actions et états thématiques (c'est-à-dire véhiculés par le contenu du texte). Le récit est la façon particulière de présenter les actions et états d'une histoire. Une même histoire peut être racontée de différentes manières (par exemple, en suivant l'ordre chronologique ou non).

Sous cet angle, l'histoire est une abstraction sans forme. Dans notre analyse, la « story » sera par conséquent l'histoire (signifié) avant sa mise en forme à travers un récit (signifiant). Naturellement, signalons que d'autres sous-aspects contribuent à la mise en forme d'une histoire à travers un récit (thèmes, personnages, style, etc.) ; cela étant, le récit est le sous-aspect le plus globalement représentatif de l'histoire. Puisque l'histoire ne peut se manifester qu'à travers un récit, nous nous attarderons à ces deux réalités complémentaires dans notre analyse de la notion « story »¹⁷.

En guise de parenthèse, disons que le patrimoine culturel littéraire américain a influencé la vision littéraire du maître du macabre (vision de la littérature, techniques d'écriture, etc.). Nous pourrions penser à Hemingway (Bonin, 2016) qui a, par exemple, tenté de rendre compte de l'histoire avec un style journalistique : le narrateur s'en tient à la narration objective (dans la mesure du possible) des événements et le style employé est direct, précis, concis. Du point de vue de l'auteur de *The Sun Also Rises* (Bonin, 2016), l'histoire devrait « dire la vérité », témoigner de sa réalité (ses événements) sans l'influence d'une subjectivité, sans l'influence de l'interprétation de l'auteur ou du narrateur : l'interprétation (autre que le sens patent), s'il choisit d'en faire ressortir une, appartient au lecteur. Comme Hemingway, King (King, 2001 : 74)

¹⁷ D'ailleurs, il est légitime de remettre en question l'opposition du récit et de l'histoire au même titre que celle de la forme et du fond

possède un style simple et préconise une approche de l'histoire qui relègue au lecteur le soin de son interprétation (au-delà du sens patent naturellement).

Maintenant que notre définition théorique du terme « story » est établie, il faudrait du moins définir le genre de l'horreur. Malencontreusement, King (1995a : 42) n'en offre qu'une définition vague en ne distinguant pas clairement l'horreur et le fantastique : « le fantastique est ce qu'il est ; l'horreur n'en est qu'un sous-genre ». Notons que King qualifie l'horreur comme un sous-genre et non comme un genre à part entière. De plus, notons qu'en s'abstenant d'offrir davantage de précisions, le romancier américain ne mentionne pas ce qui relève de l'un et ce qui relève de l'autre ; au final, il risque de ne plus les différencier. D'ailleurs, les deux termes deviennent pratiquement interchangeables à l'intérieur des analyses de King (1981 : 81) : le glissement insidieux de l'horreur le démontre bien (nous reviendrons sur les difficultés qu'engendre le regroupement du fantastique et de l'horreur dans le troisième chapitre). Dans l'objectif de mener à bien notre analyse de sa vision, offrons de notre côté une définition du fantastique et de l'horreur.

2.2.1.1 L'HORREUR ET LE FANTASTIQUE : LES POINTS DE JONCTION ET D'OPPOSITION

De prime abord, Todorov (1970 : 167) prétend essentiellement que deux choix s'imposent dans l'interprétation ou la catégorisation d'un texte fantastique : le texte est de l'ordre de l'étrange ou de l'ordre du merveilleux. Dans le premier cas, il n'y a pas la présence explicite du surnaturel (par exemple : ce n'est pas un loup-garou, mais un homme déguisé qui commet des

meurtres). Dans le deuxième cas, il y a la présence explicite du surnaturel (par exemple : un fantôme revient de l'au-delà pour hanter un manoir victorien). D'ailleurs, selon Todorov (1970 : 47), certains théoriciens désignent cette distinction par deux autres termes : le « surnaturel expliqué » (l'étrange) et le « surnaturel accepté » (le merveilleux). En ce qui le concerne, Todorov (1970 : 46) définit le fantastique comme une double hésitation :

Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », tel qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.

En général, fait remarquer Todorov (1970 : 46), le fantastique brouille intentionnellement les pistes afin de prolonger cette hésitation. D'ailleurs, il est possible d'imaginer un texte qui s'abstient de trancher et qui demeure dans le fantastique (l'hésitation). Nous pourrions penser à la nouvelle « Chaque maison double et duelle » du recueil *Arvida* de Samuel Archibald (2011 : 251). Cette nouvelle présente une sorte de microcosme à l'intérieur duquel s'affrontent les deux interprétations du monde : naturelle et surnaturelle. La nouvelle ne laisse pas le lecteur conclure sans l'ombre d'un doute sur la nature des phénomènes, quoiqu'elle suggère fortement une interprétation naturelle du monde lors du dénouement¹⁸.

¹⁸ En guise de synthèse, disons que le personnage principal est un manipulateur ne voyant pas les tactiques de manipulation qu'il emploie pour maintenir sa famille sous son contrôle ; par conséquent, il est plausiblement à l'origine des phénomènes jugés paranormaux par le reste de sa famille, les deux protagonistes (la mère et la fille) qui, cherchant à se libérer de lui, le quitteront à la recherche d'une meilleure vie.

D'une certaine manière, l'hésitation, la fourberie, l'impasse sont certes des armes redoutables pour l'écrivain d'horreur. D'ailleurs, idéalement, les récits d'horreur devraient mettre en scène des évènements qui ont la double propriété de (1) s'enchaîner de manière à empêcher le lecteur de résoudre l'énigme de leur causalité (le lecteur ne peut pas prédire le cours des évènements) et de (2) s'agencer étroitement (leur enchaînement doit respecter la vraisemblance¹⁹). À l'intérieur du récit, l'hésitation du fantastique est véritablement réussie lorsqu'il y a une tromperie, lorsque le lecteur est berné, lorsque les causes (les évènements) laissent anticiper des effets (des dénouements) qui, en fin de compte, n'auront pas lieu, selon Sartre (dans Rogé, 1977 : 13) :

Le fantastique humain [...], c'est la révolte des moyens contre les fins, soit que l'objet considéré s'affirme bruyamment comme moyen et nous masque sa fin par la violence même de cette affirmation, soit qu'il renvoie à un autre moyen, celui-ci à un autre et ainsi de suite à l'infini sans que jamais nous ne puissions découvrir la fin suprême, soit que quelque interférence de moyens appartenant à des séries indépendantes nous laisse entrevoir une image composite et brouillée de fins contradictoires. (Sartre dans Rogé, 1977 : 13)

Nous constatons, par ailleurs, que les définitions de l'horreur et du fantastique sont multiples. Plusieurs écrivains et théoriciens – Lovecraft (1969 : 14), Todorov (1970 : 52), King (1981 : 16), Péan (1990 : 166), Bozetto (1998 : 12), Mellier (2000 : 30) et Durand (2006 : 114) – croient que l'horreur et le fantastique, même s'ils diffèrent, se rejoignent sur plusieurs plans. Selon Marleau (2012 : 18), la différence réside essentiellement dans les réactions que tentent de susciter les deux genres. Notons que le terme horreur a des origines latines (« horrere ») qui

¹⁹ Contrairement à ce que nous pourrions penser, le fantastique (et l'horreur traitant du surnaturel ; nous y reviendrons) respecte les lois de la vraisemblance selon Sramek (1983 : 73) : « Dans le fantastique, il est souvent question de cohérence interne. Le monde évidemment irréel que propose un roman fantastique se doit de respecter sa logique et ses prémisses : " Pour ce qui est de la vraisemblance-cohésion du récit, le « pandéterminisme », terme lancé par Tzvetan Todorov (1970 : 120), n'empêche pas que toutes les données soient engagées dans la logique de la narration, le conte fantastique restant fidèle à ses prémisses." »

désigne « se hérissier, c'est-à-dire avoir les poils qui se dressent sur la tête » selon Leclair (2006 : 23). À l'égard de cette précision étymologique, l'horreur cherche davantage à engendrer la peur (sous différentes formes à différents niveaux; nous y reviendrons) qu'à engendrer l'hésitation entre l'étrange et le merveilleux.

Quoique le fantastique et l'horreur peuvent se retrouver dans un même texte, ce sont deux genres fondamentalement distincts; dans l'ensemble, leur finalité diffère. En ce qui nous concerne, nous avons établi une typologie des rapports entre l'horreur et le fantastique par rapport à leur finalité (leur objectif) à l'aide des réflexions de Todorov (1970 : 52) : (1) le fantastique pur, (2) l'horreur-fantastique et (3) l'horreur pure. (1) Un texte du fantastique pur ne tenterait pas d'engendrer diverses formes de peur, mais l'hésitation. Par exemple, le roman *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Carroll engendre, jusqu'à un certain point, l'hésitation sans chercher à engendrer diverses formes de peur (les personnages existent-ils en dehors de l'univers symbolique du rêve, dans une sorte d'univers parallèle auquel le rêve donne accès?). (2) Un texte de l'horreur-fantastique aurait la double finalité d'engendrer diverses formes de peur et l'hésitation. Par exemple, *Dracula* de Stocker cherche à la fois à engendrer l'hésitation et diverses formes de peur. (3) Un texte de l'horreur pure ne tenterait pas d'engendrer l'hésitation, mais diverses formes de peur. Par exemple, le roman *5150 rue des Ormes* ne met pas en cause l'interprétation naturelle du monde, mais il engendre consciemment diverses formes de peur. À noter que cette typologie n'a pour but que d'établir une différence entre les deux genres (l'horreur et le fantastique) et que cette différence ne concerne que les deux genres étudiés. Par exemple, elle n'a pas pour objectif de préciser si le roman *5150 rue Des Ormes* est

davantage un roman à suspense qu'un roman d'horreur. Voici un tableau représentatif des rapports sommaires entre les deux genres et le lien qui les relie à l'hésitation :

	FANTASTIQUE PUR	HORREUR- FANTASTIQUE	HORREUR PURE
ÉTRANGE	NATUREL	NATUREL	NATURELLE
MERVEILLEUX	SURNATUREL	SURNATUREL	SURNATURELLE

FIG. 1 - Relations sommaires entre le fantastique et l'horreur

Mentionnons qu'il serait possible de hiérarchiser le rapport entre les deux genres (horreur et fantastique) dans un texte d'horreur-fantastique. Par exemple, l'horreur pourrait être prédominante par rapport au fantastique (ou l'inverse) dans un texte littéraire. De plus, le degré de séparation entre les deux genres pourrait faire naître un genre tertiaire; en principe, les genres sont d'ailleurs connus pour évoluer et naître les uns des autres par leurs points de jonction ou d'opposition²⁰. Quoique King (1995a : 42) n'a pas fait preuve de clarté concernant la différence des genres, nous proposons une typologie qui présente une éventuelle indépendance totale entre le fantastique et l'horreur.

²⁰ Hébert (2014 : 47-48) approfondit la question de l'évolution des genres et de leurs points de jonction et d'opposition : « Un genre entretient des relations « horizontales » avec les genres avec lesquels il est interdéfini au sein d'un champ générique (par exemple, la tragédie et la comédie de l'époque classique). Il entretient également des relations « verticales » avec les genres qui l'englobent (le roman policier est englobé dans le roman) ou qu'il englobe (les différents sous-genres ou formes du roman policier). Tout texte relève d'un ou de plusieurs genres de mêmes niveaux et de plusieurs genres de niveaux différents (niveaux supérieurs et/ou inférieurs). [...] À un courant (le réalisme), un mouvement (le nouveau roman), une école (le romantisme), une période (le Moyen âge) correspondent des genres plus ou moins spécifiques. Comme n'importe quelle autre forme sémiotique, les genres apparaissent dans la transformation de formes antérieures ou contemporaines, se transforment et disparaissent en donnant ou non naissance à de « nouvelles » formes, inédites ou réinventées. »

2.2.1.2 L'HISTOIRE D'HORREUR : LE SCHEMA NARRATIF, LE RYTHME ET LE RÉCIT

Nous avons déterminé de manière générale ce qu'est une « story » (l'histoire derrière un récit) et nous avons défini les deux genres invoqués dans notre étude (l'horreur et le fantastique). Cependant, nous n'avons pas exploré précisément les structures narratives qui forment le récit et que le schéma narratif (notons qu'il existe plusieurs conceptions du schéma narratif) sert à dégager. C'est la raison qui nous pousse à présenter ce schéma avant d'aller plus loin. Puisqu'un mariage est possible entre l'horreur et le fantastique (l'horreur-fantastique), nous proposons d'abord d'explorer le schéma narratif du récit sous la perspective des deux genres. De son côté, Todorov (1970 : 171) offre une définition de ce qu'il entend par le schéma narratif d'un récit :

Pour essayer d'expliquer cette coïncidence [l'importance du récit compact dans le fantastique], il faut s'interroger un instant sur la nature même du récit. On commencera par se construire une image du récit minimum, non de celui que l'on trouve habituellement dans les textes contemporains, mais ce noyau sans lequel on ne peut pas dire qu'il y a récit. L'image sera la suivante : *tout récit est mouvement entre deux équilibres semblables, mais non identiques.*

En respectant le temps réel des événements, le récit minimal est double pour Todorov (1970 : 172) : équilibre et déséquilibre. Le récit commence par une situation temporairement équilibrée ; par la suite, un élément perturbateur vient la déséquilibrer. Dans l'horreur, ce que nous pourrions nommer l'élément menaçant (un assassin, une ambiance, un objet, etc.) est à l'origine du déséquilibre ; dans le fantastique, c'est le surnaturel (un monstre, une maison hantée, etc.). Notons que le surnaturel peut être menaçant aussi. La distinction permet de comprendre que l'horreur, pure ou non, cherche à faire peur à l'aide d'un tel élément : ce n'est pas nécessairement le cas concernant le surnaturel. Après, le départ de l'élément menaçant (la

fuite des personnages principaux, la mort du tueur, etc.) ou du surnaturel est à l'origine du retour à l'équilibre (dénouement), suivant la pensée de Todorov (1970 : 171). Finalement, un nouvel équilibre (terrifiant ou non) vient toujours correspondre à la fin du récit (situation finale). Au bout du compte, le récit minimal passe d'un équilibre à l'autre. À noter qu'il est rarissime que l'équilibre du début soit indubitablement « identique » à l'équilibre de la fin et qu'il y a une forte ressemblance entre le schéma narratif du fantastique de Todorov et la structure du récit chez Aristote (2008 : 29) : le début (la situation initiale), le milieu (le développement) et la fin (la situation finale). Cette formule de base du récit est universelle selon Todorov (1970 : 172) :

Tout récit comporte ce schéma fondamental, bien qu'il soit souvent difficile de le reconnaître : on peut en supprimer le début ou la fin, y intercaler des digressions, d'autres récits complets, etc.

Sans clairement différencier l'histoire et le récit, le maître du macabre (King, 1995b : 101) offre une définition opératoire plutôt vague de la structure minimale en racontant la légende urbaine *Le Crochet*. Cette légende urbaine semble présenter certaines caractéristiques du récit minimum de Todorov. Par exemple, *Le Crochet* présente un équilibre apparent (calme soirée dans la voiture), un déséquilibre potentiel (l'élément menaçant : un psychiatre ou un criminel qui rôde dans les parages) et un dénouement (les protagonistes frôlent la mort)²¹. Notons que nous catégorisons cette légende dans l'horreur pure, puisqu'elle ne présente pas de surnaturel. Chose certaine, le récit n'est pas le propre de la littérature. Comme l'explique

²¹ En guise de parenthèse, signalons qu'il existe également un schéma concernant l'aspect transgressif du texte d'horreur (schéma transgressionnel de l'horreur). Par exemple, les personnages dans la légende urbaine *Le Crochet* doivent aller jusqu'au bout de leur transgression sociale (tentative de forniquer en secret, sans le consentement de la société) afin de recevoir un châtement à l'intérieur du « microcosme » fictionnel, du monde imaginaire (la rétribution sous forme d'un psychiatre ou d'un criminel) ; nous reviendrons sur ce schéma dans le troisième chapitre.

Barthes (1966 : 1), le récit appartient évidemment à une panoplie de formes communicationnelles bien distinctes les unes des autres :

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation.

De plus, il y a des récits véridiques – ou présentés comme tels – (journaux, bibliographie, etc.) et des récits fictionnels non littéraires (blagues, anecdotes, etc.) et littéraires (romans, nouvelles littéraires, etc.). Logiquement, nous pouvons finalement conclure que ce qui caractérise la littérature ne peut pas relever uniquement du récit, puisque, comme l'a écrit Barthes, ce dernier peut revêtir une pluralité de formes. En guise d'ajout aux propos de Barthes, notons que ces formes sont évolutives ; évidemment, les récits varient en fonction des cultures et une même culture varie en fonction du temps. De plus, l'homme n'a certes pas terminé d'inventer de nouvelles formes de récit. Par exemple, les jeux vidéo contemporains créent de nouveaux rapports d'ordre visuel, sonore, voire tactile (commandes sensibles, vibration, etc.) entre l'homme et ses récits par l'entremise de leur interactivité. Quoiqu'il est difficile d'imaginer un roman ou une nouvelle sans récit (et donc sans histoire), ce qui les caractérise relève forcément en grande partie des autres sous-aspects dont Hébert (2014 : 33) fournit une liste (personnages, actions, thèmes, style, etc.)²². Somme toute, l'approche de

²² Notons que le projet du Nouveau Roman de Robbe-Grillet (1963 : 76) fut en quelque sorte une expérience littéraire consistant à enlever les traces de la subjectivité de l'homme (ses préjugés, son anthropocentrisme, etc.); par conséquent, un des projets fut, peut-on dire grossièrement, d'enlever un sous-aspect du texte littéraire, les personnages, à l'intérieur du récit.

King, favorisant la prédominance de l'histoire (et du récit) en littérature au détriment des autres sous-aspects littéraires, relève forcément du simplisme.

Précisons cependant que l'importance accordée au rythme du récit a une certaine crédibilité. King prône un rythme plutôt rapide : la série d'évènements doit être brève et bien ciselée. D'ailleurs, une telle rapidité du rythme n'est pas sans se rappeler les règles de la composition d'Aristote (2008 : 31-33) :

[I]l faut, de même que les corps et les animaux doivent avoir une étendue qui soit facile à embrasser du regard, que les intrigues aient une longueur telle que l'on s'en souvienne aisément. [...] [P]uisqu'elle est l'imitation d'une action, il faut que celle-ci [le récit] soit une et forme un tout ; et en ce qui concerne les parties des faits, elles doivent être construites de telle sorte que si l'on en déplace une ou si on la supprime, l'ensemble diffère et soit bouleversé, car ce que l'on peut ajouter ou ne pas ajouter sans que cela se remarque n'est pas une partie du tout.

D'ailleurs, selon plusieurs écrivains et penseurs, un arrangement particulier des péripéties du récit d'horreur est nécessaire afin qu'en résulte une forme de peur chez ses consommateurs (lecteurs, auditeurs, spectateurs, etc.). Par exemple, selon Todorov (1970 : 171), le récit est indubitablement d'une grande importance chez un bon nombre d'auteurs du genre :

Il existe une coïncidence curieuse entre les auteurs qui cultivent le surnaturel et ceux qui, dans l'œuvre, s'attachent particulièrement au développement de l'action, ou, si l'on veut, qui cherchent d'abord à raconter des histoires.

Également, Todorov (1970 : 98) prétend que le récit fantastique est généralement compact, c'est-à-dire qu'il contient peu de digressions par rapport au récit-père ; en principe, les péripéties (les actions) à l'intérieur de l'intrigue doivent se succéder étroitement, de manière à

créer l'effet de peur selon le chercheur. D'ailleurs, selon Todorov (1970 : 98), l'histoire littéraire d'horreur abonde d'œuvres écrites par de grands auteurs du fantastique et de l'horreur (Lovecraft, Poe, etc.) qui possèdent cette caractéristique. Comme l'écrit Todorov, l'intuition de King semble partagée à divers degrés par la grande majorité des auteurs du fantastique contemporain. C'est cette intuition qui a poussé le chercheur (Todorov, 1970 : 98) à écrire sur ce que nous pourrions appeler le « principe de la densité » propre au genre. Selon ce dernier (Todorov, 1970 : 98), la littérature fantastique – populaire ou savante – contiendrait une intrigue « serrée » afin de produire un effet (certes dans d'autres genres) dont l'intensité la caractérise :

Premièrement, le fantastique produit un effet particulier sur le lecteur – peur, ou horreur, ou simplement curiosité –, que les autres genres ou formes littéraires ne peuvent provoquer. Deuxièmement, le fantastique sert la narration, entretient le suspense : la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue. Enfin, le fantastique a une fonction à première vue tautologique : il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n'a pas pour autant une réalité en dehors du langage ; la description et le décrit ne sont pas de nature différente.

En revanche, notons premièrement que l'intuition que mentionne Todorov est possiblement une doxa dans « l'air du temps » qu'entretient un groupe d'auteurs (d'une époque, d'un lieu, d'un mouvement, d'une école, etc.)²³. Notons par exemple que des textes d'un genre autre que le fantastique peuvent, à divers degrés, créer les effets que Todorov mentionne. Deuxièmement, ajoutons que le chercheur ne différencie point clairement l'horreur du fantastique et que ses propos concernent les deux niveaux de littérature confondus : populaire

²³ Hébert (2014 : 30) note aussi le phénomène de valorisation d'un sous-aspect chez certains auteurs (chez King, c'est l'histoire à travers le récit) : « Certains genres, mouvements, courants, périodes, écoles, auteurs, valoriseront l'un ou l'autre [fond ou forme]. Par exemple, les « formalistes » valorisent la forme. Cette valorisation d'un aspect donné se manifeste notamment : dans le temps de production investi dans cet aspect (en principe, il sera plus élevé pour l'aspect valorisé, par exemple pour les thèmes dans le cas des « substantialistes ») ; dans les jugements sur cet aspect éventuellement présents dans le texte lui-même ; dans le temps de réception accordé à cet aspect (en principe, pour une œuvre substantialiste, on accordera plus d'importance à l'analyse du fond qu'à celle de la forme). »

et savante. Les notions de densité et de rythme propre au récit d'horreur laissent dans leur sillage une tentation bien réelle : l'auteur d'horreur risque de tomber dans le piège pernicieux des « formules » préexistantes et d'une narrativité restrictive. Depuis des lustres, nous savons que certaines formes de littératures tendent généralement à créer de nouvelles formes d'expressions alors que d'autres tendent à les reproduire ou à les édulcorer. À la lumière des différents buts auxquels la littérature peut aspirer, examinons deux types de littérature et leur rapport au récit et à la notion de « story ».

2.2.1.3 POUR UNE CLASSIFICATION DES ŒUVRES : L'HORREUR OBTUSE ET L'HORREUR OBVIE

Durant l'antiquité déjà, Aristote (2008 : 113) manifestait le désir de classer les productions artistiques (littéraires, artisanales, picturales, etc.) les unes par rapport aux autres. En principe, le fait de classer les œuvres nous permet de faire des généralisations qui, à leur tour, nous permettent essentiellement trois types de réflexions : (a) des réflexions sur un ou plusieurs ensemble(s) d'œuvres (par exemple, comparer la littérature populaire et la littérature savante), (b) des réflexions sur une œuvre à partir d'un ou de plusieurs ensemble(s) (par exemple, situer le roman *American Psycho* d'Ellis (1991) dans un sous-genre particulier de l'horreur) ou (c) des réflexions sur un ou plusieurs ensemble(s) à partir d'une œuvre (par exemple, le roman *Stepford Wives* de Levin (2011) a, entre autres, contribué à déplacer l'horreur d'un endroit isolé (comme un manoir) à un endroit urbain (comme une maison). Ce changement de lieu est un facteur qui a exigé une certaine redéfinition (élargissement, expansion) du genre de l'horreur).

D'ailleurs, notons que les classifications dépassent les divers champs artistiques ; en sociologie, par exemple, Bourdieu (1991 : 3-46) distingue les produits (bières, livres, meubles, etc.) à diffusion de masse (comme la littérature populaire) des produits à diffusion restreinte (comme la littérature savante) dans nos sociétés modernes. Du côté de la critique littéraire, les œuvres sont généralement regroupées, catégorisées dans deux catégories grossières : (a) la littérature populaire et (b) la littérature savante. Notons que Nealon et Giroux (1992 : 59) critiquent avec raison l'emploi des termes « high art » et « low art » pour désigner respectivement la littérature savante et la littérature populaire. De plus, Thériault (2007, p.67) signale que ces termes (« high art » et « low art ») sous-entendent un jugement de valeur, une hiérarchisation que nous devrions vigoureusement remettre en cause.

Quoique cette distinction entre la littérature populaire et la littérature savante à une certaine utilité pour les critiques et les théoriciens littéraires, il nous semble que celle-ci est moins claire en pratique qu'en théorie. Plus exactement, nous croyons que chaque œuvre doit être jugée séparément et qu'il est même possible de classer un sous-aspect d'une œuvre (par exemple : le récit) dans une catégorie et un autre dans une autre catégorie (par exemple : le récit d'un roman peut s'apparenter davantage à la littérature savante alors que le style, davantage à la littérature populaire²⁴). En d'autres mots, encore une fois, cette distinction nous permet d'énoncer certaines généralités concernant deux catégories grossières de littérature (populaire et savante).

²⁴ À la limite, deux aspects différents sont corrélés à deux genres différents. Il peut arriver aussi qu'un même aspect soit corrélé à deux genres différents. Par exemple, le thème de l'amour se retrouve souvent dans une forme plus populaire alors que celui de la réflexion existentielle, souvent dans une forme moins populaire (plus savante). Dans ce cas, il sera question de texte stratifié.

Dans notre étude, nous tenons à préciser que la littérature savante et la littérature populaire se rapportent davantage à une différence d'objectif d'écriture (la popularité versus l'innovation) qu'à un jugement de valeur (bon ou mauvais). En ce qui concerne notre analyse, nous partons du postulat que l'objectif premier de la littérature populaire consiste généralement à rejoindre un large public. Nous savons que cette forme de littérature est habituellement construite à partir de différentes formules préétablies qui, à travers le temps, sous différentes plumes, ont fait leurs preuves. En général, la littérature populaire intègre les acquis (éventuellement en les édulcorant) développés dans la littérature savante. Cela dit, il faut garder en tête que la littérature populaire, par son accessibilité, a de nombreuses fonctions particulières et que ses tentatives d'imitation (en ce qui concerne le récit, les thèmes, le style, etc.) peuvent être intentionnelles. Par exemple, elle peut avoir pour but d'exposer une collectivité (un groupe d'individus, une classe sociale, une société) à certaines valeurs (professionnelles, morales, sociales, etc.). D'ailleurs, en renforçant certaines valeurs et normes sociales à l'intérieur d'un groupe, la littérature populaire peut présenter des vertus pédagogiques en contribuant à la socialisation de ses membres selon Thériault (2007, p.70) :

La répétition qu'on y trouve apparaît dès lors moins suspecte, puisqu'elle sert souvent des fins éducatives ou de cohésion sociale : parce qu'il peut à la fois conserver et évoluer avec les valeurs qu'il véhicule, l'art populaire permet la transmission de ces valeurs et de particularités culturelles. L'absence d'originalité n'est alors pas un défaut mais une sorte de mal nécessaire, ce qui confine néanmoins l'art populaire à un statut de second ordre comparativement au grand art.

Il serait bien ardu d'offrir une définition absolue de la littérature savante sans faire preuve de simplisme. En plus de faire preuve d'une diffusion restreinte, cette littérature est le témoignage d'une exploration esthétique, intellectuelle ou spirituelle quelconque ; en général, cette exploration mène à la création d'une œuvre ayant un certain degré d'originalité ou

d'accomplissement sur le plan de la forme et du fond selon Todorov (1970 : 10). Selon le théoricien littéraire (Todorov, 1970 :10), la littérature dite savante a le devoir de contribuer à l'institution littéraire par son originalité (de leur côté, les chefs-d'œuvre doivent, en quelque sorte, ébranler les fondements mêmes de l'institution littéraire) :

Plus exactement, nous ne connaissons à un texte le droit de figurer dans l'histoire de la littérature ou dans celle de la science, que pour autant qu'il apporte un changement à l'idée qu'on se faisait jusqu'alors de l'une ou de l'autre activité. Les textes qui ne remplissent pas cette condition passent automatiquement dans une autre catégorie : celle de la littérature dite « populaire », « de masse », là ; celle de l'exercice scolaire, ici.

Dans les recherches sur le fantastique, la littérature populaire et la littérature savante revêtent parfois des dénominations différentes. Chez Mellier (1999 : 204), il y a le fantastique de l'indétermination (littérature fantastique savante), qui explore davantage l'intériorité, la psychologie des personnages, et le fantastique de la représentation (littérature fantastique populaire), qui explore davantage les diverses formes de déformations physiques propres à la monstruosité (zombies, loup-garou, vampires, etc.). Selon Landais (dans Marigny et Astic, 2008 : 49), les théoriciens du fantastique emploient différentes dénominations qui semblent se regrouper autour du fantastique obtus (littérature fantastique savante) et du fantastique obvie (littérature fantastique populaire) :

Seul le fantastique dit littéraire, également appelé « obtus » par Jean Fabre ou « fantastique de l'indétermination » par Julio Cortázar et Denis Mellier, héritier du modèle du XIX^e siècle et porteur d'une réflexion métatextuelle, trouve valeur aux yeux des critiques et des universitaires. Le courant populaire, quant à lui, qualifié par opposition au précédent d'« obvie » ou de « fantastique de la présence », descend de la pure tradition gothique par les « apparitions horribles et [les] mises en scène paroxystiques » qui la caractérisent.

Puisque nous avons précédemment différencié l'horreur du fantastique, nous n'emploierons pas les mêmes termes que les penseurs et les théoriciens du fantastique ; en fait, nous emploierons les termes « horreur obtuse » et « horreur obvie » pour désigner respectivement

la littérature d'horreur savante et la littérature d'horreur populaire. À noter que lorsque nous parlons d'horreur, nous nous référons aux deux catégories relevant de l'horreur : l'horreur et l'horreur-fantastique.

Somme toute, l'histoire ne peut pas être le concept central sur lequel repose une œuvre à l'intérieur de l'horreur obtuse, puisque les auteurs de cette littérature cherchent essentiellement à s'éloigner de ce qui est attendu, des « formules » préexistantes (des clichés), à se démarquer par la production d'un texte d'un certain degré d'originalité sur le plan de la forme et du fond, à proposer des « réflexions métatextuelles » et à explorer l'« indéterminé » selon Landais (dans Marigny et Astic, 2008 : 49). Quoique chacune des œuvres de l'auteur d'horreur devrait idéalement être jugée séparément au niveau de ses divers aspects et sous-aspects, la vision de King s'apparente davantage à l'horreur obvie à la lumière de la critique contemporaine. En principe, en prônant une vision de la littérature qui soumet principalement le texte à un seul sous-aspect (le récit), l'auteur d'horreur risque de condamner le plein développement des autres sous-aspects (thèmes, style, idées, etc.). Autrement dit, cette approche de l'écriture par l'histoire (et le récit) engendre le développement unilatéral (le récit, de son côté, est bien développé) de l'œuvre d'horreur. Allons mettre la vision de King en perspective en la comparant avec deux autres visions littéraires.

2.2.2 UNE ÉTUDE COMPARATIVE ENTRE LA VISION LITTÉRAIRE DE KING, DE BARKER ET DE KUNDERA

Chaque auteur possède sa vision de l'écriture (son éthique et sa poétique de la création) qui sous-tend ses techniques, ses méthodes et ses finalités d'écriture. Puisque cette vision ne prend jamais forme totalement (dans des essais, des romans, des entrevues, etc.), puisqu'un auteur ne peut point exposer la totalité de ses a priori (il ne peut pas être totalement conscient de lui-même), elle demeure fort difficile à cerner. En la situant dans l'histoire littéraire ou en la comparant avec d'autres (celle qu'ont d'autres auteurs), une vision peut prendre une forme plus concrète. D'une part, nous allons donc comparer la vision de King avec la vision d'un auteur de la littérature savante : Milan Kundera. D'autre part, nous allons comparer la vision de King avec la vision d'un auteur de livres d'horreur : Clive Barker. Dans l'ensemble, cette comparaison devrait nous aider à mettre la vision de King en perspective.

Kundera (1986 : 30) exprime une volonté d'explorer et d'exploiter des thèmes existentiels. Il pense que l'écrivain doit idéalement révéler et explorer toute la « complexité » de l'existence. Selon Kundera (1986 : 14), l'histoire littéraire européenne depuis Cervantès met en lumière une partie, un espace, une « terra incognita » du quotidien : « le monde intérieur » chez Richardson, « l'intervention de l'irrationnel » chez Tolstoï, « le temps insaisissable » chez Proust, etc. Selon Kundera (1986 : 24), le romancier doit impérativement chercher à innover sur le plan des sous-aspects de la forme (style, narration, ton, etc.) et du fond (thèmes existentiels, idées philosophiques, polyphonie, etc.) s'il veut que son art évolue,

s'adapte, survit et évite de tomber dans « l'oubli ». Par ailleurs, les romans qui cherchent à imiter sans chercher à innover, et ce, afin d'atteindre une certaine popularité (parmi les masses ou non), contribuent à ce que Kundera (1986 : 26) nomme « l'agonie » du roman : le roman « reproduit sa forme vidée de son esprit ». Par ailleurs, sur le plan de la « story », la vision de Kundera s'oppose à celle de l'auteur d'horreur. Plus précisément, l'auteur tchèque (Kundera, 1986 : 26) prétend que la simplification de la « story » (le retour au récit minimal comme dans *Le Crochet*) ne vient pas sans une certaine perte sur le plan de la forme et du fond (style, thèmes, idées, etc.) :

Quand, un jour, l'histoire du roman sera terminée, quel sort attendra les grands romans qui resteront après elle ? [...] Ils survivront ou disparaîtront tels qu'ils sont. D'autres, grâce à la « story » qu'ils contiennent, semblent racontables (comme *Anna Karénine*, comme *L'Idiot*, comme *Le Procès*) et, donc, adaptables pour le cinéma, pour la télévision, pour le théâtre, pour des bandes dessinées. Mais cette « immortalité » est une chimère ! Car pour faire d'un roman une pièce de théâtre ou un film, il faut d'abord décomposer sa composition; le réduire à sa simple « story »; renoncer à sa forme. Mais que reste-t-il d'une œuvre d'art si on la prive de sa forme ?

En guise d'exemple, Kundera (1986 : 25-26) évoque les « romans communistes russes » et les « romans de gare ». Selon le romancier tchèque, les romans qu'il est possible d'acheter dans une gare sont des romans populaires (littérature populaire). Par conséquent, la vision de Kundera diffère largement de celle de King en ce qui a trait à l'essence du roman (la « story » chez King), aux objectifs d'écriture et à la portée d'une œuvre. Dans l'ensemble, Kundera (1986 : 26) prétend que l'œuvre doit principalement aspirer à (1) atteindre une certaine beauté formelle (loin du kitsch) et (2) soulever des questions existentielles par l'exploitation de ce qu'il nomme des « existentiels » (des thèmes existentiels), à suggérer certaines réponses par l'entremise de personnages ou de narrateurs et trouver de nouvelles formes d'expression

propre au roman (un style, une narration, un ton, etc.). Voici ce qu'en pense Lemmens (1999 : 132) :

Il [l'art romanesque] doit de présenter un discours significatif et inédit sur le monde. Chez Kundera, cette tâche est encore plus complexe puisqu'il s'agit explicitement de mettre côte à côte, dans une forme littéraire esthétique (donc « belle»), des objets littéraires (personnages, actions et métaphores originales) et des thèmes à caractère philosophique (j'entends ici des réflexions métaphysiques, des questionnements existentiels, des méditations essentielles). C'est sur cette relation dynamique entre le fond, le sens et la forme, en tant que mise en œuvre de ce sens, que repose le projet de Kundera.

À l'intérieur de la « story », il n'y a évidemment pas beaucoup de place pour des écarts, des détours, des digressions narratives pour King. Dans son étude qui met en parallèle King et Barker, Astic (dans Marigny et Astic, 2008 : 243–252) souligne que King donne son adhésion inconditionnelle à l'idée d'une « conduite narrative » irréprochable. Dans l'ensemble, quoiqu'Astic (dans Marigny et Astic, 2008 : 243-252) prétende que King a définitivement maîtrisé l'horreur à sa façon, il pense également que ce dernier « simplifie exagérément » la vision de Barker, qu'il limite l'exploration « thématique » en promouvant une posture de « conteur ». Donc, King a une approche plus conservatrice que celle de Barker en matière de narration selon le théoricien (Astic, dans Marigny et Astic, 2008 : 243-252) :

La limite, chez King, dépend de la conduite narrative qui ne doit pas être entravée, détournée, suspendue ou dépassée par plus grand qu'elle. Le transgressif insoutenable pour l'auteur de *Salem* prend forme dans la fresque barkérienne : y triomphe cet excédent qui fait basculer la création, le texte dans quelque chose de plus fort que l'histoire ou les thèmes développés – un inassignable qui plonge le lecteur dans une appréhension autre que narrative. [...] Mais ils [les romans de Barker] illustrent, dans leurs disproportions, la volonté première d'assumer la complexité et l'ambiguïté (maître mot) des représentations : « Un long roman [...] s'apparente à un compendium : il peut même être construit de façon à contenir toutes contradictions et toutes ambiguïtés.

Dans son étude, le penseur (Astic, dans Marigny et Astic, 2008 : 243-252) note les nombreuses fenêtres ouvertes sur une pluralité de sens seconds (significations secondaires) dans l'œuvre de Barker ; du côté de King, ces fenêtres demeurent hermétiquement fermées. Plus précisément, King, du côté de la production, les veut, les pense fermées, cependant du côté de la réception, elles demeurent ouvertes (comme la prouvent les sens secondaires qu'il est possible de donner à l'histoire *Le Crochet*). Malheureusement, la stricte conduite narrative que prône King restreint les possibilités d'exploration et d'exploitation d'une multitude de sens seconds (philosophiques, sociologiques, psychologiques, etc.) selon Astic (dans Marigny et Astic, 2008 : 243-252) :

Tout fait signe [dans le roman ou dans la nouvelle], à profusion, mais tout n'a pas vraiment de sens immédiat ou ne sert pas forcément une histoire. Du moins, à partir du signe, le monde n'est pas forcément reconstitué dans ce qu'il a de signifiant, de racontable au premier degré ; il est plutôt soupçonné de se perdre en prolifération de signes avant-coureurs de quelque chose de plus grand [des significations secondaires].

De plus, toute forme d'« in conduite narrative » (nous entendons par là la diffusion de l'histoire et de la tension qu'elle entretient par une posture narrative éclatée) a le potentiel de diminuer (ou d'augmenter) la force d'épouvante d'une histoire d'horreur ; pourtant, ce n'est pas systématique. Par exemple, Barker réussit à rejoindre un public relativement large en s'éloignant de certaines conventions de la narration.

Tout comme Astic (dans Marigny et Astic, 2008 : 243-252) semble le suggérer, à l'époque contemporaine, plusieurs intellectuels craignent les ramifications d'une philosophie de l'écriture basée sur l'efficacité narrative : la complexité ou l'« ambigüité » de la vie et du

monde que le roman, dans la souplesse de sa forme, peut si bien embrasser et auquel Barker semble faire référence est souvent sacrifiée en suivant une narrativité aussi restrictive que la narrativité kingienne. Comme toutes les formes de littérature, la littérature d'horreur a le potentiel de soulever des questions qui dépassent largement le cadre de la narrativité et du simple récit. Selon Lemmens (dans Vigneault et Pardin, 2008 : 198–199), le récit a peut-être perdu une partie de sa richesse à notre époque :

On dirait que nous avons perdu la sagesse du récit et que désormais, ainsi que l'a précisé Thierry Hentsch, « la vérité se confond avec l'efficace » et que « (n') est vrai que ce qui fonctionne ». En regard de cette logique, le roi Salomon, Achille, Antigone, Don Quichotte, Hamlet, Joseph K. ou les narrateurs de « *The Sound and the Fury* » de Faulkner, ces personnages nés de l'exploration réfléchie de l'« énigme du moi » et de la vie, n'avaient que peu de choses à nous apprendre sur ce que nous sommes et sur notre rencontre avec les autres et le monde.

En plus d'être intrinsèquement efficace, un récit exceptionnellement bien construit (comme ceux retrouvés à l'intérieur des chefs-d'œuvre) possède une indéniable valeur extrinsèque ; à travers certains thèmes relevant de la signification secondaire, le récit est le témoignage d'une réflexion qui dépasse le cadre de son « fonctionnement », de sa mécanique, de son « efficacité ». Par exemple, le récit peut témoigner d'une profonde réflexion sur l'esprit humain (les conceptions du monde, les systèmes de valeurs, le discours philosophique des personnages, etc.), l'amour (la relation amoureuse à l'époque contemporaine, aux différents âges de la vie, sans relations sexuelles, etc.), etc. En d'autres mots, la posture narrative (la narration) et le récit ne devraient point limiter les possibilités de développer une réflexion qui

explore profondément des thèmes (l'amour, la mort, la morale, etc.) de l'ordre de la signification secondaire²⁵.

En somme, King ne précise pas si telle « conduite narrative » est acceptable ou inacceptable de son point de vue. En fin de compte, notre réflexion porte sur le fait que King généralise sans spécifier et que certains auteurs – comme Barker - réussissent à produire des œuvres d'une certaine popularité sans adhérer à la conduite narrative kingienne, qui, comme semble le penser Lemmens, Hentsch, Astic, Barker et Kundera, peut réduire fortement l'espace nécessaire à l'exploration de questions (notamment à travers des thèmes) existentielles et philosophiques que la littérature nous permet d'aborder, sans parler des explorations de la forme. Les auteurs et/ou chercheurs que nous venons de citer démontrent la complexité de l'objet littéraire et l'impossibilité de le réduire à l'« efficace » ; par conséquent, le récit n'a pas le monopole que lui accorde King à la lumière d'auteurs et de théoriciens qui œuvrent parfois en théories de la création.

2.2.3 LA PRAXIS : UNE CRITIQUE DE L'ANALYSE TRIPARTITE DE KING (HISTOIRE, THÈMES ET FORME)

Ci-haut, nous avons synthétisé trois analyses de King de divers produits sémiotiques : une légende urbaine et deux romans. Dans ses analyses, l'auteur d'horreur semble distinguer

²⁵ Hébert (2015 : 33-72) présente la narration, le récit et les thèmes comme trois sous-aspects distincts du texte littéraire ; naturellement, ces sous-aspects, selon le texte, entretiennent ce que nous pourrions appeler divers degrés d'indépendance (influence mutuelle moindre) ou de dépendance (influence mutuelle importante) les uns par rapport aux autres. Par exemple, par définition, un récit psychologique explore des thèmes psychologiques et présente souvent (pas toujours) une posture narrative particulière (la focalisation interne).

clairement trois concepts dans l'œuvre : l'histoire, les thèmes et la forme (de l'histoire et des thèmes). En prenant les trois concepts employés par l'écrivain dans ses analyses, nous allons les critiquer dans l'ordre de leur apparition à l'intérieur de l'essai *Anatomie de l'horreur : Le Crochet* (principalement au niveau de l'histoire), *L'Invasion des profanateurs* de Finney (principalement au niveau des thèmes) et *Frankenstein ou Le Prométhée Moderne* de Shelley (principalement au niveau de la forme).

Dans un premier temps, King analyse la légende urbaine *Le Crochet* avec une certaine témérité. Dans l'ensemble, l'auteur d'horreur (King, 1995 : 28-29) prétend qu'elle n'a qu'un sens et qu'elle fut créée uniquement dans le but de « foutre la trouille » ; cependant, de multiples sens (significations secondaires) peuvent en être dégagés. Par exemple, cette histoire populaire contribue à véhiculer une valeur morale²⁶. La morale est qu'il vaut mieux écouter ses parents, puisque des rapprochements peuvent engendrer une certaine forme de rétribution, de châtement dans la réalité : une grossesse indésirable, une maladie vénérienne ou une mauvaise réputation. Dans cet univers fictionnel, cette rétribution (ce châtement) prend la forme d'un psychiatrique ou d'un prisonnier. En guise de parenthèse, notons que l'horreur est un lieu qui dispose d'une frontière « poreuse » entre le monde matériel (corps, objet, etc.) et le monde de l'esprit (valeurs, croyances, morales, etc.) selon Todorov (1970 :120). Dans l'histoire *Le Crochet*, les adolescents ne sont pas condamnés à mort sur le plan moral parce qu'ils n'ont pas été jusqu'au bout de l'acte sexuel : le malade mental ou le prisonnier, d'un point de vue symbolique, a donc fait preuve de clémence en leur infligeant un châtement

²⁶ Comme nous l'avons précédemment mentionné, la culture populaire tend à véhiculer des valeurs à travers ses histoires à des fins pédagogiques reliées à un certain contrôle social selon Thériault (2008 : 67).

moins sévère (l'évanouissement). Dans l'ensemble, cette morale a une fonction sociale. Elle contribue à engendrer la peur : les adolescents qui consomment (lisent, écoutent, visionnent, etc.) cette légende urbaine vont peut-être réfléchir avant de forniquer en secret, en dehors du consentement de la société ; de cette façon, ils ne transgresseront peut-être pas une règle non écrite de la bienséance et de la morale (probablement religieuse à l'origine)²⁷. Au fond, cette histoire exerce un certain contrôle social. Cette contribution de la part de la morale au phénomène de l'horreur dans *Le Crochet* démontre bien l'importance d'un élément sous-jacent au récit. Cet élément est de l'ordre du sens second (signification secondaire) que King place en quelque sorte en périphérie, voire en dehors de l'histoire d'horreur en général mais qui pourtant représente évidemment l'essence même d'une forme de peur que contient cette légende urbaine.

Dans un deuxième temps, la question des thèmes se pose lorsque King aborde le roman de Finney. Il prétend que ce dernier a écrit une histoire afin de divertir et qu'il n'a pas cherché à lui donner un sens (une signification secondaire). Du point de vue de King (1981 : 307), les sens seconds accordés à une œuvre semblent relever de la contingence. L'auteur (King, 1981 : 307) nous semble prétendre qu'il n'y a pas véritablement de sens second inhérent à une œuvre. De son point de vue, les sens seconds relèvent principalement de l'interprétation fort subjective. De leur côté, les sémioticiens ont fourni une multitude d'exemples prouvant l'existence de sens seconds qui font partie intégrante de l'œuvre. Par exemple, Courtés (1991 : 60 - 61) différencie

²⁷ Évidemment, les récits contribuent au développement de ses jeunes (enfants, préadolescents et adolescents) consommateurs (lecteurs, spectateur, auditeur, etc.). D'ailleurs, voir Bettelheim (1999 : 35) pour mieux comprendre l'aspect formateur des contes de fées (relié à la socialisation) ; en somme, d'un point de vue psychanalytique, les contes contribuent au développement psychologique (positif ou négatif) des enfants en illustrant à travers le monde imaginaire des contes les épreuves intérieures qu'ils devront surmonter (complexe d'Oedipe, rivalité fraternelle, etc.).

clairement la « signification première » (le sens patent) de la « signification secondaire » en accentuant leur aspect complémentaire et prétend que cette complémentarité est essentielle dans l'interprétation le plus juste possible du sens global d'une œuvre :

[S]i les enfants ont accès à la signification primaire [des contes], certains, parmi les adultes, du fait de leurs plus grandes connaissances encyclopédiques, auront à leur disposition des interprétations supplémentaires, plus riches et plus complexes : ainsi, le sociologue, l'ethnologue, le psychanalyste, le folkloriste, etc. investiront dans ces mêmes versions de contes bien d'autres significations, combien éclairantes : ce sont elles que nous plaçons sous l'appellation signification secondaire [...]. On notera alors que la signification primaire – correspondant globalement au minimum de compréhension effective – et la signification secondaire – de nature plutôt encyclopédique – ne s'opposent point : elles se distinguent, certes, mais elles sont essentiellement complémentaires.

En revanche, il est facile d'imaginer un analyste se perdre dans des interprétations secondaires erronées ou qu'il prenne une signification primaire pour une signification secondaire et inversement. Cela étant, la rigueur de l'interprétation est possible par rapport à différents discours (anthropologiques, sémiotiques, philosophiques, etc.). D'ailleurs, selon Hébert (2014 : 5), toute analyse d'un texte littéraire implique l'application, plus ou moins consciente, plus ou moins adéquate, d'une ou de plusieurs théorie(s) littéraire(s). Qui plus est, tout produit est, à un degré variable, révélateur de la vision de son producteur. En principe selon le chercheur (Hébert, 2014 : 253), le principe que le producteur et le contexte de production se reflètent toujours dans le produit est une évidence. En outre, selon Hébert (2014 : 253), il est possible de puiser dans un texte pour trouver des traces de la vision du monde qu'a son auteur :

La vision du monde construite [celle qui se dégage du produit] se trouve véhiculée, plus ou moins directement, plus ou moins explicitement, plus ou moins consciemment, dans un, plusieurs, tous les produits du producteur (par exemple, plusieurs textes littéraires d'un même auteur). L'utilisation du produit comme source d'indices sur le producteur repose sur le postulat, difficilement contestable, que le produit informe toujours sur le producteur (et la production) et donc qu'il peut informer notamment sur la vision du monde qu'a ce producteur.

Indépendamment de l'auteur, tout écrit a invariablement plusieurs sens : nous avons démontré cette inévitable pluralité à travers notre analyse de la légende urbaine *Le Crochet*. Naturellement, l'auteur n'est point en mesure de voir tous les sens qui se dégagent de son histoire : il en va de même pour ses lecteurs. Au-delà du sens premier patent (signification primaire), une histoire a donc une panoplie de sens plus difficilement accessibles (significations secondaires) qui, en principe, informent sur l'auteur et sur son contexte social. Par ailleurs, notons que les sens (la signification primaire et les significations secondaires) possèdent également une dimension relative, changeante, historique ; la théorie de Jauss (1978 : 47) stipule que ces derniers sont sujets à changer au fil de temps :

L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence.

En fin de compte, un produit sémiotique a toujours une pluralité de sens (moral, historique, social, etc.) et révèle au moins partiellement la vision du monde et de la littérature du producteur. Ce que les propos de King sur la singularité du sens révèlent, c'est moins la contingence des sens (surtout les significations secondaires) d'une œuvre que les limites de sa propre conception de ceux-ci, son incapacité à bien les saisir, les cerner, les approfondir dans ses propres analyses ; *Le Crochet* en est l'exemple le plus frappant.

Dans un troisième temps, la question de la forme se pose lorsque King aborde le roman de Shelley. Principalement, nous avons deux objections à ses propos. D'une part, il décrète la beauté de la forme (le style) du roman gothique classique. La subtilité de l'emploi du mot juste

confère au texte un sens plus précis ; d'ailleurs, une histoire peut prendre une dimension plus « profonde » malgré son apparente dissolution dans une forme soignée, soit la langue littéraire. L'épuration de la forme que prône King enlève un espace d'abstraction propice à l'analyse et à la réflexion. Selon Todorov (1970 : 26), jusqu'à un certain point, la complexité du fond a besoin de la complexité de la forme. Dans un même ordre d'idées, mentionnons que selon Hébert (2014 : 116), l'opposition douteuse entre le fond et la forme, qui rappelle les idées de Platon (le fond) et leurs différentes manifestations (leurs formes), est le fruit d'un certain dualisme linguistique questionnable fort présent dans notre culture : « L'opposition fond/forme est homologue, analogue à une série d'oppositions traditionnelles dans notre culture : âme / corps, être / paraître, intelligible / perceptible, etc. » En plus, King (1981 : 79) prétend que le roman de Shelley ne bénéficie point d'un vaste lectorat à notre époque ; vraisemblablement, son impopularité est fort relative : l'œuvre est à l'épreuve du temps. Quoique ses produits dérivés, destinés à être consommés par les masses (livres, films, émissions de télévision, etc.), sont certes populaires, l'œuvre originale n'a point sombré dans l'oubli. Il va sans dire qu'elle fait toujours partie des classiques lus dans certains cours de littérature et plusieurs spécialistes consacrent du temps à l'analyse de l'œuvre.

Voici un résumé de notre commentaire critique à l'intérieur du premier chapitre. Dans la sous-section *Une critique du concept « story »*, nous avons principalement critiqué le statut du concept dans la vision kingienne de la littérature. En présentant la tâche complexe que constitue la définition des termes clefs que King emploie (la « story », le fantastique et l'horreur), nous avons démontré que l'auteur aurait certes intérêt à définir les termes importants qu'il utilise dans ses analyses. De plus, nous avons démontré à l'aide de Barthes (par la négative) que le récit (et

donc l'histoire) peut revêtir plusieurs formes non littéraires. Par conséquent, il ne peut assurément pas être l'ultime préoccupation de la littérature, puisqu'il ne constitue pas sa caractéristique propre. Par la suite, nous avons démontré que le monopole de l'histoire dans l'approche de King relève d'une généralisation restrictive (favorable à la création d'une œuvre d'horreur obvie). Dans la sous-section *Une étude comparative entre la vision littéraire de King, de Barker et de Kundera*, nous avons comparé la vision de King à la vision de deux auteurs (Kundera et Barker) qui, d'une certaine manière, lui sont diamétralement opposée et qui en démontrent bien l'incomplétude. Cette critique a été renchérie par la critique de certains théoriciens dans le domaine des théories de la création : Lemmens et Astic. Dans la sous-section *La praxis : une critique de l'analyse tripartite de King (histoire, thèmes et forme)*, nous avons critiqué l'analyse de King des trois concepts qu'il utilise lors de l'interprétation des textes (l'histoire, le fond et la forme). En ce qui concerne l'écriture, le monopole du récit (de l'histoire) entraîne le développement unilatéral de l'histoire d'horreur, ce qui risque d'atrophier d'autres sous-aspects du texte littéraire de l'ordre de la forme (ton, rythme, style, etc.) et du fond (thème, motif, sens, etc.). En ce qui concerne la lecture, il peut limiter l'analyse et la compréhension des textes littéraires ou populaires. Dans sa tentative d'aborder l'écriture et la lecture de manière holistique, King perd de vue l'importance des divers sous-aspects autres que le récit²⁸. Dans un travail de recherche subséquent, ce serait intéressant d'analyser la place de l'histoire dans chaque œuvre du romancier américain : il a avoué qu'il ne suit pas toujours ses propres conseils. En vérité, il est au courant des fausses conceptions que peuvent avoir les auteurs sur leur art. Peut-être que par manque d'intérêt, d'outils d'analyse et d'expérience de recherche, l'écrivain d'horreur (King, 2001 : avant-propos 2) a lui-même mal théorisé sa propre pratique :

²⁸ King « valorise » ce sous-aspect au détriment des autres ; comme nous l'avons mentionné auparavant, Hébert (2014 : 30) note le phénomène de valorisation d'un aspect ou d'un sous-aspect littéraire chez « les auteurs, les écoles de pensée, les mouvements littéraires, etc. ».

Ce livre n'est pas bien long, pour la simple raison que la plupart des livres qui parlent d'écriture sont pleins de conneries. Les romanciers, moi y compris, ne comprennent pas très bien ce qu'ils font, ni pourquoi ça marche quand c'est bon, ni pourquoi ça ne marche pas quand ça l'est pas. J'imagine qu'il y aura d'autant moins de conneries ici que le livre sera court²⁹.

Par cette affirmation, l'auteur fait preuve d'humilité (tout en se déresponsabilisant à l'égard de ses positions théoriques) et se présente comme un auteur avant tout. Évidemment, la théorie et la pratique sont deux choses potentiellement fortes différentes.

²⁹ « This is a short book because most books about writing are filled with bullshit. Fiction writers, present company included, don't understand very much about what they do – not why it works when it's good, not why it doesn't when it's bad. I figured the shorter the book, the less the bullshit. » (King, 2000, XI)

CHAPITRE 3

DE LA VISION À L'APPLICATION : LES MÉCANISMES DES HISTOIRES D'HORREUR SELON KING

3.1 LES ESSAIS DE KING : UNE EXPLORATION DES MÉCANISMES DE L'HORREUR

Dans ce chapitre, nous allons dégager et critiquer les quatre mécanismes de l'horreur que King expose dans ses essais et qui semblent représenter l'essence même des histoires d'horreur de tous les médiums confondus (cinéma, bande dessinée, littérature, etc.) selon lui : (1) la typologie des affects, (2) les points de pression phobiques, (3) le glissement insidieux de l'horreur et (4) la monstration interne et externe. En guise de parenthèse, notons que l'essai *Anatomie de l'horreur* a été le plus utile des deux essais dans l'atteinte de notre objectif, même si ce livre est principalement une sorte de réflexion panoramique de King (1981 : 2) sur le phénomène de l'horreur au cinéma et dans le roman américain entre 1945 et 1975. Voici donc une synthèse des quatre mécanismes kingiens, qui sera présentée en quatre points.

En premier lieu, dans sa typologie des affects, King distingue la possibilité d'engendrer trois réactions souhaitables chez le consommateur (lecteur, auditeur ou spectateur) d'histoires d'horreur. Il y a (a) la terreur, (b) l'horreur et (c) le dégoût. En résumé, la terreur est reliée à l'« anticipation », l'horreur à la « confrontation » et le dégoût à la « visualisation » selon lui (King, 1981 : 25). Voici une situation qui illustre les trois réactions. La nuit, une veuve qui vit seule est réveillée par un bruit, un craquement : (a) la terreur. Anxieuse, elle marche dans sa maison à la recherche de sa provenance : (a) la terreur augmente. Une fois sous l'arche du salon,

avec l'aide de la lumière lunaire et blafarde, elle voit la silhouette d'un homme qui, assis devant elle dans le noir, se berce dans la chaise berçante : (a) la terreur augmente. En ouvrant la lumière, elle aperçoit son défunt mari et, horrifiée, elle crie de toutes ses forces : (b) l'horreur. Il est dans un état de décomposition avancée et la chaise ne bouge que sous le va-et-vient de la vermine qui, affamée et agitée, se taille de petits chemins dans sa chair : (c) le dégoût.

Selon l'auteur (1981 : 25), la terreur est l'affect le plus recherché par les écrivains du macabre ; cependant, précisons que King (1981 : 25) établit une hiérarchie qu'il qualifie volontairement de « personnelle », puisqu'un texte d'horreur peut être bon et viser seulement le dégoût. Pour l'auteur, la terreur est une forme de peur insidieuse, c'est-à-dire qu'elle se manifeste habituellement à l'insu du consommateur d'histoire d'horreur (lecteur, auditeur, spectateur, etc.). Par exemple, le lecteur qui plonge généreusement dans sa lecture commence à éprouver cette forme de peur lorsque le protagoniste perçoit ou croit percevoir quelque chose d'inhabituel dans son environnement (un objet déplacé, un bruit étrange, etc.), ce qui constitue habituellement (pas toujours) la première marche dans l'escalier au bout duquel figurent successivement les deux autres formes de peur : l'horreur et le dégoût. Puisqu'elle ouvre la porte à travers laquelle les autres formes de peur vont pouvoir passer, King (1981 : 25) conçoit la terreur comme la forme de peur la plus importante. Ceci étant, ces concepts sont limitatifs selon King (1981 : 25) : ils n'agissent que comme de simples points de repère. Essentiellement, l'écrivain d'horreur, selon King (1995a : 33-34), devrait au moins instinctivement être familier avec cette typologie :

En tant qu'écrivain ayant déjà sévi dans le domaine de l'horreur, ma philosophie me pousse à reconnaître ces distinctions parce qu'elles peuvent parfois s'avérer utiles, mais

à éviter de préférer une émotion à l'autre par seul souci de la qualité de l'effet obtenu. Le problème avec les définitions, c'est qu'elles ont tendance à se transformer en outils critiques – et ce genre de critique, que j'appellerai la critique-par-cœur, me semble inutilement restrictive voire dangereuse. Je reconnais que la terreur est la plus raffinée de ces trois émotions [...] et je m'efforce donc de terrifier le lecteur. Mais si je me rends compte que je n'arrive pas à le terrifier, j'essaie alors de l'horrifier ; et si ça ne marche pas non plus, je suis bien décidé à le faire vomir. Je n'ai pas de fierté³⁰.

En second lieu, King (1981 : 4) stipule que l'auteur d'une histoire d'horreur (peu importe la forme : roman, nouvelle, conte, film, etc.) est à la recherche de ce qu'il nomme des « points de pression phobiques ». Un point de pression sous les apparences, sous la superficialité du monde civilisé. Et c'est dans ce désir d'aller plus loin, plus creux, plus profondément que l'histoire d'horreur a la possibilité de se rapprocher de l'art et de s'éloigner du simple divertissement selon King (1995a : 10-11) :

Mais il existe un autre niveau, beaucoup plus puissant, où l'horreur peut être comparée à une danse – une quête dynamique et cadencée. Et l'objet de cette quête, c'est le lieu où vous-même, lecteur ou spectateur, vivez à votre niveau le plus primitif. L'œuvre d'horreur ne s'intéresse pas aux meubles civilisés de notre vie. Elle traverse en dansant les pièces que nous avons soigneusement meublées et décorées, et dont chaque élément exprime – du moins l'espérons-nous – notre personnalité socialement acceptable et plaisamment éclairée. L'œuvre d'horreur cherche un autre lieu, une pièce qui ressemble tantôt à la tanière secrète d'un gentleman victorien, tantôt à la salle des tortures de l'Inquisition espagnole...mais peut-être plus fréquemment à la caverne fruste et mal dégrossie d'un homme de l'Âge de pierre.

L'œuvre d'horreur est-elle une œuvre d'art ? Lorsqu'elle fonctionne à ce second niveau, elle n'est jamais autre chose ; elle accède au statut d'œuvre d'art tout simplement parce qu'elle est en quête de quelque chose qui transcende l'art, qui est antérieur à l'art : ce que j'appellerais des points de pression phobiques. Un bon récit d'horreur vous atteindra au centre même de votre vie et trouvera la porte secrète de la pièce que vous

³⁰ « My own philosophy as a sometime writer of horror fiction is to recognize these distinctions because they are sometimes useful, but to avoid any preference for one over the other on the grounds that one effect is somehow better than another. The problem with definitions is that they have a way of turning into critical tools – and this sort of criticism, which I would call criticism-by-rote, seems to me needlessly restricting and even dangerous. I recognize terror as the finest emotion [...], and so I will try to terrorize the reader. But if I find I cannot terrify him/her, I will try to horrify ; and if I find I cannot horrify, I'll go for the gross-out. I'm not proud. » (King, 1981 : 25)

croyez être le seul à connaître – comme nous l’ont fait remarquer Albert Camus et Billy Joel, l’Étranger nous met mal à l’aise...mais nous adorons revêtir son visage en secret³¹.

En fait, un des points de pression universels est notre propre mortalité selon King (1981 : 68). L’histoire d’horreur est existentialiste dans la mesure où elle nous confronte à la finitude de la vie humaine et à l’horreur d’en être conscient. Comme le présente Rousseau (St-Onge, 2011 : 87) à travers la notion de la « perfectibilité », l’homme est un animal qui possède les facultés cognitives pour se réinventer, mais, comme les autres animaux (tout organisme), il ne peut échapper indéfiniment aux griffes de la mort³². Cette dernière lève parfois le voile sur les illusions qui le piègent et qui, aussitôt, s’évaporent devant cette vérité inéluctable. Ainsi, selon King (1961 :68), l’histoire d’horreur prend plaisir à exploiter l’angoisse face à notre mort prochaine et certaine. Plein d’autres points de pression se rattachent à la mort ; par ailleurs, notons qu’ils peuvent également en être à la fois associés et dissociés. Prenons par exemple celui de la souffrance. D’une part, la mort peut être sans souffrance à l’intérieur d’un récit : la mort et la souffrance sont alors deux points de pression dissociés. D’autre part, la pensée de la mort peut être génératrice d’angoisse et donc de souffrance à l’intérieur d’un récit : la mort et la souffrance

³¹ « But on another, more potent level, the work of horror really is a dance – a moving, rhythmic search. And what it’s looking for is the place where you, the viewer or the reader, live at your most primitive level. The work of horror is not interested in the civilized furniture of our lives. Such a work dances through these rooms which we have fitted out one piece at a time, each piece expressing – we hope ! – our socially acceptable and pleasantly enlightened character. It is in search of another place, a room which may sometimes resemble the secret den of a Victorian gentleman, sometimes the torture chamber of the Spanish Inquisition...but perhaps most frequently and most successfully, the simple and brutally plain hole of a Stone Age cave-dweller. Is horror art ? On this second level, the work of horror can be nothing else ; it achieves the level of art simply because it is looking for something beyond art, something that predates art : it is looking for what I would call phobic pressure points. The good horror tale will dance its way to the center of your life and find the secret door to the room you believed no one but you knew of – as both Albert Camus and Billy Joel have pointed out, The Stranger makes us nervous...but we love to try his face in secret. » (King, 1981 : 4)

³² Sur le plan de la personnalité, la possibilité de réinvention dépend de multiples facteurs principaux déjà identifiés (les sursensibilités, les capacités cognitives, la volonté de changement et l’environnement social) selon Dabrowski (dans Mendaglio, 2008 : 18). La réinvention (après une révision) de la vision du monde, des croyances et/ou du système de valeurs n’est pas sans se rappeler la démarche nietzschéenne (le « nihilisme actif » que doit pratiquer le surhomme), telle que la résume St-Onge (2011 : 162). Notons également que sur le plan scientifique, l’homme est également capable de se réinventer avec l’aide des avancées technologiques et scientifiques. Par exemple, il existe maintenant des membres artificiels pour remplacer certains membres perdus.

sont alors deux points de pression associés. En guise de parenthèse, remarquons qu'il est possible de subdiviser la souffrance en deux catégories : la souffrance physique (corporelle) et la souffrance psychologique (mentale). En principe, l'horreur obvie a davantage tendance à exploiter la souffrance physique. Par exemple, une fille reçoit un coup de couteau sur la jambe, ce qui l'empêche de se sauver rapidement du tueur (notons que cette scène est un cliché). L'horreur obtuse a davantage tendance à exploiter la souffrance psychologique. Par exemple, un personnage convainc graduellement le personnage principal d'adopter un système de valeurs morales immorales (pensons à *The Picture of Dorian Gray* de Wilde (1993)). Notons que dans l'histoire d'horreur, les personnages sont souvent les victimes ou les instigateurs d'une souffrance physique ou psychologique ; par conséquent, les deux points de pression (souffrance et mort) sont souvent associés dans ce genre d'histoire (films d'horreur, romans d'horreur, nouvelles littéraires d'horreur, etc.). Somme toute, une histoire d'horreur contient un système hiérarchique de points de pression plus ou moins associés ou dissociés. En principe, ajoutons qu'il est possible qu'un même système hiérarchique de points de pression se retrouve dans plusieurs œuvres, notamment chez un même auteur.

De plus, un autre point de pression répandu dans nos sociétés contemporaines est de l'ordre de la sexualité. L'influence de ce qui se rattache à notre sexualité avait évidemment intrigué certains romanciers et certains penseurs bien avant Freud et la psychanalyse. En contrepartie, dans nos sociétés contemporaines, l'obsession de rester beau et jeune, cette recherche de la fontaine de Jouvence, propulse la sexualité à l'avant-plan selon King (1981 : 68). Rappelons qu'il existe des points de pression phobiques sociétaux avec lesquels s'amalgament

d'autres ; en théorie, les points de pression forment une sorte de réseau (voire de hiérarchie) selon l'auteur (King, 1995a : 83) :

Le point de pression psychologique le plus évident est bien entendu notre propre mortalité. C'est en tout cas le plus universel. Mais dans une société qui accorde une telle importance à la beauté physique (une société où, rappelons-le, une poussée de comédons cause des souffrances mentales considérables) et à la puissance sexuelle, le malaise et l'ambivalence dus au sexe favorisent l'apparition d'un nouveau point de pression, que l'écrivain ou le scénariste cherche instinctivement à attaquer³³.

King cite un vieil exemple afin d'exposer la présence de la sexualité sur la scène romanesque d'horreur du XIX^e siècle. Cette citation provient du roman *Dracula* de Bram Stoker, qui fut publié en 1897, à une époque victorienne très pudique. D'ailleurs, King (1995 : 80) est conscient que l'histoire d'horreur, d'un point de vue sociologique, est peut-être une sorte d'exutoire, de soupape de sûreté. Voici un passage assez explicite du roman *Dracula* de Stoker selon King (1995a : 79) :

La fille se mit à genoux et se pencha sur moi, m'entourant d'un regard d'envie. De tout son corps émanait une volupté qui me semblait en même temps excitante et répugnante. Quand elle se pencha davantage, je pus voir qu'elle se léchait les lèvres, comme un animal, à tel point qu'à la lueur de la lune je discernai nettement la salive qui brillait sur les lèvres et les dents³⁴.

³³ « The most obvious psychological pressure point is the fact of our own mortality. Certainly it is the most universal. But in a society that sets such a great store by physical beauty (in a society, that is, where a few pimples become the cause of psychic agony) and sexual potency, a deep-seated uneasiness and ambivalence about sex becomes another natural pressure point, one that the writer of the horror story or film gropes for instinctively. » (King, 1981 : 68)

³⁴ « The girl went on her knees, and bent over me, simply gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal, till I could see in the moonlight the moisture shining on the scarlet lips and on the red tongue as it lapped the sharp white teeth [...]. » (King, 1981 : 65)

Il existe aussi une panoplie de points de pression d'ordre social, politique, philosophique, etc³⁵. D'ailleurs, King (1981 : 5) prétend qu'il y a un lien entre les crises économiques et la popularité des histoires d'horreurs (romans, films, pièces de théâtre, etc.), puisqu'elles engendrent ou du moins touchent certains points de pression. En ce sens, les points de pression phobiques peuvent, au moins partiellement, avoir une dimension sociale. Par conséquent, nous pouvons catégoriser les peurs en quatre catégories selon la pensée de King : (1) les peurs individuelles spécifiques, (2) les peurs individuelles partagées (en petits groupes), (3) les peurs collectives et (4) les peurs universelles. À la limite, les peurs individuelles spécifiques (1) ne sont partagées avec aucune autre personne. Par exemple, la peur des coccinelles (et non des autres insectes). Les peurs individuelles partagées (2) sont des peurs que partagent de petits groupes sociaux (un comité, une communauté, un village, etc.). Par exemple, la peur de légaliser l'avortement. (3) Les peurs collectives non universelles sont des peurs en grande partie socialement définies par un grand groupe social (une métropole, une nation, un pays, etc.). Par exemple, la peur du terrorisme islamique. En principe, notons que les peurs collectives ne sont pas nécessairement partagées par tous les membres d'un groupe et à un même degré (par exemple, les membres d'une même culture). Finalement, (4) les peurs universelles sont des peurs partagées par tous à divers degrés. Par exemple, la peur de la mort est une peur universelle. De plus, notons qu'en général, cette typologie des catégories de peurs que nous avons définies est relativement flexible. Par exemple, la mort relève à la fois de la catégorie des peurs collectives et des peurs universelles, puisque notre conception de la mort (la peur de l'Enfer ou des limbes, les rites liés au défunt (funérailles, enterrement, testament), etc.) est partiellement un produit culturel (socialement défini) et une étape inévitable de la vie (tout organisme finit par mourir); de

³⁵ Les tabous religieux sont des points de pression bien ancrés dans la psyché collective et sont, de toute évidence, souvent exploités dans les histoires d'horreur.

plus, la mort peut prendre plusieurs formes culturelles (une puissance mondiale peut avoir peur de « mourir » en perdant son autorité et son pouvoir sur le plan international)³⁶. Il y a aussi le facteur de l'intensité de la peur. Par exemple, si la peur de la mort est universelle, son intensité varie en fonction de la culture et de la personne. Voici une citation qui démontre bien la position de King (1995 : 11) :

Durant cette période [1945-1975] [...], l'horreur est souvent parvenue à localiser des points de pression phobique à l'échelon national, et les livres et les films qui ont connu le plus de réussite semblent presque toujours exprimer des peurs qui sont partagées par un vaste échantillon de la population. De telles peurs, qui relèvent plus souvent de la politique, de l'économie et de la psychologie que du surnaturel, donnent aux meilleures œuvres d'horreur une touche plaisamment allégorique [...]³⁷.

Hormis la tautologie (par définition, un livre qui obtient un succès est un livre qui rejoint un vaste lectorat), la citation est juste. Certains écrivains emploient effectivement le genre de l'horreur afin, entre autres, de critiquer les mœurs, la société et/ou l'époque (le *Zeitgeist*). King (1981 : 295) évoque par exemple le travail de Levin qui traite avec brio d' « horreur sociale ». D'ailleurs, King disserte longuement sur une panoplie de films et de romans d'horreur à l'intérieur de son essai *Anatomie de l'horreur* : il analyse les forces et les faiblesses de ces œuvres en se référant essentiellement à la notion de « story », qu'il considère comme essentielle. Trois romans lui semblent avoir particulièrement influencé les créateurs d'horreurs contemporains (romanciers, cinéastes, etc.). Selon King (1981 : 49 – 50), ces trois romans se sont

³⁶ Concernant l'apparente double nature des peurs (biologiques et culturelles), notons que la pyramide des besoins de Maslow (Bohlin, Durwin et Reese-Weber, 2009 : 304) pourrait être utilisée pour développer une typologie des formes de peur, selon les niveaux de la pyramide impliqués.

³⁷ « During that period [1945-1975] [...], the horror genre has often been able to find national phobic pressure points, and those books and films which have been the most successful almost always seem to play upon and express fears which exist across a wide spectrum of people. Such fears, which are often political, economic, and psychological rather than supernatural, give the best work of horror a pleasing allegorical feel [...]. » (King, 1981 : 5)

taillé une place dans le panthéon culturel de l'horreur : *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley, *Dracula* de Bram Stoker et *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson. De son point de vue, ces trois romans constituent des paradigmes qui ont inspiré la création d'une multitude de films et de romans du registre de l'horreur obvie et obtuse.

En troisième lieu, selon King, l'histoire d'horreur contient la rencontre de deux mondes ; au début, l'auteur nous transporte dans un monde familier pour, graduellement, nous plonger dans un autre monde. C'est une sorte de « glissement ». En général, le degré d'efficacité de ce glissement dépend de son imperceptibilité. Ce dernier doit s'effectuer lentement, insidieusement, méthodiquement afin de créer l'effet voulu. Les trois romans mentionnés ci-haut réussissent, à leur manière, à créer cet effet selon King (1995a : 97) :

Leur succès est dû à un facteur que nous n'avons pas évoqué jusqu'ici : chacun d'eux laisse la réalité derrière lui pour pénétrer dans un monde fantastique. Mais ils ne nous abandonnent pas pour autant ; ils nous emportent avec eux et nous permettent de considérer ces archétypes – le Loup-Garou, le Vampire et la Chose – non pas comme des figures mythiques, mais comme des éléments participant presque de notre réalité [...] ³⁸.

King (1995b : 104) fait de nouveau référence à ce glissement lorsqu'il analyse *L'Invasion des profanateurs* de Finney et souligne son importance dans le roman d'horreur :

Si un tel genre existe bien [le roman d'horreur moderne], il ne fait aucun doute que Finney est un de ses créateurs. J'ai évoqué un peu plus haut l'idée de discordance, et c'est à mon avis un terme qui définit la méthode de Finney dans l'écriture de ce roman ;

³⁸ « The most overlooked facet of each may be that each succeeds in overleaping reality and entering a world of total fantasy. But we are not left behind in this leap ; we are brought along and allowed to view these archetypes of Werewolf, Vampire, and Thing not as figures of myth but as figures of near reality. » (King, 1981 : 81)

une note discordante, puis deux, puis un bouquet, puis un déluge. Et la mélodie de l'horreur finit par étouffer celle du bonheur. Mais Finney comprend parfaitement qu'il n'y a pas d'horreur sans beauté ; pas de discordance sans mélodie ; pas de méchanceté sans gentillesse³⁹.

En quatrième lieu, King (1981 : 62-63) sépare les romans en deux catégories, selon la perspective adoptée : « *inside horror* » (monstration interne) et « *outside horror* » (monstration externe)⁴⁰. La monstration interne est une exploration psychologique, de l'intérieur. *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Shelley en constitue un exemple. Dans le roman, l'horreur se manifeste essentiellement par l'exclusion et la solitude tragique du monstre Frankenstein. À l'opposé se trouve la monstration externe, qui est une exploration non psychologique, de l'extérieur. Le roman *Dracula* de Stocker en constitue un exemple selon King (1981 : 63) : par la volonté de l'auteur (habituellement), la totalité ou l'essentiel du monde intérieur des antagonistes, des méchants (leurs motifs, leurs pensées, leur(s) vision(s) du monde, etc.) demeure obscur (du moins, elle n'est pas aussi explicite) aux yeux du lecteur. Du point de vue de King (1981 : 62-63), l'emploi de la monstration externe comporte un risque élevé de tomber dans le piège de la superficialité, car le « mal » est essentiellement un phénomène interne (les actes n'en sont qu'une manifestation) et complexe (la catégorisation simpliste des actes dans la catégorie du bien et du mal est fort contestable : il faudrait développer des principes moraux inébranlables (ce qui est difficile, voire peut-être impossible) et une typologie beaucoup plus élaborée).

³⁹ « If there is such a thing [the modern horror novel], there can be no doubt at all that Finney had a large hand in inventing it. I have used the phrase off-key note earlier on, and that is Finney's actual method in *The Body Snatchers*, I think one off-key note, then two, then a ripple, then a run of them. Finally the jagged, discordant music of horror overwhelms the melody entirely. But Finney understands that there is no horror without beauty ; no discord without a prior sense of melody ; no nasty without nice. » (King, 1981 : 310)

⁴⁰ Nous emploierons les termes français monstration interne et monstration externe pour désigner respectivement les termes « *inside horror* » et « *outside horror* » .

En résumé, chaque roman ou nouvelle d'horreur doit rejoindre au minimum quatre critères selon King. Primo, l'histoire d'horreur, à la base, devrait engendrer au moins une des trois réactions mentionnées : terreur (davantage relié à l'anticipation), horreur (davantage relié à la confrontation) ou dégoût (davantage relié à la visualisation). Secundo, l'histoire d'horreur doit « danser autour du lecteur » dans le but d'exploiter des « points de pression phobiques » (universels, sociaux, philosophiques, etc.) qu'il est possible de regrouper sommairement sous quatre catégories : les peurs individuelles spécifiques, les peurs individuelles partagées, les peurs collectives et les peurs universelles. Tertio, l'histoire commence dans une réalité familière, semblable à la nôtre pour nous plonger tranquillement, graduellement, subtilement dans une réalité fantastique. Quarto, l'histoire se développe en suivant la voie de la monstration interne ou de la monstration externe, selon le point de vue adopté. Cette distinction de point de vue peut s'avérer utile afin d'engendrer les réactions souhaitables (l'auteur mentionne les dangers possibles reliés à la monstration externe). Dans l'ensemble, ces mécanismes sont incontournables pour tous les créateurs d'histoire d'horreur selon le maître du macabre.

3.2 UN COMMENTAIRE CRITIQUE

Comme nous venons de l'illustrer dans la précédente sous-section, King a tenté de faire ressortir, d'énumérer et de décortiquer quatre mécanismes qu'il croit universels dans le domaine de l'horreur ; maintenant, nous allons tenter de critiquer, de disséquer, de défier son analyse avec méticulosité en employant certaines théories littéraires traitant des aspects (forme et fond) et des sous-aspects (thèmes, rythme, récit, etc.) reliés aux quatre mécanismes présentés. Quoique ces mécanismes peuvent indirectement traiter de plusieurs sous-aspects, les sous-aspects prédominants seront ciblés. Par exemple, la monstruosité interne et externe ne traite pas uniquement de narratologie (focalisation) : elle traite aussi de l'exploration psychologique (thématique) de l'absence ou de la présence du mal (valeurs). Cependant, l'approche narratologique (aussi reliée à la question de l'exploration psychologique) en est une qui permet une critique globale importante, relevant certaines faiblesses conceptuelles et favorisant le développement d'une poétique de l'horreur plus complète. À noter que nous les analyserons dans l'ordre présenté ci-haut.

3.2.1 LA TYPOLOGIE DES AFFECTS : LA TERREUR, L'HORREUR ET LE DÉGOÛT CHEZ KING

King (1981 : 25) prétend que l'écrivain d'horreur est essentiellement à la recherche de trois affects chez le lecteur : la terreur, l'horreur et le dégoût. Notons que dans cette typologie, King aurait d'abord eu intérêt à offrir des définitions et à distinguer les deux homographes : l'horreur en tant que genre fictionnel (littéraire, cinématographique, etc.) et l'horreur en tant que réaction du lecteur (spécifique à sa typologie). Quoique cette distinction semble évidente en apparence,

l'emploi du même terme pour désigner deux réalités divergentes relatives au domaine de la peur pourrait porter à confusion. Dans un même ordre d'idées, l'auteur d'horreur (King, 1981 : 25) établit une hiérarchie personnelle des affects ; naturellement, cette dernière est subjective et contestable. Au lieu d'élaborer un système hiérarchique des affects, Leclair (2006 : 1 – 3) rapporte de son côté la tripartition à certains genres (respectivement, fantastique, gothique et *gore*) et, à divers degrés, la relie à l'intellect (surtout la terreur), aux émotions (surtout l'horreur), et au corps (surtout le dégoût) :

La terreur [qui est plus reliée à l'intellect] est donc ressentie lors d'une situation sans précédent, qui soulève un nombre infiniment plus grand de questions que de réponses. [...] L'horreur, quant à elle, déclenche une réaction davantage émotive en offrant un contact plus direct avec l'objet de la peur. Nous pouvons de la sorte lier ce registre au genre gothique, qui utilise la suggestion et la représentation, provoquant un effet cérébral aussi bien qu'émotif. [...] La répulsion, finalement, génère une réaction presque strictement viscérale en créant un effet d'abjection qui affecte l'activité mentale. [...] Ce registre de la peur est donc directement lié au genre *gore*, qui utilise la surdétermination *ad nauseam*.

Notons que Leclerc (2012 :18) nuance quant à l'appartenance d'une réaction particulière (terreur, horreur et dégoût) à un genre spécifique (fantastique, gothique et *gore*) ; en d'autres mots, les trois genres peuvent arriver à susciter chacune de ces trois réactions à divers degrés. Précisons qu'en principe, la littérature gothique fait appel à l'ambiance pour inspirer la peur (un manoir isolé, etc.) et que le *gore*, à des sensations (images, odeurs, etc.) qui sont sensées dégouter le consommateur (spectateur, auditeur, lecteur, etc.). Concernant la conception tripartite de Leclerc, notons également qu'elle ne hiérarchise pas les affects.

En plus de son aspect hiérarchique, la conception tripartite de King est également contestable à un autre niveau. À la base, la conception tripartite soulève une interrogation sur les niveaux de sens. Du point de vue sémiotique, Courtés (1991 : 60 – 61) distingue la « signification primaire » de la « signification secondaire » du récit, comme nous l'avons mentionné plus haut : la première relève essentiellement de l'interprétation minimale de l'histoire au premier degré. Par exemple, il est plutôt facile de comprendre le conte *Le Petit chaperon rouge* au sens premier. En revanche, bien reconnaître des sens à un second degré (psychologiques, philosophiques, sociologiques, etc.) est une tâche plus ardue (elle requiert de la vigilance, du temps et des savoirs, etc.) ; aux yeux de Courtés (1991 : 60 – 61), ce second degré se nomme la « signification secondaire ». La typologie de King ne fait pas de distinctions quant à ces deux niveaux de signification. Par exemple, il en fait montre lorsqu'il analyse l'horreur dans l'histoire *Le Crochet*. King (1995 : 28 – 29) prétend que l'histoire a pour but unique d'engendrer la peur chez ses jeunes consommateurs (lecteurs, auditeurs, etc.). Cependant, l'horreur de cette histoire se trouve à la fois dans le récit au premier degré (la signification primaire) et dans la morale sous-jacente qu'elle véhicule (une des significations secondaires), que nous avons relevée auparavant. Cette morale de l'ordre de la signification secondaire se place difficilement dans une des catégories de la typologie kingienne (terreur, horreur et dégoût) ; à la limite, elle constitue peut-être une forme subtile de terreur (anticipation) renforcée par une norme sociale (externe au texte).

En vérité, les significations secondaires peuvent engendrer une forme de peur inouïe chez le lecteur dont la typologie de King ne fait point mention. Par exemple, dans le roman gothique célèbre *The Picture of Dorian Gray* de Wilde (1993 : 1 - 240), une des peurs suscitées provient

sans aucun doute des significations secondaires ; plus exactement, l'aspect transgressif de l'horreur dans ce roman se situe en partie au niveau du discours philosophico-existential de Lord Henry. D'ailleurs, dans une certaine mesure, le discours (de l'ordre de la signification secondaire) est un moyen plus efficace pour engendrer une peur durable (transitant, opérant par l'intellect⁴¹), puisque ce dernier peut réussir à ébranler les convictions profondes (le système de valeurs, les croyances, la vision du monde, etc.) du lecteur. Cette forme de peur que lui inspire ce discours risque de perdurer, de survivre au temps de sa lecture : elle peut durer jusqu'à ce que ce dernier puisse résoudre les questions soulevées par le discours philosophico-existential du personnage d'une manière qui lui semble satisfaisante, jusqu'à ce qu'il puisse faire ce que la psychologie appelle la réintégration (la reconstruction d'un système de valeurs, l'adoption de croyances, le développement d'une vision du monde, etc.) après une désintégration positive ou négative (Mendaglio, 2008 : 18). Notons que cette réintégration peut impliquer un changement d'état (1) ou un retour à un état antérieur (2). Dans le cas d'un changement (1), ce lecteur se reconstruirait une nouvelle intériorité ; dans le cas d'un retour, (2) le lecteur reviendrait à un état précédent (il revient à un ancien système de valeurs, adopte d'anciennes croyances, retrouve une ancienne vision du monde, etc.). Généralement, notons que cette forme de peur de l'ordre de la signification secondaire est évidemment plus propre à l'horreur obtuse.

À l'opposé, la nouvelle *Celui qui garde le ver* de King (1976 : 33) met en place une forme de peur qui relève davantage de la signification primaire. En principe, elle met en place des peurs qui ne relèvent pas du discours, de la signification secondaire. Par exemple, les personnages

⁴¹ Leclair (2006 : 1 – 3) la considérerait probablement comme de la terreur puisqu'elle est profondément intellectuelle.

entendent des bruits (craquements dans la maison, etc.), notent des incongruités dans leur environnement (objet déplacé, etc.), etc. Les peurs de l'ordre de la signification primaire (souvent d'ordre physiologique) que ce récit tente d'engendrer s'apparentent davantage à l'horreur obtuse par le fait qu'elles demeurent enracinées dans l'instant, dans le situationnel, dans le récit pur et non dans un discours (dans notre exemple, le discours philosophico-existential de Lord Henry) qui peut les transcender (une forme de signification secondaire).

Dans une certaine mesure, il existe diverses formes de peur sur le plan horizontal (terreur, horreur et dégoût) à divers niveaux sur le plan vertical (signification primaire et secondaire). En premier lieu, la terreur inspirée par un objet qui s'est mystérieusement déplacé dans une pièce est à un niveau différent (signification primaire) que la terreur inspirée par la présentation d'un discours à travers une histoire (une forme d'hédonisme, de terrorisme, de machisme, etc.). Par exemple, dans le roman gothique *The Picture of Dorian Gray* de Wilde (1993 : 99), la terreur inspirée par les premiers mystérieux changements du portrait de Dorian est au premier degré (de l'ordre de la signification primaire), tandis que celle qu'inspire tout le long du roman le discours philosophico-existential de Lord Henry est au second degré (une des formes de la terreur relevant des significations secondaires).

En second lieu, par définition, une scène d'horreur (voir un monstre, un meurtrier, un cadavre, etc.) devrait inspirer de l'horreur. Toutefois, l'horreur se trouve également à un autre niveau lorsqu'il y a une symbolique à un second degré (des significations secondaires). Dans la nouvelle *The Oval Portrait* de Poe (2002 : 248 - 249) par exemple, la scène de la mort de la

femme du peintre inspire l'horreur à deux niveaux. Au premier niveau, la description de sa mort inspire le sentiment de l'horreur. Au deuxième niveau, la perte de sa vitalité au fur et à mesure que son portrait progresse sous les coups de pinceau de son mari évoque des significations secondaires. Elles tournent autour du principe qu'une œuvre empreinte de la plus haute forme de beauté que peut lui donner son créateur lui est couteuse sur bien des plans (vie sociale, vitalité, temps d'exécution ou d'apprentissage, etc.) lors du processus créatif. Au final, l'horreur intrinsèque à ce type de processus créatif est à un différent niveau.

En troisième lieu, une scène de viol décrite pourrait doublement inspirer le dégoût si la société (ou une partie de la société) décrite par l'auteur appuie indirectement le mauvais traitement des femmes : le dégoût est alors de l'ordre de la signification secondaire. Dans le roman *American Psycho* d'Ellis (1991 : 169) par exemple, Patrick Bateman, le protagoniste psychopathe, fait preuve de diverses formes de violences physiques (viols, meurtres, etc.) et psychologiques (manipulation, mépris, etc.) minutieusement décrites dans des scènes de sexualité explicites. Une des particularités du roman est de présenter l'hédonisme et la faillite morale reliée au monde de la finance (les banques, les corporations, etc.) sous l'apparence soignée de Bateman. Par conséquent, le monde de la finance est indirectement complice dans la création de la vision des femmes du protagoniste. Cette complicité est donc une forme de dégoût relevant de l'ordre d'une des significations secondaires. Certes, King (2000 ; 205) accorde une certaine importance aux thèmes, qui sont de l'ordre de la signification secondaire, dans la littérature. Néanmoins, la typologie qu'il expose (terreur, horreur et dégoût) peut présenter une

dimension additionnelle sur le plan vertical (signification primaire ou signification secondaire)⁴². Notons qu'il est possible de retrouver une peur (terreur, horreur ou dégoût) relevant de la signification secondaire sans qu'elle soit juxtaposée à une peur ayant ou non la même forme et relevant de la signification primaire. Par exemple, la terreur du discours de Lord Henry dans le roman *The Picture of Dorian Gray* de Wilde (1999 : 32) ne coïncide point particulièrement avec sa peur homologue (la terreur au premier degré) ou avec différentes peurs (horreur ou dégoût) du premier niveau.

En guise de parenthèse, mentionnons cependant que Todorov (1970 : 149) nous prévient que lorsqu'il est question de trouver, de dénicher, d'extirper la signification secondaire d'un texte littéraire ou non littéraire, l'erreur est possible. En dépit de cette possibilité, il existe une analyse sérieuse du sens, qui relève de l'expertise. À noter que cette analyse peut relever d'un discours autre que les discours littéraires conventionnels : la chimie, l'histoire, la psychologie, etc. Quoique le discours sur un discours tend à éloigner l'objet analysé de l'analyse, cette dernière peut être rigoureuse, fructueuse et révélatrice d'une partie de l'œuvre, qui, autrement, serait demeurée dans l'ombre. Voici la pensée de Todorov sur le sujet de l'objectivité de l'analyste (1970 : 149) :

En poétique, on se contente d'établir la présence de certains éléments dans l'œuvre ; mais on peut acquérir un degré élevé de certitude, cette connaissance se laissant vérifier par une série de procédures. Le critique, lui, se donne une tâche plus ambitieuse :

⁴² Il est possible de marier la conception de Leclair (2006 : 1-3) de la typologie de King avec notre notion du plan vertical : les types de réactions reliées à la peur (intellectuelle, émotive et corporelle) n'appartiennent point uniquement à une seule forme de peur. Certes, il y a une plus grande présence d'intellectualité dans toutes les formes de peur (terreur, horreur et dégoût) sur le plan vertical. En revanche, les trois types de réactions proposés par la chercheuse (Leclair, 2006 : 1-3) peuvent se retrouver dans les trois formes de peur à divers degrés. Naturellement, chaque forme de peur engendre principalement la réaction qui lui est propre. Voir le troisième chapitre pour une explication quant aux réactions propres aux différentes formes de peur.

nommer le sens de l'œuvre ; mais de cette activité, le résultat ne peut se prétendre ni scientifique ni « objectif ». Il y a, bien entendu, des interprétations plus justifiées que d'autres ; mais aucune d'entre elles ne peut se déclarer seule vraie.

À noter qu'Hébert (2014 : 7), en suivant Compagnon, distingue trois types de critiques, offrant une typologie plus complète que celle de Todorov : la critique normative (« essentiellement journalistique »), la critique descriptive (« essentiellement universitaire ») et la critique créatrice (« des écrivains »). Forcément, le terme « poétique » de Todorov (1970 : 149) s'apparente à la critique descriptive alors que le terme « critique » du chercheur (Todorov, 1970 : 149) s'apparente à la critique normative ou créative (selon le cas). Naturellement, les essais de King se classent principalement dans la critique créatrice. Plus précisément, le maître du macabre possède une expertise pratique, propre au roman d'horreur populaire, mais non théorique de son écriture. De la même manière que les procédures de la poétique (l'une des formes de la critique descriptive) permettent d'acquérir un savoir sur une « partie de l'œuvre », l'analyse des sens (et non du sens comme le propose Todorov (1970 :49)) se vérifie également par une série de procédures propres au discours choisi pour l'analyse. Par exemple, une analyse psychanalytique rigoureusement menée est vérifiable par sa fidélité au discours psychanalytique lui-même. Cela étant, il arrive que des œuvres obligent à repenser la théorie ; dans ce cas, la fidélité prioritaire est, en littérature, à l'œuvre. Chose certaine, le critique qui cherche le sens au singulier se voue à l'erreur. Chose certaine, en amalgamant les divers critiques du texte (descriptive, normative et créative), King (1995b : 102) n'admet pas l'objectivité de l'une par rapport à l'autre dans ses propos :

C'est l'existence de ce filtre qui sert de banquet à cette foule de thésards, et n'allez pas croire pour autant que je conteste leurs diplômes – Dieu sait que, durant ma période universitaire, j'ai remué moi-même assez de merde pour fournir de l'engrais à la moitié

du Texas -, mais la majorité des étudiants en lettres de ce pays passent leur temps à découper des steaks et des rôtis invisibles⁴³.

Cette vision plutôt naïve de la théorie littéraire (et de la critique toutes formes confondues) est plausiblement la cause du refus de l'auteur d'accorder toute l'importance que méritent les significations secondaires dans l'œuvre (par exemple, elles engendrent diverses formes de peurs sophistiquées, pourrait avoir pour conséquence de pousser le consommateur à s'engager dans une réflexion profonde, etc.). Par conséquent, King priorise d'autres sous-aspects du texte à divers degrés et sur divers plans (surtout le récit, le rythme et la narration) de manière à limiter le développement de certains sens seconds (significations secondaires) dans sa propre création. De plus, sa perspective sous-tend ses nombreuses analyses partielles des histoires (roman, films, légendes urbaines, etc.) ; d'ailleurs, ses arguments sont délibérément vagues et provocants. Il est facile d'imaginer, de déduire la vision plutôt candide de la théorie littéraire de King : à quoi bon l'analyse rigoureuse si la vérité est toujours relative, variable, contestable, utile pour ceux qui n'ont rien de mieux à faire que de construire et de déconstruire des châteaux de sable à la plage, lors d'une journée venteuse, alors qu'une meute d'enfants courent partout, et risque de tout faire tomber ?

Pour conclure, nous avons fourni deux critiques de la conception tripartite des affects de King. La première concerne la grande subjectivité de la hiérarchie que King établit : la terreur

⁴³« It is just the fact of this filter that has set the table for all those would-be English M.A.'s, and I certainly would not want you to think that I begrudge them their degrees – God knows that as an English major I slung enough bullshit to fertilize most of east Texas – but a great number of the people who are sitting at the long and groaning table of Graduate Studies in English are cutting a lot of invisible steaks and roasts...not to mention trading the Emperor's new clothes briskly back and forth in what may be the largest academic yard sale the world has ever seen. » (King, 1981 : 309) Encore une fois, notons que « graduate students » signifie des étudiants de deuxième et de troisième cycles universitaires.

avant l'horreur et l'horreur avant le dégoût. La seconde concerne le fait que la conception tripartite de King ne prend pas en compte qu'une œuvre littéraire ou populaire (plus généralement, tout produit sémiotique) mette toujours en place, consciemment ou non, différents niveaux de sens (signification première et signification secondaire) et que les significations secondaires (par exemple à travers une morale ou le discours d'un personnage), dont le maître du macabre tente de nier la présence objective, peuvent eux-mêmes être générateurs de certaines formes de peurs durables. En vertu de sa simplicité, la typologie de King n'englobe donc pas toutes les formes de peurs. Plus précisément, elle tient compte de certaines formes de peur (terreur, horreur et dégoût) sur le plan horizontal, mais pas sur le plan vertical (signification primaire et signification secondaire). Notons que Lapeyre-Desmaison (dans Marigny et Astic, 2008 : 36 – 37) croit que King n'exploite pas suffisamment les significations secondaires dans ses histoires d'horreur puisqu'il ne sort guère du situationnel, de l'ordre de la signification primaire :

Quand l'horreur [en tant que genre] est profondément traitée par l'écriture littéraire [savante], elle accède au champ de la terreur, qui revêt une tout autre dimension esthétique. King, lui, s'en tient au domaine de l'*aesthesis*, de la sensation. [...] En ce sens, King est le maître de l'horreur : il en maîtrise les principes et l'économie profonde, comme les moyens de la susciter. Ses romans sont, en outre, symptomatiques d'une époque d'exhibition, d'une époque qui privilégie le voir sur le penser, qui a évacué la sphère de l'intime, du caché, du secret au profit d'une prévalence, et d'une promotion de l'« extime » comme dévoilement.

L'auteur emploie un lexique péjoratif qui tourne autour de la notion du superficiel (le « voir », l'« extime », l'« exhibition ») et semble situer la démarche créative de King à l'intérieur d'une tendance propre à notre époque, un peu à la manière de Kundera (1986 : 26), de Lemmens (dans Vigneault et Pardin, 2008 : 198–199) et d'Astic (dans Marigny et Astic, 2008 : 243-252). En

guise de parenthèse, peut-être que ces penseurs, sans nécessairement le savoir, dans une certaine mesure, dénoncent les effets d'une société de consommation vide sur la littérature (touchant à la fois la littérature savante et populaire), privilégiant souvent la productivité au détriment d'une certaine profondeur (sagesse, réflexion, analyse, etc.). Chose certaine, la typologie de King peut bénéficier de cette dimension additionnelle (les niveaux de signification).

3.2.2 LA NOTION KINGIENNE DE L'EXPLOITATION DES POINTS DE PRESSION PHOBQUES DE L'HORREUR

King croit que l'histoire d'horreur est à la recherche de points de pression phobiques (psychologiques, sociologiques, philosophiques, etc.). Somme toute, notre critique est double. D'abord, elle porte sur la différence entre l'horreur obtuse (littérature savante) et obvie (littérature populaire). Dans l'ensemble, nous invalidons l'assertion de King concernant la noble portée de l'exploitation des points de pression phobiques, qui confèrerait faussement le statut d'art à l'horreur. En théorie, nous sommes certes d'accord avec le fait que la littérature d'horreur peut exploiter les points de pression et que cette exploitation peut lui permettre de transcender son statut de simple divertissement ; d'ailleurs, certains textes peuvent porter le lecteur à réfléchir sur une problématique essentielle : l'homme, la société, la morale, etc. Cependant, nous croyons que ce territoire propre à la réflexion appartient davantage à l'horreur obtuse. En ce sens, certains textes de l'horreur obtuse et de fantastique obtus sont un miroir dans lequel un individu ou une société peut mieux se contempler dans l'espoir de mieux se comprendre (une des nombreuses fonctions du fantastique) selon Rogé (1977 : 14) :

La fonction la plus profonde du fantastique force l'homme à s'affronter au monde et à lui-même, le met en face de son « autre » dans ce qu'il a de plus inhumain (et qui ne

peut aller, nous l'avons déjà dit, sans un fond ou un reste d'humanité). Connaître l'homme et ses limites, ses pouvoirs et ses angoisses : contrairement aux apparences, le fantastique est avant tout une exploration de l'humain.

Quoique cette fonction du fantastique existe indubitablement, notons que « la théorie du reflet » comporte certains pièges selon Hébert (2014 : 62)⁴⁴. Également, mentionnons que l'horreur obvie (et le fantastique obvie) exploite moins cette « fonction profonde ». L'horreur obvie exploite davantage le sensationnalisme, tout comme d'autres formes de communication orientées vers le grand public : les journaux, les médias, les magazines, etc. L'exploitation des points de pression n'a alors pour but que d'engendrer la peur vidée de son sens plus profond : l'histoire d'horreur n'a pas pour but d'engendrer la réflexion et son statut d'art, de noblesse devient discutable. De surcroît, nous avons noté auparavant que la littérature populaire (par extension, l'horreur obvie) peut avoir des vertus pédagogiques et qu'elle peut véhiculer des valeurs (morales, sociales, professionnelles) socialement importantes pour la cohésion à l'intérieur d'une collectivité (groupe, communauté, classe sociale, etc.) selon Thériault (2007 :70). Notons que ces valeurs peuvent également promouvoir le développement positif d'un membre du groupe. Autrement dit, ces valeurs peuvent être bénéfiques au membre du groupe. Par exemple, la légende urbaine *Le Crochet* véhicule des valeurs morales qui ont une fonction sociale (la sexualité exige la prudence, le consentement de la société, etc.) mais qui peuvent servir à l'individu (éviter les infections transmises sexuellement, maintenir une bonne réputation au sein du groupe, développer des relations amoureuses basées sur autre chose que

⁴⁴ Voici les propos d'Hébert (2014 : 62) sur les dangers, les problématiques reliées aux « distorsions » du reflet de la société dans le texte (notamment au niveau de la transposition et/ou de l'interprétation inexacte(s)) : « La thématization produit ce qu'on a appelé la « société du texte », la société représentée dans le texte [...]. La « théorie du reflet » comporte plusieurs pièges. Il faut notamment tenir compte d'un possible reflet par la négative, par l'omission significative, ainsi que des reflets composés par condensation (deux phénomènes et plus du réel reflétés en un phénomène du texte) ou dissociation (un phénomène du réel reflété en deux phénomènes et plus du texte). C'est sans compter les transpositions possibles (du sérieux au parodique, par exemple). »

la sexualité, etc.). En contrepartie, l'horreur obvie, par l'emploi de clichés non réfléchis, peut également renforcer certains préjugés (xénophobie, racisme, misogynie, etc.) en faveur de certaines institutions et de certains discours qui, malheureusement, circulent librement dans certaines sphères ou certaines classes de la société. De notre point de vue, lorsque l'histoire d'horreur ne cherche plus à être consciente d'elle-même, délibérément révélatrice et porteuse d'une réflexion qui la dépasse, le statut d'art que King (1981 : 4) veut lui conférer devient potentiellement discutable.

Ouvrons une parenthèse en mentionnant que puisque les deux formes de littérature d'horreur (obtuse et obvie) sont vastes, il existe des cas particuliers. Par exemple, King est ordinairement reconnu comme un écrivain d'horreur obvie. Pourtant, le roman *The Shining* de King (1977 : 1 - 759) est peut-être à la frontière du territoire de l'horreur obtuse. Quoique le roman abonde de scènes d'horreur paroxystiques qui exploitent (souvent dans l'ordre) la typologie des affects (terreur, horreur et dégoût) et qu'il contient certains clichés (par exemple : à la manière des romans d'horreur gothique, son histoire se déroule majoritairement dans un lieu isolé : l'hôtel *The Overlook*), ce dernier revêt un aspect psychologique complexe par sa méticuleuse exploitation des peurs des protagonistes. Par exemple, le père doit faire face à son alcoolisme et à son passé violent ; la mère doit protéger son enfant de l'inconscient du père ; l'enfant doit faire face à sa douance et au démantèlement de la relation de ses parents qu'il voit poindre à l'horizon. Au final, la famille Torrance succombe à la malédiction après une longue et pénible lutte psychologique⁴⁵. Au-delà du récit fort compact parsemé de clichés,

⁴⁵ Dans une certaine mesure, la famille ne survit pas : le père meure. Cela dit, il y a encore de l'espoir pour une vie meilleure pour la mère et le fils.

le roman exploite le rêve américain d'une petite famille parfaite ; à tout le moins, il remet l'institution de la famille en cause : le paraître et l'être peuvent être deux choses. En somme, certaines œuvres de King se rapprochent de l'horreur obtuse et portent un regard lucide sur une réalité sociale, sur une institution (la famille, le mariage, etc.). Néanmoins, il est indéniable que le fantastique et l'horreur obvie tendent moins à transgresser des formes nouvelles qu'à demeurer dans de vieilles formes de pseudo-transgressions sociales et littéraires.

Dans le même ordre d'idées, les deux formes de fantastique peuvent permettre d'évacuer, sur une base individuelle ou collective, des pulsions, des pensées, des obsessions par l'imaginaire, comme le remarque King (1981 : 66). En fait, la notion sociologique qu'il avance n'est pas nouvelle : elle vient rejoindre l'ancienne théorie d'Aristote (2008 : 21) sur la fonction cathartique de l'art. Selon le philosophe, la catharsis permet au lecteur d'évacuer certaines tensions intérieures afin d'atteindre un certain équilibre psychologique. Dans le cas de l'histoire d'horreur, la part sombre de l'esprit humain trouve son médium inoffensif d'évacuation. Jandrok (dans Marigny et Astic, 2008 : 161) résume bien cet amalgame de positions - parfois diamétralement opposées - sur les fonctions cathartiques et réflexives de l'horreur⁴⁶ :

À ce titre, nous pouvons dire que de nombreux récits horribles peuvent avoir une vertu cathartique, libératrice de ces blessures refoulées qui empoisonnent la pensée. Aller à la rencontre des horreurs de l'autre côté du miroir de la subjectivité est un mouvement qui se place entre la fascination et l'éthique, l'assouvissement et le

⁴⁶ Nous tenons à témoigner une certaine réserve par rapport à la vertu cathartique des romans d'horreur. Certaines études démontrent que le fait de jouer à des jeux violents pourrait prédisposer à des pulsions violentes au lieu d'évacuer celles déjà présentes chez le joueur ; logiquement, les romans d'horreur agiraient peut-être de la même façon sur ses lecteurs. Des études scientifiques subséquentes viendront probablement répondre à cette question.

questionnement. Pour certains, l'horreur est un exutoire, un lieu fictionnel de nombreux possibles, inaccessibles au quotidien. Pour d'autres, cette littérature est une ouverture sur les angoisses et les peurs de nos contemporains. En abordant, de façon décalée, métonymique, les questions de la terreur et de l'horreur, elle offre une mise en scène possible des aléas du désir.

Cette réflexion nous mène à notre deuxième point. Certes, l'art a de multiples fonctions. Certains élargissent une seule de ces fonctions et s'aveugleront sur les autres : cathartique (soupape de sûreté collective, exutoire des pulsions individuelles inavouées, etc.), ludique (divertissement, fuite par l'imaginaire, etc.), sociale (critique sociale, paix sociale, etc.), cognitive (aspect pédagogique, étude des discours, analyse du système de valeurs des personnages, etc.), émotive (croissance personnelle, développement de l'empathie, compréhension de l'autre, etc.), etc. King note avec justesse la fonction transgressive de l'horreur ; pourtant, il est possible de pousser cette réflexion plus loin. Du point de vue de Todorov (1970 : 167 – 172), la littérature fantastique est une double transgression :

Plus qu'un simple prétexte, le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure : les déchaînements sexuels seront mieux acceptés par toute espèce de censure si on les a inscrits au compte du diable. [...] La fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de la transgresser [...] On voit enfin en quoi la fonction sociale et la fonction littéraire du surnaturel ne font qu'un : il s'agit ici comme là d'une transgression de la loi. Que ce soit à l'intérieur de la vie sociale ou du récit, l'intervention de l'élément surnaturel constitue toujours une rupture dans le système de règles préétablies et trouve en cela sa justification.

De notre point de vue, la littérature d'horreur est une triple transgression dans la mesure où elle implique l'auteur, le lecteur et un protagoniste. Le protagoniste est souvent celui qui transgresse une norme ou une loi sociale dans son monde fictionnel. L'auteur et le lecteur, par une sorte de transfert, peuvent se permettre de transgresser à travers un personnage fictionnel

dans un monde imaginaire. Par exemple, dans la légende urbaine *Le Crochet*, les rapprochements qui vont à l'encontre d'une norme sociale entre l'adolescent et l'adolescente (transgression des personnages⁴⁷) sont une construction de l'auteur (l'auteur transgresse à travers ses personnages imaginaires) qui permet au lecteur de transgresser dans le microcosme fictionnel de la légende urbaine (transgression du consommateur : lecteur, auditeur ou spectateur). Notons que le phénomène d'identification est souvent double et nuancé (identification et contre-identification) : nous nous identifions habituellement au héros (ou à une partie du héros) et non au méchant (ou à une partie du méchant). Cela dit, dans l'horreur, le phénomène est parfois trompeur : nous pouvons parfois évacuer certains désirs (sexuels, etc.) et sentiments (colère, etc.) en nous nous identifiant à une partie du transgresseur social (héros ou méchant). D'ailleurs, Rogé (1977 : 12), à la différence de King, explique bien la nécessité de la transgression sociale d'un protagoniste pour qu'advienne la rétribution (châtiment) dans le monde fictionnel du fantastique :

Le thème centre est celui de la malédiction, mais cette malédiction peut survenir de bien des manières : par héritage (malédiction familiale) par malchance ou contagion (vampirisme), enfin à la suite d'une faute, généralement d'une transgression. Un homme, par goût du savoir, du pouvoir ou de la richesse, commet des actes interdits, transgresse les limites imposées par les forces supérieures à la nature humaine. La plupart du temps, des avertissements naturels et surnaturels lui sont prodigués, mais il les néglige et tout se termine par la malédiction. Les récits fantastiques finissent généralement fort mal. Ils ne comportent en fait qu'une alternative : la malédiction ou la mort, et souvent les deux se combinent.

Notons que Rogé (1977 : 7) considère que le fantastique est l'équivalent de l'horreur et que le merveilleux est un autre genre à part entière. Néanmoins, rappelons que selon notre définition

⁴⁷ D'une certaine manière, le criminel ou le malade mental fait une transgression sociale d'ordre criminel (certaines sont simplement d'ordre normatif). En plus d'infliger une peur pétrifiante aux deux adolescents, ce dernier brise la voiture du garçon.

des genres, l'horreur et le fantastique sont deux genres connexes, mais différents. De plus, nous critiquons le fait que Rogé ne prend pas en compte la possibilité d'un dénouement heureux puisqu'il ne différencie point l'horreur du fantastique : un dénouement heureux est possible, mais rare dans l'horreur alors qu'il est plus commun dans le fantastique. L'horreur est souvent à son comble lors du dénouement malheureux. Par exemple, *Le Passager* de Senécal (2003; 210) nous dévoile la véritable origine de l'ami du personnage principal : c'est un ami imaginaire créé pour camoufler une expérience traumatique. En prenant en compte la différence des genres, il y a par conséquent deux schémas types relatifs au(x) personnage(s) principal(aux) d'un récit d'horreur pure, de fantastique pur et d'horreur-fantastique. Le premier engendre un dénouement malheureux et relève davantage de l'horreur pure ; le second engendre un dénouement heureux et relève davantage du fantastique pur. En outre, les deux schémas peuvent se retrouver dans l'horreur-fantastique. Voici, en premier, le schéma que propose Rogé (1977 : 12) ; ensuite, le schéma additionnel que nous proposons :

AMBITION — AVERTISSEMENT — TRANSGRESSION — MALÉDICTION
(DÉNOUEMENT MALHEUREUX)

AMBITION — ENCOURAGEMENT — EFFECTUATION — BÉNÉDICTION
(DÉNOUEMENT HEUREUX)

FIG. 2 - Schéma transgressionnel de l'horreur

Lorsqu'il vient d'un seul personnage autre que le personnage principal lui-même, notons que l'avertissement ou l'encouragement provient soit de la figure archétypale du mentor (parent,

enseignant, entraîneur, etc.), soit du simple messenger (fou du village, inconnu, passant, etc.)⁴⁸. Lorsqu'il vient de plusieurs personnages, la combinaison des deux est possible (mentor(s) et messenger(s)). Il peut également provenir d'un objet (un graffiti, une pancarte, une barrière, etc.) ou d'une situation (le personnage principal apprend d'une manière ou d'une autre la malédiction ou la bénédiction qu'a reçue un prédécesseur qui a surmonté des épreuves similaires à celles qu'il s'apprête à surmonter). À la limite, l'encouragement ou l'avertissement peut venir du personnage principal lui-même à travers une forme de monologue (ses pensées) ou de dialogue (paroles échangées avec d'autres personnages). Finalement, il peut provenir du narrateur (le narrateur personnage participant, le narrateur personnage témoin ou le narrateur omniscient).

3.2.3 LA NOTION KINGIENNE DU GLISSEMENT INSIDIEUX DE L'HORREUR

Essentiellement, nous critiquons le mécanisme du glissement sur deux points. En premier lieu, notre critique porte sur la « rencontre de deux mondes » dans l'histoire d'horreur. King devrait préciser la nature de cette rencontre : est-ce que cette rencontre est la rencontre (le passage) du monde fictionnel naturel au monde fictionnel surnaturel ? En amalgamant l'horreur et le fantastique, King (1995a : 42) ne prend pas en considération la possibilité de leur séparation : l'horreur pure, le fantastique pur et l'horreur-fantastique (mélange à divers degrés). En suivant cette logique, seulement l'horreur-fantastique, qui se range dans le merveilleux (interprétation surnaturelle du monde), offrirait la possibilité d'un véritable glissement d'un monde à l'autre. Par conséquent, la notion de glissement ne serait pas universelle. En guise d'exemple, la légende urbaine *Le Crochet* relève de l'horreur pure : sans hésitation, tout converge vers une explication naturelle du monde fictionnel. Tout bien considéré, le fait que

⁴⁸ Notons qu'un personnage antagoniste peut avoir la figure du mentor au début de l'histoire ou tout le long de l'histoire. Cela dit, par définition, il s'oppose au personnage principal.

King catégorise l'horreur comme un sous-genre du fantastique lui fait généraliser la notion du glissement sans considérer la possibilité de l'horreur sans la présence du fantastique. En définitive, King (1981 : 81 et 310) aurait intérêt à préciser ce qu'il entend par un « glissement » et par des « notes discordantes ». Au fond, peut-être qu'il entend par cela une sorte de progression vers un paroxysme sans le passage obligatoire d'un monde à l'autre (l'horreur deviendrait de plus en plus présente dans l'histoire jusqu'à ne plus laisser de place à autre chose). Chose certaine, des précisions sont nécessaires puisque la notion du glissement est en lien plus ou moins direct avec la notion des genres (fantastique et horreur). Mentionnons qu'en sémiotique, Rastier (dans Hébert, 2014 : 255) propose une conception de l'imaginaire symbolique (les trois zones anthropiques) qui renchérit les propos de Todorov quant à la frontière entre le naturel (étrange) et le surnaturel (merveilleux) que nous retrouvons dans le fantastique :

Le niveau sémiotique de l'entour humain se caractérise par quatre décrochements ou ruptures d'une grande généralité, qui semblent diversement attestés dans toutes les langues décrites, si bien que l'on peut leur conférer par hypothèse une portée anthropologique. [...] Les homologues entre ces ruptures permettent de distinguer trois zones : une de coïncidence, la zone identitaire ; une d'adjacence, la zone proximale ; une d'étrangeté, la zone distale. La principale rupture sépare les deux premières zones de la troisième. En d'autres termes, l'opposition entre zone identitaire et zone proximale est dominée par l'opposition qui sépare ces deux zones prises ensemble à la zone distale. Ainsi se distinguent un monde obvie (formé des zones identitaire et proximale) et un monde absent (établi par la zone distale). Les trois zones [...] sont créées, instituées, peuplées et remaniées sans cesse par les pratiques culturelles.

Somme toute, il est possible de retrouver de l'horreur en restant dans les deux premières zones (identitaires et proximales), c'est-à-dire sans tomber dans le surnaturel, dans la zone distale. Dans le cadre d'une autre recherche, il serait d'ailleurs intéressant de réfléchir sur les idoles dans l'horreur. Ils sont des médiateurs entre les deux premières zones et la zone distale, la troisième

zone. Dans l'ensemble, nous pourrions peut-être distinguer deux sortes d'idoles : positives (ex. Dieu, dieux, anges, etc.) et négatives (vampires, diable, démons, etc.).

En deuxième lieu, si le glissement à lieu, il ne respecte pas les règles que lui confère King. Primo, le glissement ne s'effectue pas toujours lentement, progressivement, insidieusement; d'ailleurs, dans la pratique, King ne suit pas toujours sa propre théorie. Par exemple, la nouvelle « Une sale grippe » (« *Night Surf* ») dans le recueil *Danse Macabre* (« *Night Shift* ») de King (1976 : 114), plonge immédiatement les personnages dans un univers parallèle postapocalyptique et commence par cette phrase : « Lorsque le type fut bien mort et que l'odeur de sa chair calcinée se fut dissipée, nous reprîmes tous le chemin de la plage. » Au contraire, lorsque le glissement a lieu, King aurait de surcroît dû ajouter quelques précisions sur son rythme. Dans la typologie de Genette (1972 : 82), il existe au moins trois bris de la temporalité, qui se présentent chacune avec ses particularités : l'analepse (ou le retour en arrière), la prolepse (ou l'anticipation) et l'anachronie. Afin de donner raison à King quant au rythme du glissement lorsqu'il a bel et bien lieu, il est parfois crucial de redonner au récit sa temporalité première, sa chronologie originale en enlevant les différents bris temporels. Par exemple, le récit peut commencer avec une fille qui court dans une ruelle, puis revenir douze heures auparavant à la situation initiale : il y a donc la présence d'une prolepse (la révélation d'un évènement à venir) ou d'une analepse (un retour en arrière), selon l'action que l'on prend comme point de repère. Également, la temporalité est toujours double ; du point de vue narratologique, King aurait donc eu avantage à différencier le temps du récit (TR) et le temps de la narration (TN) de Genette (1972 : 77). En guise de synthèse, disons que le temps de la narration est de l'ordre des évènements tels que racontés (la temporalité du récit), alors que le temps du récit, selon le

chercheur (Genette, 1972 :77), est de l'ordre des événements tels qu'ils se sont passés dans leur monde fictionnel :

Le récit est une séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps. La dualité temporelle si vivement accentuée ici, et que les théoriciens allemands désignent par l'opposition entre *erzählte Zeit* (temps de l'histoire) et *Erzählzeit* (temps du récit) [...].

Puisque nous avons différencié l'histoire du récit (sa mise en forme narrative), nous emploierons les termes le temps de l'histoire (TH) et le temps du récit (TR) afin d'éviter toute confusion. En d'autres mots, King aurait intérêt à développer sa pensée sur la double nature de la temporalité narrative (TH et TR) lorsqu'il y a effectivement un glissement progressif vers un autre monde (la présence du surnaturel).

3.2.4 UNE NARRATOLOGIE DE L'HORREUR : LA MONSTRATION INTERNE ET EXTERNE DE KING

Dans la narratologie kingienne, il est question de deux postures de narration : la monstration interne et la monstration externe. En principe, la monstration interne implique que le mal réside à l'intérieur d'un des protagonistes (il est possible de le voir évoluer en parallèle avec le bien à l'intérieur du personnage). Du côté de la monstration externe, selon la typologie de King (1981 :63), il est question de voir le mal de l'extérieur, de loin, sans chercher véritablement à le comprendre. À noter que le mal dans la monstration interne est souvent simplement

l'expression d'une différence, d'un excès, d'une déviation par rapport à la norme (désirs sexuels jugés obsessifs ou honteux par un groupe, système de valeurs jugé immoral par une collectivité, déformation ou différence au niveau de l'apparence physique jugée « monstrueuse » par la société, etc.) Du côté de la monstration externe, c'est habituellement l'expression d'un mal gratuit, engloutissant, total, sans possibilité de rédemption. En considérant cette conception plutôt simpliste des postures narratives, il est légitime de soulever la question de leur mélange possible à l'intérieur d'un même récit. C'est d'ailleurs ce que King (1990) fait dans le roman *The Dark Half*. C'est un récit concernant un homme et son double (doppelgänger), dont la monstration est à la fois interne et externe. Le double (l'antagoniste) est une invention, une transposition, une extériorisation : il est la manifestation externe d'une partie interne du personnage principal (le protagoniste) dont il tente de nier l'existence. En réalité, les textes mettent souvent les deux postures de narration en place à différents degrés ; en l'occurrence, il faut considérer les deux concepts comme deux extrémités sur un continuum. Malencontreusement, la posture de King n'admet pas les zones grises. Pour ce qui a trait à ces zones, Genette (1972 : 217) a développé une typologie plus rigoureuse qui offre un portrait beaucoup plus détaillé des phénomènes narratologiques. D'un point de vue théorique, la notion de focalisation pourrait remplacer avantageusement les deux concepts de King. Chez Genette (1972 : 217), il y a essentiellement trois types de focalisation : interne, externe et omnisciente (zéro). Les deux premiers types se superposent avec les concepts de King, alors que le troisième type offre explicitement les deux possibilités à travers l'emploi d'un narrateur-dieu (omniscient). Par exemple, le narrateur-dieu peut examiner l'évolution du mal à l'intérieur d'un personnage (monstration interne) et se tenir à l'écart de l'intériorité d'un autre personnage (monstration externe). Nonobstant l'existence certaine des zones grises, notons que Genette (1972 : 217)

admet que la focalisation est parfois indéchiffrable, notamment dans *À la recherche du temps perdu* de Proust :

C'est encore comme indices de focalisation qu'il faut interpréter ces ouvertures sur la psychologie de personnages autres que le héros, que le récit prend soin de pratiquer sous une forme plus ou moins hypothétique, comme lorsque Marcel devine ou conjecture la pensée de son interlocuteur d'après l'expression de son visage : « Je vis aux yeux de Cottard, aussi inquiets que s'il avait peur de manquer le train, qu'il se demandait s'il ne s'était pas laissé aller à sa douceur naturelle. Il tâchait de se rappeler s'il avait pensé à prendre un masque froid, comme on cherche une glace pour regarder si on n'a pas oublié de nouer sa cravate. Dans le doute et pour faire, à tout hasard, compensation, il répondit grossièrement. » [...] [I]ci encore l'ignorance est en quelque sorte partagée, ou plus exactement l'ambiguïté du texte ne nous permet pas de décider si le peut-être est un effet de style indirect, et donc si l'hésitation qu'il dénote est le seul fait du héros.

Chez Genette, le chevauchement des deux perspectives est donc assurément possible dans un même récit. De plus, Jost (dans Ablali et Ducard, 2009 : 200) propose que la focalisation interne est foncièrement double : la focalisation (interne) perceptive et la focalisation (interne) cognitive. De toute évidence, il nous apparaît que la double nature de la focalisation interne est particulièrement exploitée dans l'horreur. Une contradiction au niveau de la focalisation interne peut contribuer au phénomène de l'horreur et causer une dissonance cognitive. Par exemple, imaginons une situation : le bruit dans une maison pourrait donner l'impression à son occupant (un personnage) que quelqu'un marche au deuxième étage (c'est la focalisation interne perceptive) alors que l'occupant croit qu'il est dû à la présence du vent violent à l'extérieur (c'est la focalisation interne cognitive). D'ailleurs, la confusion au niveau de la focalisation interne (perceptive et cognitive) est un mécanisme narratologique qui échappe aux postures de narration

de King⁴⁹. À la lumière des études narratologiques et sémiotiques récentes, les deux postures de narration de King peuvent donc bénéficier de certains ajouts de la part de Genette et de Jost.

En définitive, la conception des mécanismes de l'histoire d'horreur de King comporte certaines lacunes. Primo, nous avons argumenté que la hiérarchie subjective qu'il établit à travers sa tripartition des affects (terreur, horreur et dégoût) est critiquable. De plus, nous avons démontré que cette typologie ne fait pas de distinction rigoureuse par rapport aux deux niveaux de sens : la signification première et signification secondaire. La typologie de King se rapporte davantage au situationnel : il est difficile de bien classer les peurs de l'ordre de la signification secondaire mise en place dans un roman d'horreur. Par conséquent, en poussant notre pensée plus loin, nous avons fait un ajout sur le plan vertical (signification primaire et signification secondaire) à la typologie du romancier américain afin de la rendre plus complète. Secundo, nous avons démontré que l'horreur obvie (contrairement à l'horreur obtuse) a pour but d'exploiter les points de pression de l'ordre du sensationnalisme (une fille qui court dans une ruelle) et que cette exploitation porte moins le lecteur à la réflexion sur un problème social ou philosophique significatif (l'homme, la société, la morale, etc.). Dans ce sens, le statut d'art que veut conférer King à toute histoire d'horreur est, à tout le moins, contestable. Par ailleurs, nous avons démontré que l'histoire d'horreur peut exercer un certain contrôle social et qu'elle peut renforcer certains préjugés (xénophobie, racisme, misogynie, etc.), ce qui n'a rien de noble. Tertio, nous avons soulevé une question importante quant à la notion du glissement insidieux dans l'horreur. Puisque King ne conçoit pas l'horreur sans le fantastique, il est par conséquent difficile de

⁴⁹ De son côté, avant Jost, notons que Todorov (1970 : 41) avait mentionné l'existence d'une hésitation entre les deux types de focalisation interne en leur donnant une nomination différente : le « réel » (perceptive) et l'« imaginaire » (cognitive)

comprendre la nature du glissement. Selon la typologie de Todorov (1970 : 46), le glissement d'un monde (naturel) à l'autre (surnaturel) n'est possible que dans le « surnaturel accepté » ou dit autrement le « merveilleux ». Par ailleurs, nous avons démontré que ce glissement ne se fait pas toujours d'une manière unidirectionnelle s'il a lieu ; d'ailleurs, il prend bien souvent la forme d'un va-et-vient. Afin de s'assurer que ce glissement va du naturel au surnaturel, il faut souvent que la structure des événements du récit soit chronologique et corresponde à la structure des événements de l'histoire (TH = TR). Quarto, nous avons démontré que les concepts de monstration interne et monstration externe sont présentés d'une façon incomplète : Genette propose une typologie plus nuancée alors que Jost démontre la nature double de la focalisation interne (focalisation perceptive et cognitive). À noter qu'à travers les essais étudiés, King ne note pas explicitement l'importance de la double nature de la focalisation interne comme mécanisme dans la littérature d'horreur.

CHAPITRE 4

DE L'ÉCRIVAIN AU PÉDAGOGUE : LES CONSEILS DE L'ORDRE DE LA TECHNICITÉ PRODIGUÉS À L'ÉCRIVAIN

L'idée encore répandue que l'écrivain ne fait qu'écrire ce qu'une muse lui souffle dans l'oreille ou qu'il faut simplement écouter son cœur pour écrire est fort trompeuse. L'écriture littéraire implique minimalement la connaissance, au moins instinctivement, du langage et de certaines notions littéraires. Comme dans toute production sémiotique, cela relève d'une certaine technicité. Dans *Écriture : Mémoire d'un métier*, King fait part de ses recommandations plus techniques à tout écrivain ou aspirant-écrivain. Malgré leur éparpillement, ces conseils peuvent se regrouper dans quatre sous-catégories distinctes : (4.1.1) le talent, (4.1.2) les outils, (4.1.3) l'histoire, (4.1.4) le lecteur. Voici donc une synthèse de ses conseils par catégorie.

4.1 LE TALENT

King a longtemps cru que le travail d'écrivain est à la portée de tous ; pourtant, son expérience lui indique le contraire. Chose certaine, pour lui, peu importe le talent que possède une personne, elle doit travailler fort. Plus que tout, elle doit avoir un appétit gargantuesque lorsqu'il est question de lire et d'écrire, et ce, pour plusieurs raisons selon King (2001 : 183-187) :

[S]i vous êtes un mauvais écrivain, personne ne pourra vous aider à devenir un bon écrivain, ni même un écrivain compétent. Si vous êtes bon et voulez devenir grand...voyez vous-même, cornegidouille ! [...] Mais si vous n'avez pas envie de vous casser le cul, ce n'est pas la peine de vous imaginer que vous écrirez bien un jour [...].

Si vous voulez devenir écrivain, il y a avant tout deux choses que vous devez impérativement faire : lire beaucoup et beaucoup écrire. Il n'existe aucun moyen de ne pas en passer par là, aucun raccourci. [...] Vous ne pouvez espérer emporter quelqu'un aussi totalement par la force de votre texte si vous n'avez pas vécu la même chose comme lecteur⁵⁰.

King (2000 : 179) exprime une position catégorique sur le talent : celui qui veut devenir écrivain doit être conscient de ses limites. Par exemple, selon l'écrivain célèbre (King, 2000 : 180), Lovecraft écrit des dialogues médiocres, mais, au nombre de ses talents et de ses qualités littéraires, il sait employer son riche vocabulaire avec justesse. En principe, si une faiblesse se présente, il faut la travailler ou la réduire afin de l'éliminer. Cela étant, si cette faiblesse persiste malgré nos efforts, il est peut-être préférable de l'éviter et de se concentrer sur ses forces selon le romancier américain.

King (2000 : 136) fait montre d'un certain degré de lucidité par rapport à ses propres limites et il les accepte pleinement. Il est conscient de ne pas être au même niveau que Shakespeare ou Milton, mais, au fil des ans, il a identifié et exploité ses propres forces. Il (King, 2001 : 191) prétend que nous découvrons tous nos forces en nous un peu comme les archéologues découvrent les fossiles : selon lui, tout est déjà là, donné d'avance. La présence d'un talent littéraire devrait pousser son détenteur à pratiquer constamment et, par le fait même, à développer son talent et à peaufiner son écriture :

⁵⁰ « If you're a bad writer, no one can help you become a good one, or even a competent one. Same thing if you are good and want to be great. [...] But if you don't want to work your ass off, you have no business trying to write well. [...] If you want to be a writer, you must do two things above all else : read a lot and write a lot. There's no way around these two things that I'm aware of, no shortcuts. [...] You can't hope to sweep someone else away by the force of your writing until it has been done to you. » (King, 2000 : 141)

Le talent enlève tout son sens aux notions d'exercices et de répétition ; quand vous trouvez un domaine, quel qu'il soit, dans lequel vous avez du talent, vous vous y livrez jusqu'à ce que vos doigts saignent ou que les yeux vous sortent de la tête⁵¹.

Notons que cette idée de King a été développée en psychologie positive durant les dernières décennies. Selon la théorie du « Flow » de Csíkszentmihályi et de Nakamura (2016), la personne exerçant son talent perd la notion de l'écoulement du temps. Plongée dans son activité, des heures peuvent passer sans que cette personne en soit consciente (« une fusion de l'action et de la conscience »).

4.2 LES OUTILS

Il y a plusieurs outils techniques à la disposition de l'auteur. Voici cinq conseils techniques que nous offre King. Premièrement, il croit qu'il faut absolument maîtriser la grammaire ; néanmoins, écrire correctement n'est pas le but de l'œuvre littéraire (King, 2001 : 172) – tant s'en faut : « L'objet de la fiction n'est pas la correction grammaticale, mais d'accueillir un lecteur et de lui raconter une histoire⁵². »

« Le chat »

Deuxièmement, il faut utiliser le moins d'adverbes possible pour King (2000 : 117), qui prétend que l'adverbe n'est pas un « ami ». De plus, une autre grande règle consiste à ne jamais *dire* (expliquer ou encore faire-savoir) ce qu'il est possible de *montrer* (faire-voir) aux yeux du romancier américain (King, 2001 : 233) : « [U]ne des règles d'or de la bonne fiction est

⁵¹ « Talent renders the whole idea of rehearsal meaningless ; when you find something at which you are talented, you do it (whatever it is) until your fingers bleed or your eyes are ready to fall out of your head. » (King, 2000 : 145)

⁵² « The object of fiction isn't grammatical correctness but to make the reader welcome and then to tell a story. » King (2000 : 128)

de ne jamais expliquer quelque chose que l'on peut montrer⁵³. » En outre, l'écrivain ne doit point sous-estimer ses lecteurs, qui sont capables de faire certaines déductions (par exemple : le ton avec lequel le personnage a prononcé un mot) d'après le contexte. En guise d'exemple, King (2001 : 162) illustre ses propos par l'entremise d'une courte conversation fictive :

« Pose-le ! » cria-t-elle **agressivement**.
 « Rends-le-moi », supplia-t-il **abjectement**, “ il m'appartient ”
 « Ne soyez pas idiot, Jekyll », dit Utterson **dédaigneusement**⁵⁴.

Les adverbes sont superflus, voire pléonastiques dans ce court dialogue. Quoique King avoue parfois avoir eu recours à l'adverbe, il conseille d'éviter les répétitions sous toutes ses formes afin de livrer une histoire d'horreur efficace. Dans le court extrait ci-haut, les adverbes sont clairement inutiles ; d'après la situation, il est possible de déduire la manière dont les personnages disent ce qu'ils disent (tonalité, débit, etc.). À tout le moins, dans l'exemple présenté, ce qui rend les adverbes superflus, c'est leur multiplicité, leur régularité, leur symétrie : ils sont répétitifs (trois adverbes en trois phrases).

Troisièmement, King discute de la question du vocabulaire. Certains sont intimidés à l'idée d'employer un vocabulaire simple. King prétend qu'il ne faut pas forcer les choses. C'est moins la richesse du vocabulaire qui importe que son emploi aux yeux de King (2001 : 151) :

L'un des mauvais coups que vous pouvez porter au texte que vous écrivez serait d'en châtier le vocabulaire en cherchant à y introduire des mots longs ou rares parce que vous auriez honte des mots petits et courants que vous employez. [...] N'oubliez jamais

⁵³ « One cardinal rule of good fiction is never tell us something if you can show us instead. You'll know from the dialogue if the person is smart, educated, wise etc. » (King, 2000 : 178)

⁵⁴ « “ Put it down ! ” she shouted **menacingly**. “ Give it back,” he pleaded **abjectly**, “ it's mine.” “ Don't be such a fool, Jekyll,” Utterson said **contemptuously**. » King (2000 : 120)

que la première règle, en matière de vocabulaire, est d'utiliser le premier mot qui vous vient à l'esprit, s'il est approprié et expressif⁵⁵.

Quatrièmement, King discute de la question du dialogue. Le dialogue, selon lui, est une de ses forces. Nombreux sont les lecteurs qui ont tendance à décrocher de l'histoire lorsque le dialogue n'est pas réaliste. L'écriture, selon lui, est un acte de séduction. Et qui dit séduction dit dialogue réussi aux yeux de King (2001 : 164 – 172) :

Écrire, c'est séduire. Bien s'exprimer fait partie du jeu de la séduction — sinon, pourquoi tant de couples qui commencent la soirée au restaurant la termineraient-ils au lit ? [...] Vous savez probablement de quoi vous parlez, vous pouvez sans doute donner toute son énergie à votre prose avec des verbes à la voix active. Et vous devez avoir écrit votre histoire de telle manière que lorsque vous utilisez *dit-il*, le lecteur saura comment votre personnage l'a dit : vite ou lentement, avec joie ou tristesse⁵⁶.

Cinquièmement, King discute de la question des descriptions. Selon lui, il faut s'en tenir au nécessaire (seulement au nécessaire) pour séduire le lecteur afin qu'il « plonge » dans l'histoire. Ce plongeon peut s'effectuer avec l'aide de descriptions efficaces qui, elles aussi, doivent obéir à la loi de la nécessité aux yeux de King (2001 : 226 – 227) (une nécessité déterminée par lui : nous y reviendrons) :

Avant de me mettre à écrire, je vais évoquer une image des lieux en m'appuyant sur mes souvenirs ; j'en remplis mon imagination, sachant que mon œil intérieur devient d'autant plus précis que je l'utilise souvent. Je parle d'œil intérieur parce que c'est une image que nous connaissons *tous*, mais c'est en réalité tous mes sens que je mets en branle. [...] Si je poursuis mon évocation, je découvre encore un certain nombre de choses et je pourrais toujours inventer ce dont je ne me souviens pas (pendant la

⁵⁵ « One of the really bad things you can do to your writing is to dress up the vocabulary, looking for long words because you're maybe a little bit ashamed of your short ones. [...] The basic rule of vocabulary is use the first word that comes to your mind, if it is appropriate and colorful. » (2000 : 110)

⁵⁶ « Writing is seduction. Good talk is part of seduction. If not so why do so many couples who start the evening with diner wind up in bed ? [...] You probably do know what you're talking about, and can safely energize your prose with active verbs. And you probably have told your story well enough to believe that when you use "he said", the reader will know how he said it – fast or slow, happily or sadly. » King (2000 : 128)

visualisation, réalité et invention s'entremêlent), mais je n'ai pas besoin de davantage d'éléments. Ce n'est pas le *Taj Mahal* que nous visitons, après tout, et je ne cherche pas à vous vendre la boîte. Il est aussi important de se rappeler que ce qui compte n'est pas le cadre, mais l'histoire, et toujours l'histoire⁵⁷.

Pour résumer, le langage (en tant que système de symboles) et les outils de l'écrivain présentés ci-haut (grammaire, vocabulaire, dialogues et descriptions) doivent être employés avec efficacité selon King ; plus exactement, ils doivent contribuer à la construction d'une histoire sur papier qui réussit à envouter le lecteur, à le faire plonger de son plein gré dans un monde fictionnel le temps d'une lecture. Les outils ne doivent pas primer sur l'histoire ; selon King, rien ne le doit. Allons explorer ses conseils en matière d'histoire.

4.3 L'HISTOIRE

King (2000 : 121) suit cette tradition américaine régie par la fameuse devise des critiques d'Hemingway « *Less is more.* ». En quelque sorte, cette vision de l'écriture à tendance minimaliste semble avoir des ramifications sur sa vision du roman. Quoiqu'il reconnaisse l'existence d'une multitude de procédés littéraires, trois choses sont véritablement importantes aux yeux de l'écrivain d'horreur (King, 2001 : 209) :

De mon point de vue, un roman, une histoire, comporte trois éléments : la narration, qui fait avancer le récit du point A au point B, et finalement jusqu'au point Z ; la

⁵⁷ « Before beginning to write, I'll begin to call up an image of the place, drawing from my memory and filling my mind's eye, an eye whose vision grows sharper the more it is used. I call it a mental eye because that's the image with which we're all familiar, but what I actually want to do is open all my senses. [...] If I think longer I can come up with more stuff (what I don't remember I'll make up – during the visualization process, fact and fiction become entwined), but there's no need for more. This isn't the *Taj Mahal* we're visiting, after all, and I don't want to sell you the place. It's also important to remember it's not about the setting, anyway – it's about the story, and it's always about the story. » (King, 2000 : 173)

description, chargée de créer une réalité sensorielle pour le lecteur ; et les dialogues, qui donnent vie aux personnages à travers leurs échanges verbaux⁵⁸.

Avant son succès littéraire, lorsqu'il était un étudiant au secondaire, King écrivait des articles pour le journal de l'école. Un des enseignants d'anglais de King lui avait prodigué deux conseils que ce dernier tente encore aujourd'hui de suivre religieusement ; pour l'auteur d'horreur (King, 2001 : 74), ces conseils se résument à (1) penser au lecteur et à (2) épurer le texte de tout ce qui n'est pas l'histoire :

Quand on écrit une histoire, on se la raconte, reprit-il. Quand on se relit, le gros du travail consiste à enlever ce qui ne fait pas partie de l'histoire. Gould me donna aussi un conseil intéressant en ce jour où je lui soumis mes deux premiers articles : écrivez la porte fermée, corrigez la porte ouverte. En d'autres termes : vos trucs, tout d'abord ne concernent que vous, puis ils commencent à prendre leur indépendance. Une fois que vous maîtrisez votre histoire et qu'elle est bien en place – aussi bien que possible, en tout cas – elle appartient à quiconque a envie de la lire. Ou de la critiquer. Si vous avez beaucoup de chance (là, c'est mon idée, ce n'est plus Gould qui parle, mais je crois qu'il aurait été d'accord), vous trouverez plus de gens qui auront envie de la lire que de la critiquer⁵⁹.

King (2000 : 166) avoue que certaines de ses histoires sont le résultat d'un long calcul (élaborer un plan avant l'écriture, connaître la fin avant d'entamer l'écriture, etc.). Par exemple, son roman *The Dead Zone* a été minutieusement planifié (l'intrigue, les personnages, les thèmes, etc.). Néanmoins, King préconise habituellement ce qu'il nomme l'approche situationnelle du « Et si... ». Cette approche procède par ajouts : tout commence par une question, une phrase, une

⁵⁸ « In my view, stories and novels consist of three parts : narration, which moves the story from point A to point B and finally to point Z, description, which creates a sensory reality for the reader ; and dialogue, which brings characters to life through their speech. » (King, 2000 : 159)

⁵⁹ « “ When you write a story, you're telling yourself the story,” he said. “ When you rewrite, your main job is taking out all the things that are not the story.” Gould said something else that was interesting on the day I turned in my first two pieces : “ Write with the door closed, rewrite with the door open. Your stuff goes out. Once you know what the story is and get it right – as right as you can, anyway – it belongs to anyone who wants to read it. Or criticize it. If you're very lucky (this is my idea, not John Gould's, but I believe he would have subscribed to the notion), more will want to do the former than the latter.” » (King, 2000 : 47)

situation hypothétique. Ensuite, King ajoute des éléments jusqu'à ce qu'une histoire en résulte. Voici des exemples de situations qui furent le point de départ de certains des romans de l'écrivain d'horreur (King, 2001 : 218) :

Les situations les plus intéressantes peuvent en général se présenter sous la forme d'une question : *et si jamais ?* :

Et si jamais des vampires envahissaient une petite ville de Nouvelle-Angleterre ?
(*Salem*)

Et si jamais un policier, dans quelque patelin perdu du Nevada, devenait soudain fou et commençait à tirer sur tout ce qui bouge ? (*Désolation*)

Et si jamais une femme de ménage soupçonnée à juste titre du meurtre de son mari, mais finalement innocentée, se trouvait à tort accusée du meurtre (qu'elle n'a pas commis) de son employeur⁶⁰ ? (*Dolorès Clairborne*)

Du point de vue des personnages, King tente d'en créer de la classe moyenne parce que les personnes qui ont peuplé son enfance provenaient de cette classe. Selon lui, afin de créer des personnages vraisemblables, il faut bien les connaître. Encore une fois, les personnages sont soumis à l'histoire chez l'auteur d'horreur. Quoiqu'il pense qu'un bon roman et une bonne nouvelle contiennent des personnages réalistes et complexes, King (2001 : 242-246) s'oppose à l'idée d'écrire une histoire qui tourne autour des personnages :

Si j'étais un type du genre Henry James ou Jane Austen, dont les sujets de prédilection seraient les gens huppés et le monde des brillants universitaires, je n'aurais que rarement besoin d'utiliser un gros mot ou une expression blasphématoire. [...] Mais

⁶⁰ « The most interesting situations can usually be expressed as a What-if question : What if vampires invaded a small New England village ? (*Salem's Lot*) What if a policeman in a remote Nevada town went berserk and started killing everyone in sight ? (*Desperation*) What if a cleaning woman suspected of a murder she got away with (her husband) fell under suspicion for a murder she did not commit (her employer) ? (*Dolores Clairborne*) » (King, 2000 : 166)

voilà, je n'ai pas été élevé parmi ceux de la haute. Je sors de la classe moyenne [...], et c'est à elle qu'appartiennent les personnes dont je peux parler avec le plus d'honnêteté, car ce sont celles que je connais le mieux. [...] Je considère qu'à la fin l'histoire doit toujours être le patron⁶¹.

En outre, le romancier américain conseille de ne pas saturer le roman d'informations inutiles. Amener le lecteur ailleurs le temps d'une brève digression n'est pas un crime, mais le rythme de l'histoire ne devrait pas en être affecté, au risque de perdre des lecteurs (King, 2001 : 295) :

Soyez subjugué si vous voulez par tout ce que vous apprendrez sur les bactéries mangeuses de chair, ou sur les égouts de New York, ou sur le QI potentiel des chiots de race colley, mais ce qui intéresse vos lecteurs, eux, c'est avant tout les personnages et l'histoire⁶².

Comme nous l'avons noté auparavant, la littérature peut avoir de nombreuses fonctions (cognitives, émotionnelles, sociales, etc.). L'information (les faits, les dates, etc.) que contient un roman sur un sujet (une ville, une époque, un chien, etc.) peut motiver certains lecteurs à le lire (ce motif est surtout relié à la fonction cognitive). Pourtant, ce n'est pas ce qui intéresse la majorité des lecteurs selon King (2001 : 295); dans le commentaire critique, nous reviendrons sur ce point.

⁶¹ « If I were a Henry James or Jane Austen sort of guy, writing only about toffs or smart college folks, I'd hardly ever have to use a dirty word or a profane phrase. [...] I did not, however, grow up among folks of that sort. I grew up as a part of America's lower middle class, and they're the people I can write about with the most honesty and knowledge. [...] Anyway I'm not much of a believer in the so-called character study ; I think that in the end, the story should always be the boss. » (King, 2000 : 187)

⁶² « You may be entranced with what you're learning about flesh-eating bacteria, the sewer system of New York, or the I.Q. potential of collie pups, but your readers are probably going to care a lot more about your characters and your story. » (King, 2000 : 230)

4.4 LE LECTEUR

King se soucie indéniablement de ses lecteurs lors de l'écriture comme, peut-être, un conteur de son public. Pour continuer le parallèle, comme le conteur, l'écrivain doit maintenir ses lecteurs en haleine. King (2001 : 205 – 206) semble avoir ciblé des lecteurs particuliers et semble savoir ce qui devrait les intéresser :

[Les acheteurs de livres] désirent avant tout une bonne histoire à dévorer dans l'avion, une histoire qui les fascinera au point qu'ils auront envie de tourner chaque page jusqu'à la dernière. [...] Lorsqu'un lecteur entend clairement l'écho de ce qui est sa vie, de ce qui constitue ses croyances, il y a davantage de chances pour qu'il s'investisse dans l'histoire. [...] Écrivez ce que vous avez envie d'écrire, insufflez-y de la vie et rendez votre texte unique en y mêlant ce que vous savez de l'existence, de l'amitié, des relations humaines, du sexe, du travail⁶³.

King (2000 : 222) propose la création d'un « Lecteur Idéal » lors du processus d'écriture. Cette invention de l'imagination peut aider l'écrivain à orienter son œuvre vers un public cible. Elle joue un rôle clef chez l'écrivain d'horreur (King, 2000 : 222), dans la mesure où les décisions sont en partie basées sur le lecteur idéal. À la limite, l'image du lecteur idéal qui coïncide avec le lecteur moyen est certes une formule employée par plusieurs auteurs populaires (notamment King) : « Confier son texte au Lecteur Idéal est aussi la meilleure façon d'évaluer si le rythme est bon et si le contexte [la « back story »] est présenté de manière satisfaisante⁶⁴. »

⁶³ « [...] book-buyers want a good story to take with them on the airplane, something that will first fascinate them, then pull them in and keep them turning the pages. [...] When the reader hears strong echoes of his or her own life and beliefs, he or she is apt to become more invested in the story. [...] Write what you like and imbue it with life and then make it unique by blending your own personal knowledge of life, friendships, relationships, sex and work. » (King, 2000 : 156 – 157)

⁶⁴ « The "Ideal Reader" is also the best way for you to gauge whether or not your story is paced correctly and if you've handled the back story in satisfactory fashion. » (King, 2001 : 285)

Le lecteur du roman n'est pas nécessairement le lecteur d'essais, de poésie, de théories littéraires ; il n'est pas nécessairement un consommateur de littérature intellectuelle et spécialisée. Et, selon King, lors de l'écriture d'un roman ou d'une nouvelle, il ne faut jamais perdre de vue l'objectif premier : raconter une histoire (lui donner une forme adéquate en la « récitant », en lui donnant la forme d'un récit). Et cette histoire impose un rythme qui ne doit pas être brimé selon certains penseurs (nous l'avons vu : l'histoire d'horreur a son rythme particulier selon Todorov). En plus d'avoir le souci de créer une œuvre remarquable, l'écrivain ne devrait pas oublier que le lecteur est une variable importante dans l'équation de l'écriture aux yeux de King (2001 : 229) :

Dans beaucoup de cas, lorsqu'un lecteur abandonne un livre qu'il trouve « ennuyeux », cet ennui vient de ce que l'écrivain se trouve tellement séduit lui-même par ses capacités descriptives qu'il en perd de vue sa priorité, laquelle est que son histoire doit toujours avancer⁶⁵.

Notons que cette priorité d'écriture (l'histoire) est déterminée par King ; en principe, sa subjectivité la rend critiquable. Allons maintenant critiquer les conseils plus techniques de King.

⁶⁵ « In many cases when a reader puts a story aside because it “ got boring ”, the boredom arose because the writer grew enchanted with his powers of description and lost sight of his priority, which is to keep the ball rolling. » King (2000 : 175)

4.5 COMMENTAIRE CRITIQUE

Les conseils plus techniques de King sont partiellement révélateurs de sa vision de l'écriture ; cela étant, ils présentent également une forêt à l'état sauvage, des terrains qui demeurent dans l'ombre, des zones inexploitées. En d'autres mots, les conseils techniques de l'écrivain d'horreur révèlent possiblement certaines pistes quant à la face cachée de sa vision de l'écriture (nous y reviendrons) ; en revanche, certains conseils sont conséquents avec la vision de King analysée précédemment. Notons que cette sous-section sera divisée de la même manière que la sous-section dont elle constitue la critique : (4.5.1) Les outils, (4.5.2) l'histoire, (4.5.3) Le lecteur et (4.5.4) Le talent.

4.5.1 LES OUTILS

Dans le même ordre que ci-haut, examinons plus en profondeur les conseils de King concernant les outils linguistiques. Premièrement, King est d'avis que l'apprentissage de la grammaire est absolument nécessaire ; en revanche, il semble suggérer que la priorisation de la dimension grammaticale, dans une certaine mesure, peut nuire à l'écriture. Par exemple, les dialogues n'ont pas à être grammaticalement corrects : ils doivent refléter le parler des personnages selon leur milieu socioculturel, leur éducation, leur niveau d'intelligence (surtout verbale), etc. À noter qu'une connaissance approfondie de la grammaire peut permettre l'écriture d'une longue phrase littéraire ; en l'occurrence, l'horreur obtuse exige une forme à la hauteur (sur le plan de la complexité) de son fond. Donc, en principe, l'écrivain de l'horreur obtuse aurait peut-être avantage à approfondir ses connaissances de la grammaire, de la rhétorique et de la stylistique. Notons également que King aurait pu choisir d'inclure des conseils techniques plus

spécifiques, utiles et objectifs : le temps de verbes préférable à employer dans l'horreur, le champ lexical permettant d'engendrer la peur, etc.

Deuxièmement, King propose un emploi limité d'une classe de mots : les adverbes. Néanmoins, le choix d'éliminer les adverbes dans un texte relève d'un goût personnel et non d'un principe universel. Sur le plan grammatical, les adverbes ont évidemment leur place et leur fonction dans la langue ; sinon, ils n'existeraient pas. En revanche, certaines théories de la création littéraire en proposent l'emploi limité et parcimonieux. De prime abord, il faudrait que King définisse ce qu'est un excès : beaucoup de courants littéraires ou autres ont été accusés d'un excès ou d'une insuffisance par le courant concurrent. D'ailleurs, la succession de styles ou mouvements en réaction l'un à l'autre peut être interprétée à l'aide du modèle dynamique de Zilberberg (2006 : 96) :

Du point de vue diachronique, le style postérieur dénonce volontiers celui qui l'a précédé comme excessif ou déficient ; ainsi Langier, auteur d'un *Essai sur l'architecture* paru en 1752, croyait devoir écrire à propos du style gothique : « La barbarie des siècles postérieurs fit naître un nouveau système d'architecture, où les proportions ignorées, les ornements bizarrement configurés et puérilement entassés n'offraient que des pierres en découpures, de l'informe, du grotesque, de l'excessif. »

Dans l'ensemble, l'idée d'épurer un texte des adverbes « superflus » relève en grande partie du style, du goût et de l'époque. Par exemple, le mouvement baroque a été qualifié d'« excessif » par le mouvement qui lui a succédé. Somme toute, les mouvements littéraires d'une époque proposent aux auteurs différentes façons d'écrire. Étant donné l'aspect subjectif de ces conseils, il est prudent de contester leur légitimité : si une des théories de la création ou un des

courants littéraires s'oppose à l'emploi fréquent de l'adverbe, en principe, ce n'est pas une raison suffisante pour en cesser l'emploi dans un texte de création.

Troisièmement, King aborde la question du vocabulaire. En général, les idées du romancier américain sur le style sont largement influencées par Hemingway; nous avons déjà abordé brièvement la question des influences majeures du patrimoine littéraire américain au deuxième chapitre. Hemingway (Bienen, 2016) prône un style journalistique. Plus précisément, le style d'écriture de l'auteur phare de la « Génération perdue » possède de nombreuses caractéristiques (parallélismes, vocabulaire simple, etc.) relevant de son éthique de la création : le narrateur doit rendre compte d'une réalité, d'une situation, d'une histoire le plus directement possible (demeurer purement dans la récitation des événements) sans extravagances formelles (style, narration, etc.). Parallèlement, quoique le style de King n'est pas nécessairement aussi journalistique que celui de Hemingway, l'écrivain d'horreur préconise un style d'écriture également simple et direct. En gros, King propose l'emploi d'un vocabulaire (simple ou riche) en lien avec ce qui nous est le plus naturel et confortable.

King conseille à l'écrivain de ne pas avoir honte de la richesse ou de la pauvreté de son vocabulaire. Tout d'abord, les mots (par extension, le vocabulaire) ne sont pas le seul moyen d'exposer une situation complexe dans un roman ou une nouvelle. Par exemple, le niveau d'éducation d'un personnage peut être déduit de manière approximative à partir de sa manière d'employer la langue (orthographe, syntaxe, adages, registres de langue, champ lexical, etc.) et, ainsi, il n'est généralement pas nécessaire d'exprimer cette information

explicitement. En temps normal, un vocabulaire riche permet d'exprimer une idée plus complexe avec plus de précision. De plus, cela permet de faire des effets de sens en général. Par exemple, l'emploi d'un euphémisme engendre un sens en-soi : « il est allé dans l'au-delà » ne veut pas dire exactement « il est mort ». En somme, il faut garder en tête qu'une image peut valoir mille mots, mais que mille mots peuvent valoir une image. Ajoutons aussi qu'un écrivain de la littérature obtuse aurait peut-être intérêt à tenter d'enrichir son vocabulaire tout en écrivant de manière non affectée.

En somme, nous critiquons les deux derniers points (le dialogue et la description) sur la même base. King tente d'éliminer tout ce qui encombre le rythme rapide de sa narrativité, ce qui est un choix personnel ou un choix qui relève d'un courant littéraire, voire qui relève peut-être de tous les textes à diffusion de masse contemporains. Par conséquent, le romancier américain conseille de n'employer que les mots dits nécessaires à l'intérieur des dialogues et de faire des descriptions assez brèves pour s'assurer que le lecteur ne perde pas le fil de l'histoire. Rappelons seulement la nécessité et la brièveté dont King fait mention relève de ses choix personnels : un autre auteur verrait les choses autrement.

De plus, King conseille d'éviter les répétitions. À la limite, toutes les œuvres littéraires présentent des répétitions. Par exemple, Campbell (1949 : 245) a proposé un schéma type du développement du héros dans les mythes et les récits du monde. L'innovation est rare en littérature. Quand il y a nouveauté, elle se situe sur le plan d'un ou de plusieurs sous-aspects à l'intérieur d'une œuvre de la littérature savante (de l'horreur obtuse), voire des chefs-d'œuvre.

Par conséquent, King aurait avantage à préciser les répétitions dont il est question dans sa pensée. Autrement, ce commentaire d'ordre général pourrait faire référence à de multiples répétitions déjà identifiées par la théorie littéraire au niveau de la forme et du fond (stylistique, schéma narratif et actanciel, etc.). Par ailleurs, King pourrait aller plus loin dans sa pensée en développant des arguments en faveur de cette « purification narrative » de multiples exemples qui proviennent de multiples contextes afin de renchérir sa position et d'ajouter du poids à ses affirmations à priori subjectives.

4.5.2 L'HISTOIRE

En développant d'autres idées que celles exposées dans la première partie, examinons les conseils techniques de King en matière d'écriture de l'histoire. Notre critique se divise en trois parties. En premier lieu, nous critiquons sa conception tripartite d'une histoire et du roman : la narration, la description et les dialogues n'en constituent certes pas la totalité. Par exemple, il y a bien évidemment d'autres sous-aspects (le style, les thèmes, le rythme, etc.). De surcroît, il est difficile de bien cerner ces trois concepts sans des définitions théoriques. En second lieu, nous critiquons l'approche de l'écriture du roman et de la nouvelle par le situationnel que préconise King. En fait, cette approche semble avoir limité les horizons de possibilités en matière d'histoires originales et semble avoir donné lieu à beaucoup d'intertextualité (il n'est pas question du récit, de la mise en forme de ces histoires). D'ailleurs, la popularité de King est en partie liée au fait qu'il « recycle » les histoires (il les fait « paraître neuves ») de certains livres classiques ou du folklore (américain et international) selon Bozetto (dans Marigny et Astic, 2008 : 15) :

Ainsi, on peut repérer facilement que certains de ses romans sont l'expansion de récits connus : *Simetierre (Pet Semetary)* réactualise *La Patte de singe* de Jacobs ; *Salem ('Salem's Lot)* est à la fois une reprise de *Dracula* et un pastiche de Lovecraft ; *Misery* exploite, en en inversant les rôles, le thème gothique du tyran et de la victime innocente et sacrifiée. Il fait aussi référence à d'autres textes, plus classiques : *Le Talisman* est inspiré par *Les Aventures de Tom Sawyer*, de Mark Twain. [...] Mais l'un des auteurs qui semblent l'avoir le plus inspiré reste Edgar Poe – bien qu'on ait du mal à rapprocher l'aristocratique écrivain de cet auteur populaire.

En troisième lieu, nous critiquons son penchant pour des personnages de la classe moyenne. King prétend créer ce type de personnages parce que les personnes qui ont peuplé son enfance proviennent de cette classe sociale. D'un point de vue cynique, c'est aussi un bon moyen de rejoindre un lectorat massif. D'ailleurs, selon Astic (dans Marigny et Astic, 2008 : 245), tous les éléments de son écriture semblent révéler son désir de plaire au plus grand nombre : « Il [...] insiste sur “ l'attraction et l'accessibilité de sa prose, le caractère convaincant de ses personnages, la conduite implacable et tendue de ses récits.” »

À la base, le principe « on écrit d'où on vient » ne doit pas être pris au pied de la lettre. Par exemple, King n'est pas un vampire, mais il a pu quand même en imaginer dans *Salem's Lot*. Certes, il est plus facile de créer à partir de ce qui nous est familier, de ce que nous connaissons. Cela dit, puisque King raconte des histoires qui ne se sont jamais passées, il pourrait également faire preuve d'une grande imagination en sortant de sa zone de confort concernant les personnages. Par exemple, le personnage principal d'un de ses romans pourrait provenir d'une autre classe sociale, d'une autre époque, d'un autre milieu socioculturel (par exemple : l'Asie).

4.5.3 LE LECTEUR

Examinons les conseils de King concernant l'apport du lecteur idéal dans le travail d'écriture. D'un côté, cette idée permet de donner un but fixe à l'écrivain : plaire à un lecteur idéal. D'un autre côté, la subjectivité de cette notion est pour le moins inquiétante. Forcément, l'idée qu'on peut se faire d'un lecteur idéal variera selon l'écrivain, le genre, la culture, l'époque, etc. Du point de vue de King (2001 : 205 -206), le lecteur idéal aspire à lire une histoire qui traite « du travail, du sexe et des relations humaines » pour se divertir entre l'accomplissement de tâches plus sérieuses (reliées au travail, à la famille, etc.) ; en gros, le lecteur idéal de l'auteur d'horreur représente bien le lecteur moyen de la classe moyenne. Il serait possible, bien sûr, d'imaginer un tout autre lecteur idéal à partir d'un horizon différent. Par exemple, il est facile de concevoir un lecteur qui lit un roman philosophique dans un bureau au département de lettres d'une prestigieuse université française. Autrement dit, un autre lecteur idéal qui chercherait l'originalité sur le plan de la forme et du fond ne lirait pas nécessairement dans le même but (pensons aux nombreuses fonctions de la littérature : ludique, sociale, cognitive, émotive, etc.) ; de plus, ce dernier n'est pas nécessairement divertie par les mêmes sujets (le travail, le sexe et les relations) ou de la même manière (par le style, les idées, les thèmes, etc.).

En résumé, cette projection qu'est le lecteur idéal peut certes devenir utile pour l'écriture ; cela dit, le lecteur idéal de King est évidemment subjectif. D'ailleurs, il est sujet à changer en fonction du niveau littéraire (littérature savante et littérature populaire) et de multiples autres facteurs paratextuels : le genre, l'époque, l'auteur, etc. Ajoutons aussi qu'il est légitime de

soulever une question de l'éthique en création littéraire : l'écrivain devrait-il d'abord tenter de séduire, de plaire à un lecteur (à partir de la figure du lecteur idéal) ou devrait-il tenter de créer pour des raisons plus nobles, reliées à un authentique désir d'exploration (explorer un sujet, un style, etc.) et de contribution (produire une œuvre signifiante, faire réfléchir les gens même s'ils risquent de ne pas aimer cela, etc.) ?

4.5.4 LE TALENT

Examinons les propos de King au sujet du talent. En guise de synthèse de la position de l'auteur (2000 : 138 – 141), on dira qu'il est impossible d'acquérir plus de talent. Malheureusement, King n'explique pas les raisons qui sous-tendent cette position. Afin d'affirmer avec certitude qu'une amélioration est possible en écriture, mais qu'il est impossible d'acquérir davantage de talent, il faut accepter la prémisse que la capacité d'adaptation cognitive de l'être humain (la définition de l'intelligence, selon le dictionnaire (Robert, 1985 :1017)) est relativement limitée. Dans un espace restreint, nous proposons d'aborder le sujet du talent sous un angle psychologique en examinant quelques théories sur l'intelligence et le talent présentement en vigueur.

En fait, les définitions de l'intelligence varient considérablement selon de multiples facteurs (les sources, les époques, les cultures, etc.). En survolant différentes définitions contemporaines du terme, nous avons rencontré une variété fort diversifiée d'aptitudes intellectuelles : capacité d'adaptation, mémoire, pensée abstraite, créativité, logique, capacité verbale, connaissance des émotions, aptitudes sociales, etc. D'après Cloutier (1996 : 98), certains chercheurs ont identifié au-delà de 120 habiletés mentales bien distinctes. Qui plus est, Bléandonu (2004 : 54 – 55) a mentionné que l'intelligence même est essentiellement plurielle selon plusieurs chercheurs contemporains. Malgré l'élargissement de la définition du terme à notre époque, l'approche psychométrique prévaut en éducation et en psychologie, et ce, parce que la définition psychométrique semble avoir donné lieu à de nombreuses recherches révélatrices et fructueuses.

Avec une certaine rigueur statistique, la psychométrie a développé des outils pour tenter de mesurer l'intelligence académique. Somme toute, cette dernière est réduite à une poignée de facultés cognitives qui relèvent à la fois du raisonnement (verbal et non verbal) et de la mémoire et qui forment un tout plus ou moins identifiable et mesurable qui détermine principalement le potentiel cognitif relatif aux exigences des institutions pédagogiques contemporaines⁶⁶. Bélandonu (2004 : 38) conclue qu' « (a)u-dessus de 120 [90^e percentile], il n'y a plus de relation entre le QI et les facultés créatrices ». Les études récentes d'Andearsen (2014) la mènent à la même conclusion : au-delà du 90^e percentile, l'intelligence académique et les facultés créatrices sont indépendantes. Il faut garder en tête que le système d'éducation en entier est « artificiel » et qu'une définition de l'intelligence découlant d'un univers artificiel donné ne peut vraisemblablement pas arriver à qualifier et à quantifier toutes les formes de celle-ci. En contrepartie, il est de nos jours difficile de discourir sur le concept sans employer l'acronyme QI (quotient intellectuel) sous l'influence de la psychométrie. Selon une métaétude de Murray (2008 : 49), le quotient intellectuel, qui est certes une mesure imparfaite de l'intelligence humaine, ne peut point changer de façon significative et durable durant la vie d'un individu. La part de l'environnement et de l'héritabilité n'est pas établie de manière certaine ; cela dit, selon Bléandonu (2004 :59), l'influence du milieu semble s'atténuer avec l'âge (l'environnement influencerait le jeune enfant) et le potentiel intellectuel semble demeurer étonnamment stable au cours d'une vie. Par exemple, le percentile (le rang sur cent) qu'une personne reçoit à la suite d'un test de QI (si les règles de passation ont été respectées) ne change point significativement entre l'âge de la raison et cent ans (à moins d'une atteinte

⁶⁶ Selon une métaétude de Swaminathan (2012), regroupant 1753 études, les tests qui mesurent le QI (directement ou indirectement) peuvent permettre de prédire plus ou moins objectivement le succès (le rendement aux séminaires, les résultats aux examens, le nombre de fois cité, etc.) des étudiants de deuxième et de troisième cycle.

organique ou psychologique). Cela étant, les modalités du lien entre cette dernière et le développement d'un talent spécifique comme celui de l'écriture restent à démontrer empiriquement. Allons explorer les différentes formes d'intelligences sur lesquelles se penchent d'autres chercheurs contemporains.

Selon Gardner (1999 : 41 – 43), il existe au moins huit types d'intelligences : visuelle-spatiale, mathématique, linguistique, kinesthésique, intrapersonnelle, interpersonnelle, naturaliste et musicale. Notons que les intelligences visuelle-spatiale, mathématique et linguistique sont fortement corrélées et relativement bien mesurées par les tests d'intelligences académiques contemporains aux yeux de Murray (2008 : 24). Selon les études de Gardner, l'intelligence linguistique et intrapersonnelle semblent être les deux formes d'intelligences prédominantes chez l'écrivain. Selon le chercheur, il est possible de les développer toute la vie à différents niveaux d'efficacité. Également, l'intelligence émotionnelle semble jouer un rôle crucial dans la réussite sociale et professionnelle selon Goleman (1995 : 86). La compréhension et la maîtrise de ses émotions peuvent faire la différence lorsqu'il est question d'interactions sociales importantes (par exemple, avec un éditeur ou un professeur). Selon Goleman (1995 : 86), les aptitudes émotionnelles ont une influence majeure dans la réussite lorsque les gens possèdent une intelligence académique équivalente (un QI dans le même écart-type). Comme que nous l'avons déterminé, la créativité fait partie de certaines conceptions de l'intelligence. Cependant, il est notoire qu'elle n'est pas bien mesurée par les tests de QI traditionnels. En parallèle avec l'approche psychométrique, allons donc explorer quelques théories qui traitent de la créativité.

Les études d'Ormrod (2003 :115) semblent démontrer que l'intelligence académique et la créativité sont deux entités relativement indépendantes. À noter également qu'une pensée développée ou profonde n'est que moyennement corrélée avec l'intelligence académique selon Cloutier (1996 : 108 – 109). Contrairement au QI, la pensée évolue et se développe tout le long de l'existence. En théorie, l'écrivain pourrait bénéficier d'une pensée (existentielle, morale, esthétique, etc.) riche et abstraite, ce qui n'est que moyennement corrélée avec le QI. Selon Cloutier (1996 : 108 – 109), il y a possiblement un seuil d'intelligence académique (QI) nécessaire pour bien écrire et bien penser : le reste dépend d'autres facteurs (la discipline de travail, la volonté de réussir, les connaissances acquises relatives au travail d'écriture, etc.).

Voici un résumé de nos recherches sur les capacités cognitives permettant le développement d'un talent littéraire. En somme, les individus diffèrent quant à leur niveau d'intelligence académique (raisonnements convergents), de créativité (raisonnements divergents) et dans les différentes formes que peuvent prendre leurs intelligences (intelligences multiples, intelligence émotionnelle, intelligence pragmatique, etc.), ainsi que le démontrent clairement les recherches psychologiques contemporaines. De plus, les études semblent démontrer que l'intelligence et la créativité possèdent une forte composante génétique. À la lumière des études psychologiques en vigueur, une constellation de différents attributs pourraient augmenter les chances de réussite en écriture de manière générale : l'intelligence verbale, l'intelligence intrapersonnelle, l'intelligence émotionnelle et la créativité. De manière spécifique, le degré (la force relative) de ces attributs peut varier en fonction du genre littéraire. Par exemple, la poésie et le roman n'exigent pas les mêmes attributs au même degré. Également, nous avons démontré que le niveau d'intelligence académique ne doit pas obligatoirement être exceptionnel (90^e

percentile et plus) chez le génie créateur (scientifique ou artistique). A priori, tout semble indiquer que l’assertion de King sur les limites du talent littéraire reste à démontrer empiriquement ; autrement dit, le talent relève d’un amalgame d’attributs cognitifs et personnels que la psychologie n’est pas encore parvenue à identifier et à démêler parfaitement.

Nous pourrions conclure ce chapitre en soulignant que les conseils de King sont teintés de subjectivité. Primo, ses conseils sur les outils relèvent de généralisations, sont souvent peu explicites, et mériteraient certaines précisions. Secundo, la conception tripartite du roman (histoire, narration et dialogue) de King nous semble simpliste : nous avons démontré qu’il existe davantage de sous-aspects du texte (le style, les discours, les thèmes, etc.). Hébert (2014 : 33), par exemple, en dégage une trentaine sans prétendre à l’exhaustivité. De surcroît, aborder la création d’un roman par l’entremise d’une situation (comme le présente King) peut limiter le spectre des possibilités créatrices : les mêmes histoires, à la longue, finissent par être reproduites (parfois presque en entier), parce que les situations originales sont relativement limitées (King reprend souvent des histoires du folklore). Également, le maître du macabre prétend limiter ses personnages à sa classe sociale et aux personnes qu’il a côtoyées durant sa jeunesse ; en pratique, il imagine pourtant, par exemple, des vampires. Par l’imaginaire, nous avons démontré qu’il est possible de transcender notre classe sociale et notre milieu familial ; plus précisément, nous avons démontré qu’il est possible de représenter d’autres personnes (un aristocrate, un membre de l’autre sexe, etc.), même si, en principe, nous transparaîtrons toujours dans la manière dont nous représenterons ces autres, selon le principe général que tout producteur se reflète, « fut-ce par la négative, fut-ce par l’omission significative » selon Hébert (2016 : 62), dans sa production (les personnages). Tertio, l’idée du lecteur idéal permet à l’écrivain de se fixer un objectif, ce qui

peut être d'une certaine utilité à l'écrivain. Cela dit, nous avons déterminé que le lecteur idéal chez King est un lecteur moyen ; par conséquent, nous avons argumenté que la notion même du lecteur idéal est sujette à des variations en fonction de nombreux facteurs paratextuels : l'époque, la culture, le genre, etc. Quarto, le fatalisme de King concernant le talent littéraire est partiellement justifié par les recherches psychologiques contemporaines ; pourtant, l'avenir offrira davantage de réponses quant aux modalités de cette justification partielle. Nous avons argumenté que le talent littéraire relève d'une équation fort complexe dont même les chercheurs ne connaissent pas encore toutes les variables. Qui plus est, certaines de ces variables pourraient être à l'origine d'un talent littéraire spécifique. Par exemple, des facultés verbales particulières, issues d'un niveau d'habiletés générales suffisant, peuvent occasionner le développement d'un talent particulier dans une branche particulière de la prose (le roman d'idées) et non dans une autre (le roman d'amour). Notons que nous n'avons pas pu répondre à la question de l'amélioration possible (à quel degré) en adoptant divers moyens (les cours de création littéraire, les exercices, etc.).

CHAPITRE 5

CONCLUSION

À la lumière de notre étude relevant d'une approche pluridisciplinaire, nous avons démontré que la poétique théorique que propose King dans ses essais est utile et critiquable. Elle est utile dans la mesure où elle peut être employée afin de créer une histoire d'horreur (roman, nouvelle, film, etc.) de l'ordre de l'horreur obvie. Elle est critiquable dans la mesure où elle est sujette à des nuances et des ajouts nécessaires. En ne tenant point compte des éléments de notre critique, elle engendre certaines limites au niveau des possibilités créatrices. Comme nous l'avons démontré, la notion de « story » et les multiples mécanismes que le maître du macabre propose peuvent être critiqués par les avancées modernes en théories littéraires (en sémiotique, en narratologie, en théories des genres et en théories de la création). Par ailleurs, les conseils techniques que King prodigue témoignent d'une subjectivité certes assumée, mais limitative. Malgré ses points faibles, la vision que l'auteur propose dans ses essais peut bénéficier aux créateurs et aux chercheurs à bien des égards. De façon sommaire, voici une synthèse de l'utilité globale de nos trois chapitres du développement (hormis l'introduction et la conclusion).

Dans le chapitre, nous avons démontré que la vision de King limite forcément la pertinence de ses typologies et la portée ses analyses. Dans l'ensemble, sa vision cache certaines incohérences que nous avons révélées graduellement ; cela étant, en explorant la notion de « story » (l'histoire) sous de multiples facettes, nous avons démontré l'importance du récit et de son rythme dans les histoires d'horreur. Entre autres choses, la poétique de King fait réfléchir sur l'aspect holistique du récit et de ses propriétés. À travers une « story », nous avons démontré

qu'il est possible de mener à terme une réflexion (social, politique, littéraire, etc.) signifiante. Cette réflexion permettra d'offrir une vision à laquelle les créateurs et les chercheurs pourront se référer. En démystifiant une part jusqu'ici inexplorée du récit d'horreur, notre poétique offre la possibilité de mieux comprendre l'imaginaire humain, de mieux comprendre une part de notre culture. Selon Conelly et de Clandinin (dans Burnaford, Fischer et Hobson, 1990 : 49), cette compréhension est fort bénéfique sur le plan personnel et collectif. Ces deux chercheurs (dans Burnaford, Fischer et Hobson, 1990 : 49), dans leur étude, semblent présenter l'homme comme un raconteur : sa vie peut être considérée comme une série d'histoires qu'il doit essayer de comprendre, d'analyser, de décortiquer afin de développer une identité individuelle et collective⁶⁷.

Dans le second chapitre, nous avons démontré en quoi l'horreur peut représenter un espace révélateur. Par exemple, l'horreur peut nous permettre, par l'exploitation des points de pressions enfouies dans la psyché collective, d'éclairer des parties de l'esprit humain demeurées dans l'ombre. Notons que selon chaque écrivain d'horreur de chaque époque et de chaque culture, ces points de pressions peuvent revêtir une nouvelle figuration. De surcroît, nos analyses ont approfondi certains mécanismes par lesquels l'histoire d'horreur atteint son but premier (engendrer diverses formes de peur) et transgresse certaines conventions sociales et littéraires (tout en respectant et exploitant d'autres). Les créateurs pourraient manier ces mécanismes en tenant compte des critiques que nous avons fournies afin d'engendrer la peur et de créer une

⁶⁷ Notons cependant que le narrativisme a subi de nombreuses critiques selon Petitjean (2007) et que les théories développées à partir de ses postulats sont principalement utiles dans pour transmission des savoirs (en pédagogie). Essentiellement, le récit est une forme qui embrasse que partiellement toute la complexité de l'existence (l'histoire, la vie d'un individu, etc.) et que son étude doit être bien menée pour que cette approche soit fructueuse.

symbolique signifiante et transgressive, alors que les théoriciens pourraient s'en servir dans les études littéraires portant sur l'horreur en littérature, au cinéma, dans le folklore, etc.

Dans le chapitre trois, nous avons démontré que les conseils de King sur l'écriture sont principalement le produit de ses opinions personnelles (influencées par le patrimoine littéraire américain). En contrepartie, l'écrivain aspirant à écrire de l'horreur obvie selon les paradigmes contemporains trouvera sûrement les conseils de King très éclairants. De leur côté, les créateurs pourront sélectionner certains conseils afin de coucher leurs propres histoires d'horreur sur papier. À partir de nos réflexions sur les concepts de King, nous continuerons à développer nos propres théories de l'écriture que nous appliquerons peut-être un jour dans une œuvre de création du registre de l'horreur ; après tout, une poétique est principalement conçue pour être appliquée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS D'ÉTUDE

- KING, Stephen. 1995. *Anatomie de l'horreur*. Éditions du Rocher, « Suspense », Monaco, 251 p.
- KING, Stephen. 1973. *Anatomie de l'horreur*. A Berkley Book/ Everest House, Publishers, New York. 421 p.
- KING, Stephen. 2001. *Écriture : Mémoire d'un métier*. Éditions Albin Michel, Paris, 378 p.
- KING, Stephen. 2000. *On Writing*. Pocket Books, Simon & Schuster, Inc., New York. 297 p.
- KING, Stephen. 1995. *Pages noires*. Éditions du Rocher, Monaco, 218 p.

CADRE THÉORIQUE

- ABLALI, Driss. DUCARD, Dominique. 2009. *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*. Presses universitaires de Franche-Comté, Paris, 200 p.
- ALBERT, Anne. VANBRUGGHE, Annick. 1994. *Prélude*. Éditions d'Acadie, « Collection Cinq Saisons », Moncton, 307 p.
- ANDREASON, Nancy. 2014. *The Secrets of the Creative Brain*. <http://www.theatlantic.com/features/archive/2014/06/secrets-of-the-creative-brain/372299/>, consulté le 25 mars 2016
- ARISTOTE .1997. *La Poétique*. Les Belles Lettres, « Collections Bilingues », Paris, 171 p.
- ARCHIBALD, Samuel. 2011. *Arvida*. La Quartanier, Québec, 313 p.
- ARON, Elaine. 1996. *The Highly Sensitive Person*. Harmony Books, New York, 236 p.
- ASTIC, Guy. MARIGNY, Jean. 2008. *Colloque de Cerisy autour de Stephen King : L'horreur contemporaine*. Bragelonne, « Collection Essai », Paris, 372 p.

- BARTHES, Roland. 1966. *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », Paris, 178 p.
- BERTRAND, Jean-Pierre. 2002. « *Fantastique* ». Dans ARON, Paul. 2002. *Le dictionnaire du littéraire*. Presse Universitaire de France, Paris, p. 226 – 227
- BESSIÈRE, Irène. 1974. *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*. Larousse, Paris, 256 p.
- BETTELHEIM, 1999. *Psychanalyse des contes de fées*. Livre de Poche, Paris, 476 p.
- BIENEN, HENRY. 2016. *Biography : Ernest M. Hemingway*. Poetry Foundation, Media and Press, Chicaco, <http://www.poetryfoundation.org/bio/ernest-m-hemingway> , consulté le 25 mars 2016
- BODIN, Henri. 1976. *Les monstres dans la science-fiction*. Lettres Modernes, Paris, 74 p.
- BOHLIN, Lisa, DURWIN, Cheryl Cisero, REESE-WEBER, Marla. 2009. *Ed Psych : Modules*. McGraw-Hill, Inc., New York, 662 p.
- BONIN, Pierre-Alexandre. 2012. *Le fidèle lecteur dans le palais des glaces de « The Dark Towers » : figure du lecteur et métafiction dans l'œuvre de King*. (Thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- BOZZETTO, Roger. 1998. *Territoire des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Publications de l'Université de Provence Aix-Marseille I, Aix-en-Provence, 237 p.
- BOUVET, Rachel. 2007. *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 239 p.
- BOURDIEU, P. 1991, « Le champ littéraire », Actes de la recherche en sciences sociales, N°89, Septembre 1991, p. 3-46.
- BLÉANDONU, Gérard. 2004. *Les enfants intellectuellement précoces*. Que sais-je ? Presses Universitaires de France, « Collection Encyclopédique », Paris, 124 p.
- CALLOIS, Roger. 1996. *Anthologie du fantastique*. Gallimard, Paris, vol. 1, 640 p.
- CAMPBELL, Joseph. 1949. *The Hero With A Thousand Faces*. MJF Books, New York, 416 p.
- CARROLL, Lewis. 2009. *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*. Gallimard, Paris, 247 p.

- CARROL, Noël. *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*. Routledge, Chapman and Hall, Inc., Londres, 254 p.
- CARSON, S. H. 2011. *Creativity and psychopathology : A shared vulnerability model*. The Canadian Journal of Psychiatry, 56, p. 144 à 153
- CLOUTIER, Richard. 1996. *Psychologie de l'adolescence*. Gaëtan Morin Éditeur ltée, Québec, 286 p.
- CONNELLY, F.M. CLANDININ, D. J. 1990. *Stories of experience and narrative inquiry*. Dans BURNAFORD, Gail, FISCHER, Joseph et HOBSON, David. 1996. *Teachers Doing Research*, Educational Researcher, USA, p. 2 à 17
- COUÉGNAS, Daniel. 1992. *Introduction à la paralittérature*. Édition du Seuil, Paris, 200 p.
- COUREVILLE NICOL, Valérie de. 2004. *Le soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en Occident*. Les Presses de l'Université Laval, Québec, 303 p.
- CSIKZENTMIHALYI, Mihaly. NAKAMURA, Jeanne. 2016. *Qu'est-ce que l'expérience optimale (« flow ») en psychologie positive ?*, <http://www.psychomedia.qc.ca/psychologie-positive/2013-05-14/definition-experience-optimale-flux>, consulté le 18 avril 2016
- DANIELS, Susan. PIECHOWSKI, Michael. 2009. *Living with Intensity*. Great Potential Press, Inc., « Psychology / Education », Tucson, United States, 270 p.
- DURAND, Stéphanie. 2006. *Aux origines de la littérature fantastique et de la littérature d'horreur : le roman gothique*. Solaris 159, vol. 32, n°1, p.103-117
- ÉMOND, Maurice. 1990. *Les voies du fantastique québécois*. Nuit Blanche éditeur, Québec, 243 p.
- ELKIN, Jaron. 2011. *The Misery of Popularity : Stephen King in the Literature Classroom*. (Masters of Art unpublished). University of Indiana, 131 p.
- ELLIS, Bret Easton. 1991. *American Psycho*. Picador, London, 384 p.
- GARDNER, Howard. 1999. *Intelligence Reframed*, Basic Books, New York, 219 p.
- GELDER, Ken. 2000. *The Horror Reader*. Routledge, London, 414 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Éditions du Seuil, « Collection Poétique », Paris, 267 p.
- GRÉGOIRE, Claude. 1997. *Le fantastique même : une anthologie québécoise*. L'instant même, Québec, 234 p.

- GUTHRIE, James Ronald. 2009. *Three Decades of Terror : Domestic Violence, Patriarchy and the Evolution of Female Characters in Stephen King's Fiction*. (Masters of Art unpublished). University of Alabama, 111 p.
- HÉBERT, Louis. 2015. *Dictionnaire de sémiotique général*. <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf> , consulté le 10 juin 2016
- HÉBERT, Louis. 2014. *L'analyse des textes littéraires : une méthodologie complète*. Classique Garnier, « Dictionnaire et synthèse », Paris, 346 p.
- HÉBERT, Louis. 2016. « Sémiotique et littérature », dans Amir Biglari et N. Roelens (dir.), *Sémiotique en interface*, Paris, Kimé. (soumis)
- JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, p.47
- KING, Stephen. 1990. *The Dark Half*. Penguin Group, New York, 484 p.
- KING, Stephen. 1996. *Desperation*. Penguin Group, New York, 724 p.
- KING, Stephen. 2010. *Nuit noire, étoiles mortes*. Le Livre de poche, « Fantastique », Paris, 724 p.
- KING, Stephen. 1983. *Pet Sematary*. Doubleday & Company, New York, 411 p.
- KING, Stephen. 1993. *Salem's Lot*. BCA, United Kingdom, 439 p.
- KING, Stephen. 2011. *The Dead Zone*. Anchor Books, New York, 544 p.
- KING, Stephen. 1977. *The Shining*. Anchor Books, New York, 659 p.
- KING, Stephen. 1990. *The Stand*. Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., New York, 1153 p.
- KUNDERA, Milan. 1986. *L'art du roman*. Éditions Gallimard, « Collection Folio », Paris, 194 p.
- KUNDERA, Milan. 2005. *Le Rideau*. Éditions Gallimard, « Collection Folio », Paris, 205 p.
- KUNDERA, Milan. 1993. *Les testaments trahis*. Éditions Gallimard, « Collection Folio », Paris, 325 p.
- KUNDERA, Milan. 1968. *Risibles amours*. Éditions Gallimard, « Collection Folio », Paris, 303 p.

- LECLAIR, Julie. 2006. *L'hybridation et l'écart générique : véhicule de la critique sociale chez Stephen King*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- LEMMENS, Kateri. 1999. *La philosophie à l'épreuve du roman chez Milan Kundera*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université de McGill, http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1458431914243~286&usePid1=true&usePid2=true, consulté le 19 mars 2016
- LEMMENS, Kateri. 2008. *(S') écrire, (s') interpréter et mourir : regards croisés sur le récit, la compréhension et la finitude*. Dans : Luc Vigneault et Blanca Navarro Pardinas, *De la vérité du récit : Hommage à Thierry Hentsch*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, p. 197 – 212
- LEVIN, Ira. 2011. *The Stepford Wives*. Corsair, Plymouth, Angleterre, 139 p.
- LOVECRAFT, Howard Philips. 1969. *Épouvante et surnaturel en littérature*. C. Bourgeois, Paris, 163 p.
- LORD, Michel. 1995. *La logique de l'impossible : aspect du discours fantastique québécois*. Nuit Blanche, Québec, 360 p.
- MALRIEU, Joël. 1992. *Le fantastique*. Hachette, Paris, 160 p.
- MARLEAU, Sophie. 2012. *De la lecture à la peur et au dégoût : les effets de la littérature d'horreur*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Trois-Rivières.
- MAYNART, Isabel-Jeuge .2014. *Dictionnaire mondial des littératures*. <http://www.jarousse.fr/encyclopedie/litterature/populaire/176153>, consulté le 29 mars 2015
- MELLIER, Denis. 1999. *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*. H. Champion, Paris, 479 p.
- MELLIER, Denis. 2000. *La littérature fantastique*. Éditions du Seuil, Paris, 62 p.
- MENDAGLIO, Sal. 2008. *Dabrowski's Theory of Positive Desintegration*. Great Potential Press, Inc., Tucson, United States, 274 p.
- MOCHON, Jean-Philippe. 1988. *Le bel effet gore : l'autopsie d'une collection*. Éditions du Fleuve Noir, Paris, 153 p.
- NEALON, Jeffrey. GIROUX, Susan Searls. 1992. *The Theory Toolbox : Critical Concepts for the Humanities, Arts and Social Sciences*. Plymouth, United Kingdom, 280 p.
- NICOLESCU, B. 2012. « Une nouvelle vision du monde : la transdisciplinarité » [extraits de B. Nicolescu, *La transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, éditions du Rocher, 1996],

- Centre international de recherches et études transdisciplinaires, <http://ciret-transdisciplinarity.org/transdisciplinarity.php>, consulté le 21 décembre 2015
- ORMROD, Jeanne Ellis. 2003. *Educational Psychology : Developing Learners*. Pearson Education, Inc., New Jersey, 303 p.
- PÉAN, Stanley. 1990. *Horreur et subversivité en littérature fantastique*. Dans : Maurice Emonde (dir.), *Les voies du fantastique québécois*, Nuit blanche éditeur, Québec, p.161 – 178
- PETITJEAN, Johann. 2007. *Raconte-moi une histoire. Enjeux et perspectives (critiques) du narrativisme.*, <https://traces.revues.org/321#tocto2n6>, consulté le 16 février 2016
- POE, Edgar Allan. 2002. *Complete Tales & Poems*. Castle Books, New Jersey, 842 p.
- POPOVA, Maria. 2014. *Ambiverts, Problem-Finders, and the Surprising Psychology of Making Your Ideas Happen*. <https://www.brainpickings.org/2013/02/01/dan-pink-to-sell-is-human/>, consulté le 17 avril 2016
- POPOVA, Maria. 2014. *Darwin's Battle with Anxiety*, <http://www.brainpickings.org/2014/08/28/darwin-anxiety/>, consulté le 30 juin 2015
- POPOVA, Maria. 2014. *Good Writing Versus Talented Writing*, <http://www.brainpickings.org/2013/05/20/good-writing-vs-talented-writing/>, consulté le 30 juin 2015
- POPOVA, Maria .2014. *The Relationship Between Creativity and Mental Illness*, <http://www.brainpickings.org/index.php/2014/07/21/creativity-and-mental-illness/>, consulté le 22 juillet 2015
- POPOVA, Maria. 2014. *Why Psychological Androgyny is Essential to Creativity*. <http://www.brainpickings.org/2014/11/07/psychological-androgyny-creativity-csikszentmihalyi/>, consulté le 22 juillet 2015
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un Nouveau Roman*. Nouvelle Revue Française, « idées », Paris, 183 p.
- SAINT-LOUIS, Tatiana. 2012. *Le double et le texte : homonyme, pseudonyme et auteur chez Dostoïevski, King, Auster, Poe et Nabokov*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université de Montréal.
- SARTRE, Jean-Paul. 1938. *La nausée*. Gallimard, Paris, 250 p.
- SARAMAGO, José. 2005. *L'autre comme moi*. Éditions du Seuil, Paris, « Point Seuil », 348 p.

- SCHNEIDER, Steven Jay. 2004. *Horror Film and Psychoanalysis : Freud's Worst Nightmare*. Cambridge University Press, New York, 299 p.
- SCHUPP, Patrick. 1997. *Stephen King écrivain, cinéaste et démiurge*. Séquence, Numéro 191, p.18-39
- SENÉCAL, Patrick. 2003. *Le Passager*. Alire, « Polar/Noir », Laval, 214 p.
- SENÉCAL, Patrick. 2003. *5150, rue des Ormes*. Alire, « Polar/Noir », Laval, 367 p.
- SENÉCAL, Patrick. 2003. *Sur le seuil*. Alire, « Horreur », Laval, 429 p.
- SRAMEK, Jiri (1983). *La vraisemblance dans le récit fantastique*. Brown University, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113561/1_EtudesRomanesDeBrno_14-1983-1_9.pdf?sequence=1, consulté le 17 avril 2016
- ST-ONGE, J.-Claude. 2011. *La condition humaine : quelques conceptions de l'être humain*. Gaëtan Morin, Boucherville (Québec), p.166
- SWAMINATHAN, Nikhil .2012. *What predicts grad school success ?* American Psychological Association, <https://www.apa.org/gradpsych/2012/09/cover-success.aspx.com>, consulté le 27 février 2016
- THÉRIAULT, Mélissa. 2007. *L'art de masse et l'art populaire dans la philosophie analytique de l'art ou le paradoxe des « fans » d'Elvis*. (Université de Québec à Montréal et L'Université de Provence I), <http://www.archipel.uqam.ca/1049/1/D1644.pdf>, consulté le 28 mars 2016
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil, Paris, 188 p.
- TWAIN, Mark. 2016. *How to Tell a Story and Others*. <http://www.gutenberg.org/files/3250/3250-h/3250-h.htm>, consulté le 25 mars 2016
- VAX, Louis. 1965. *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*. Presse Universitaire de France, Paris, 313 p.
- WILDE, Oscar. 1993. *The Picture Of Dorian Gray*. Istituto Grafico Bertello, Borgo San Dalmazzo (CN), 240 p.
- ZAMBRANO, A. L. 1978. *Horror in Film and Literature*. Gordon Press, New York, 422 p.
- ZILBERBERG, C. (2006). *Éléments de sémiotique tensive*. Québec/Limoges, Presse de l'Université Laval / Presse de l'Université de Limoges, 250 p.