

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	10
CONTEXTE SOCIOHISTORIQUE ET SUBVERSION DES <i>CONTES IMMORAUX</i>	
1.1 Le conte fantastique.....	10
1.2 Problèmes de définition du fantastique	15
1.3 Le frénétique et la réception des <i>Contes immoraux</i>	18
1.4 La subversion.....	24
1.5 Subversion formelle dans les <i>Contes immoraux</i>	26
1.5.1 « Notice sur Champavert » ou le jeu de loups.....	27
1.5.2 Les <i>Contes Immoraux</i> et la subversion ironique	35
CHAPITRE 2	47
ÉTUDE DES <i>CONTES IMMORAUX</i> : ABJECTION, ALTÉRITÉ, SUBVERSION	
2.1 « Monsieur de l'Argentière, l'accusateur » et l'abjection	48
2.2 « Don Andréa Vésalius, l'anatomiste » : Science abjecte	64
2.3 « Jaquez Barraou, le charpentier » et l'altérité	70
2.4 « Three fingered Jack, l'obi » : Le prix de la liberté	78
2.5 « Champavert, le lycanthrope » : L'homme et l'Inconnu.....	87
CONCLUSION	101
BIBLIOGRAPHIE	107

INTRODUCTION

*Si je suis resté obscur et ignoré, si jamais personne
N'a tympanisé pour moi, si je n'ai jamais été appelé
Aiglon ou cygne, en revanche, je n'ai jamais été
Le paillasse d'aucun ; je n'ai jamais tambouriné
Pour amasser la foule autour d'un maître,
Nul ne peut me dire son apprenti.
- Pétrus Borel, *Rhapsodies* -*

*Qui a lu Pétrus Borel*¹ ? Telle est la question que lance Jean-Luc Steinmetz, spécialiste de celui qu'on surnomme le lycanthrope (l'homme-loup). Si ce nom semble tombé dans l'oubli, certains vont jusqu'à faire de cet ardent défenseur de la bataille d'Hernani « l'inconnu le plus célèbre du romantisme². » Ami de Théophile Gautier, de Gérard de Nerval, de Philothée O'Neddy, il a laissé une œuvre limitée et disparate. Elle comprend un recueil de poésie, *Rhapsodies* (1832), un recueil de contes, *Champavert, contes immoraux* (1833), un roman à la fois historique et noir, *Madame Putiphar*³ (1839), et divers textes – pamphlets, chroniques, poèmes, écrits inachevés, etc. –, dont quelques-uns réunis en 2002 par Jean-Luc Steinmetz sous le titre *Écrits drolatiques*⁴. On doit aussi au lycanthrope la traduction française du roman de Daniel Defoe,

¹ Jean-Luc Steinmetz, *Pétrus Borel, vocation : poète maudit*, Paris, Fayard, 2002, quatrième de couverture. À l'avenir : PBVPM.

² Daniel Rondeau, *Noir Borel*, www.livres.lexpress.fr.

³ Roman par lequel Borel a été comparé au marquis de Sade, et ce, par le grand critique de l'époque Jules Janin.

⁴ Ce volume comprend : *L'Obélisque de Louqsor, Première entrevue du prince Pur-Sang et de sa pouliche de Mecklembourg, Le Croque-mort, Le Gniaffe, La Maison de M. Balzac, Journal de voyage en France de la famille John-Bull, Mon ami Panturier, Théâtre d'Alger, La Science en Afrique, Oran, Le Voyageur qui raccommode ses souliers*, le dernier poème à M^{lle} Magdeleine Otten.

Robinson Crusoé, traduction qui demeure une référence encore aujourd'hui⁵. Au cours de sa brève carrière littéraire, Borel a été le chef de file du mouvement frénétique – passade littéraire méconnue qui n'a guère perduré au-delà de 1830 – et membre du Petit Cénacle et de la Camaraderie du bousingo⁶. S'il n'a pas su rester le meneur de ces groupes, il fut, du moins, « l'individualité pivotale⁷ » autour de laquelle les autres gravitèrent, comme le souligne Théophile Gautier dans son *Histoire du romantisme*. Faiseur de *bousin*⁸, Borel a davantage marqué les esprits par sa personnalité flamboyante que par son art, déjà jugé, par les critiques de l'époque, comme excentrique et de mauvais goût. Malgré tous les efforts déployés afin de vivre de sa plume, le lycanthrope n'a eu qu'un succès médiocre et a vécu dans une profonde misère. En 1847, il quitte la France pour l'Algérie afin d'occuper le poste d'inspecteur de colonisation, mais à la suite de divers conflits, il est définitivement démis de ses fonctions et finit ses jours en cultivant sa terre⁹. Rejeté et malmené par ses pairs et par sa patrie, Borel n'a pas su devenir le grand écrivain que ses amis avaient vu en lui. C'est pourquoi Jean-Luc Steinmetz qualifie la vie de ce lycanthrope « [d'] impressionnant ratage¹⁰ » et l'homme, d'un parfait exemple du poète maudit, et ce, « par une destinée qui montre, de façon presque parfaite, le secret pouvoir qu'ont certains hommes de se

⁵ Jean-Luc Steinmetz, *Pétrus Borel, un auteur provisoire*, Paris, PUL, 1986, p.104. À l'avenir : PBAP.

⁶ La distinction entre le Petit Cénacle et les Jeune-France, tout comme la période à laquelle ils ont existé – il est souvent question de l'année 1832 –, est certes difficile à faire. Ces groupes, tous constitués d'artistes de sphères diverses (écrivains, architectes, peintres, sculpteurs, etc.), avaient ce même dévouement pour l'Art et la Liberté et se distinguaient du Cénacle de Hugo par le fait qu'ils baignaient, de façon plus radicale, dans une mer de révolte et de haine contre le bourgeois et l'art vulgaire. Ils regroupaient, entre autres, Borel, O'Neddy, Gautier, Nerval, Nanteuil, Duseigneur, Lassailly.

⁷ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p.19.

⁸ Le mot bousingo(t) renvoie aux jeunes agitateurs républicains de la période des Trois Glorieuses. Borel et son groupe ont été affublés de ce surnom par les journaux, notamment le *Figaro*. Voir le chapitre que consacre Jean-Luc Steinmetz à la Camaraderie du Bousingo dans *Pétrus Borel, vocation : poète maudit*, p.83-117.

⁹ On raconte d'ailleurs que Borel serait mort à la suite d'une insolation le 17 juillet 1859 à Mostaganem, en Algérie.

¹⁰ Jean-Luc Steinmetz, *PBVPM*, p.11.

perdre ou de se détruire¹¹. » Steinmetz a réalisé un travail considérable afin de rapatrier le lycanthrope au sein de l'histoire littéraire¹² ; il a rendu également possible l'accès à ses œuvres en les rééditant¹³. Mais malgré cet intérêt, les œuvres du lycanthrope sont délaissées par les spécialistes de la littérature au profit du personnage excentrique que ce dernier incarne : c'est comme si « on n'aim[ait l']art [de Borel] qu'en pensant à l'homme qui est derrière, sans que l'homme puisse valoir pour l'œuvre ni l'œuvre faire souscrire à l'homme¹⁴. » De ce fait, Borel reste un paria dans la littérature française par l'étrangeté de son œuvre. Néanmoins, un écrivain comme Charles Baudelaire a reconnu le talent du lycanthrope dont il fait l'éloge dans *Sur mes contemporains* : « sans Pétrus Borel, il y aurait une lacune dans le romantisme¹⁵ ». Cette lacune, selon Maxime Prévost, est que « sans Borel, nous n'aurions eu aucune expression mémorable du "républicanisme misanthropique" des romantiques de la deuxième vague¹⁶. » C'est donc dire que cet auteur, malgré vents et marées, possède bel et bien une place – non négligeable – au sein du romantisme.

De nos jours, la présence de Borel et de ses œuvres dans les anthologies et les ouvrages généraux¹⁷ sur la littérature est très rare et, s'ils y sont, ce n'est le plus souvent qu'à titre indicatif ou d'érudition. Considéré comme un « petit romantique » – étiquette fort révélatrice de l'intérêt qu'on lui porte à présent –, Borel a tout de même attiré

¹¹ Jean-Luc Steinmetz, *PBVPM*, quatrième de couverture.

¹² Steinmetz s'est intéressé plus particulièrement aux *Rhapsodies* et à *Madame Putiphar*.

¹³ Les œuvres *Madame Putiphar* (1999) et *Champavert, contes immoraux* (2002) sont toutes deux publiées chez Phébus.

¹⁴ Raymond Schwab, « Pétrus Borel, l'homme-loup », dans *Formes et couleurs*, Lausanne, vol. 3-4, non paginé.

¹⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1961, p.726.

¹⁶ Maxime Prévost, « Le Républicanisme lycanthrope de Pétrus Borel », dans Marie-Andrée Beaudet, Luc Bonenfant et Isabelle Daunais (dir.), *Les Oubliés du romantisme*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2004, p.148-149. L'expression « républicanisme misanthropique » est de Baudelaire.

¹⁷ Notamment les ouvrages sur le romantisme de Paul Bénichou, de Georges Gusdorf, de Max Milner, de Pierre Lepère.

l'attention de quelques personnages de renom de la littérature du XX^e siècle, notamment Paul Éluard, Tristan Tzara, Louis Aragon, André Breton, etc. L'un appelle Borel « ce colosse¹⁸ », l'autre le considère comme étant « le seul auteur français par qui nous pouvons nous faire une idée de ce qu'on appelait, au début du XIX^e siècle, le *genre frénétique*¹⁹. »

Écrivain en marge de la « grande » littérature, Borel a pratiqué un style qui, dès lors qu'il vît le jour, s'est éteint : le frénétique. Encore aujourd'hui, cette tendance littéraire ne détient toujours pas de définition claire et précise et se confond volontiers avec le fantastique. De plus, ceux qui ont eu la témérité de parler de Borel – qu'il soit question de Paul Bénichou, de René Bourgeois, de Max Milner, etc. – ont simplifié l'œuvre de Borel à certains lieux communs de la littérature frénétique, qui tire ses sources de la littérature gothique anglo-saxonne (images atroces et terrifiantes, excès dans l'horreur et la cruauté, victimes innocentes, pendus, cadavres, etc.), et ont négligé sa teneur sociale et métaphysique. Bénichou va jusqu'à dire que « l'horizon de son œuvre est limité ; l'acte poétique s'y présente sans aucun caractère métaphysique ; [que] le sacerdoce de l'infini, les pouvoirs de l'imagination symbolique, et tout ce qui constitue la religion propre du romantisme, en sont à peu près absents²⁰. » Notre entreprise souhaite prouver le contraire en s'intéressant à la portée sociale et philosophique des *Contes immoraux*, recueil de contes considéré par Steinmetz comme

¹⁸ Louis Aragon, cité par Jean-Luc Steinmetz, *PBVP*, Paris, Fayard, 2002, p.17.

¹⁹ André Breton, « Le Bouc émissaire du romantisme, Pétrus Borel », dans *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 10 novembre 1923.

²⁰ Paul Bénichou, *Romantisme I-II : Le sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 2004, p.405.

l'une des « deux œuvres atypiques²¹ » du lycanthrope – l'autre étant son unique roman *Madame Putiphar*.

Notre problématique se concentrera sur la subversion, concept-clé que nous définirons à l'aide de la définition proposée par Pierre Bourdieu dans *Langage et pouvoir symbolique*. Comme nous le verrons, la subversion consiste à la dénonciation de l'ordre établi ainsi que de ses dirigeants et à la proposition d'une autre option, d'un sens nouveau qui est en rupture avec le sens commun initial²². Nous démontrerons que cette mécanique de la subversion se fait sentir à tous les niveaux dans les *Contes immoraux* : générique, formel, éthique et thématique. Nous tenterons de prouver, qu'avec l'œuvre de Borel, le genre du conte est une forme sociale qui se régénère (ou dégénère) au XIX^e siècle. L'ironie et l'excès dans la violence et l'horreur sont maîtres dans son écriture, de sorte que les valeurs dominantes traditionnelles, telles que la justice, la morale, la famille, etc., sont radicalement renversées. De fait, nous verrons que ce concept régit la totalité des contes de Borel ; chacun d'eux dévoile et dénonce les iniquités de la société.

Le terme « subversion » a souvent été associé à Borel. Bénichou qualifie le pessimisme du lycanthrope de « subversif²³ », tandis que René Bourgeois, auteur de *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Madame de Staël à Gérard de Nerval*, consacre à Pétrus Borel – ainsi qu'à Charles Lassailly, autre petit romantique et ami du lycanthrope – un chapitre ayant pour titre « Subversion ironique²⁴ ». Mais dans les deux cas, aucun n'élabore ce qu'il entend par subversion ni ne propose une analyse

²¹ Jean-Luc Steinmetz, *PBVP*, quatrième de couverture.

²² Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p.189.

²³ Paul Bénichou, *op.cit.*, p.405.

²⁴ René Bourgeois, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Madame de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, PUG, 1974, p.65.

approfondie des *Contes immoraux*. Pour notre part, nous ferons de la subversion la pierre d'assise de notre analyse.

Les objectifs de cette recherche sont de renouveler le discours critique sur ce « petit romantique » et de montrer comment les *Contes immoraux* participent à la subversion du conte traditionnel, de même qu'ils proposent un regard particulier, empreint de violence et de cruauté, sur la société de l'époque. Sans crier au génie méconnu, nous poserons, par le fait même, la question de la fortune littéraire de cet auteur. Dans une vision plus globale, ce mémoire tentera de dépasser les préjugés sur la littérature frénétique, comme étant une littérature facile, n'ayant rien d'autre à offrir que des images de goût douteux, cherchant délibérément à choquer le public. Par l'étude des *Contes immoraux* de Borel, nous montrerons que derrière ces excès macabres, il y a une volonté de critiquer une société pour le moins morcelée par les événements de l'époque. Par la diversité des lieux et des personnages des contes, ce recueil nous offre un panorama de diverses sociétés (française, espagnole, jamaïcaine, etc.) avec ses injustices et ses horreurs, où l'homme est au cœur de l'*immoralité*, en tant que victime, mais aussi en tant qu'instigateur de celle-ci.

Pour ce faire, nous procéderons à une analyse sociologique du texte, c'est-à-dire que nous étudierons le texte à la lumière de son contexte de production. Nous relèverons tout d'abord l'« horizon d'attente²⁵ » des *Contes immoraux* dans la société de 1830. Nous situerons l'œuvre de Borel dans son contexte sociohistorique de façon à ancrer le recueil dans son époque et à tenter d'expliquer son insuccès lors de sa publication en 1833. Il sera question du genre fantastique et de son impact sur la littérature de 1830,

²⁵ Notion développée par Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, qui consiste aux premières expériences de lecture d'un ouvrage par un lectorat.

ainsi que de la place qu'a occupé le frénétique à cette même période. En revisitant chacun de ces « genres²⁶ » et en proposant une définition plus actuelle de ceux-ci, nous verrons qu'ils partagent plusieurs points en commun, notamment un regard critique sur la société et un rapport particulier au réel. S'inscrivant historiquement dans la veine de la littérature frénétique, le recueil du lycanthrope possède bel et bien des « tics frénétiques repérables : abondance torrentielle des épigraphes, accentuation outrée de la couleur locale, violence excessive des actions représentées²⁷. » Borel occupe néanmoins une « position singulière²⁸ » au sein de sa propre camaraderie : son œuvre semble appartenir à la fois à l'un et l'autre des genres, plutôt qu'au seul genre frénétique. Nous nous écarterons donc de ces catégorisations afin de nous intéresser à l'analyse du texte, ce qui nous permettra de faire ressortir son « inconscient social²⁹ », ses liens avec le contexte de production ainsi que sa charge contre la société de l'époque. Nous étudierons ensuite la « Notice sur Champavert », qui révèle le projet de subversion de Borel qui s'élabore tout au long du recueil. De même, nous nous intéresserons à la structure des récits, qui déroge de la forme traditionnelle du conte, notamment par la surabondance d'épigraphes ou de titres empreints d'ironie, désamorçant l'effet dramatique de l'histoire. Le deuxième chapitre sera consacré aux personnages ainsi qu'aux rapports qu'ils entretiennent entre eux. Plus précisément, par l'étude des contes « Monsieur de l'Argentièr » et « Don Andréa Vésalius », nous verrons que les détenteurs de pouvoir et de savoir au sein de la société dépeinte par Borel sont

²⁶ Nous qualifions de « genres » le fantastique et le frénétique à l'instar de Gilbert Millet et Denis Labbé (*Le Fantastique*, Tours, Éditions Belin, 2005), de Joël Malrieu (*Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1992) et de Max Milner (*Le Romantisme I : 1820-1843*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française », 1973).

²⁷ Jean-Luc Steinmetz, *PBVP*, p.102.

²⁸ *Ibid.*, p.102.

²⁹ Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Nathan-Université », 1979, p.4.

corrompus, puisqu'ils les utilisent à des fins égoïstes et souvent cruelles. Le concept de l'abjection, défini et élaboré par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, guidera notre analyse. Nous montrerons que l'abjection des personnages incarnant le pouvoir et le savoir constitue l'étape préalable de la subversion.

Nous nous attarderons par la suite aux individus qui constituent la base de cette société hiérarchique et qui représentent une menace possible pour l'ordre établi, puisque chacun d'eux peut être l'occasion d'un retour du refoulé, c'est-à-dire éveiller l'animal qui sommeille en lui. Le concept de l'altérité – le fait de devenir autre au sein de sa propre collectivité – développé par Gilbert Millet et Denis Labbé dans *Le Fantastique* nous permettra de défendre cette idée. L'étude des contes « Jaquez Barraou » et « Three Fingered Jack » montrera la bestialité de l'homme – mais aussi celle de la femme – et sa potentialité meurtrière et dévastatrice. Nous traiterons également des rapports de pouvoir entre dominant et dominé. Enfin, l'étude du dernier conte « Champavert, le lycanthrope » sera d'autant plus importante parce que ce récit clôture le recueil, mais également parce qu'un rapport pseudonymique unit l'auteur au personnage éponyme, révélant leur réciprocité sur le plan de l'énonciation. Nous nous pencherons plus particulièrement sur le discours philosophique de ce héros-penseur, désillusionné et conscient du jeu de l'existence. Si Champavert dénonce l'absurdité de la société ainsi que sa corruption – tout comme les autres personnages du recueil –, ce dernier semble voir le néant et le refus de la signification comme une manière de contrevenir au joug social et à l'ordre établi.

En somme, nous prouverons que Borel propose une réflexion sur le réel par ses *Contes immoraux* et qu'il y élabore son projet subversif : *détromper*³⁰ le lecteur en levant le voile des illusions et en faisant tomber les masques. Telle est la mission de l'artiste et de l'art selon Borel, qui ne se cachait pas d'une certaine volonté de dénoncer les inégalités sociales et d'interroger les rapports de l'homme au monde :

L'art ira toujours décroissant tant qu'on s'obstinera à ne point le regarder comme un élément social et à nier sa mission d'exprimer les rapports de tous les êtres, les rapports du créé au créateur, des hommes aux hommes, de l'homme à l'univers [...]. Car, personne ne le niera, l'artiste est un véritable apôtre, c'est-à-dire un homme de la foule, qui sort de la foule pour parler à haute voix à la foule dont il sort³¹.

³⁰ Borel emploie le terme « détrompeur » dans la « Notice sur Champavert » dans Pétrus Borel, *Champavert, contes immoraux*, Paris, Phébus, 2002, p.233. À l'avenir : CCI.

³¹ Pétrus Borel, « Des artistes penseurs et des artistes creux », dans *L'Artiste*, été 1833, cité par Paul Bénichou, *Romantisme I-II : Le sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 2004, p.408.

CHAPITRE I

CONTEXTE SOCIOHISTORIQUE ET SUBVERSION DES *CONTES IMMORAUX*

*Tu seras du vulgaire
Appelé frénétique, insensé,
Furieux, farouche, fantastique.*
- Pierre de Ronsard, *L'Hymne de l'automne* -

1.1 Le conte fantastique

Au cours du XIX^e siècle, la publication préalable de récits brefs dans divers journaux et revues contribue à l'essor du conte et de la nouvelle, assurant à l'écrivain une régularité de production¹. Pierre-Georges Castex, dans *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, constate la prépondérance du récit court à cette époque : « Les contes envahissent les colonnes des périodiques ; ils s'accumulent dans des recueils collectifs. Il en est de toutes les sortes². » Le conte, tout comme la nouvelle, ne se rapporte plus uniquement aux catégories originelles (contes merveilleux, facétieux ou philosophiques, par exemple). D'après le *Dictionnaire universel des littératures*, la nouvelle et le conte évoluent selon trois grandes tendances :

¹ Béatrice Didier, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p.3130.

² Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p.66. À l'avenir : CCF.

La première poursuit la tradition comique du fabliau, [...] la seconde, plus importante, rapproche le récit court du fait journalistique, de la chronique historique [...], et cherche à lui donner une vraisemblance en l'inscrivant dans un contexte quotidien ou connu [, et] la troisième englobe le vaste domaine du fantastique, [s'étendant] à des notions plus larges : la cruauté, la magie, voire la monstruosité clinique³.

Ce début de siècle est plus fortement marqué, surtout aux alentours de 1830, par la dominance d'un genre nouveau : le fantastique. L'engouement pour le conte et l'influence notable de différents conteurs anglais et allemands, surtout celle d'Hoffmann, sur les auteurs français contribuent grandement au développement de cette mode. En 1829, lorsque Loève-Weimars publie les quatre premiers tomes de sa traduction de l'œuvre d'Hoffmann sous le titre de *Contes Fantastiques*, le mot « fantastique » est désormais « dans toutes les bouches, sous toutes les plumes : on en parle dans *Le Temps*, dans *Le Journal des Débats*, dans *Le Globe*⁴. » Nodier offre, un an plus tard, son essai *Du Fantastique en littérature*, proposant, entre autres, un premier survol historique et théorique du genre en question. Pour Nodier, l'arrivée du fantastique intervient à une époque où la religion ne fait plus appel à l'imagination de ses pratiquants. Les révolutions sociales et politiques ainsi que le développement industriel ébranlent aussi les esprits et ouvrent de nouvelles portes dans le domaine des arts. En retraçant l'évolution de la pensée humaine depuis Aristote, Nodier en vient à considérer la littérature comme une représentation des « choses ordinaires de la vie⁵. » Le fantastique s'approprie cette réalité et la remet en question, tout comme les lois universelles immuables qui régissent le monde et les hommes. C'est par un accès

³ Béatrice Didier, *op.cit.*, p.3130.

⁴ Éric Lysøe, *Littératures fantastiques : Belgique, terre de l'étrange*, t.1 : 1830-1887, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord repères », 2003, p.10.

⁵ Charles Nodier, *Du Fantastique en littérature*, Loire, Barbe Bleue Chimères, 1989, p.9-10.

illimité à un imaginaire que le fantastique se manifeste et devient si populaire au XIX^e siècle. Il provoque chez le public des émotions multiples et un délassement après l'insuccès des révolutions et des rêves politiques⁶. L'accès à un imaginaire, plutôt onirique, témoigne d'un refus de cette réalité. Ce type de récit permet au lecteur de s'évader du monde réel vers des univers chimériques où vivent des êtres surnaturels et où tout est possible.

Par ailleurs, s'accommodant bien du récit court, le genre fantastique se manifeste à travers la forme du conte et celle de la nouvelle. Vecteurs privilégiés du fantastique au début du XIX^e siècle, elles permettent l'introduction d'éléments perturbateurs dans le réel, sans que cela ne nuise à la diégèse – notamment par une multiplicité de perturbations qui encombreraient le texte – et sans que le contenu ne perde son effet de provocation et de contestation dans la longueur d'un roman. Par conséquent, le fantastique s'épanouit plus facilement dans un récit bref, sa chute inattendue y est plus efficace et, surtout, le texte capte l'intérêt d'un public vite lassé. Pratiqué par de nombreux écrivains (Gautier, Balzac, Nodier, etc.), le conte fantastique connaît « une fortune presque constante⁷ », de telle sorte que « le terme est aussi couramment employé et galvaudé que celui de romantique⁸ », pour devenir des synonymes. Castex relate que le terme fantastique fonctionne, à cette époque, « comme une formule magique, une marque de qualité sur les marchandises les plus diverses⁹ », ce qui illustre bien cet enthousiasme du public pour le fantastique.

⁶ Pierre-Georges Castex, *CCF*, p.66-67.

⁷ *Ibid*, p.10.

⁸ *Ibid*, p.66.

⁹ *Ibid*, p.66.

Genre littéraire devenu « obligé¹⁰ », le mot « fantastique » est abusivement employé par les auteurs qui le placardent sur leurs œuvres en souhaitant attirer le lecteur avide de cette nouvelle tendance, et ce, malgré le fait que le contenu ne corresponde pas toujours au titre. Jules Janin, dans sa préface des *Contes Fantastiques*, déplore d'ailleurs cette mode effrénée en rejetant le blâme sur le lectorat :

La mode [...] vous impose souvent de très dures conditions.

Je n'ai de fantastique, dans mes contes, que le hasard avec lequel ils ont été faits, sans plan, sans choix, sans but.

C'est la faute des circonstances, la faute à la mode, votre faute à vous-mêmes, qui voulez du fantastique à tout prix et de toutes mains, comme s'il était donné au premier venu de s'appeler Hoffmann¹¹ !

En raison de son efficacité commerciale, le terme fantastique est employé à toutes les sauces : en 1830, Berlioz compose sa symphonie fantastique et en 1831, Musset fait paraître sa *Revue Fantastique*¹². Ce genre nouveau est non seulement investi et monopolisé par des artistes de sphères différentes, mais il devient également un moyen d'expression privilégié servant la cause d'idéologies et de visions du monde tout aussi diverses. Malgré son aspect mercantile et de grande production¹³, cette nouvelle tendance qu'est le fantastique constitue une forme de contestation, de provocation même, des valeurs et des formes traditionnellement établies. Le désir ardent des écrivains romantiques pour la liberté d'expression et le progrès s'expriment bien à

¹⁰ Véronique et Jean Ehrsam, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985, p.17.

¹¹ Pierre-Georges Castex, *CCF*, p.69.

¹² Joël Mailieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1992, p.15.

¹³ Au sens de Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, la notion de sous-champ de grande production concerne le succès marchand d'une œuvre donnée et son inscription dans le genre prisé par le public bourgeois.

travers le fantastique, qui offre une nouvelle manière de représenter l'homme et le monde. Qu'il soit question de sa thématique ou de sa forme, ce genre a matérialisé des questionnements majeurs sur les plans de la religion, de la science, de la société et de la nature même de l'homme, qui devient peu à peu le seul maître de son existence et de sa propre morale au sein « [d']une époque d'interrogation dans un monde sans Dieu¹⁴. » Il en va de même pour le roi ; il n'est plus le représentant direct de la puissance divine, l'intermédiaire entre Dieu et le peuple, il perd son statut de figure sacrée, surtout avec le règne de Louis-Philippe 1^{er}, roi bourgeois surnommé Philippe Égalité. En somme, tout ce que l'on croyait « éternel se révèle mortel et périssable¹⁵ ». La déception d'être venu au monde trop tard s'exprime à travers le fantastique, moyen saisissant d'exprimer cette crise intellectuelle, qui est présente tout au long du siècle, où l'homme est au centre de ses interrogations, confronté à lui-même et à ce qui lui est étranger. Le fantastique est un questionnement « sur tout ce qui avait été depuis toujours ignoré, rejeté, ou refoulé comme *autre*¹⁶ » ; « le fou, le monstre, n'est plus fondamentalement différent de nous », « les frontières de l'étrange ou de l'étranger se sont déplacées¹⁷ », ce qui contribue à fonder cette vision considérablement nouvelle de l'homme, de son existence et du monde dans lequel il évolue.

Le succès qu'a eu le conte fantastique hoffmannien au début du siècle fut instantané et effréné, mais éphémère. Cet engouement se réduit considérablement vers 1833. La recette usée du conte fantastique et son omniprésence dans le monde de la littérature semblent lasser les lecteurs. Cette littérature, jadis prisée, est devenue moins

¹⁴ Joël Malrieu, *op.cit.*, p.30.

¹⁵ *Ibid*, p.31.

¹⁶ *Ibid*, p.20.

¹⁷ *Ibid*, p.25.

rentable pour les écrivains ; poursuivre sa pratique risquait de discréditer les adeptes aux yeux du lectorat. En effet, « après une période d'enthousiasme, l'intérêt du public s'est ralenti : aussitôt, Balzac et Nodier, parmi d'autres, brûlent ce que naguère ils adoraient¹⁸. » La *Revue de Paris*, au mois d'août 1833, témoigne d'ailleurs de cette baisse en déclarant que « le conte tombe un peu¹⁹ ». La pratique du conte fantastique ne reviendra en force que vers la fin du siècle avec Poe, Maupassant, d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, etc²⁰.

1.2 Problèmes de définition du fantastique

De nos jours, la définition même de ce genre demeure un sujet pour le moins épineux et obtenir un consensus au sein de la critique littéraire semble impossible. Certains auteurs définissent le genre comme une « intrusion brutale du mystère dans la vie réelle²¹ » ou comme une simple « hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel²² ». De telles définitions confinent le genre fantastique dans une immobilité, alors qu'il évolue sans cesse à travers les époques et les divers mouvements esthétiques. Gilbert Millet et Denis Labbé relatent l'évolution du genre ; ils proposent une définition plus ouverte, ne réduisant pas le fantastique à cette simple *hésitation*, comme l'a suggéré Todorov, puisque plusieurs

¹⁸ Joël Malrieu, *op.cit.*, p.15.

¹⁹ Cité par Pierre-Georges Castex, *CCF*, p.82.

²⁰ Hendrik Van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.115.

²¹ Pierre-Georges Castex, *CCF*, p.8.

²² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.29.

héros de textes fantastiques n'oscillent pas nécessairement « entre l'acceptation ou non de ce qu'il[s] voi[en]t²³ ». Le fantastique consiste plus précisément :

À rendre réel ce qui semble impensable, en prenant appui sur le réalisme ou la banalité de l'arrière-plan, pour y introduire, insensiblement ou brutalement, un glissement capable de surprendre, de mettre mal à l'aise le lecteur ou le spectateur²⁴.

Cette définition plus moderne et étendue du fantastique permet, comme le précisent Millet et Labbé, de rattacher à ce genre des œuvres telles que *La Métamorphose* de Kafka ou *Faust* de Goethe, qui ne pouvaient, de prime abord, être considérées comme faisant partie du fantastique, puisque les éléments surnaturels ne sont pas questionnés par les personnages. Avec cette approche, le fantastique se situe au-delà de l'aspect de surprise ou d'hésitation généralement reconnu. Millet et Labbé ajoutent que le fantastique correspond à l'impensable devenu réalité – impensable réel, concret ou extra-ordinaire – et qu'être en sa présence, c'est entrevoir le Mal sous toutes ses facettes²⁵. De ce point de vue, les *Contes immoraux* seraient fantastiques. Si dans le récit fantastique l'horreur est présente à travers l'apparition de monstres et de créatures qui dépassent l'entendement, chez Borel, elle se situe à un tout autre endroit : dans le comportement et les actes de l'homme. Dans les *Contes immoraux*, la violence et la cruauté dominent les protagonistes et sont leur *modus operandi*. Comme nous l'indique Castex : « il n'est pas nécessaire de faire appel à des fantômes [pour choquer ou horrifier le lecteur,] la vie quotidienne fournit des exemples de malheurs ou de crimes

²³ Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le Fantastique*, Tours, Belin, 2005, p.8.

²⁴ *Ibid*, p.14.

²⁵ *Ibid*, p.11-10.

épouvantables qui confondent notre imagination²⁶. » Ainsi, les frontières entre la fiction et la réalité sont floues dans le genre fantastique, ce qui permet l'accès à un monde parallèle et l'intrusion d'éléments horribles et inconcevables au sein d'un univers reconnaissable.

Pour Joël Malrieu, « le genre [fantastique] repose, par essence, sur la confrontation [d']un personnage et [d']un élément perturbateur²⁷. » Cet élément peut prendre la forme d'un être ou d'un phénomène, surnaturel ou non, qui perturbe sensiblement la raison du personnage – son logos – et qui ébranle les conceptions idéologiques du lecteur lui-même, au point de les subvertir entièrement et irrémédiablement²⁸. L'élément perturbateur, ce qui est à craindre dans les *Contes immoraux*, ce n'est ni un vampire, ni un revenant, ni une quelconque créature, tirée des récits d'un Hoffmann, d'une Mary Shelley ou, plus tard, d'un Lovecraft, mais bien l'homme, l'être humain, capable de tout afin de servir ses propres intérêts. Comme nous le verrons, l'inconcevable ou l'inacceptable, vécu par les héros comme une injustice, se manifeste, dans les *Contes immoraux*, dans la violence et la cruauté des crimes commis par l'homme. L'absence de morale et l'ancrage dans le réel, omniprésents dans ce recueil, prouvent aussi ce lien avec le genre, défini comme « une réflexion sur le réel²⁹. » Ce genre ne cherche pas, contrairement aux contes merveilleux et philosophiques, à inculquer quoi que ce soit à son lecteur et à l'amener vers un horizon inconnu, mais plutôt à le confronter à son propre monde, à sa société et à son mode de

²⁶ Pierre-Georges Castex, *CCF*, p.346.

²⁷ Joël Malrieu, *op.cit.*, p.48.

²⁸ *Ibid*, p.48.

²⁹ *Ibid*, p.37.

pensées en l'opposant à une réalité qui se dérobe et à un inconcevable, surnaturel ou non³⁰.

Dans la même lignée, Nathalie Prince établit que « le fantastique est littérature de la peur ; [...] une littérature qui fait surgir dans un réel mimétique un élément de perturbation pour que ce décalage, ce bouleversement, ce scandale suscite et provoque un sentiment de terreur ou d'inquiétude³¹. » Elle rapporte également le caractère volatil de ce genre, s'adaptant au gré des cultures et des époques³². De fait, l'objet de peur se déplace au cours des années, de sorte que, vers la fin du XIX^e siècle, la peur réside non plus dans l'apparition de monstres imaginaires, mais plutôt dans la représentation d'une sexualité débridée et inquiétante et d'une cruauté sans égal de l'homme envers son prochain. Ce type de fantastique, que l'auteur nomme « fantastique du monstrueux moral³³ », évoque directement les *Contes immoraux* de Borel.

1.3 Le frénétique et la réception des *Contes immoraux*

*Ce qu'il y a d'enivrant dans
Le mauvais goût, c'est le plaisir
Aristocratique de déplaire.*
- Charles Baudelaire, *Fusées XVIII* –

Aux alentours de 1820-1830, en pleine vague fantastique, une tendance plus sombre, marginale et éphémère – une littérature fondée sur l'horreur – se développe en

³⁰ Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.*, p.11.

³¹ Nathalie Prince, *Le Fantastique*, Paris, Armand Collin, coll. « 128 », 2008, p.39.

³² *Ibid*, p.106.

³³ *Ibid*, p.58.

filigrane du courant romantique : le frénétique, auquel Borel est traditionnellement rattaché par l'histoire littéraire. Peu d'études ont été consacrées exclusivement au frénétique, qui occupe une place infime dans les ouvrages traitant de l'histoire du romantisme. Les spécialistes ne s'entendent pas sur l'appellation de cette tendance aux origines gothiques anglo-saxonnes : romantisme noir, frénétisme ? Genre ou littérature frénétique ? D'un ouvrage théorique à l'autre, une confusion persiste quant à la période au cours de laquelle cette tendance aurait prospéré, puis décliné. Qui plus est, ses adeptes, non moins frénétiques que leurs écrits, semblent attirer davantage l'attention des historiens de la littérature que l'écriture frénétique elle-même. On retient principalement leurs manières extravagantes et leur attitude de révolte plutôt que leur art, considéré comme médiocre et malhabile³⁴. Cette dénomination problématique s'étend jusqu'à une confusion perpétuelle entre le fantastique et le frénétique, ce qui a pour conséquence de rendre la distinction de ces œuvres, pour ainsi dire, impossible. Les ouvrages de Paul Bénichou ou de Georges Gusdorf présentent le même bilan : le frénétique est étudié d'après une perspective contextuelle, soit sa genèse, son inscription dans l'Histoire et l'histoire littéraire. L'intérêt est ainsi porté sur le contexte sociohistorique plutôt que sur l'étude stylistique et formelle des œuvres frénétiques. Encore aujourd'hui, il n'y a pas de consensus en ce qui concerne la définition ou la période du frénétique. Il faut dire que le frénétique est davantage une mouvance qu'un mouvement : la « révolte [de ces écrivains] n'a jamais revêtu un caractère collectif³⁵. » Ces derniers se sont plutôt drapés dans une révolte taillée à leur mesure ; chacun à sa

³⁴ Jean-Baptiste Baronian, « Le Romantisme noir et les *petits* romantiques français », dans *Le Romantisme noir*, Paris, Les Cahiers de l'Herne, 1978, p.314.

³⁵ Jaroslav Fryčer, *La Prose frénétique dans la littérature française*, Brno, Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 1990, p.15.

manière a prôné un républicanisme individualiste. En définitive, le frénétique est un véritable *tonneau des Danaïdes* pour la critique littéraire.

Le contexte sociohistorique donnant naissance au frénétique en France demeure sensiblement le même que celui du fantastique. Tout aussi revendicateur et contestataire, il exprime aussi ce mal du siècle typique des années 1830 et propose cette même vision nouvelle de l'homme et du monde, en traitant des grands thèmes métaphysiques : « l'origine de l'homme, sa place dans l'univers, la mort, Dieu³⁶... » Néanmoins, un désir plus accentué pour une liberté d'expression se fait sentir chez ces écrivains qui refusent obstinément cette réalité dictée par une société bourgeoise et tyrannique. C'est pourquoi leurs écrits dépeignent de façon excessive passions et instincts. Les lendemains mornes de la révolution de Juillet, où tout espoir est mort, entraînent ces jeunes auteurs, qui se déclarent ouvertement républicains, dans un état de révolte et influencent grandement leur esprit créatif.

De plus, fortement marqué par la littérature anglo-saxonne, le romantisme français n'échappe pas aux influences du roman gothique, d'où le frénétique tire ses sources. La traduction française, en 1821, de deux œuvres importantes, *Melmoth* de Mathurin et *Le Petit Pierre* de Spiess, alimente cette passion des écrivains frénétiques pour le crime et la violence. Les Français lisent les œuvres d'Horace Walpole, d'Ann Radcliffe, de Matthew Georges Lewis, etc., et s'en inspirent. Les poèmes de Lord Byron, publiés en France dès 1821, montrent aussi le chemin du frénétique et convoquent une écriture démesurée, passionnée et macabre. Cette mode est aussitôt suivie par des auteurs français notoires : Balzac publie *Le Centenaire* et Victor Hugo,

³⁶ Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.*, p.236.

*Hans d'Islande*³⁷, mais cette tendance littéraire, reconnue pour ses excès et ses délires, tombe bien vite. Max Milner, dans son important ouvrage sur le romantisme, dénote l'existence de deux périodes distinctes du genre frénétique, soit 1820 et 1830, mais la vogue du genre frénétique proprement dite ne dura guère au-delà de 1826, date à laquelle les romantiques, « qui s'étaient hasardés à le pratiquer³⁸ », commencèrent à le délaisser puisqu'il était dorénavant jugé de mauvais goût. Autour de 1820, la littérature frénétique s'exprime à travers « une certaine attitude d'agression et de viol moral, ayant pour but d'arracher le lecteur à lui-même en lui présentant des images atroces³⁹. » Pour Milner, cette littérature, après 1830, comporte un « certain manque de sérieux [...] alors que les frénétiques de 1820 s'efforçaient encore, dans la mesure du possible, de donner une certaine vraisemblance aux scènes d'horreur qu'ils racontaient⁴⁰. » La deuxième période, prolongement détourné de la première, est sous le signe de la profanation et de la parodie : l'on se moque des institutions sociales, religieuses et politiques, mais aussi de ce type de littérature.

Le roman gothique et le frénétique partagent essentiellement les mêmes thèmes : « histoires terrifiantes, passions déchaînées, victimes innocentes, pendus, cadavres, etc., tout cela dans une langue colorée, par des images violentes qui vont parfois jusqu'au paroxysme⁴¹. » Cependant, le frénétique tend à se différencier de cette pratique anglo-saxonne par la provocation et la contestation sociales, sensibles sur tous les plans. À l'inverse du roman gothique, l'horreur est davantage ancrée dans un réel identifiable ; la souffrance humaine est représentée au moyen de scènes cruelles, bouleversantes et

³⁷ Pierre-Georges Castex, *Horizons romantiques*, Paris, José Corti, 1983, p.17.

³⁸ Max Milner, *Le Romantisme I : 1820-1843*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française », 1973, p.122.

³⁹ *Ibid*, p.120.

⁴⁰ *Ibid*, p.124.

⁴¹ Jaroslav Fryčer, *op.cit.*, p.11.

monstrueuses. Les écrivains frénétiques délaissent les monastères en ruine, les moines pervers et les pactes sataniques pour se rattacher à un univers plus représentatif de leur époque, tout en préservant les thèmes originels, macabres et sadiques, chers au roman gothique. La condamnation du système social est surtout présente dans les textes frénétiques de 1830 qui proposent une lecture critique de la société. Cette écriture se manifeste à travers divers procédés comme la parodie ou l'ironie, l'humour noir, l'excès stylistique et une dislocation temporelle sur le plan du récit. Sur le plan thématique, la littérature frénétique joue sur l'image du sang versé, de l'échafaud, de la victime condamnée à tort, de l'agresseur impuni, etc., et a recours à tous les ressorts les plus brutaux afin de susciter les plus fortes émotions à ses lecteurs, tout cela dans le but avoué de dénoncer les iniquités de la société. Par ces aspects de provocation, le frénétique s'écarte de la pratique du roman gothique et exprime son mécontentement par rapport au pouvoir bourgeois. La subversion, tant sur le plan thématique que discursif, agit comme moteur au sein de la fiction frénétique, non seulement en inversant les images religieuses, sociales et morales, mais aussi en jouant sur la langue à l'aide, par exemple, de la raillerie, du mélange de registres langagiers, de jeux de mots, etc. Comme nous le verrons, il n'est pas rare de retrouver dans les *Contes immoraux* des tombes profanées, des cadavres extirpés de leur quiétude mortuaire, des personnages de sphères sociales élevées profitant de leur statut pour abuser des faibles, en particulier des femmes.

En 1833, Borel publie son recueil de contes, alors que le fantastique à la Hoffmann, pratiqué notamment par Nodier et Gautier, est recherché par le public. Ce type de fantastique est reconnu pour ses êtres surnaturels ou ses fantasmes devenant

réalité, venant charmer le héros le temps d'une nuit, tout en ébranlant les frontières entre le rêve et la réalité. La transcendance, que le conte fantastique procure à ses lecteurs, représente un remède au dégoût du siècle et leur apporte de l'espoir⁴². Dans ce contexte, les *Contes immoraux*, recueil composé de sept contes ancrés dans la réalité la plus plate et mettant en scène des personnages ordinaires, parfois même insignifiants, ne s'inscrivent certes pas dans l'horizon d'attente⁴³ des premiers lecteurs, et ce, malgré le fait que Borel adopte le conte, genre de prédilection à cette époque. Il offre au public contemporain une œuvre où les scènes de violence et de cruauté – se succédant par l'entremise d'une écriture excessive et paroxystique – ne proposent aucune transcendance, ni onirisme, contrairement au conte à la mode. Cependant, le recueil ne fait pas que présenter un amalgame superficiel de tableaux atroces pour titiller l'intérêt du public ; il s'en prend rageusement à l'ordre social établi et dénonce ouvertement ses injustices au moyen, notamment, d'un humour cinglant.

En somme, le fantastique et le frénétique, de nos jours catégorisés « sous la rubrique dévalorisante de *paralittérature*⁴⁴ » ou de sous-genre, ont hanté et marqué les esprits du XIX^e siècle. Genres de l'émotion et de l'effet produits⁴⁵, le frénétique et le fantastique sont deux mouvements se faisant écho et partageant des éléments textuels similaires. La frontière qui les sépare paraît parfois difficile à délimiter ; leur langage,

⁴² Charles Nodier cité par Marcel Schneider, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p.147.

⁴³ Dans la préface du texte de Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Jean Starobinski résume la notion jaussienne d'horizon d'attente comme « s'appliquant prioritairement à l'expérience des premiers lecteurs d'un ouvrage, telle qu'elle peut être perçue objectivement dans l'œuvre même, sur le fond de la tradition esthétique, morale, sociale sur lequel celle-ci se détache. », p.16.

⁴⁴ Joël Malrieu, *op.cit.*, p.36.

⁴⁵ Référence à Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, où il réduit notamment ce genre à un effet d'hésitation sur le lecteur. De même que le frénétique a souvent été réduit à l'effet d'horreur qu'il produit sur son public.

leurs visées et thèmes communs en font foi⁴⁶ : thèmes métaphysiques, écriture hyperbolique, critique de la société et des valeurs établies, etc. Cette proximité générique va de pair avec les *Contes Immoraux*, puisqu'ils débordent du simple cadre frénétique en répondant aux exigences du fantastique. Comme nous le verrons, cette œuvre n'appartient pas à l'un ou l'autre des genres : il y a hybridité. Ainsi, nous choisissons d'écarter les étiquettes génériques afin de nous intéresser à la portée critique et au sens social des *Contes immoraux*. Comme nous le démontrerons, le recueil se positionne sous le signe de la subversion : du genre, de la forme, de la langue, des valeurs.

1.4 La subversion

*Le génie, c'est toujours un lapsus,
Ou, en l'occurrence, un hoquet perturbateur
Dans le discours consensuel.
- Michel Thévoz, L'esthétique du suicide -*

Généralement définie comme « bouleversement, renversement de l'ordre établi, des idées et des valeurs reçues, surtout dans le domaine de la politique⁴⁷ », la subversion est absente des dictionnaires spécialisés en littérature, alors qu'elle est l'un des endroits où la subversion se manifeste. Dans *Langage et pouvoir symbolique*, Pierre Bourdieu propose une définition de la subversion comme la dénonciation de la doxa, ordre établi par les agents exerçant un pouvoir social, économique, symbolique sur la société. Elle

⁴⁶ Pierre-Georges Castex, *CCF*, p.347.

⁴⁷ Article « subversion », *Le Petit Robert*, 1991.

est le lieu d'une critique et d'une crise objective par rapport à l'ordre établi et ses structures, provoquant ainsi une mise en suspens de l'adhésion originale à cet ordre⁴⁸. La subversion, qu'il nomme « hérétique », « exploite la possibilité de changer le monde social en changeant la représentation de ce monde qui contribue à sa réalité ou, plus précisément, en opposant une *pré-vision paradoxale*, utopie, projet, programme, à la vision ordinaire, qui appréhende le monde social comme monde naturel⁴⁹ ». Il s'agit de dénoncer les abus et les inégalités de l'ordre établi et, à la fois, de proposer une autre avenue afin de renverser la doxa. Ainsi, les visées du discours subversif sont

non seulement [de] contribuer à briser l'adhésion au monde du sens commun en professant publiquement la rupture avec l'ordre ordinaire, mais aussi [de] produire un nouveau sens commun et [d'] y faire entrer, investies de la légitimité que confèrent la manifestation publique et la reconnaissance collective, les pratiques et les expériences jusque-là tacites ou refoulés de tout un groupe⁵⁰.

La subversion peut être dérangeante, voire provocante, en se moquant de l'ordre établi, comme elle peut faire accepter et instaurer une autre conception de la réalité. Cette définition de la subversion va de pair avec l'art et la littérature, puisqu'une œuvre (re)produit certaines structures sociales en les créant, en les contestant ou en les réinventant. De plus, la publication d'une œuvre – qui est une manifestation publique –, est un moyen pour l'auteur de proposer au public, ou à une collectivité spécifique, une avenue nouvelle, une autre façon d'appréhender le monde. En effet, la littérature, notamment fantastique, offre une vision de la réalité qui diffère de celle préconisée par l'ordre établi et ses dirigeants, par l'intrusion d'éléments surnaturels – qui ébranlent les

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p.188.

⁴⁹ *Ibid*, p.188.

⁵⁰ *Ibid*, p.189.

lois de la physique – ou d’actes violents qui menacent l’ordre social. De la même façon, le frénétique propose une vision différente de la réalité en contestant, par exemple, le pouvoir mis en place et en inversant, ou en profanant, les images religieuses, sociales et morales. Ainsi, tous deux proposent une évasion vers un monde régi par des lois de toute autre nature afin d’échapper à une réalité corrompue et aliénante.

La subversion est un concept riche et étendu : comme nous allons le montrer, il concerne autant la forme que le contenu d’une œuvre. Sous le titre fort évocateur de *Champavert: Contes immoraux*, le recueil de Borel dénonce la corruption de la société et de ses dirigeants et dévoile la nature réelle de l’être humain, animal social. Au cours de ce mémoire, nous montrerons que ce concept, emprunté à Bourdieu, peut s’appliquer sur différents plans dans les *Contes immoraux* : générique, formel, thématique et éthique.

1.5 Subversion formelle dans les *Contes immoraux*

Il sera question ici de la subversion formelle des *Contes immoraux*. Ce que nous entendons par subversion formelle concerne l’idée d’écart, de renversement avec la tradition du conte. La « Notice sur Champavert » est le tout premier pas vers la subversion : par un jeu de masques et de noms, le lycanthrope instaure un brouillage entre fiction et réalité, provoquant une ambiguïté en ce qui a trait à l’identité de l’auteur.

En tant que texte introductif, cette notice est très significative et met déjà en branle le processus de subversion qui alimentera le reste du recueil. Nous parlerons aussi de la forme des *Contes immoraux* qui s'écarte de celle du conte traditionnel, notamment par la subversion du rôle du narrateur et de la place qu'occupent les titres et les épigraphes à l'intérieur du recueil de Borel.

1.5.1 « Notice sur Champavert » ou le jeu de loups

*I stood among them, but not of them;
In a shroud of thoughts which
Were not their thoughts.*
- Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*
(Canto III, st. 113) -

Lors de la parution des *Contes immoraux*, plusieurs œuvres frénétiques des *Jeunes-France* étaient aussi publiées, marquant l'apogée de cette tendance. La littérature dite « charogne⁵¹ » envahissait les tablettes des librairies et était avidement lue par le public, quoiqu'un succès de foucade⁵² attendait quelque temps plus tard ces textes. Quant au recueil de Borel, il fut mal reçu du lectorat et de la critique. En effet, « le livre, bien dans la note du temps, mais surprenant, superlatif par certains côtés, aurait sans doute connu un véritable succès si Borel, au dernier moment, n'avait éprouvé le besoin d'en compliquer l'entrée⁵³. » À l'origine, le recueil devait s'intituler

⁵¹ Jean-Luc Steinmetz, *PBVPM*, p.101.

⁵² *Ibid*, p.101.

⁵³ *Ibid*, p.101.

« *Graisse d'Ours*, titre plutôt mal venu⁵⁴ » et pouvant porter à confusion, car, selon Jean-Luc Steinmetz, ce mot, « dans le sabir des typographes, désigne un ouvrier employé à la manœuvre de la presse à bras et, dans un argot plus répandu, il signifie une œuvre littéraire souvent refusée et enfin acceptée⁵⁵. » Mais Borel rectifia le tir en optant pour un titre en apparence plus commun, Champavert, nom du héros du dernier conte.

Borel poussera l'audace jusqu'à ajouter une notice à son œuvre, la donnant comme « l'ouvrage posthume dudit Champavert lui-même⁵⁶ », personnage qui se suicide à la fin du dernier conte, ce qui provoque une confusion au sein du recueil. La critique littéraire n'a accordé que très peu d'intérêt à cette notice ; elle lui attribue une fonction souvent accessoire, voire inutile, au sein de l'ouvrage. À cause de cette incongruité, soit le suicide imaginaire et littéraire de l'auteur, le recueil a récolté les foudres de divers journaux ; le *Figaro*, *La Charge* et *La Mode* s'en prennent lourdement au lycanthrope, condamnent ses extravagances et critiquent son style. Le 10 mars 1833, un critique anonyme du *Figaro* étrille l'œuvre et l'auteur : « son style ne flambe pas, c'est un punch éteint : il tient du bouillon et de la médecine. Allons, M. Pétrus, du feu sous le réchaud, faites-nous boire et grisez-nous ! D'où sortez-vous pour être si froid ? Vous êtes limonade en diable⁵⁷. » En somme, la réception des *Contes immoraux* par le lectorat de 1833 ne s'est pas fait sans heurts. Parue chez Renduel, l'éditeur des romantiques, cette œuvre n'a connu que la plus noire indifférence et son auteur n'a récolté que « quelques misérables 400 francs pour sa publication⁵⁸. » L'édition de 2002

⁵⁴ Jean-Luc Steinmetz, *PBVPM*, p.101.

⁵⁵ *Ibid*, p.101.

⁵⁶ *Ibid*, p.102.

⁵⁷ Cité par Jean-Luc Steinmetz, *PBVPM*, p.105.

⁵⁸ Jean-Daniel Maublanc, *Surréalisme romantique : Bousingotisme et Lycanthropie*, Paris, La Pipe en France, 1934, p.62.

des *Contes immoraux*, publiée chez Phébus sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, place la notice à la fin du recueil afin d'« épargner au lecteur de tels rebondissements qui ne peuvent que le lasser⁵⁹ », tandis que la version originale de 1833 la disposait au tout début de l'ouvrage. Quant à nous, au lieu de voir cette notice comme une « étrange étourderie⁶⁰ » de la part de Borel, nous la considérons plutôt comme un embrayeur significatif et révélateur de la subversion des contes.

D'entrée de jeu, le frontispice nous indique que les *Contes immoraux* ont été écrits par Pétrus Borel. Or, dès les premières lignes, l'auteur de la notice prétend nous dévoiler la vérité sur cet homme :

C'est toujours un pénible emploi que celui de détrompeur, c'est toujours une pénible corvée que celle de venir enlever au public ses douces erreurs, ses mensonges auxquels il s'est fait, auxquels il a donné sa foi ; rien n'est plus dangereux que de faire un vide dans le cœur de l'homme. Jamais je ne me hasarderai à une aussi scabreuse mission. Croyez, croyez, abusez-vous, soyez abusés!... L'erreur est presque toujours aimable et consolatrice. Malgré tout cet éloignement, ma religieuse sincérité, aujourd'hui, me fait un devoir de démasquer une supercherie, heureusement sans importance, une pseudonymie.

Pétrus Borel, le rhapsode, le lycanthrope, s'est tué [...]. Ainsi que nous l'avons rétabli en titre de ce livre, son vrai nom était Champavert⁶¹.

De cette façon, le frontispice agit selon un double mouvement : la présence des deux noms (Pétrus Borel et Champavert) sur la page titre provoque un va-et-vient entre fiction et réalité. Champavert devient en quelque sorte un être mi-sang mi-papier et possède une identité à la fois foncièrement subversive et fantastique, puisqu'il y a un

⁵⁹ Jean-Luc Steinmetz, « Le Retour du lycanthrope », dans *CCI*, Paris, Phébus, 2002, p.11.

⁶⁰ *Ibid*, p.11.

⁶¹ Pétrus Borel, *CCI*, p.233.

pont jeté entre le monde réel et le monde fictionnel. Champavert sort du texte pour prendre littéralement vie dans le paratexte. La notice établit ainsi un rapport particulier au réel : un brouillage entre la fiction et la réalité, qui est, comme nous l'avons dit, le propre du genre fantastique. Borel distord la réalité en substituant son identité à celle d'un personnage de fiction – que l'on retrouve exclusivement dans le septième et ultime conte du recueil, « Champavert le lycanthrope ». Champavert prend la place de Pétrus Borel, qui est, en fait, un sobriquet « qu'il s'était donné à peine au sortir de l'enfance⁶². » Subordonnés l'un à l'autre, ces noms dévoilent leur interchangeabilité : Borel et Champavert partagent la même existence, la même mort (suicide), le même surnom – le lycanthrope – et la publication des *Rhapsodies* et des *Contes immoraux*. Les deux noms, les deux identités s'équivalent et n'en forment qu'une. Le premier, Borel, est un nom d'emprunt, une identité-masque, tandis que le second, Champavert, sous le couvert de la fiction, recèle l'identité de l'écrivain soudainement dévoilée au grand jour par l'auteur de la notice. Ainsi, la réalité apparaît fausse et masquée alors que la fiction renferme la vérité, à laquelle le lecteur doit prêter foi, car l'auteur de la notice nous affirme que sa « religieuse sincérité [se] fait un devoir de démasquer une supercherie⁶³. » Ce jeu de masques (de loups) annonce clairement la tangente que prendra le reste du recueil, c'est-à-dire celle d'un flou constant entre réalité et fiction, sérieux et non-sérieux, bien et mal, etc., d'où pourra surgir la subversion.

Au cœur de la fiction, Borel se dérobe : d'une part, il se façonne une deuxième identité, celle de l'auteur de la notice, et, d'autre part, il octroie à cet être mi-sang mi-

⁶² Pétrus Borel, *CCI*, p.233-234.

⁶³ *Ibid*, p.233.

papier qu'est Champavert ses gestes, paroles et écrits. En se déclarant mort et en se dissimulant derrière l'auteur de la notice, Borel peut en toute quiétude parler de lui-même, raconter certains pans de sa vie et en bonifier d'autres. Toute cette mise en scène lui permet a fortiori d'alimenter le mythe entourant le personnage médiatique et fort controversé du lycanthrope qu'il est devenu. Pour ce faire, l'auteur de la notice passe en revue la brève existence du défunt Champavert, « jeune et trop infortuné poète⁶⁴ », et accentue le brouillage entre fiction et réalité, par l'emploi de différents modalisateurs, tels que « sans doute », « il est probable », « du reste », « à ce qu'il paraît », etc., et de verbes au conditionnel qui intensifient le doute concernant la véracité des allégations proférées :

Il est probable que cet homme chez lequel il faisait son apprentissage était architecte : car quelques années plus tard, on se rappelle l'avoir vu travailler dans le cabinet d'architecte d'*Antoine Garnaud* ; du reste, nous n'avons rien pu apprendre sur sa vie, à cette phase ; sans doute, il luttait corps à corps avec la misère, et, dans les intervalles que lui laissaient ses travaux stupides et la faim, il s'abandonnait à l'étude⁶⁵.

Ces approximations créent un doute constant. Le flou discursif compromet toute référence temporelle et instaure une méfiance chez le lecteur. L'auteur de la notice affirme que « c'est vers ce temps, deux ans environ avant sa mort, vers 1829⁶⁶, » qu'un groupe de jeunes artistes se rassemble autour de Champavert-Borel. Selon la notice, ce dernier s'est suicidé en 1831. Or, une lettre élogieuse de Béranger est insérée ; elle est directement adressée à Pétrus Borel et est datée du 16 février 1832, cependant que le lycanthrope est mort depuis un an, événement que la lettre ne mentionne pas :

⁶⁴ Pétrus Borel, *CCI*, p.249.

⁶⁵ *Ibid*, p.237.

⁶⁶ *Ibid*, p.237,

« Monsieur, pardonnez-moi d'avoir autant tardé à vous remercier de l'envoi que vous avez bien voulu me faire de vos poésies. M. Gérard ne m'a donné votre adresse que depuis quelques jours⁶⁷. » Cette confusion met directement en garde le lecteur contre la véracité de la notice.

Les œuvres de fiction (*fabula*) de Champavert deviennent des témoignages de son existence ; l'énonciateur propose même au lecteur de consulter la poésie et les contes du lycanthrope afin d'en savoir davantage sur ce dernier :

Voici tout ce que nous avons pu recueillir sur la vie matérielle de Champavert : quant à l'histoire de son âme, elle est tout entière dans ses écrits ; nous renverrons, d'abord, à ce présent livre de contes, et puis aux *Rhapsodies* dont la seconde édition va paraître incessamment.

Enfin, pour les détails sur son dégoût de la vie et son suicide, nous renverrons à la narration intitulée « Champavert » qui termine cet ouvrage.

Voici la pièce qui ouvre le recueil, nous la citons préférablement parce qu'elle est pleine de douleur et d'une franchise rare, et qu'elle contient quelques circonstances de sa vie dont nous n'avons pu parler⁶⁸.

Ainsi, l'auteur de la notice convoque la fiction en tant que témoignage de l'existence de Champavert et cette convocation insuffle une tout autre fonction à la fiction, originellement ancrée dans le domaine de l'imaginaire et de l'invention ; elle vient supporter le réel en se donnant comme une source véridique. Le dernier conte prend la forme d'un document biographique relatant le décès et les états d'âme de Champavert, ce qui occasionne, du même coup, un épaississement du brouillard

⁶⁷ Pétrus Borel, *CCI*, p.246.

⁶⁸ *Ibid*, p.248.

provoqué a priori par le jeu de masques, d'identités. Les œuvres de Champavert, qui sont « pleine[s] de douleur et d'une franchise rare⁶⁹ », accentuent donc le brouillage entre la réalité et la fiction.

De plus, cette posture énonciative extérieure permet à Borel de faire son propre éloge sans avoir l'air outrecuidant : « il n'est pas plus doux plaisir que celui de descendre dans l'intimité d'un être sensible, c'est-à-dire supérieur, qui s'éteint ; c'est une indiscretion bien louable que celle de vouloir s'initier au secret de la vie d'un grand artiste ou d'un malheureux⁷⁰. » Par conséquent, cette notice se transforme en peu de temps en une (auto)promotion des œuvres de Champavert-Borel. Celle-ci comprend plusieurs poèmes (six au total), tirés des *Rhapsodies*, ainsi qu'un extrait de sa préface. L'auteur de la notice les insère « pour [les] lecteurs qui ne les connaîtraient point⁷¹ » ; il va même jusqu'à annoncer la réédition prochaine des *Rhapsodies* et la parution future des *Contes du Bousingo*. Cette notice devient un moyen pour Borel de promouvoir ses œuvres, d'imposer certains poèmes aux lecteurs, de réactualiser ce recueil de poésie afin de lui donner un second souffle auprès du public. En outre, tout est mis en œuvre pour que les idées et les opinions de ce dernier soient bien vues et entendues. La personnalité exceptionnelle et remarquable de Champavert est mise de l'avant, de telle sorte que la notice prend une tournure hagiographique. Une partie de la notice est d'ailleurs consacrée à la description physique et psychologique du personnage du lycanthrope :

Sa voix et ses façons étaient douces, à la grande surprise de ceux qui le voyaient pour la première fois, et qui, par ses écrits, ses poésies, se l'étaient figuré en ogre effroyable. Il

⁶⁹ Pétrus Borel, *CCI*, p.238.

⁷⁰ *Ibid*, p.234.

⁷¹ *Ibid*, p.238.

était bon, doux, affable, fier, opiniâtre, serviable, bienveillant⁷².

L'auteur de la notice insiste également sur l'athéisme du lycanthrope : « prions Dieu pour lui, afin que son âme, à laquelle il ne croyait plus, trouve merci devant Dieu qu'il niait, afin que Dieu ne frappe pas l'erreur du même bras que le crime⁷³. » Cet athéisme est un leitmotiv important à l'intérieur des *Contes immoraux* : comme nous le verrons, un vide du ciel s'opère tout au long du recueil, laissant les personnages à eux-mêmes. La fin de la notice s'achève avec les paroles du lycanthrope ; l'auteur de la notice en est complètement évacué, il n'annonce que succinctement un poème et ne conclut pas son propos. Ce dernier se fait de plus en plus absent au cours de la notice, tandis que la voix de Champavert prend de l'expansion pour, en définitive, dominer totalement l'énonciation. Les diverses notes et boutades du défunt insérées consécutivement à la fin de la notice démontrent l'effacement de l'auteur par opposition à l'omniprésence de Champavert. Ces pensées contribuent également à propager cette conception d'un monde sans justice divine, où celle des hommes est corrompue par le vice et la cupidité. Voici un extrait de cette longue note de Champavert où il critique la société et ces hommes opportunistes, tout en dévoilant le personnage-type de son recueil, ainsi que l'angle de l'immoralité annoncée par le titre :

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Qu'on ne cesse d'être honnête homme, seulement que du jour où le crime est découvert : que les plus infâmes scélérats, dont les atrocités restent cachées, sont des hommes honorables, qui hautement jouissent de la faveur et de l'estime. Que d'hommes doivent rire sourdement dans leur poitrine, quand ils s'entendent traités de bons, de justes, de loyaux, de sérénissimes, d'altesses !

⁷² Pétrus Borel, *CCI*, p.235.

⁷³ *Ibid*, p.233.

MARCHAND ET VOLEUR EST SYNONYME

Le haut commerce détrousse le négociant, le négociant détrousse le marchand, le marchand détrousse l'ouvrier, et l'ouvrier meurt de faim.

Dans Paris, il y a deux cavernes, l'une de voleurs, l'autre de meurtriers; celle des voleurs c'est la bourse, celle des meurtriers c'est le Palais de Justice⁷⁴.

Ce discours de Champavert-Borel prend position contre les bourgeois, les aristocrates et les hauts dirigeants. La notice annonce ainsi la thématique de l'œuvre de Borel et montre déjà la présence de la subversion dont nous analyserons la teneur dans les contes au chapitre deux de ce mémoire. Maintenant, voyons comment la forme des contes est aussi subvertie.

1.5.2 Les Contes Immoraux et la subversion ironique

*Comment te tireras-tu du labyrinthe
Inextricable où tu es entré ?
- Par des extravagances méditées,
Par des combinaisons de drames ridicules,
Par des effets pitoyables qui
Intéresseront probablement.*
- Charles Lassailly, *Les Roueries de Trialph* -

D'emblée, le titre de l'œuvre, *Champavert : Contes immoraux*, annonce une subversion générique. Issu de la tradition orale, le conte est, encore aujourd'hui, un genre littéraire assez mal défini, néanmoins plusieurs spécialistes s'entendent pour dire

⁷⁴ Pétrus Borel, *CCI*, p.250, 251, 252 et 254.

qu'il comprend certains éléments constitutifs⁷⁵. Selon Joëlle Tamine-Gardes et Marie-Claude Hubert, le conte est notamment reconnu pour sa brièveté, la présence marquée d'un narrateur extradiégétique – qui interpelle le lecteur –, une action se déroulant dans un passé et un lieu indéterminés et un rétablissement de l'ordre à la fin du conte⁷⁶. Or, ces éléments composant le conte populaire ne coïncident pas avec l'oeuvre de Borel.

Contrairement à ses origines, il ne tend plus, avec le lycanthrope, vers la morale et le didactisme du conte traditionnel, mais bien vers l'immoralité. De plus, le titre fait directement écho aux *Contes moraux* (1755-1759) de Marmontel, ce qui montre bien vers quoi se dirige le recueil : la provocation et le cynisme. Par son aspect programmatique et prescriptif, il engage le lecteur sur la voie d'un flou idéologique et moral, ce qui contribue à agrandir l'écart avec la tradition du conte, à subvertir et à confronter ironiquement ce genre ainsi que ses règles. Dans son ouvrage *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Madame de Staël à Gérard de Nerval*, René Bourgeois emploie le terme de « subversion ironique⁷⁷ » pour définir l'ironie de Borel (et aussi celle de Charles Lassailly, entre autres). S'il utilise ce terme afin de cerner un genre d'ironie ayant cours au XIX^e siècle, Bourgeois n'élabore ni ne définit ce concept, pourtant très représentatif de l'esthétique borélienne. Nous allons nous approprier ce terme afin de sonder la teneur de la subversion générique et formelle.

L'ironie et la subversion sont proches parentes. Par sa nature, l'ironie implique la subversion, puisqu'elle met en œuvre le renversement d'une idée, d'une image, etc.

En effet, l'ironie, telle que définie par Philippe Hamon dans *L'ironie littéraire, essai sur*

⁷⁵ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p.80. Michèle Simonsen, *Le Conte populaire français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981, p.7.

⁷⁶ Joëlle Tamine-Gardes et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Colin, 1993, 46-47.

⁷⁷ René Bourgeois, *op.cit.*, p.65.

les formes de l'écriture oblique, implique l'idée d'un renversement du sens. Elle est « un "contresens", le contresens volontaire d'un énonciateur parlant "contre" un sens appartenant à autrui⁷⁸. » L'étude du paratexte et de la narration des *Contes immoraux* nous permettra de montrer la subversion ironique et de voir comment la structure du recueil participe également à la subversion entière de l'œuvre.

Dans son ouvrage, Bourgeois survole de manière exhaustive le paratexte des *Contes immoraux*, plus précisément, les titres de chapitres et les épigraphes, où la subversion ironique se donne le plus à voir. Par contre, Bourgeois n'y voit que l'ironie de Borel et ne fait aucun lien entre celle-ci et la subversion des contes. Nous proposons donc de parcourir l'étude du paratexte réalisée par Bourgeois, puis de la dépasser afin de montrer que la subversion ironique s'étend au-delà des titres et des épigraphes, notamment par la théâtralité de l'œuvre.

Le paratexte annonce un recueil de récits atypiques, défiant la tradition et ayant comme objectif de choquer le lecteur par sa thématique, et ce, dès le tout début du pacte de lecture. Les titres, les sous-titres des divers chapitres et les épigraphes, que l'on retrouve au début des sept contes, révèlent le caractère ironique et railleur de Borel, ainsi que son goût pour la dérision et la provocation. Par exemple, dans le conte « Three Fingered Jack », le quatrième chapitre s'intitule « Tiresome Chapter » (chapitre pénible), qui est, en fait, une digression dans l'action du récit : le narrateur se livre à un exposé sentencieux sur l'étymologie du mot « obi ». Le sérieux ou l'aspect scientifique que l'on pourrait donner à ce chapitre est d'emblée désamorcé par son titre, qui est sous le signe de la subversion ironique ; « le procédé est des plus simples : le discours

⁷⁸ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p.20.

contient sa propre négation, et l'ironie s'installe ainsi au cœur de l'œuvre⁷⁹. » Dans le cas du conte « Dina la belle juive », les mises en exergue et le titre du premier chapitre instaurent un fort contraste qui annonce la tangente que prendra le conte. Le lycanthrope superpose les épigraphes – on passe d'une citation de Gautier à la Bible, puis au bibliophile Jacob⁸⁰ :

Lecteur, sans hyperbole, elle était vraiment belle ; Très belle !
– C'est-à-dire elle paraissait telle. Et c'est la même chose.

Rosa mystica. Turris Davidica. Turris eburnea. Domus aurea
[...].

Dépêche-toi de céder ; tu auras beau faire, mignonne, c'est
reculer pour mieux sauter ! Ô la mâtime, mord-elle ? Allons,
calmons-nous, mademoiselle. Sacrrr⁸¹ !

Le fait d'encadrer de la sorte la citation de la Bible démontre l'aspect à la fois grotesque et sublime du conte. De plus, le titre qui ouvre le récit, « Amour é râsco, rêgardo pa ountë s'atâco » (l'amour est une teigne, il ne regarde pas où il s'attaque), est immédiatement suivi d'un autre exergue biblique, ce qui accentue le caractère subversif et ironique du conte : « Là où il n'y a point de haye, l'héritage sera gasté : et là où il n'y a point de femme, l'indigent gémit. À qui croit celui qui n'a point de nid⁸² ? » Cette deuxième citation de la Bible fait référence au sort cruel que connaîtra le héros du conte, Aymar, qui sera renié et maudit par son père pour s'être fiancé à une juive. À noter que la dernière épigraphe (« Dépêche-toi de céder... ») est plutôt de mauvais goût a posteriori, puisque Dina est violée puis tuée à la fin du conte. Jointe au titre du premier

⁷⁹ René Bourgeois, *op.cit.*, p.71.

⁸⁰ Pétrus Borel, *CCI*, p.71.

⁸¹ *Ibid*, p.114 : Dans l'ordre, les épigraphes sont tirées de Théophile Gautier, des Litanies de la Sainte Vierge et du Bibliophile Jacob.

⁸² *Ibid*, p.115.

chapitre (« Amour é râsco... »), cet exergue a un effet plutôt cinglant, de sorte que le lecteur ne sait plus s'il faut prendre ce récit au sérieux. « Le procédé est repris pour chaque chapitre, avec quelques variantes : l'épigraphie biblique forme cependant toujours un contrepoint au titre provençal, qu'elle renforce ironiquement ou contredit⁸³. » Les titres et les sous-titres des chapitres et les exergues servent donc à tourner en dérision l'action du récit, à en saboter l'effet pathétique et dramatique et à subvertir ironiquement les références en joignant le grotesque au sublime.

Si le lecteur de Borel ne peut se sentir proche des personnages ou de l'histoire, c'est en grande partie à cause de ce procédé visant à le déstabiliser ; il est, à tout moment, projeté dans un effet de balancier « entre le sérieux et le non-sérieux⁸⁴ », soit dans la subversion ironique. Le contenu des cinq premiers contes témoigne d'un sérieux pathétique, pourtant la seule trace de la subversion ironique n'est décelable que dans le titre des chapitres et les épigraphes des contes. Ce n'est qu'au fur et à mesure, soit à partir du sixième conte, que l'ironie se fera sentir au cœur même du recueil. Bourgeois en fait d'ailleurs la remarque : « chez Borel, [...] l'ironie reste bien cachée, et n'apparaît que très progressivement, alors que l'architecture même de l'œuvre tend à mettre le lecteur en confiance⁸⁵. » Les titres et les sous-titres de chapitres des deux derniers contes « Passereau » et « Champavert » sont tout aussi ironiques et subversifs, mais ces récits divergent des cinq autres par leur contenu : les personnages contribuent aussi à ce jeu entre le sérieux et le non-sérieux. En effet, toujours selon Bourgeois, le conte, ayant pour titre « Passereau », présente pour la première fois des épisodes franchement burlesques, parodiques et vaudevillesques, menés par des « personnages [qui] sont aussi

⁸³ René Bourgeois, *op.cit.*, p.72.

⁸⁴ *Ibid*, p.79.

⁸⁵ *Ibid*, p.66-67.

des sortes de parodies d'eux-mêmes⁸⁶ ». La multiplicité des jurons qui traversent les dialogues apporte à « Passereau » une couleur franchement comique et parodique dont voici quelques exemples : « corbleu », « barbedieu », « peste soit », « tribunal de Dieu », « triple escadron », etc. De plus, chaque chapitre de « Passereau » débute par une sorte de résumé de l'action, reflétant grotesquement le récit⁸⁷. Voici l'exemple du troisième chapitre « Perfide comme l'onde » :

Doute – Angoisse – Passion – Indiscrétion – Plus de doute!
 Ce pauvre Passereau avait pris pour une fille angélique une fille
 entretenue – Il était l'ami de cœur et Vogtland le payeur général
 – Torture – La limpidité n'est que de la bourbe – Abomination⁸⁸.

On remarque bien le ton ironique et parodique de ce résumé qui annihile d'emblée l'effet pathétique que ce chapitre peut transmettre au lecteur. Ainsi, la subversion ironique est décelable dans le paratexte, qui a pour fonction d'anéantir le sérieux du récit. En outre, nous voyons dans cette subversion ironique l'immoralité de l'œuvre et le non-sérieux de Borel. Cette ironie, relevée par Bourgeois, est non seulement décelable dans les titres, sous-titres et épigraphes, mais elle est aussi présente chez les personnages, dans leur langage et par leurs actions. Nous nous écarterons donc de la trajectoire de Bourgeois qui ne prend en compte que le paratexte afin de nous intéresser à la structure des contes et à leur contenu.

La subversion formelle, dite ironique, est également contenue dans le fait que le recueil de Borel s'écarte des contes traditionnels et merveilleux, notamment par la transgression d'éléments les constituant, par les rôles détournés des personnages et du

⁸⁶ René Bourgeois, *op.cit.*, p.75.

⁸⁷ *Ibid.*, p.75.

⁸⁸ Pétrus Borel, *CCI*, p.169.

narrateur et par l'aspect théâtral des *Contes immoraux*. Non seulement Borel métamorphose-t-il le conte traditionnel, mais il en détourne complètement l'essence en omettant la morale, la mise en garde et l'enseignement (que l'on doit tirer à la suite de sa lecture), ce qui a pour effet de déstabiliser le lecteur, en raison notamment de l'absence de prise de position du narrateur par rapport aux actions réalisées par ses personnages. En effet, dans le conte « Monsieur de l'Argentière », la morale est mise dans la bouche de l'agresseur, ce qui est pour le moins subversif et contraire à la pratique du conte. Le narrateur du récit « Don Andréa Vésalius » pose *in medias res* une morale superficielle : « Pubères et nubiles, voici l'enseignement que vous pouvez trouver en ceci : c'est qu'il ne faut pas, autant que faire se peut, si vous avez les passions ardentes, épouser un docteur des facultés, un membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres⁸⁹ ». Ainsi, lorsqu'il y a une morale, ce qui n'est pas le cas de tous les contes du recueil, celle-ci va à l'encontre de l'enseignement traditionnel du conte qui promet le mariage et de « nombreux enfants », soit les conditions de la reproduction d'un certain ordre social. De plus, le conte populaire a pour objet de présenter des héros vertueux et de rétablir l'ordre en supprimant les opposants ou en les punissant. Or, Borel renverse totalement la vapeur : la plupart des héros sont dépravés et faibles, les antagonistes ne sont ni tués ni punis et tous les contes se terminent de façon tragique et abrupte. Enfin, la présence de genres intercalaires⁹⁰ vient également briser la forme traditionnelle du conte populaire. Par exemple, le conte « Dina, la belle juive » comporte trois lettres faisant état de la situation entre Dina et Aymar ; le conte « Passereau, l'écolier » renferme aussi une lettre – qui s'étend sur tout le chapitre six –

⁸⁹ Pétrus Borel, *CCI*, p.83.

⁹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.141.

s'adressant aux hauts dirigeants de la société afin de créer une machine pour rentabiliser le suicide. De même, le conte « Champavert, le lycanthrope » débute avec le long testament du personnage éponyme, révélant ses envies suicidaires. Ces genres intercalaires, s'infiltrant au sein des contes, contribuent à la subversion formelle de l'œuvre qui rompt avec la tradition du conte populaire, puisque la voix narrative se déplace et ne se résume pas à un narrateur unique (comme dans le conte traditionnel).

Le conte merveilleux se retrouve tout aussi subverti dans les *Contes immoraux*. Au premier abord, ceux-ci ne peuvent en être rapprochés puisqu'il n'y a aucun élément surnaturel ou magique. Cependant, il reste que certaines composantes du conte merveilleux concordent avec le recueil de Borel. L'intertextualité avec certains contes de Charles Perrault, tels que *La Barbe-Bleue* et *Le Petit Chaperon rouge*, soulève notamment plusieurs questions. En effet, les contes boréliens sont parfois une transposition (subvertie) de certains contes merveilleux dans la réalité et le réalisme abject du XIX^e siècle. Par exemple, dans le troisième conte, « Don Andréa Vésalius l'anatomiste », l'épisode de la découverte des cadavres par l'épouse, tel qu'exposé dans *La Barbe-Bleue*, est beaucoup plus cru et violent. Bruno Bettelheim, dans *Psychanalyse des contes de fées*, affirme que « *Barbe-Bleue* est un conte relatif à la tentation sexuelle⁹¹ », ce dont il est également question dans le récit de Borel. Maria commet à trois reprises l'adultère, ce qui l'amène à découvrir l'affreux secret de son époux, soit le meurtre de ses amants, dont les corps sont ensuite utilisés pour le bien de la science. De plus, les protagonistes masculins, qui, dans les contes boréliens, adoptent la position de l'antagoniste, de l'agresseur et même du prédateur, sont souvent présentés comme des

⁹¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, p.442.

animaux (loups, porcs, etc.). L'animalisation métaphorique de l'agresseur est chose courante dans la tradition du conte merveilleux, puisque celui qui assassine et qui va à l'encontre de la morale et des lois établies n'est pas humain : il est bête ou créature. De la même façon, tous les contes de Borel présentent, à travers divers lieux et époques, des lycanthropes, des hommes qui ne partagent plus rien de commun avec les hommes et la société, qui sont régis par leurs instincts primaires. Par exemple, les mots employés pour décrire le personnage de Champavert prouvent sa déshumanisation – « la souffrance a fait de moi un loup féroce⁹² » – et ses crimes, soit le meurtre de son amante et son suicide, renforcent d'autant plus son animalisation. De même, les motifs traditionnels du conte merveilleux, tels que le meurtre, le viol ou l'infanticide, se retrouvent également dans les contes boréliens, mais ces derniers ne sont plus, comme dans la tradition de ce genre, une menace sourde ou une conséquence lointaine pour les héros. Ces mêmes motifs sont exploités à travers l'hyperbole, l'exagération et la frénésie, de sorte qu'ils deviennent un passage obligé, la seule issue possible pour les protagonistes des *Contes immoraux*, étant donné qu'ils ne possèdent pas les moyens nécessaires pour éviter une telle situation. Par exemple, Maria, dans « Don Andréa Vésalius », n'est pas sauvée *in extremis* par un quelconque personnage comme la femme de Barbe-Bleue ; elle est assassinée par son époux et la scène nous est entièrement décrite. Dans « Passereau », Philogène est piégée : à la nuit noire, Passereau lui demande d'aller au bout de l'allée lui cueillir un fruit et elle disparaît dans un puits. En entendant ses cris, Passereau achève la jeune femme en faisant tomber sur elle des « pierres brisées de la

⁹² Pétrus Borel, *CCI*, p.219.

margelle⁹³. » Ainsi, la cruauté et la violence ne peuvent être évitées dans l'univers borélien ; d'une part, parce que les victimes ne détiennent aucun moyen pouvant les sortir d'une telle situation et, d'autre part, parce que le pouvoir, corrompu et potentiellement meurtrier, de certains personnages est trop vaste et élevé pour le contrer, y résister. Mais surtout, les personnages évoluent dans un univers désenchanté, dépourvu de merveilleux.

Le dernier élément que nous aborderons en ce qui a trait à la subversion formelle est la théâtralité des *Contes immoraux*. Ceux-ci présentent tous le même type d'excipit : un tierce personnage découvre les cadavres ou bien assiste à l'exécution et clôt le récit par une réplique ou un geste cinglant. Cet élément, aux atours de coup de théâtre, concorde avec l'effacement du narrateur. Dans le conte traditionnel, c'est à ce moment précis (à l'excipit) que le narrateur endosse le rôle de moralisateur et émet sa mise en garde (sa morale), car la visée du conte est didactique. Laisser cet instant crucial à un personnage accessoire prouve cette désertion du narrateur. Et quelle est la teneur de cette chute léguée à autrui ? Elle est bien évidemment ironique et subversive. Voici, par exemple, l'excipit de « Jaquez Barraou » : « Vers la nuit, un marchand heurta du pied leurs cadavres et dit : " Ce ne sont que des nègres ", et passa outre⁹⁴. » Le conte s'achève ainsi. Aucune morale, aucun signe du narrateur. L'entrée (théâtrale) de ce marchand à la fin du récit pose l'effacement indubitable du narrateur, qui ne fait qu'introduire le personnage accessoire de clôture. Ce déplacement de voix révèle l'intérêt porté aux personnages ainsi qu'à leurs actions et dévoile la subversion de la forme du conte. Néanmoins lorsqu'il est présent, le narrateur démontre son incapacité à

⁹³ Pétrus Borel, *CCI*, p.197.

⁹⁴ *Ibid*, p.71.

adopter une position omnisciente. Ceci est remarquable par l'emploi de modalisateurs soulignant le doute et l'incertitude : « il eût été difficile de s'expliquer », « il semblait », « on aurait bien pu », « il paraissait », « je ne sais si », etc. Le narrateur de « Three Fingered Jack » va même jusqu'à mentir à son lecteur : « Quand j'ai dit que j'étais à *Spanishtown* lorsque Sam et Reeder passèrent, ce n'est pas vrai, j'en ai menti par ma gorge⁹⁵!... » Normalement garant d'une certaine vérité, le narrateur doit instaurer un rapport de confiance avec son lecteur ; or, le pacte, reliant le narrateur au lecteur, est ici corrompu, « défectueux [et] sans cesse rompu⁹⁶ », puisque le narrateur ment, se contredit et ne prête pas foi à ses allégations. De ce fait, les dialogues foisonnent à l'intérieur des *Contes immoraux*, ce qui contribue à la subversion formelle du genre du conte, puisqu'ils envahissent littéralement la diégèse. Par exemple, le récit « Jaquez Barraou » se rapproche du théâtre par l'abondance de dialogues, les monologues du personnage de Jaquez et la prière des deux rivaux avant qu'ils ne s'entretiennent. En effet, au tout début du récit, Jaquez expose la situation à lui-même (et au lecteur) dans un long monologue, le tout dans un langage soutenu et fort expressif : « Jalousie! jalousie! que tu me fais mal! que tu dévores, jalousie!... Maudit soit de moi, maudit soit de Jaquez Barraou! Ma poitrine est plus brûlante que si j'avais avalé du cubène et du piment. Jalousie! tu me mâches le cœur avec une dent plus incisive que la dent du serpent⁹⁷! » La scène de la prière, quant à elle, est élaborée comme une pièce de théâtre ; au lieu d'employer les tirets pour indiquer le changement de locuteur, Borel inscrit les noms de Jaquez et de Juan avant chacune de leur réplique : « Barraou. – L'ange du Seigneur a

⁹⁵ Pétrus Borel, *CCI*, p.111.

⁹⁶ Paule Richard, « Pétrus Borel, le croque-mots », dans *Cahiers de recherche de S.T.D.* 34/44, Paris, n°10-11, 1982, p.47.

⁹⁷ Pétrus Borel, *CCI*, p.60.

annoncé [...] Juan. – Je vous salue, Marie⁹⁸ » et ainsi de suite jusqu'à la fin de leur prière. De même, le conte « Passereau » présente des dialogues aux tons burlesque et vaudevillesque qui vont de pair avec la théâtralité du recueil : « Corbleu! Ma toute belle, quel balai faites-vous donc rissoler? il y a ici une odeur masculine!... – Que dis-tu, ami ? Ce n'est rien, l'air renfermé de la nuit peut-être! [...] – Et ce cigare entamé?... Vous fumez le cigare?... [...] – Mon ami, c'est mon frère, hier soir, qui l'oublia⁹⁹. » Les dialogues entre les personnages sont contaminés par la vulgarité et la farce, les jeux de mots, d'un goût parfois douteux, entraînent le récit vers la dérision, tandis que les tournures de phrases spectaculaires jettent le lecteur au fond d'un univers qui lui échappe. Borel fut d'ailleurs célèbre pour cette fameuse réplique émise par le personnage de Passereau, réplique prouvant bien ce jeu sur le langage que Borel élabore tout au long du recueil : « Je désirerais ardemment que vous me guillotinasiez¹⁰⁰! »

La théâtralité des contes ainsi que la présence d'un paratexte foncièrement grotesque montrent bien qu'une subversion ironique s'opère au sein de l'œuvre et indiquent l'avenue que prendra le recueil. En effet, cette subversion s'étendra au-delà de la forme du conte et se propagera jusqu'aux personnages. C'est pourquoi il sera question, au cours du deuxième chapitre, d'une subversion éthique, s'installant dans l'immoralité des rapports de pouvoir instaurés par les représentants de l'Appareil d'État et des Appareils idéologiques d'État¹⁰¹. Comme nous allons le voir, ceux-ci profitent impunément de leur position de pouvoir afin de servir leurs propres intérêts et font fi des lois sociales, morales ou religieuses.

⁹⁸ Pétrus Borel, *CCI*, p.70.

⁹⁹ *Ibid*, p.157-158.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.180.

¹⁰¹ Louis Althusser, « Idéologies et appareils idéologiques d'État », dans *Positions 1964-1975*, Paris, Sociales, 1976, p.82.

CHAPITRE 2

ÉTUDE DES *CONTES IMMORAUX* : ABJECTION, ALTÉRITÉ, SUBVERSION

La mort sert de morale aux fables de la vie.
- Pétrus Borel, *Rhapsodies* -

Chaque conte dévoile et dénonce, à sa manière, une forme de subversion. Ce chapitre se consacrera à l'étude des mécanismes et des acteurs de la subversion dans les *Contes immoraux* ; plus spécifiquement, nous nous attarderons aux contes suivants : « Monsieur de l'Argentière », « Jaquez Barraou », « Don Andréa Vésalius », « Three Fingered Jack » et « Champavert ». D'abord, nous verrons comment Borel s'applique à dénoncer l'ordre établi, ses dirigeants ainsi que leurs abus. Nous révélerons l'abjection des détenteurs du pouvoir et du savoir, foncièrement corrompus et opportunistes. Puis, nous verrons l'importance de l'altérité chez les personnages boréliens. Le fait de devenir autre, de se transformer ou de s'animaliser procure aux personnages un pouvoir – tout aussi meurtrier que celui des hauts dirigeants abjects – capable d'ébranler les fondements de la société, puisque l'individu rompt avec les lois pour renouer avec la nature. Enfin, nous nous intéresserons, dans l'étude du dernier conte, au discours philosophique tenu par le héros éponyme qui propose une solution radicale pour échapper au joug de l'ordre social.

2.1 « Monsieur de l'Argentière, l'accusateur » et l'abjection

*The healthy man
Does not torture others -
Generally it is the tortured
Who turn into torturers.
- Carl Gustav Jung -*

Commençons par l'étude du tout premier conte, « Monsieur de l'Argentière, accusateur public ». Ce récit inaugural met en scène une tromperie orchestrée par l'Argentière afin d'obtenir les faveurs d'Apolline, la fiancée de son ami Bertholin. Victime de cette machination, Apolline tombe enceinte et Bertholin rompt aussitôt les fiançailles. Dans un moment de grande faiblesse et de folie, causée par une sous-alimentation, Apolline jette le nouveau-né dans les égouts ; quelque temps plus tard, lors de son procès pour infanticide, elle est condamnée à la guillotine par l'Argentière lui-même. Ainsi, ce conte dénonce les abus de la justice humaine, cupide et opportuniste, à travers, notamment, le personnage de l'accusateur public. Par ailleurs, Apolline constitue le parfait exemple de la contagiosité du Mal, puisqu'au contact de ce dernier, elle passe de victime à bourreau. Au cours de cette analyse, nous aborderons les personnages de l'Argentière, de Bertholin et d'Apolline, qui incarnent l'abjection. Mais d'abord, l'intertextualité de ce conte avec *Le Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault nous permettra de montrer les rapports de pouvoir existant entre les personnages boréliens.

Diverses études psychanalytiques sur le *Petit Chaperon Rouge*, notamment celle de Bettelheim, ont démontré le caractère sexuel de ce conte, soit le passage de la fillette

prépubère à la jeune fille pubère par l'intervention du loup¹. Il en va de même avec le personnage d'Apolline : ayant perdu son hymen et attendant un enfant de son agresseur, cette dernière devient, dans un premier temps, une femme par le dépucelage et, dans un deuxième temps, une mère par le résultat du viol. De plus, les relations entre les personnages de Borel correspondent à celles du célèbre conte merveilleux, c'est-à-dire qu'elles fonctionnent selon un rapport dominant/dominé. Sans contredit, l'Argentière incarne le loup et Bertholin et Apolline incarnent tour à tour la fillette au chaperon rouge. Le début du conte met en scène Bertholin racontant ses soucis à l'Argentière. Leur amitié de longue date instaure un sentiment de confiance entre les deux hommes, c'est pourquoi le préfet n'hésite pas à confier son secret à l'accusateur public : son mariage clandestin avec Apolline. Cette confiance aveugle en l'Argentière amène Bertholin à tout lui révéler dans les moindres détails, ce qui fait directement écho à l'épisode de la première rencontre entre le loup et le Petit Chaperon Rouge, où celui-ci questionne la fillette afin qu'elle lui indique la maison de sa grand-mère :

M. l'accusateur public, qui avait écouté ce récit avec une attention froide, morne, soutenue, le poursuivit en le questionnant jusqu'au bas de l'escalier.

- Tu dis, Bertholin, que cette Apolline est belle ?

[...]

- Et tu dis qu'elle habite la même maison que toi ?

- La même, au fond du corridor au-dessus de mon logis.

Alors l'Argentière se jeta au cou de Bertholin et l'embrassa comme une patène : gentillesse étrange de sa part, lui, si dédaigneux et si froid²!

¹ Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.277.

² Pétrus Borel, *CCI*, p.33.

Ainsi, Bertholin fait la même erreur que le Petit Chaperon Rouge : il donne des informations précises et nécessaires à l'agresseur, pour qu'il exécute ses méfaits (le viol d'Apolline et, ultimement, la mise à mort de cette dernière). Selon Bettelheim, la raison pour laquelle le Petit Chaperon Rouge répond de façon précise aux questions du loup lors de leur première rencontre est qu'elle ne sait pas ce qu'est la sexualité ni ce que peut bien lui vouloir le loup (qui est, pour Bettelheim, le séducteur mâle). De ce fait, elle envoie le loup vers la personne mature qui détient cette connaissance et qui a le plus d'expérience en ce domaine, soit la grand-mère. La seconde raison qui la pousse à faire cela, c'est la présence d'une figure maternelle : elle ne peut pas laisser aller ses pulsions³ tant que cette figure, cette rivale expérimentée, est présente. En somme, « l'inconscient du Petit Chaperon Rouge fait tout ce qu'il faut pour livrer la grand-mère⁴ » au loup. C'est exactement ce qui se produit avec Bertholin ; il connaît le côté « habile en subterfuges et en échappatoires⁵ » de son ami – c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il demande conseil à l'accusateur public – ainsi que le traitement à la hussarde qu'il réserve à ses conquêtes et, malgré tout, il le renseigne sur la beauté d'Apolline et son emplacement. Le texte nous informe que Bertholin est le plus âgé des trois et qu'il est, selon l'Argentièrre, un « célibataire dogmatique, par principe haineux des femmes, [un] bonhomme rassis⁶ » qui a plutôt l'âge de jouer le rôle du père Cassandre que celui d'Arlequin⁷. En outre, Bertholin ne possède pratiquement aucune expérience sexuelle, contrairement à l'Argentièrre. Y aurait-il une volonté inconsciente de la part de

³ Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Poitiers, Fayard, 1997, p.855. La pulsion est un « concept majeur [...] défini comme la charge énergétique qui est à la source de l'activité motrice de l'organisme et du fonctionnement psychique inconscient de l'homme ».

⁴ Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.263.

⁵ Pétrus Borel, *CCI*, p.34.

⁶ *Ibid*, p.36.

⁷ *Ibid*, p.36. Cette comparaison entre le père Cassandre et Bertholin est émise par l'Argentièrre.

Bertholin de pousser l'Argentière qui, lui, possède la jeunesse, l'expérience, les connaissances et l'absence de morale nécessaires pour avoir une relation sexuelle hors mariage, chez Apolline ? Bertholin a bien l'intention d'obtenir les faveurs d'Apolline lors de l'entretien avec sa fiancée, ce qui va à l'encontre des préceptes du mariage et de la loi : « Je lui avais donc demandé pour demain soir, à neuf heures, un rendez-vous chez elle, pour nous entretenir des préparatifs de notre mariage, et peut-être... Tu vois, je ne mens pas, voici sa lettre en réponse⁸. » Mais en définitive, c'est bien l'accusateur public qui commet l'acte immoral de violer Apolline et non Bertholin, qui a en quelque sorte livré sa fiancée à l'Argentière, le loup de l'histoire. De plus, Bertholin courtise Apolline alors que sa mère est malade, mais ce n'est qu'avec la mort de cette dernière qu'il peut s'engager et se fiancer. L'absence des figures maternelle et paternelle permet au préfet (et du même coup à l'Argentière) d'obtenir Apolline et ultimement de la posséder, ce que réussit à faire l'accusateur public en devançant Bertholin par la transgression des lois.

Dans ce cas, Bertholin incarne le Petit Chaperon Rouge du tout début de l'histoire, alors qu'Apolline correspond à celui de la fin du conte : elle est bernée, agressée et tuée par l'Argentière. Elle est charmante et belle, mais crédule et naïve, tout comme l'héroïne de Perrault, c'est pourquoi elle tombe dans le piège de l'accusateur public. C'est en « montant l'escalier à pas de loup⁹ » que l'Argentière se glisse dans la maison de Bertholin et réussit à se faire passer pour ce dernier auprès d'Apolline grâce à l'obscurité qui règne dans la chambre et à la modulation de sa voix, tel le loup contrefaisant la sienne afin d'imiter mère-grand. D'ailleurs, le loup dans la version de

⁸ Pétrus Borel, *CCI*, p.37.

⁹ *Ibid*, p.39.

Perrault ne revêt pas les habits de mère-grand, il ne fait que modifier sa voix et se cacher sous les couvertures ; il en va de même pour l'Argentière qui profite des circonstances (absence de Bertholin et obscurité de la pièce) pour tromper Apolline. La jeune femme le fait donc entrer tout en le questionnant sur sa voix « rauque et changée¹⁰ », qui rappelle, cela va sans dire, l'interrogatoire que fait passer le Petit Chaperon Rouge au loup qu'elle croit être sa grand-mère. Ce n'est qu'après avoir succombé aux fortes et insistantes avances de l'Argentière qu'Apolline prend conscience de la tromperie dont elle a été victime. Après avoir obtenu ce qu'il souhaitait, l'accusateur public ne prend plus la peine de modifier sa voix ; Apolline le remarque aussitôt : « Mais ta voix vient de changer subitement, ciel ! est-ce bien toi Bertholin ? [...] Oh ! si j'étais trompée !... C'est bien toi, Bertholin, réponds-moi ? [...] Laisse-moi toucher ta figure, Bertholin n'a pas de barbe ; Oh ! si j'étais trompée¹¹ !... » Tel le Petit Chaperon Rouge, la crédulité et l'imprudence d'Apolline l'ont perdue et provoquent la fin tragique et sanguinaire du conte, soit l'exécution de la jeune femme sur la place de la Grève.

Le fait qu'Apolline soit prise dans un dilemme moral est un autre parallèle entre l'héroïne de Perrault et celle de Borel ; tandis que la fillette hésite entre l'écoute de ses pulsions, ses désirs et l'obéissance à sa mère, Apolline est tiraillée entre son devoir envers son futur époux (lui accorder ce rendez-vous tardif) et ses valeurs religieuses, c'est-à-dire suivre la morale (ne pas recevoir un homme chez soi la nuit), agir en tant

¹⁰ Pétrus Borel, *CCI*, p.40.

¹¹ *Ibid*, p.41.

que « fille d'honneur¹² » et, implicitement, conserver sa virginité jusqu'au mariage. Son ambivalence est perceptible dans la réponse qu'elle donne à son fiancé :

Mon cher Bertholin,
 Je présume que de grandes occupations dans la journée vous ont fait choisir une heure aussi avancée : mais que la volonté de mon époux soit faite, sa servante l'attendra. J'éteindrai ma lampe pour prévenir tout soupçon de mes méchants et indiscrets voisins. Venez avec mystère.
 Votre amie et épouse de cœur¹³.

Elle choisit d'obéir à son futur époux tout en ignorant candidement la motivation de cet entretien. Orpheline de figures maternelle et paternelle pouvant la mettre en garde contre les hommes (les séducteurs mâles ou les loups), Apolline ne possède pas l'éducation nécessaire pour évaluer une telle situation. Cette absence la mène devant une impasse : elle est incapable de faire face à cette violence et de s'en sortir adéquatement. Dans son état d'extrême pauvreté et de grossesse non désirée, Apolline devient le bourreau de son fils. Elle tombe dans le meurtre, la violence et la cruauté. Elle est isolée comme l'est le Petit Chaperon Rouge lors de sa rencontre avec le loup ; toutes deux sont seules face à la voracité d'un séducteur mâle et, comme dans la version de Perrault, la seule issue demeure la mort. La leçon apprise ici par le geste cruel de l'Argentièrre coûte cher à Apolline, comme il l'a été pour la fillette qui est dévorée à la fin du conte de Perrault. Si le conte de Borel établit de fortes analogies avec le *Petit Chaperon Rouge*, le fait qu'il soit ancré dans une époque bien précise, soit à Paris en 1810, le distingue du conte traditionnel, où un flou spatio-temporel encadre l'histoire et

¹²Pétrus Borel, *CCI*, p.37. À noter qu'Apolline se définit elle-même de cette façon, lorsqu'elle décline tout présent ou don offert par Bertholin, ce qui renforce d'autant plus le non-sens de la réponse qu'elle donne à son fiancé à la suite de sa requête ainsi que l'ambivalence de ce personnage.

¹³*Ibid*, p.37.

la pose dans l'indéfini. De plus, l'ancrage du conte dans un univers réel fait en sorte que la société joue un rôle au sein de l'histoire. Elle prend place aux côtés du grand méchant loup, l'Argentière, et devient elle aussi abjecte, autant par la condamnation à mort d'Apolline que par son comportement lors de l'exécution de la jeune femme. Mais nous y reviendrons à la fin de cette analyse. Enfin et surtout, cette intertextualité avec le conte de Perrault montre le rapport de pouvoir qui existe entre les différents personnages boréliens (un rapport de dominant à dominé). Comme nous le verrons, ce rapport de pouvoir se déplace peu à peu au fil de l'histoire.

La question du pouvoir est centrale dans ce conte, qui est divisé en cinq parties, telle une tragédie. D'emblée, les deux personnages masculins, l'Argentière et Bertholin, sont animalisés : « l'un était moins qu'un loup, c'était un accusateur public [et] l'autre était plus qu'un porc, c'était un préfet¹⁴. » Lors de leur dîner d'adieu, où ils ressemblent à « deux loups se disputant une carcasse¹⁵ », Bertholin annonce à l'Argentière qu'il s'est fiancé, il y a peu de temps, à Apolline, sa pauvre et jeune voisine. Cette confidence du préfet est le déclencheur de l'action : c'est à ce moment précis que l'accusateur public convoite la fiancée de son ami et échafaude sa stratégie pour la posséder. Ainsi, avant même que l'action ne débute, la suite tragique du conte se dessine déjà à l'arrière-plan. Les deux hommes de loi, « tous deux, vêtus de noir, port[an]t, comme les médecins, le deuil de leurs assassinats¹⁶ », apparaissent corrompus, cupides et opportunistes ; ils abusent d'Apolline – leur victime de prédilection, étant donné qu'elle ne détient pas les

¹⁴ Pétrus Borel, *CCI*, p.33.

¹⁵ *Ibid*, p.33.

¹⁶ *Ibid*, p.33.

moyens nécessaires pour les combattre. Par leur pouvoir politique, juridique et financier, ils la précipitent vers la mort.

Monsieur de l'Argentière est le représentant du pouvoir et de la justice humaine ; semblable à dieu sur terre, il détient un droit de vie et de mort sur les autres par sa position sociale. D'un côté, il agit, au tribunal, au nom de la société en défendant ses principes et intérêts par la condamnation de malfaiteurs et, de l'autre, il transgresse insidieusement les lois en commettant des crimes, ce qui fait de l'Argentière un personnage intrinsèquement abject. Élaborée par la psychanalyste Julia Kristeva dans *Les Pouvoirs de l'horreur*, « l'abjection [...] est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche : une terreur qui dissimule, une haine qui sourit, [...] un ami qui vous poignarde¹⁷ ». Elle représente aussi tout ce qui dérange l'individu, la société, ce qui « détourne, fourvoie, corrompt¹⁸ » les interdits, les règles et les lois. Ce concept est non seulement patent dans ce conte, mais il est le moteur même du récit ; l'Argentière personnalise, à lui seul, l'abjection à l'état pur, car il incarne « ce qui perturbe [...], ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles¹⁹ ». Il est « le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver²⁰... » Ces mots de Julia Kristeva s'appliquent fort bien à l'Argentière : ce personnage trahit la confiance de Bertholin en abusant sa fiancée, il est le bourreau de cette dernière, puisqu'il la viole et la met enceinte – la réduisant ainsi à une pauvreté extrême – et provoque, au final, sa chute, tout cela en étant représentant de la justice. Il apparaît ainsi comme un homme immoral et sadique, assouvissant à la fois ses pulsions sexuelles et de

¹⁷ Julia Kristeva, *Les Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p.12.

¹⁸ *Ibid*, p.23.

¹⁹ *Ibid*, p.12.

²⁰ *Ibid*, p.12.

mort, animé d'une volonté de puissance et de persécution qui guide ses actions cruelles. L'Argentièr va jusqu'à contrefaire sa voix afin qu'elle ressemble à celle de Bertholin pour arriver à ses fins : il profite des circonstances (absence de son ami, rendez-vous manqué, rencontre nocturne avec la fiancée de Bertholin, etc.) afin de soutirer à Apolline ce qu'il souhaite (acte sexuel). Qui plus est, durant le procès d'Apolline, l'Argentièr se décharge de toute responsabilité par rapport à son crime et joue parfaitement son rôle de procureur de la république : « jamais réquisitoire ne fut plus violent et plus inhumain : il n'est rien que M. de l'Argentièr ne mît en jeu pour accabler l'accusée. Il poussa sa rage extravagante jusqu'à la comparer à Saturne, qui dévorait ses enfants, et se résuma en demandant sa tête²¹. » Ce personnage est poussé à l'extrême vers l'abjection et la perversion : il tire profit de son rang social – haut dirigeant dans l'Appareil (répressif) d'État ainsi que dans l'Appareil idéologique d'État²² – pour condamner à mort sa victime. Le vide du ciel, l'absence de Providence ou d'un quelconque Dieu confère un pouvoir absolu à l'Argentièr, il ne craint ni Dieu ni la loi – il en est le détenteur, puisqu'il a le pouvoir de vie et de mort sur les individus, et est son représentant direct, ce qui lui permet d'abuser physiquement et judiciairement d'Apolline. De plus, l'accusateur public est doublement une figure d'autorité : d'une part, il possède une position élevée et décisionnelle au sein de la société et, d'autre part, il devient, par l'entremise du viol qu'il a commis et de la grossesse qui en résulte, un père. Mais, ces rôles d'autorité sont subvertis à l'extrême, puisqu'il les utilise à mauvais escient pour devenir, en fin de compte, le bourreau et l'assassin de la mère (Apolline)

²¹ Pétrus Borel, *CCI*, p.53.

²² Selon Louis Althusser, « Idéologies et appareils idéologiques d'État », dans *Positions 1964-1975*, p.83. « Le "Droit" appartient à la fois à l'Appareil (répressif) d'État et au système des AIE [appareils idéologiques d'État] ».

ainsi que le meurtrier (indirect) du fils. En effet, l'Argentière est, comme nous l'avons dit plus tôt, la source des diverses actions sanguinaires qui suivent son geste ; par son viol, il propulse Apolline dans un tourbillon interminable de cruauté et, par la force des choses, elle tue l'enfant du Mal, du « démon²³ » selon les paroles d'Apolline, ce qui entraînera son arrestation, puis sa mort. À tous les points de vue, l'Argentière est un personnage abject qui provoque par sa position d'autorité et son comportement amoral. Il est le monstre de l'histoire, celui qu'il faut craindre, celui qui abuse impunément des lois pour son propre intérêt ; il est, en somme, l'élément perturbateur, le Mal sous une forme accomplie, possédant pouvoir et moyens. Il pervertit le système social et ébranle les convictions. L'immoralité chez le personnage de l'accusateur public déroute – surprend même – et fait de lui un prédateur, un loup, comme nous l'indique d'ailleurs à plusieurs reprises le texte de Borel.

De plus, ce sombre personnage, toujours « vêtu de noir²⁴ » et affublé « [d'] une figure blême, sur laquelle pleuvaient des cheveux roux²⁵ » (signes d'un certain satanisme), incarne le rôle de moralisateur dans le conte borélien, ce qui diffère grandement du conte merveilleux traditionnel où l'émetteur de la morale est plutôt campé par le narrateur. Ce rôle est évidemment abject : l'accusateur public saisit l'occasion pour faire la morale à sa victime et se décharge, par le fait même, de toute responsabilité. En effet, tandis qu'Apolline se rend compte de l'imposture, l'Argentière lui dit : « la morale de ceci est qu'il ne faut pas recevoir ses amants sans flambeau²⁶. » Laisée au personnage arborant des traits sataniques, la morale est porteuse d'ironie et

²³ Pétrus Borel, *CCI*, p.46.

²⁴ *Ibid*, p.41.

²⁵ *Ibid*, p.32.

²⁶ *Ibid*, p.41.

est sujette à caution. C'est dire en quelque sorte à la victime qu'elle a provoqué cette situation et qu'elle en est la seule responsable. Voici un bel exemple du *criminel à bonne conscience* et du *voleur sans vergogne* décrits par Kristeva. Notons que le personnage de l'Argentière est le seul du conte à ne pas avoir une identité complète. En effet, nous connaissons seulement son nom de famille et sa fonction, alors que les autres personnages ont des prénoms (Apolline, Bertholin). S'agit-il là d'une volonté de mettre à distance ce personnage, de montrer que l'individualité ne compte pas, que seuls les actes posés et la fonction sociale définissent l'individu ? Ce qui prime ici, c'est d'exposer le système social comme étant un système malhonnête, puisque ce sont des hommes comme l'Argentière qui le dirigent et, même, comme Bertholin.

Bien qu'il soit manipulé par l'Argentière, Bertholin détient lui aussi un pouvoir sur Apolline : sans famille et pauvre, elle se retrouve sous le joug du préfet, dans une relation de pouvoir et de dépendance financière. Lorsqu'Apolline lui dévoile sa grossesse, Bertholin rompt tout lien avec elle, ce qui a pour conséquence le désœuvrement complet de la jeune femme et la malnutrition. C'est au cours du troisième chapitre, « Mater Dolorosa », que les fiançailles sont rompues et que Bertholin se montre abject envers Apolline. Se croyant berné, il la rejette violemment : ce dernier va même jusqu'à « la saisi[r] par les pieds, la traîn[er] et la jet[er] dehors²⁷ ». Sans conteste, Bertholin est un dominant auprès d'Apolline – tout comme l'Argentière l'est avec Bertholin et la jeune femme –, il détient, par le fait qu'il l'entretienne, un pouvoir de vie et de mort sur elle. Sans être celui qui enclenche la guillotine, Bertholin possède tout de même un rôle important dans la chute d'Apolline ; en lui coupant les

²⁷ Pétrus Borel, *CCI*, p.46.

vivres, le préfet instaure en quelque sorte l'état de « sombre folie²⁸ » dans lequel Apolline tombe à la suite de leur rupture et c'est par cette rupture qu'Apolline passe de victime à bourreau, lorsqu'elle évacue le fils de l'Argentièrre, inconsciente de ses actes. Ainsi, le Mal (ou la lycanthropie) se transmet peu à peu à Apolline, cette mère tueuse.

Contrairement aux personnages masculins, celui d'Apolline est sous le signe de l'ambivalence. Cette jeune femme, foncièrement bonne et irréprochable, tombe dans tout ce qui est contraire à ses valeurs au contact de l'Argentièrre, du Mal en somme. Ainsi, elle incarne le parfait exemple du paradigme vierge/putain. Personnage plutôt ambigu, l'héroïne paraît d'abord au début du conte comme étant pauvre, « gracieuse, blême et mélancolique²⁹ ». Ensuite, elle devient rapidement victime d'une « machination diabolique³⁰ » à la suite du viol. Puis, elle est présentée à la fois comme une bonne chrétienne, respectant les commandements de l'Église et les dogmes du mariage, et comme une *prostituée*³¹, lorsqu'elle avoue son déshonneur à son fiancé, ce qui a pour résultat de lui faire perdre son statut de jeune femme chaste et pure. Mais bientôt, elle se transforme en bourreau lorsqu'elle accouche. Dans un état second, sous-alimentée et délirante, Apolline réveille ses pulsions meurtrières afin de préserver son intégrité et son honneur : elle rejette son enfant en le supprimant, puisqu'il est né d'une relation interdite. Ce nouveau-né constitue une preuve de sa souillure. Au quatrième chapitre, Apolline passe à l'acte : « à la vue de son enfant, sa sombre folie se réveill[e], et retremp[e] ses forces : dressée sur ses pieds, elle l'embrass[e] et le frapp[e] tour à

²⁸ Pétrus Borel, *CCI*, p.49.

²⁹ *Ibid*, p.38.

³⁰ Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, CD-Rom.

³¹ Pétrus Borel, *CCI*, p.45.

tour; elle lui donn[e] ses mamelles vides ; elle le jet[te] à terre, pleur[e], et se couch[e] sur lui³² » pour, ultimement, l'envoyer dans les égouts. L'ambivalence se lit ici dans le comportement meurtrier d'Apolline, elle ne sait plus comment agir avec cet enfant, s'il faut l'aimer ou l'haïr. De plus, cet acte meurtrier, cet infanticide représente un double rejet : Apolline tente de se dissocier du péché qu'elle a commis (acte sexuel avant le mariage) et de l'enfant illégitime qui en est le témoignage, la trace. Le titre du chapitre accentue le côté sordide et meurtrier d'Apolline, ce qui vient également renforcer l'abomination de ce passage : « Moïse sauvé des eaux ». Il indique une teneur foncièrement ironique, puisque le nouveau-né n'est pas un fils légitime, comme l'était Moïse, sauveur du peuple d'Israël : Apolline ne dépose pas le bébé dans un cours d'eau, mais dans un égout et ce n'est pas pour le sauver, comme le fait la mère de Moïse, mais pour l'y faire mourir. On voit ici la volonté de joindre le sublime au grotesque, de subvertir les motifs bibliques et de pousser à l'extrême l'abjection et l'horreur. Une ironie se dégage aussi dans le titre du troisième chapitre, « Mater Dolorosa ». Cette locution latine signifie la souffrance de Marie devant le supplice et la mort de son fils Jésus agonisant sur la croix. Or, le nouveau-né d'Apolline n'est pas le Christ, mais un bâtard et, au lieu de pleurer la mort de son fils telle Marie, Apolline souffre de voir son enfant en vie, car il est le signe de son déshonneur, la preuve de son péché. Afin de se préserver et de sauvegarder son honneur et sa pureté, elle doit anéantir l'enfant. Selon Kristeva, « le déchet comme le cadavre [...] indiquent ce que [l'on] écarte en permanence pour vivre³³ ». Le nouveau-né est ainsi associé à la matière fécale³⁴, à ce

³² Pétrus Borel, *CCI*, p.49.

³³ Julia Kristeva, *op.cit.*, p.11.

³⁴ *Ibid*, p.127. « Les matières fécales signifient, en quelque sorte, ce qui n'arrête pas de se séparer d'un corps en état de perte permanente pour devenir autonome ».

qu'Apolline souhaite expulser de son corps ou de sa vie. Apolline passe donc de victime à bourreau et devient une meurtrière. Jean-Luc Steinmetz résume parfaitement ce fait : « le sang des victimes peut momentanément devenir le sang qu'à leur tour elles font verser³⁵ ». Autrement dit, Apolline est le parfait exemple de la contagiosité du Mal et de « la fragilité de toute vertu³⁶ » ; en faisant couler le sang des autres, elle se préserve « de la voracité de l'autre³⁷ ». En faisant un tel geste, Apolline délaisse, le temps de l'infanticide, son côté vertueux et répond à cette violence et à cette cruauté qu'elle a subies de la même manière qu'elles ont été proférées par l'Argentièrre. Le nouveau-né est aussi impuissant et sans défense que l'a été Apolline au tout début du conte, mais cet épisode la montre sous un autre jour. D'ailleurs, le texte précise que la jeune femme ne sort « qu'à la nuit noire³⁸ », la honte qu'elle ressent par rapport à sa situation de pécheresse la pousse à se cacher des autres, à s'isoler, puisqu'elle ne fait dorénavant plus partie de la société (grossesse hors mariage allant à l'encontre des dogmes sociaux et religieux) ; ce comportement nocturne rappelle étrangement celui d'un animal, d'un loup ou plutôt d'un loup-garou. Lorsqu'elle sombre dans la folie, il y a déplacement : consécutivement, Apolline devient mère, puis une meurtrière. En somme, sa réaction sanguinaire est légitime, car « touché[e], frappé[e] par l'immoralité du monde, [Apolline ne] peut [que] répliquer à tant de malheurs [que] par une conduite où s'effondre toute valeur éthique³⁹. » Elle se transforme en bourreau au contact de l'Argentièrre (et même à celui de Bertholin), elle devient, le temps d'une nuit, un personnage tout aussi abject que ceux-ci. Pourtant, alors qu'elle est réalimentée et

³⁵ Jean-Luc Steinmetz, *PBAP*, p.78.

³⁶ *Ibid*, p.75.

³⁷ *Ibid*, p.78.

³⁸ Pétrus Borel, *CCI*, p.47.

³⁹ Jean-Luc Steinmetz, *PBAP*, p.75.

qu'elle reprend ses esprits, Apolline redevient la douce et innocente jeune femme, comme s'il lui fallait être dans un état second pour commettre un tel acte, ce qui montre bien l'ambivalence de ce personnage qui oscille entre le Bien et le Mal.

La translation qui s'opère ici ne dure guère que le temps de cet infanticide, puisque l'Argentièrè refait surface, mais cette fois-ci en tant que procureur de la Couronne, donc dans l'exercice de ses fonctions, et reprend très vite son rôle de bourreau. Nonobstant l'« état complet de démence⁴⁰ » d'Apolline, l'accusateur public condamne tout simplement « cette mère dénaturée⁴¹ » à l'échafaud. Lors de son procès, elle reconnaît son agresseur, mais sa parole de meurtrière n'a aucune valeur aux yeux de la loi et l'horreur de son acte ne permet pas non plus de voir au-delà de l'infanticide. Ainsi, le crime commis par l'Argentièrè, ce représentant de la justice, ne sera jamais condamné, ni même révélé. Apolline sert alors de symbole social, de bouc émissaire : le but est de punir toute entrave au système de valeurs dominantes, outre le fait qu'Apolline soit également victime d'un crime. En somme, « l'immoralité de la société⁴² » est dévoilée ; ses condamnations abusives et ses dirigeants corrompus et abjects nous « enseign[ent] qu'aucune vertu ne résiste aux injures⁴³ ». Apolline est alors victime de trois bourreaux : l'accusateur public, le préfet et la société.

Enfin, l'excipit du conte présente le personnage d'un Anglais ayant loué une fenêtre pour « 500 francs⁴⁴ » afin d'assister à l'exécution d'Apolline. Ce montant, qui est en fait le prix pour voir le spectacle, montre le côté mercantile et divertissant de ce

⁴⁰ Pétrus Borel, *CCI*, p.53.

⁴¹ *Ibid*, p.53.

⁴² Jean-Luc Steinmetz, *PBAP*, p.74

⁴³ *Ibid*, p.75.

⁴⁴ Pétrus Borel, *CCI*, p.55.

type d'événement sanguinaire. Tout comme le procès d'Apolline, son exécution est, pour la société, un spectacle. Par extension, cet observateur, « fort satisfait⁴⁵ » du divertissement, pourrait être assimilable au lecteur du texte, puisqu'ils sont tous les deux témoins de l'horreur et de l'abjection de la condamnation. Or, l'Anglais, qui prend plaisir à assister à « un théâtre de sang, [à] un lieu de meurtre⁴⁶ » présente une attitude de voyeurisme et même de perversité. Selon Antonin Artaud dans le *Théâtre et son double*, tout spectateur se transforme « en voyeur⁴⁷ » et comble ses « satisfactions violentes⁴⁸ » en regardant des actes morbides. Si le lecteur a lu jusqu'au bout ce *conte immoral*, il peut se reconnaître chez cet Anglais qui se délecte de l'horreur : « Quand le coutelas tomba, il se fit une sourde rumeur ; et un Anglais, penché sur une fenêtre qu'il avait louée 500 francs, fort satisfait, cria un long *very well* en applaudissant des mains⁴⁹. » Le spectateur, tout comme le lecteur, a été un témoin passif de cette histoire. Le narrateur souligne ainsi le voyeurisme du lecteur. « Si la société se voit et surtout si elle se voit *vue*, il y a, par le fait même, contestation des valeurs établies et du régime : l'écrivain lui présente son image, il la somme de l'assumer ou de se changer⁵⁰ ». Si Borel ne dénonce pas ouvertement l'abjection d'un personnage comme l'Argentière, il n'en reste pas moins qu'en dépeignant aussi sombrement les détenteurs du pouvoir, il oblige à une remise en question de l'ordre social.

Ainsi, avec cette entrée en scène du personnage de l'Anglais, la fin du conte détonne fortement avec le tragique de la condamnation et de l'exécution d'Apolline.

⁴⁵ Pétrus Borel, *CCI*, p.55.

⁴⁶ Jean-Luc Steinmetz, *PBAP*, p.76.

⁴⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p.90.

⁴⁸ *Ibid*, p.90.

⁴⁹ Pétrus Borel, *CCI*, p.55.

⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p.104.

Cette fin nous montre qu'Apolline n'était qu'un rouage dans le cirque social, que sa condamnation était, en définitive, inévitable et que sans pouvoir, sans moyen, il est impossible d'y survivre. En somme, ce premier conte expose non seulement le pouvoir social corrompu, mais aussi « l'atrocité du réel⁵¹ », où « le Mal triomphe⁵² » à tous les niveaux de la société, montrant sans vergogne que les loups existent et que les plus redoutables, les plus sournois sont ceux dont les poils poussent vers l'intérieur. Comme l'a dit Plaute : « Homo homini lupus⁵³ », l'homme est un loup pour l'homme et, peut-être encore plus, pour la femme.

2.2 « Don Andréa Vésalius, l'anatomiste » : Science abjecte

*See now that I, even I, am he, and there is no god with me:
I kill, and I make alive; I wound, and I heal:
Neither is there any that can deliver out of my hand.
— Deuteronomy, 32, 39. —*

Le conte « Don Andréa Vésalius, l'anatomiste » met en scène le personnage historique d'André Vésale, médecin flamand considéré comme le fondateur de l'anatomie moderne. Borel pousse ce personnage à l'extrême en faisant de lui un homme sans scrupules, immoral et ayant renié les fondements mêmes de la médecine. Le conte se déroule à Madrid entre 1556 et 1564 : Philippe II et l'Inquisition règnent sur l'Espagne. Cette époque, soit celle de la Renaissance, correspond aux tout premiers

⁵¹ Jean-Luc Steinmetz, *PBAP*, p.73.

⁵² *Ibid*, p.74.

⁵³ Plaute, *Asinaria*, acte II, scène 4.

balbutiements de l'anatomie moderne, nouvelle science qui choque l'imaginaire collectif. Elle est perçue comme une science inquiétante et redoutable pour son aspect morbide et profanateur, car elle transgresse la frontière sacrée entre la vie et la mort. C'est pourquoi sa pratique a longtemps été prohibée par l'Église. La dissection de cadavres, l'ouverture d'un corps mort « de la part de l'anatomiste relève forcément d'une *transgression*, et cela en dépit du cadre scientifique de cet acte⁵⁴. » Déjà, le récit de Borel se présente sous le signe de l'abjection par la profession du personnage Andréa Vésalius.

Le conte s'ouvre d'abord sur une foule manifestant devant un manoir où se déroule le mariage arrangé d'Andréa Vésalius avec Maria. Quelque temps plus tard, Vésalius retourne à ses recherches et s'isole dans son laboratoire, tandis que Maria déménage dans une autre aile du manoir pour y rencontrer ses amants. Après un seul rendez-vous, ceux-ci disparaissent. Maria en devient vite affectée, de sorte que, peu de temps après, la jeune femme se meurt. Elle confesse ses péchés d'adultère à son mari. Vésalius, impassible aux confessions de son épouse mourante, lui révèle qu'il était non seulement au courant de ses infidélités, mais qu'il avait précédemment corrompu avec de l'opium et des narcotiques la carafe de vin destinée aux amants de Maria. Elle découvre alors le sort que son époux a réservé à ses trois amants, soit sujets de dissection pour les recherches scientifiques sur le corps humain. Le conte s'achève avec le meurtre de Maria par Vésalius. Mais Borel y ajoute la fin de l'anatomiste, telle que l'Histoire la rapporte : l'accusation d'homicide de l'Inquisition contre Vésalius, pour

⁵⁴ Thomas Hunkeler, « Mélancolie de l'anatomie, l'exemple de "Don Andréa Vésalius" de Pétrus Borel » dans *Variations 13*, Zurich, Literaturzeitschrift der Universität Zürich, 2005, p.170.

avoir réalisé une dissection sur un corps toujours vivant, puis sa condamnation à un pèlerinage en Terre Sainte, son naufrage sur l'île de Zante et sa mort sur cette même île.

Les particularités de ce conte résident dans le fait que Borel met en scène un personnage historique. Toutefois, Andréa Vésalius est présenté comme un personnage fantastique : d'une part, par son caractère abject et, d'autre part, par le récit de fiction en lui-même (*fabula*) que Borel invente autour de l'anatomiste flamand. En effet, le lycanthrope entraîne le personnage de Vésalius vers l'excès et la cruauté en lui attribuant des penchants meurtriers et abjects qui vont à l'encontre de sa profession de médecin. Cette position de pouvoir que détient Vésalius – soit un pouvoir de vie et de mort – lui confère un rôle de dominant au sein de la société, ne serait-ce que par ce savoir scientifique qu'il possède sur le corps humain, savoir qui ne peut être maîtrisé par tout un chacun.

D'emblée, à cause de sa position d'anatomiste, Vésalius est craint par le peuple. Cette science d'avant-garde macabre a un fort impact sur l'imaginaire collectif, de sorte que le peuple affuble Vésalius de surnoms dénonçant la monstruosité de l'anatomie et de son pratiquant. De plus, le peuple incrimine Vésalius pour toutes les disparitions et les morts suspectes survenues à Madrid. L'anatomiste est tour à tour un « sorcier », un « hérétique », un « bourreau de mort », un « vieux mange-mort », un « ogre », un « chien de Flamand », un « nécromant » et un « écorcheur⁵⁵ ». Ces nombreux surnoms démontrent bien l'image que la foule se fait de Vésalius, l'anatomiste ; le personnage passe d'un homme aux pouvoirs occultes à la créature fantastique, puis au meurtrier. Toutefois, une incertitude règne quant à la nature même de Vésalius ; il n'y a pas

⁵⁵ Pétrus Borel, *CCI*, p.76-78, 80 et 82.

consensus parmi la foule, ce qui montre bien la difficulté de saisir le personnage. Par ailleurs, cette disparité confirme aussi la non-appartenance de Vésalius à cette société, qui le voit en tant que créature fantastique et non comme un homme. Plusieurs rumeurs circulant au sujet de Vésalius ont pour effet d'entretenir et même de grossir l'aura fantastique entourant ce personnage. Un homme assure « qu'il [Vésalius] déjeune souvent avec des côtelettes de chair qui ne vient pas de la boucherie⁵⁶. » Tandis qu'un autre relate que « Torrijo, le boulanger de la *Cebada*, a disparu, à coup sûr, pour le pâté de noces⁵⁷ ». Ce personnage inquiète et choque à un point tel que le peuple réclame sa mort. Il dérange la société, le repos des morts et va à l'encontre des règles sociales et morales en disséquant des cadavres et, surtout, en tuant des gens – ce que soutiennent les rumeurs locales. C'est d'abord en raison d'une méconnaissance ou d'un dégoût de l'anatomie que Vésalius est considéré comme un monstre, une créature inhumaine, et ce, avant même qu'il ne fasse son entrée dans la diégèse. Les allégations du peuple contre l'anatomiste seront corroborées à la fin du conte : Vésalius se révélera être un personnage abject allant bel et bien à l'encontre des principes fondamentaux de la médecine et de la société. Il emploie ses connaissances scientifiques, anatomiques, afin de donner la mort, ce qui fait de son savoir (pouvoir), un savoir mortifère et abject.

Le troisième chapitre met en scène la nuit de noces des nouveaux mariés, qui est une partie importante de l'histoire puisqu'elle dévoile un élément important sur le personnage de Vésalius : il est sexuellement impuissant. Mais d'abord, le texte compare Maria à une « rose [...] se dépouill[ant] de ses périanthes », alors que Vésalius est décrit

⁵⁶ Pétrus Borel, *CCI*, p.76.

⁵⁷ *Ibid*, p.76.

comme « une momie développant ses bandelettes⁵⁸ ». Cette comparaison nourrit le caractère fantastique de l'anatomiste et accentue davantage l'écart d'âge entre les nouveaux mariés. La tentative d'avoir une relation sexuelle avec Maria échoue ; le vieil anatomiste est impuissant et il met cette impuissance sexuelle sur le compte de la « violence de [s]on amour qui [le] brise⁵⁹ ». Cette incapacité à satisfaire ses désirs, ses pulsions sexuelles, contraste avec la profession de Vésalius : le vieil homme n'a plus le contrôle de son corps, il ne peut pas le dominer ni en retirer du plaisir, alors que ses recherches anatomiques portent justement sur la connaissance du corps humain, son fonctionnement et ses mécanismes. À défaut de comprendre et de connaître son propre corps, Vésalius étudie celui des autres. Cette impuissance sexuelle a donc deux fonctions au sein de l'histoire : celle de dévoiler le paradoxe des recherches de Vésalius sur le corps humain, alors qu'il est lui-même incapable de contrôler le sien, et celle d'agir en tant que catalyseur au sein de l'histoire. Incapable de satisfaire son épouse, Vésalius s'isole dans son laboratoire et se rend compte des infidélités de sa femme. Il empêche les amants de Maria de remplir son rôle (rôle qu'il ne peut vraisemblablement pas camper) en les tuant, puis en se servant de leurs cadavres pour ses recherches. Autrement dit, l'impuissance sexuelle de Vésalius est la source des actions meurtrières du personnage, de son abjection.

Le chapitre cinq, « Opificina » (Officine), présente l'ouvroir de Vésalius : « Les établis étaient chargés de cadavres entamés ; on foulait aux pieds des lambeaux de chairs [sic], des membres amputés, et sous les sandales du professeur se broyaient des

⁵⁸ Pétrus Borel, *CCI*, p.82.

⁵⁹ *Ibid*, p.82.

muscles et des cartilages⁶⁰. » Cette description du laboratoire de l'anatomiste, teintée d'un style fortement frénétique, montre bien l'aspect macabre et profanateur de sa profession. Le fait que Vésalius soit en permanence confiné dans cet espace pour ses recherches contribue à intensifier son image de « nécromant », d'« écorcheur » et de « vieux mange-mort ». C'est dans cet endroit fantastique que Vésalius révèle sa véritable nature à Maria. Il est un être abject, il est « le menteur, le criminel à bonne conscience, [...] le tueur qui prétend sauver⁶¹ » décrit par Kristeva. Lorsque l'anatomiste montre à Maria les restes de ses trois amants, il lui dit : « doña, vous voyez que tout est profit à la science, [...] vous le voyez, la science vous a de grandes obligations⁶². » Les actes meurtriers qu'a posés Vésalius ne sont pas remis en question : il est le *tueur qui prétend sauver* au nom de la science. Il use de ses connaissances scientifiques, médicales, afin de se débarrasser des amants de son épouse, pour ensuite les utiliser comme sujets de recherche. Un médecin meurtrier est un paradoxe fort intéressant, car la vocation première de cette profession est de sauver des vies par l'entremise de recherches permettant de mieux comprendre et de connaître l'humain. Or, Vésalius enfreint les lois sociales et morales en commettant quatre meurtres, puisqu'il tue Maria à la toute fin du conte. Les pulsions de mort de Vésalius sont liées à son savoir médical, savoir qui, dans ce contexte, apparaît mortifère. Parce qu'il met ses connaissances scientifiques au service de ses pulsions meurtrières, Vésalius est un être abject.

⁶⁰ Pétrus Borel, *CCI*, p.86.

⁶¹ Julia Kristeva, *op.cit.*, p.12.

⁶² Pétrus Borel, *CCI*, p.88.

En somme, le pouvoir (l'Argentière) et le savoir (Vésalius), qui assurent à leurs détenteurs une position dominante au sein de la société, mènent à l'abjection dans les deux premiers contes soumis à l'analyse. Les contes posent ainsi les fondements de la critique sociale qui mènera à la subversion. Mais d'abord, l'être social doit renouer avec ses origines naturelles, réveiller son côté plus bestial et instinctif, devenir « autre ». Cette découverte de l'altérité est une étape essentielle à l'éclosion de la subversion chez Borel, c'est pourquoi nous nous attarderons maintenant aux tenants et aux aboutissants de l'altérité dans les *Contes immoraux*.

2.3 « Jaquez Barraou, le charpentier » et l'altérité

*Trifles light as air are to
The jealous confirmations
Strong as proofs of holy writ.*
- William Shakespeare, *Othello* -

*To be now a sensible man,
By and by a fool, and presently a beast!*
- William Shakespeare, *Othello* -

Nous nous intéresserons consécutivement aux deux contes se déroulant en Amérique Centrale, compte tenu du fait qu'ils partagent le même concept, celui de l'altérité. Borel y met en scène des esclaves noirs aux prises avec les mêmes penchants sanguinaires et passions dévastatrices – le plus souvent provoqués par la femme – que les autres protagonistes européens du recueil. Avant d'entamer l'analyse du récit, nous poserons tout d'abord ce que nous entendons par altérité, notamment à l'aide des théories d'Edward W. Said dans *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Dans

son ouvrage, Said définit l'orientalisme comme un phénomène culturel à la source des relations de dominants (l'Occident) à dominés (l'Orient) :

Il y a les Occidentaux et il y a les Orientaux[,] les uns dominant les autres, les autres doivent être dominés, c'est-à-dire que leur pays doit être occupé, leurs affaires intérieures rigoureusement prises en main, leur sang et leurs finances mis à la disposition de l'une ou l'autre des puissances occidentales⁶³.

Telle a été la conception des Occidentaux sur l'Orient pendant de longues années. Cette perception du monde oriental va de pair avec le colonialisme et l'esclavage ; ce qu'on ignore, ce qui nous est étranger doit être dominé et confiné dans un espace bien précis où les dominants (dans le cas des contes de Borel, les Espagnols et les Anglais) peuvent les surveiller, les étudier et les contrôler (il est question des Jamaïcains et des Cubains dans les *Contes immoraux*). Le fait que l'Orient ait longtemps été un sujet (objet) d'études pour l'Occident et qu'il ait été conquis par les Occidentaux atteste ce rapport de force. De plus, pour se dire et se voir en tant que peuple civilisé, l'envers doit également exister et c'est exactement ce que l'Orient représente aux yeux des Occidentaux : un peuple foncièrement barbare et sauvage⁶⁴. Tous les discours (qu'ils soient scientifiques ou littéraires) ont forgé cette image de l'Orient dans l'imaginaire collectif culturel occidental. Des thèmes tels que l'exotisme, la violence, les passions et l'instinct – qui s'opposent à la raison – sont associés à l'Orient. De même, la plupart des œuvres littéraires, qui mettent en scène des

⁶³ Edward W. Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Saint-Amand-Montrond, Seuil, 2005, coll. « La couleur des idées », p.50-51.

⁶⁴ Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, 2nd edition, Great Britain, Routledge, 2005, p.91, (s. The New Critical Idiom). « Such oppositions are crucial, not only for creating images of non-Europeans, but also for constructing a European self. »

personnages noirs, attribuent à ceux-ci un langage incorrect, décousu et simpliste, qui les fait paraître inférieurs⁶⁵. Cette façon de présenter les héros noirs dans les œuvres et de décrire leurs manières de parler, de manger, de bouger et de réagir entretient ces préjugés, plus précisément le rapport de force (l'orientalisme, en somme) qu'a mis sur pied l'Occident en représentant de la sorte l'Orient. Le fait d'employer des mots typiques des îles de la mer des Antilles fait également partie de ce rapport de dominant à dominé : cela indique la possession d'un savoir sur l'autre et « connaître ainsi tel objet, c'est le dominer⁶⁶ ». C'est pour cette raison que l'Occident étudie l'Orient à travers la science et les arts, qui sont tout aussi efficaces l'un que l'autre dans la représentation de l'autre. Cet autre est ce qui nous est étranger, ce qui nous fait peur et ce qu'on redoute. Ainsi, l'homme occidental réagit par la domination, le contrôle et l'autorité afin de réprimer sa peur de l'autre.

Ce concept est également très répandu dans la littérature fantastique ; « au goût de l'exotisme propre à cette période et que le romantisme développe abondamment, s'ajoute une méfiance certaine à l'égard de ces étrangers, capables de tout⁶⁷. » « Dans l'imagination collective, le Noir, placé sous le signe de l'excessif, est un personnage fait sur mesure pour les créateurs de grands criminels et de demi-dieux de la vertu⁶⁸ ». Il est « capable des forfaits les plus affreux comme des plus sublimes dénouements⁶⁹ ». L'autre inspire aussi la peur chez les personnages, car il est différent et peut leur vouloir du mal. Il est redouté et, de ce fait, il est souvent exclu, voire isolé, du reste de la

⁶⁵ Léon-François Hoffmann, *Le Nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973, coll. « Le Regard de l'histoire », p.107.

⁶⁶ Edward W. Said, *op.cit.*, p.46.

⁶⁷ Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.*, p.278.

⁶⁸ Léon-François Hoffmann, *op.cit.*, p.153.

⁶⁹ *Ibid*, p.153.

société. Chez Borel, dans les contes se déroulant dans les Antilles, l'altérité se manifeste chez les esclaves noirs. Ils incarnent l'étrangeté, l'autre par excellence. Ils inquiètent par leurs différences physiques et psychologiques. Les confiner dans un espace délimité permet d'assurer aux personnages dominants une certaine sécurité. Leur statut de dominés peut potentiellement les mener vers la violence et la révolte, d'où leur exclusion. Mais l'altérité peut aller au-delà du simple étranger. Cet autre peut sommeiller en nous, être cette part inconnue, cette part d'animalité qui peut prendre forme au sein de notre être. La littérature fantastique exploite amplement cette idée d'une peur des autres et de soi-même. C'est donc dire que le concept de l'altérité touche à la fois les frontières sociales, interrelationnelles et individuelles :

L'autre est en nous [...] un autre que nous construisons à l'aide de nos propres limites, de nos propres références. Mais l'autre, c'est aussi celui que nous voyons dans les yeux de ceux qui nous entourent, ou celui que nous pensons y voir⁷⁰.

Tout individu est un être social et civilisé, mais possède également un autre côté qui le rattache à ses origines primitives et à ses instincts primaires. En termes psychanalytiques, cela correspond aux pulsions : le fait de les écouter ou de les laisser parler peut corrompre l'être social. Agir selon ses pulsions provoque la transformation de l'être : il devient asocial ou inapte à vivre en société, puisqu'il n'est plus régi par les lois sociales et morales, mais plutôt par son instinct. Cet être transformé menace l'ordre établi ainsi que les codes moraux. C'est pour cette raison qu'il doit disparaître de la société, soit en s'exilant, en s'anéantissant lui-même ou en étant supprimé par la société qui n'accepte pas d'être ébranlée dans ses fondements mêmes. Chez Borel, la nature de

⁷⁰ Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.*, p.277-278.

l'homme n'est pas foncièrement bonne, à l'opposé de ce que pensait Rousseau. À travers les deux contes antillais, Borel dénonce la potentialité meurtrière et dévastatrice qui réside dans la nature humaine et qui peut prendre définitivement le dessus. Ainsi, l'altérité constitue un retour à l'instinct, un retour du refoulé, ce qui a pour effet de transformer irrémédiablement l'individu.

« Jaquez Barraou le charpentier » se déroule à une époque où l'esclavage était toujours de mise à la Havane et met en scène Jaquez, un « fils de Cuba qui n'[a] d'africain que les traits et l'âme⁷¹ ». Ce dernier soupçonne sa douce Amada d'entretenir une relation extraconjugale avec son ami Juan Cazador, esclave de Gédéon Robertson. Rongé par le doute et la jalousie, Jaquez met au point une ruse afin d'en avoir le cœur net ; il invite Juan à souper et, pendant leur beuverie, il feint un sommeil d'ivrogne. Juan profite de l'occasion pour faire la cour à Amada, mais celle-ci lui résiste et Cazador, devenu agressif par tant de résistance, tente de la prendre de force. Jaquez se réveille aussitôt et se met aux trousses de Juan, qui lui échappe. Après plusieurs jours de recherche, Jaquez finit par retrouver Juan à la Havane ; les deux hommes se battent à mort et, durant la nuit, leurs cadavres sont découverts par un marchand.

Dans ce conte, Jaquez subit un déséquilibre. Il perd le contact avec la réalité ; la jalousie et ses soupçons le font basculer du côté de l'altérité. La métamorphose du personnage se déroule en deux temps : d'abord l'ambivalence du caractère, où l'autre se fait déjà sentir et, ensuite, la transformation complète de Jaquez ; l'autre, sa part d'animalité, devient maître de ses actions. Dès le début du conte, le personnage du

⁷¹ Pétrus Borel, *CCI*, p.60.

charpentier est décrit comme un homme trouble, ambivalent : « dans sa personne régnait un nonchaloir qui contrastait avec son maintien énergique⁷². » De même que le narrateur avoue qu' « il eût été difficile de s'expliquer les mouvements et les brusques soupirs de cet homme ; son regard, chagrin et menaçant⁷³ » témoigne aussi de l'ambivalence de ce personnage. Déjà, le héros est présenté sous le signe de l'altérité. La tension entre instinct et raison se fait sentir. Rongé par la jalousie, le doute et la colère, ce dernier s'apparente au personnage d'Othello de William Shakespeare. Tout comme la Desdémone du Maure, l'Amada de Jaquez est « irréprochable⁷⁴ », mais la violence de ce personnage cubain se retourne vers le prétendant et non vers la femme soupçonnée d'adultère. Contrairement à la pièce shakespearienne, le Iago⁷⁵ de Jaquez est une partie intégrante de sa personnalité, il est cet autre qui réside en lui, son instinct, sa part d'animalité que tout individu possède de façon latente. Autrement dit, c'est son démon intérieur qui le rend victime de sa propre imagination. Il interprète chaque geste ou parole d'Amada en fonction d'une idée préconçue : « Mes funestes pressentiments viennent encore de se corroborer. Comme elle a rougi à son seul nom ; quel embarras, quelle surprise ! Et cette ruse de femme, recevoir avec froideur une nouvelle qui lui met la joie au cœur⁷⁶ ! » Le stratagème de Jaquez, pour prendre sur le fait Juan et Amada, démontre non seulement son autre côté, mais il représente aussi la pierre angulaire de la métamorphose du personnage. C'est à ce moment précis que Jaquez devient autre ;

⁷² Pétrus Borel, *CCI*, p.59.

⁷³ *Ibid*, p.59.

⁷⁴ *Ibid*, p.68.

⁷⁵ Iago est le personnage machiavélique de la pièce ; il orchestre un plan afin de mener Othello à sa perte, parce qu'il n'a pas obtenu le poste de lieutenant. Il berne Othello et lui fait croire que sa douce Desdémone est infidèle, ce qui poussera le Maure vers une jalousie funeste et sanguinaire. En somme, il est un personnage fourbe et manipulateur, provoquant mort et destruction autour de lui.

⁷⁶ Pétrus Borel, *CCI*, p.62.

après avoir obtenu la preuve que Juan est un traître, le charpentier tombe dans une folie meurtrière qui le conduira à sa propre mort. Malgré le fait qu'il soit « si religieux⁷⁷ », Jaquez va à l'encontre des préceptes de l'Église – telle cette loi mosaïque *Tu ne tueras point* – afin de se venger de Juan. Ce paradoxe fait de Jaquez un personnage complètement transformé, car il penche finalement pour la violence et la mort. Il écoute son instinct, son autre côté, plutôt que sa raison, préconisée par la religion. La bagarre entre les deux esclaves noirs montre l'aboutissement de cette transformation par l'extrême violence de Jaquez. Cette tuerie met en scène des dominés, des hommes de la même race :

Car on n'agresse pas un être étranger, mais seulement ce qui vous menace dans votre essence même : un semblable, ou un reflet de soi-même. En violentant, en tuant, en attaquant, on nie quelqu'un, ce qui est une façon de le reconnaître ou, à tout le moins, de le rencontrer, fût-ce pour supprimer cette présence concurrente insupportable, témoignage de notre pire vérité⁷⁸.

Le narrateur ajoute que Jaquez se jette sur Cazador « comme une hyène⁷⁹ », comparaison qui révèle la métamorphose du héros, son animalisation complète et ultime. Cette bagarre montre également une transgression de la religion. Jaquez et Juan, déjà gravement blessés et ensanglantés, cessent de se battre pour rendre gloire à Dieu : « À cet instant huit heures et las oraciones sonnent au couvent prochain ; les deux furieux se séparent et tombent à genoux⁸⁰. » Cet épisode, fortement frénétique, baigne dans le grotesque et le sublime. L'association de la violence, du sang avec la prière et l'église rend ce passage fortement ironique. Juan participe également à cette

⁷⁷ Pétrus Borel, *CCI*, p.59.

⁷⁸ Denis Duclos, *Le Complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, 2005, coll. « Essais », p.160.

⁷⁹ Pétrus Borel, *CCI*, p.70.

⁸⁰ *Ibid*, p.70.

transformation. En effet, leur affrontement devient bestial, inhumain et si dense que leurs corps et leurs coups sont difficiles à distinguer : « Ils rugissent et se tordent. L'un lève le bras et brise sa lame sur une pierre du mur, l'autre lui cloue la sienne dans la gorge. Sanglants, tailladés, ils jettent des râlements affreux, et ne semblent plus qu'une masse de sang qui flue et caille⁸¹. » Ainsi, par sa mort, Jaquez atteint la limite de l'altérité, il n'est plus l'homme qu'il était. Jaquez a tué pour sauvegarder honneur et femme, revenir en arrière est impossible, la transformation de son être en autre est définitive. Par le fait même, il ébranle l'ordre établi : il tue non seulement un autre être humain – ce qui va à l'encontre des préceptes moraux –, mais il élimine aussi un frère esclave.

Cette transformation, cette animalisation sera, au fil du recueil, un leitmotiv important en ce qui concerne les personnages boréliens, souvent associés à l'image du loup, du lycanthrope. Jaquez représente le tout premier héros se métamorphosant en bête. Tandis qu'il a été question d'une altérité interne, le conte « Three Fingered Jack » nous proposera un déplacement vers l'extérieur, où l'autre menace l'ordre établi des Blancs, mais aussi celui de ses pairs.

⁸¹ Pétrus Borel, *CCI*, p.71.

2.4 « Three fingered Jack, l'obi » : Le prix de la liberté

*L'argent qu'on possède est l'instrument de la liberté,
Celui qu'on pourchasse est celui de la servitude.
- Jean-Jacques Rousseau, Les confessions -*

Ce deuxième conte antillais se déroule aux alentours de 1780 à la Jamaïque, plus précisément à Spanishtown⁸². À cette époque, l'île est sous la domination britannique et l'esclavage est admis. L'histoire met en scène une relation amoureuse entre deux esclaves noirs, Abigail et Quasher. Ce dernier dévoile à la jeune femme son projet ambitieux de gloire et de richesse : les autorités britanniques ont annoncé qu'elles affranchiraient l'esclave qui rapporterait la tête de l'obi Three Fingered Jack – l'homme le plus redouté et des Blancs et des Noirs – et qu'elles lui remettraient une importante somme d'argent pour service rendu. Abigail redoute que son amant ne l'abandonne et ne la trahisse à la suite de cette liberté et de cette fortune. La jeune femme décide donc de trouver l'obi et de le prévenir que sa tête est mise à prix. Après trois jours de marche, Abigail trouve Jack et lui raconte que son amant a l'intention de le tuer afin d'obtenir la récompense. Three Fingered Jack la remercie pour l'avertissement, lui remet un sachet obien afin de la protéger et la ramène chez son maître. Entre temps, Quasher se fait baptiser et change de nom pour James Reeder. Accompagné de Sam et d'un jeune garçon, Reeder trouve l'obi et réussit à le vaincre. Le groupe tranche la tête et la main de Three Fingered Jack et rentre triomphalement à la colonie. La foule acclame Reeder alors qu'Abigail est abandonnée par ce dernier. La jeune femme se précipite sur son

⁸² À noter que Borel s'est inspiré, pour ce conte, du *Treatise of sugar, with miscellaneous medical observations* du Dr Benjamin Moseley (Note de Jean-Luc Steinmetz dans CCI, p.270). Comme « Don Andréa Vésalius », ce conte a un fondement historique. Bien entendu, Borel a grandement modifié la tournure des événements dans chacun des contes.

ancien amant et lui enfonce un couteau dans la poitrine. Le sachet obien à la main, Abigail terrorise la foule et s'enfuit dans les montagnes.

Le conte « Three Fingered Jack, l'obi » présente plusieurs types de rapports de force : entre les Blancs et les esclaves noirs, la femme et l'homme, l'homme et son peuple. Nous nous intéresserons aux trois personnages principaux : Quasher, Three Fingered Jack et Abigail qui incarnent tour à tour l'autre qui menace la société et ses préceptes moraux.

La question de la liberté et de l'argent est primordiale pour Quasher⁸³. Ce personnage souhaite se libérer de sa condition d'esclave (dominé) afin de passer du côté du dominant (colon, Blanc), et ce, quelle que soit la manière requise pour y accéder. Or, les autorités veulent être débarrassées de l'obi Three Fingered Jack, qui est un rival, puisqu'il représente le pouvoir ancestral de la lointaine Afrique, compromettant leur pouvoir actuel. Ils font donc appel aux esclaves noirs pour l'éliminer, en leur faisant miroiter l'affranchissement et la richesse. La liberté est ainsi corrompue, puisque c'est par le sang versé, par la transgression des préceptes moraux et par la trahison de sa propre race qu'elle est offerte. Tuer le noir Three Fingered Jack revient à s'entretuer pour le bien des dominants (car l'obi pose problème dans cette société de répression). Parce qu'il a intégré l'idéologie colonialiste, le dominé ne se révolte pas et adopte plutôt les moyens des Blancs pour acquérir sa liberté. Esclave ambitieux et cupide, Quasher est gouverné par les discours colonialistes et capitalistes. Il connaît l'importance de l'argent et la valeur de la liberté, il opte pour le meurtre de l'obi, façon *honorable* et

⁸³ À noter que ce nom, fortement évocateur, fait penser au mot anglais « cash », soit argent en français.

légitime d'assurer son affranchissement et sa fortune auprès des dominants. Quasher ne choisit donc pas la force ou la protestation pour renverser sa situation au sein de ce système social répressif :

J'ai assez souffert ! cette lâche vie me tue, il m'en faut une autre ! L'esclave veut se redresser et briser ses garrots. Je suis fier, vois-tu, je suis ambitieux, quelque chose en moi me pousse, moi esclave, à la domination [...]. Une occasion, un hasard se présente, je puis devenir riche, grand ; je puis être gorgé d'or ! [...] La tête de l'obiman, Three Fingered Jack, est mise à prix, la somme est énorme !... je l'aurai !... [...] je te [Abigail] rachèterai, nous serons libres ; nous aurons notre habitation à nous, nous aurons nos esclaves à nous, [...] conçois-tu ?... être libre⁸⁴!...

L'envie de changer de condition, de passer d'esclave à maître explique ce besoin de devenir autre, peu importe le moyen. Cette occasion de le faire, que lui offre la société, réveille son autre côté, son altérité. C'est alors que toute valeur morale tombe : peu importe s'il s'agit d'un Noir, peu importe s'il s'agit d'un obi (croyances) et peu importe s'il s'agit de tuer ; pour Quasher, c'est l'occasion rêvée pour devenir autre chose qu'un esclave. Ses aspirations, ses rêves de grandeur font de lui un être sanguinaire, mais avant tout, un outil par lequel la société peut arriver à ses fins, soit l'élimination de leur rival : l'obiman. D'ailleurs, Quasher combat seul Three Fingered Jack, alors que ce dernier est décrit comme étant « l'homme le plus fort et le plus féroce⁸⁵ ». C'est lors de cet épisode qu'une animalisation du personnage de Quasher se produit, signe qu'il y a bien altérité : « Semblable à un *bulldog*, Reeder, sans regarder et le coutelas au poing, se précipita à corps perdu après Jack⁸⁶ ». De plus, l'altérité du

⁸⁴ Pétrus Borel, *CCI*, p.96-97.

⁸⁵ *Ibid*, p.107.

⁸⁶ *Ibid*, p.107.

personnage réside dans le fait qu'il renie son peuple ainsi que sa religion et qu'il tue l'un des siens, peu importe qu'il s'agisse de l'obiman (sorcier redouté, mais respecté). À cet égard, son baptême et son changement de nom sont très significatifs. Quasher rejette ses origines en prenant pour nouvelle identité un nom anglais : James Reeder. Il répudie également ses croyances religieuses, et ce, pour deux raisons. La première est que ce baptême, cette conversion religieuse, est nécessaire lors du combat avec Three Fingered Jack. Effrayé par les pouvoirs de Jack, Quasher doit se dissocier de ce rite : « Au lieu de tirer sur lui, Reeder répondit que son obi n'avait aucun pouvoir de lui nuire, car il était baptisé, et qu'il n'avait plus nom Quasher⁸⁷. » La deuxième raison concerne son affranchissement, il veut le plus possible ressembler aux Blancs, se rapprocher des dominants. Mais Quasher ne profitera pas longtemps de tous ces changements, car il a sous-estimé Abigail. Le goût de l'argent lui tourne la tête et le détourne de la jeune femme, ce qui provoquera sa mort.

Ce récit est celui qui se rapproche le plus du genre fantastique dans le recueil de Borel. Il y est question d'un obiman – c'est-à-dire d'un chaman – possédant des pouvoirs occultes et instaurant la peur au sein de la colonie. Three Fingered Jack est l'autre parmi les autres (les Noirs), le paria par excellence de la société. Il vit reclus dans les montagnes et personne n'ose l'approcher. Cette superstition autour du personnage, partagée par la collectivité noire, est si puissante qu'elle va jusqu'à contaminer les Blancs : « Par sa magie, il était non seulement l'effroi des noirs, mais il y avait beaucoup de blancs qui lui croyaient quelque pouvoir surnaturel⁸⁸. » L'altérité concerne également ce personnage, mais il n'est pas question ici de transformation :

⁸⁷ Pétrus Borel, *CCI*, p.107.

⁸⁸ *Ibid*, p.105.

Three Fingered Jack est déjà autre au sein de la colonie, puisqu'il menace l'ordre établi des Blancs par sa présence. La déshumanisation de l'obiman le démontre de façon significative. Jack est comparé à un « chatpart⁸⁹ », à un « gnome noir⁹⁰ », à un « fantôme⁹¹ », à un « vampire⁹² », à un « lycanthrope⁹³ », à un « géant⁹⁴ », à un « lion⁹⁵ », etc. Ces comparaisons renforcent le caractère étrange et menaçant du personnage : il échappe à l'ordre établi et occupe un univers parallèle, qui apparaît fantastique. De plus, c'est à l'intérieur de ce conte que Borel nous offre, pour la première fois, sa définition de lycanthrope :

Jack était un [sic] de ces organisations fortes, un de ces cerveaux puissants, nés pour dominer, qui manquant d'air dans l'étroite cage où le sort les a jetés, dans cette société qui veut tout courber, tout rapetisser à la taille vulgaire, rompent à tout jamais avec les hommes qu'ils exècrent s'ils ne rompent pas avec la vie. Three Fingered Jack était un lycanthrope⁹⁶!

Three Fingered Jack, être redouté de tous, possède une position de dominant grâce à son état d'obiman. Le pouvoir ancestral, occulte et presque mythique de Three Fingered Jack, lui confère cette position. On ne sait trop de quoi il est capable : « la sorcellerie est une des réponses à la question de l'altérité. Il s'agit de maîtriser l'autre en exerçant sur lui un pouvoir magique⁹⁷. » Les gens tremblent en entendant son nom et plusieurs superstitions et rumeurs autour de ce sorcier terrifient la collectivité. C'est

⁸⁹ Pétrus Borel, *CCI*, p.95. S'écrit *chat-pard*. Nom vulgaire d'un chat en Afrique occidentale qui est une variété du serval, selon Jean-Luc Steinmetz, note p.270.

⁹⁰ *Ibid*, p.99.

⁹¹ *Ibid*, p.99.

⁹² *Ibid*, p.100.

⁹³ *Ibid*, p.106.

⁹⁴ *Ibid*, p.108.

⁹⁵ *Ibid*, p.108.

⁹⁶ *Ibid*, p.106.

⁹⁷ Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.*, p.279.

pourquoi l'obiman réussit à échapper aux autorités britanniques et qu'il n'est pas livré par ses pairs jusqu'à l'arrivée de Quasher.

Jack représente une nuisance, il s'oppose au discours colonialiste des Blancs et ébranle le pouvoir mis en place, c'est pourquoi il devient une bête traquée, l'homme à abattre, puisque les hauts dirigeants (colons blancs) refusent de partager pouvoir et domination avec quiconque. Jack est conscient⁹⁸ des rapports de force tendus entre les hommes, mais son rôle n'est pas de libérer son peuple de l'esclavage. L'obiman est un outil, un moyen de transmission du pouvoir occulte ; sa participation au récit est accessoire : « Jack [est] destiné à la mort⁹⁹ » et cette fatalité – que Jack avait déjà prédite, car « il avait lui-même prophétisé que l'obi *blanc* prévaudrait sur lui¹⁰⁰ » – fait de ce personnage un catalyseur au sein de l'action. Il transmet ses pouvoirs et son savoir au personnage d'Abigail qui devient l'héroïne du récit. Cette transmission se fait par l'entremise d'un simple sachet obien que Jack remet à Abigail afin de la protéger, alors que cette dernière est venue l'avertir que sa tête est mise à prix : « tiens, prends cela en souvenir de moi, porte-le toujours sur toi, avec cela, tu seras forte¹⁰¹. » Cette force que Jack insuffle à Abigail provoque la métamorphose de la jeune femme et la chute finale du conte, c'est-à-dire le meurtre de Reeder.

Assujettie au discours colonialiste, Abigail est contre l'idée de sortir de son état d'esclave, qu'elle juge naturel, et connaît les vices que peuvent engendrer l'envie, le désir d'avoir fortune et liberté : « Ô mon Quasher, restons pauvres, la richesse rend méchant. [...] les pauvres seuls sont heureux, plus heureux que leurs maîtres ; restons

⁹⁸ Pétrus Borel, *CCI*, p.100. Il dit : « [C]e sont les hommes que je hais, parce qu'ils sont lâches et féroces, d'autant plus féroces qu'ils sont d'autant plus lâches. »

⁹⁹ *Ibid*, p.106.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.107.

¹⁰¹ *Ibid*, p.101.

où la fatalité nous a jetés¹⁰²!... » Son attitude à la fin du conte montre bel et bien l'altérité du personnage. Alors qu'elle est contre la révolte et qu'elle a assimilé sa situation d'esclave, Abigail surprend par l'assassinat de son amant :

Au cri de Reeder, les nègres accoururent et cernèrent Abigail, mais brandissant sur sa tête son couteau pleurant le sang, et l'obi que Jack lui avait donné, elle les terrifia, et les fit tomber la face contre terre ; s'ouvrant ainsi un passage sur leurs corps, elle s'envola dans les montagnes¹⁰³.

Le fait d'avoir ce sachet obien – qui la rend plus forte – lui permet de poser un tel geste. Abigail subit le même genre de métamorphose que Jaquez. Dans les deux cas, on remarque un complet renversement de la personnalité du héros. Ainsi, Abigail va à l'encontre de ses préceptes moraux et de ceux de la société et devient la sauvage dangereuse qu'on devinait en elle. L'animalisation d'Abigail est également révélatrice de sa transformation, de l'accession à son autre côté : « éveillée brusquement par les décharges d'armes à feu que faisaient les noirs en signe de joie, elle tourna la face du côté d'où venait le tumulte, et resta immobile comme une louve qui flaire sa proie¹⁰⁴ ». Lorsqu'elle transperce Quasher de sa lame, le texte nous dit qu'elle « se précipit[e] sur lui comme une tigresse¹⁰⁵. » La peur qu'inspire ce personnage est d'autant plus perceptible que, outre qu'il est devenu autre, sanguinaire, il possède dorénavant des pouvoirs dont on ignore la portée. Three Fingered Jack et Abigail partagent un point commun : ils sont tout deux des parias au sein de la société. En effet, en tant que femme noire, elle est l'autre parmi les autres (les esclaves noirs) et elle est même la dominée

¹⁰² Pétrus Borel, *CCI*, p.97.

¹⁰³ *Ibid*, p.111.

¹⁰⁴ *Ibid*, p.110.

¹⁰⁵ *Ibid*, p.111.

des dominés, mais sa métamorphose lui permet d'accéder à un certain pouvoir. La transmission du pouvoir à Abigail assure sa position privilégiée aux yeux de la collectivité. Ce sachel obien suffit à effrayer la foule et à permettre à Abigail de s'enfuir (tout comme Jack), puisqu'elle n'appartient désormais plus à ce monde. Elle est bel et bien devenue autre, elle n'est plus la douce Abigail et, surtout, elle est la nouvelle obi. C'est alors qu'elle incarne l'exclusion ultime, puisqu'elle est noire, femme et obi.

Dans le même ordre d'idées, le personnage éponyme du conte « Dina la belle juive » est, au même titre qu'Abigail, doublement autre. D'une part, elle est femme et, d'autre part, elle est d'origine juive. Or, Dina est une paria du fait qu'elle appartienne à un peuple considéré comme « hérétique », « mécréan[t] » et « damn[é]¹⁰⁶ » par le reste de la société et non parce qu'elle subit une transformation. Abigail et Dina sont des femmes dominées, mais en même temps elles inspirent la peur ; elles inquiètent et dérangent par leur appartenance à un groupe distinct de celui des dominants. En ce qui concerne Dina, elle menace l'ordre par ses fiançailles avec un chrétien. Le père de ce dernier s'oppose farouchement à cette union :

Jamais, monsieur Aymar, je ne permettrai que le sang chrétien
des Rochegude se mêle au sang impur d'une Bohémienne!
d'une basse hérétique! d'une bagasse !...

Damnation! Quel pacte infernal!...

Et, sans regarder, il le [le contrat de mariage] rompit et le jeta
à la face d'Aymar en lui donnant des soufflets.

Tiens, voilà tes fiançailles ! Nous verrons, infâme! si tu
deshonoreras ta famille¹⁰⁷!

¹⁰⁶ Pétrus Borel, *CCI*, p.119.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.144.

La femme borélienne est généralement soumise aux hommes et à leur violence, mais elle possède en elle une potentialité meurtrière, c'est-à-dire un autre côté (altérité), et ce, au même titre que les hommes. Elle est même plus inquiétante, puisqu'elle surprend par sa cruauté et sa violence. Subversion et féminité se retrouvent parfois sous la même enseigne. Quelques contes, comme celui-ci, nous présentent une femme douce et soumise, mais, à cause de revirements de situation (Apolline) ou de passions violentes (Abigail), la femme passe au rang de dominante et/ou de meurtrière. De ce fait, la femme borélienne possède un pouvoir sur l'homme, puisqu'elle est à l'origine de sa violence (par exemple, en commettant l'adultère, ce qui pousse l'amant trahi au meurtre, comme Jaquez et Amada), ou qu'elle en est l'instigatrice (en posant elle-même des gestes mortifères). Une peur du féminin se fait sentir dans le recueil, car

[l]a frénésie du désir féminin, sa démesure qui, pour l'homme sollicité par la passion de la femme, est désintégratrice du lien civilisé ; elle fait de la femme une puissance infernale, une hypostase de la mort, dotée pour l'homme comme pour elle-même d'une puissance [...] mortifère sans mesure.

En ce sens, c'est bien la femme qui représente pour l'homme les pulsions de mort¹⁰⁸.

Ainsi, ce conte introduit la femme en tant que force subversive investie d'un pouvoir mortifère, que nous retrouverons également dans l'étude du dernier conte du recueil. Nous verrons que la femme est non seulement à la source de la transformation du personnage masculin, mais qu'elle est aussi la complice de ses actes meurtriers. À juste titre, ce dernier et ultime conte du recueil, qui diffère des précédents par sa teneur

¹⁰⁸ Janine Filloux, *La Peur du féminin: de « La tête de la Méduse » (1922) à « La féminité » (1923)*, Paris, conférence prononcée en janvier 2001 dans le cadre des activités du Quatrième Groupe, 2001, p.110.

philosophique, présente le personnage subversif par excellence : il menace l'ordre établi et propose une autre façon d'appréhender le monde et l'existence.

2.5 « Champavert, le lycanthrope » : L'homme et l'Inconnu



La mort ne surprend point le sage :

Il est toujours prêt à partir.

- Jean de La Fontaine, *La mort et le mourant* -

Je suis l'homme de la nature

Avant d'être celui de la société.

- Marquis de Sade, *La Nouvelle Justine* -

« Champavert, le lycanthrope » se divise, telle la tragédie, en cinq parties. Le premier chapitre, « Testament », prend la forme d'une lettre de Champavert à un ami prénommé Jean-Louis. Cette lettre, message que Champavert laisse au monde, est une réflexion sur la vie, l'amour, la société et le néant et révèle également un pacte de suicide entre Champavert et sa maîtresse Flava. Dans le deuxième chapitre, « Édura », les envies d'anéantissement de Champavert l'amènent à détruire ses biens matériels ainsi que son logis. Le personnage y retrouve alors un coffret que lui avait offert son premier amour, Édura, une femme plus âgée qui, à l'époque, l'avait rejeté. Le troisième chapitre, « Flava », met en scène la rencontre nocturne entre Champavert et Flava, sa maîtresse depuis six ans. Les deux personnages discutent d'amour et de mort. Le quatrième chapitre, « Damnation », dévoile le crime du couple, soit le meurtre de leur fils. De plus, après un discours sur le néant et l'absurdité de la société, Champavert déterre le corps de son fils, le jette au loin et tue Flava, qui le suppliait de mettre fin à

ses jours. Le dernier chapitre, « De Profundis », met en scène la découverte des trois cadavres en trois lieux différents : le fils – écrasé sous les roues d'un chariot –, la mère, morte près d'une tombe ouverte « avec un trou au cœur¹⁰⁹ », et le père, suicidé aux buttes de Montfaucon – décharge de cadavres de chevaux à Paris – à l'aide d'« un gros couteau [...] enfoncé comme un pieu¹¹⁰ » dans sa poitrine.

Ce conte, qui clôt le recueil, diffère des autres, puisqu'il met en scène un personnage n'agissant pas sous la dictature de ses pulsions, mais plutôt selon ses convictions, sa conception du monde, sa philosophie orientée vers le néant. Le héros éponyme réfléchit sur l'absurdité de l'existence, de l'amour, de Dieu et de la société et voit le néant comme le seul et unique moyen d'échapper à cette vie vide de sens. De ce fait, nous porterons une attention toute particulière sur les actes meurtriers que commet Champavert – qui sont le fruit d'une réflexion philosophique consistant à refuser tout geste l'impliquant socialement ou le faisant participer activement au sein de la société et, donc, à tout anéantir autour de lui. C'est pourquoi la teneur du discours de Champavert – héros philosophe mettant en application sa propre doctrine – nous intéressera également ; son discours, sa pensée, implique que chaque geste posé par le personnage est subversif.

Dès le début du récit, l'infanticide a déjà été commis par Champavert et Flava. Par contre, cet acte n'est clairement révélé qu'au quatrième chapitre : « C'est une chose infâme qu'une mère !... Ah ! si du moins elle m'avait étouffé dans ses entrailles, comme

¹⁰⁹ Pétrus Borel, *CCI*, p.229.

¹¹⁰ *Ibid*, p.229.

nous avons fait de notre fils¹¹¹... » Ce geste, allant à l'encontre des lois sociales, est plus qu'immoral, puisqu'il est aussi l'expression d'un refus : le refus de procréer, ce qui s'oppose à la société fondée sur une condition essentielle : la reproduction. Ce crime, cet infanticide, n'en devient alors plus un, selon la philosophie de Champavert ; le néant et l'anéantissement sont, pour ce dernier, la seule voie intelligible, puisque toute vie est factice et vide de sens. Par conséquent, Champavert menace l'ordre établi : l'infanticide qu'il a commis subvertit le sens commun (enlever la vie à quelqu'un) et prend un tout nouveau sens, un sens de liberté : il libère son fils en le tuant.

Pour une deuxième fois dans les *Contes immoraux*, il est question d'infanticide, mais, dans ce cas-ci, la façon dont il est abordé est toute autre. Alors qu'Apolline est déclarée coupable et qu'elle est exécutée par la société pour avoir assassiné son nouveau-né en le jetant dans les égouts, Flava et Champavert ne sont pas punis (car leur crime demeure caché) et rejettent même la responsabilité de ce meurtre sur la société. Celle-ci, secondée par les institutions religieuses, instaure des lois qui ne correspondent pas à la réalité des individus, tel que le clame Champavert : « Monde atroce ! Il faut donc qu'une fille tue son fils, sinon elle perd son honneur !... Flava ! tu es une fille d'honneur, tu as massacré le tien !... Tu es une vierge, Flava¹¹² ! » Flava et Champavert ont donc sacrifié leur enfant pour demeurer en société – cet enfant qui était la preuve de leur crime, soit avoir eu une relation sexuelle hors mariage. Par conséquent, le discours de Flava est sensiblement le même que celui de Champavert :

La nature semble me pardonner mon crime ; il me semble
entendre dans le silence universel une voix partant des étoiles,

¹¹¹ Pétrus Borel, *CCI*, p.227.

¹¹² *Ibid*, p.227.

qui me crie : « Ton crime n'est pas le tien, faible enfant de la terre, il est aux hommes ! à la société ! que son sang retombe sur eux et sur elle¹¹³ !

Les protagonistes se déresponsabilisent de leur acte meurtrier : la société les y a contraints. Ainsi, pour vivre et être acceptée au sein de cette société, qui proscriit les relations sexuelles et les enfants hors mariage et qui considère la valeur d'une femme selon sa virginité et sa pureté, Flava se devait d'anéantir et de cacher sous terre ce qui dénonçait ses fautes, soit son fils. En devenant cette mère tueuse, en tuant sa progéniture, qui est une partie d'elle-même, Flava conserve le trésor de son honneur et de sa virginité, qui représente l'une des choses les plus importantes en ce qui a trait à la valeur – presque marchande – de la femme, ce que dénonce d'ailleurs Champavert :

Loi ! vertu ! honneur ! vous êtes satisfaits ; tenez, reprenez votre proie !... Monde barbare, tu l'as voulu, tiens, regarde, c'est ton œuvre, à toi. Es-tu content de ta victime ? Es-tu content de tes victimes ?... Bâtard ! c'est bien effronté à vous, d'avoir voulu naître sans autorisation royale, sans bans !

Ne pleure pas, Flava, qu'est-ce donc ? rien : un infanticide. Tant de vierges timides en sont à leur troisième, tant de filles vertueuses comptent leurs printemps par des meurtres... Loi barbare ! préjugé féroce ! honneur infâme ! hommes ! société ! tenez ! tenez votre proie !... Je vous la rends¹¹⁴!!!

La société est donc, pour Champavert et Flava, la responsable et, même, l'instigatrice de leur infanticide. Leur meurtre devient un acte de libération pour le protagoniste, puisque, de cette façon, leur fils échappe au joug corrompu de la société.

¹¹³ Pétrus Borel, *CCI*, p.224.

¹¹⁴ *Ibid*, p.228.

De ce fait, sa philosophie orientée vers le néant l'amène à voir et à penser la mort comme un moyen d'accéder à la liberté, de s'affranchir de l'emprise sociale, qui contraint les individus à vivre selon les codes moraux de la société, ce qui conduira les deux personnages vers la fin tragique du conte : la réalisation de leur pacte de suicide.

Après avoir rédigé et scellé son *testament*, Champavert détruit tout ce qui l'entoure : il « lac[ère] et jet[te] au feu tous ses livres¹¹⁵ » et, à l'aide d'une hache, met « en pièces, l'un après l'autre, les meubles qui garnissaient son logis¹¹⁶. » N'ayant plus la possibilité ni même la volonté d'avoir une progéniture, il refuse délibérément de léguer un quelconque héritage à qui que ce soit. Ce geste de destruction témoigne de la subversion du personnage de Champavert ; il exprime son refus de la transmission :

Son mauvais cœur palpitait de joie : il ne voulait rien laisser après lui qui pût être utile, rien [...].

S'il avait eu de l'or, il l'aurait été le jeter à l'eau ou l'enfouir, tant son aversion pour les hommes était profonde, tant il abhorrait l'héritage¹¹⁷.

L'héritage signifie la transmission non seulement de biens, mais aussi de valeurs d'une personne à une autre ; le fait de mépriser, de dédaigner, un tel acte, et même de tout détruire, montre le comportement subversif de Champavert. Il refuse de se prêter aux rituels de la société. Ce geste de destruction de la part de Champavert exprime son refus de la reproduction des conditions de la production¹¹⁸ de l'ordre. Selon Althusser, pour que l'ordre social soit maintenu, il faut que la production soit assurée, c'est pourquoi il est primordial qu'il y ait reproduction des éléments nécessaires à la bonne

¹¹⁵ Pétrus Borel, *CCI*, p.218.

¹¹⁶ *Ibid*, p.218.

¹¹⁷ *Ibid*, p.218.

¹¹⁸ Louis Althusser, *op.cit.*, p.68.

mise en œuvre de la production. De fait, à la mort d'un individu, la société décrète qu'une transmission des biens soit réalisée du défunt à l'héritier, ce que rejette impérativement Champavert. Il s'oppose au processus social du legs, le ridiculise et voit les héritiers comme des opportunistes : « il ne voulait pas qu'après sa mort on se partageât, le rire sur la lèvre, ce qu'il avait possédé ; qu'un autre après lui vînt aimer un objet qu'il avait aimé ; qu'un autre promenât ses dépouilles au soleil¹¹⁹. » Ainsi, être subversif signifie ne pas se plier aux exigences et aux traditions de l'idéologie dominante et, même, de les contredire, de les renverser, de les subvertir et d'empêcher la reproduction des conditions de la production de cette idéologie. Autrement dit, le fait que Champavert détruise ce qui le définit dans la société, en tant que participant à l'idéologie – objets, logis et, même, sa propre descendance –, démontre son non-conformisme à l'ordre établi et son non-assujettissement à ses lois, en somme, sa subversion. L'infanticide et la destruction de son espace et de ses possessions témoignent de son refus de vivre et de laisser une trace de son passage (par sa progéniture). « Satisfait de sa dévastation¹²⁰ » d'ordre matériel, Champavert poussera son désir d'anéantissement plus loin en réalisant son pacte de suicide avec Flava.

C'est à l'intérieur de son *testament* que Champavert met en lumière sa conception du monde – vouée au néant – ainsi que ses deux pactes de suicide qu'il a conclus avec Jean-Louis et Flava. Ce testament est une lettre, teintée de reproches, adressée à son ami Jean-Louis qui s'est rétracté :

¹¹⁹ Pétrus Borel, *CCI*, p.218.

¹²⁰ *Ibid*, p.219.

Je mourrai seul, mon cher Jean-Louis, je mourrai seul!...
 Pourtant j'avais reçu et fait une promesse ; pourtant, un homme
 m'avait dit : « Je suis las de la vie, tu la hais volontiers, quand
 tu seras prêt, nous la fuirons ensemble. » Jean-Louis, je suis
 prêt, te dis-je, déjà j'ai pris mon élan, et toi, es-tu prêt ! Toi
 prêt, simple que je suis, croire à un serment ! La tête de
 l'homme varie.

[...]

Hélas ! ton nouveau sort, sans doute, a fait muer tes idées ;
 c'est lui, qui, sans doute, qui te cloue à la vie, comme une
 huître au rocher.

Ce n'est plus l'abrutissement qu'il me faut, c'est le néant !
 Mais toi, tu ne veux plus du néant, tu veux vivre ; vis, je
 mourrai seul¹²¹!

Dans cette lettre, Champavert rappelle à Jean-Louis l'absurdité de l'existence.
 L'amour, la famille, le travail, la société : rien ne vaut la peine d'être vécu pour
 Champavert. Le bonheur est un « mot dérisoire¹²² » et personne n'est « assez effronté
 pour s'avouer heureux¹²³ ». Quant à « l'amour, c'est de la haine, des gémissements, des
 cris, de la honte, du deuil, du fer, des larmes, du sang, des cadavres, des ossements, des
 remords¹²⁴ ». Champavert méprise d'autant plus les hommes qui, par lâcheté, « reculent
 devant l'anéantissement : [en se façonnant] à leur guise une vie future, [en] se ber[çant]
 et [en] s'enivr[a]nt de ce mensonge qu'ils se sont fait à eux-mêmes¹²⁵ ». Si Bourdieu
 définit la réalité comme « illusion collective¹²⁶ », de la même façon, Borel dénonce
 l'aveuglement des hommes qui adhèrent à l'ordre social. Dieu a un traitement
 identique ; Champavert ne le craint pas et doute même de son existence :

¹²¹ Pétrus Borel, *CCI*, p.211 et 213.

¹²² *Ibid*, p.212.

¹²³ *Ibid*, p.212.

¹²⁴ *Ibid*, p.213-214.

¹²⁵ *Ibid*, p.226.

¹²⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998, coll. « Points Essais », p.36.

S'il était un Dieu qui lançât la foudre, je le défierais ! Qu'il me lance donc sa foudre, ce Dieu puissant qui entend tout, je le défie !... Tiens, je crache contre le ciel ! tiens, regarde là-bas, vois-tu ce pauvre tonnerre qui se perd à l'horizon ? on dirait qu'il a peur de moi. Ah ! franchement, ton Dieu n'est pas susceptible sur le point de l'honneur ; si j'étais Dieu, si j'avais des tonnerres à la main, oh ! je ne me laisserais pas insulter, défier par un insecte, un ver de terre¹²⁷ !

L'athéisme de Champavert démontre son caractère subversif : il se moque des croyances religieuses et « crache contre le ciel¹²⁸ ». Dieu n'existe pas (et s'il existait, « il serait pendable¹²⁹ »), au même titre que le bonheur et l'amour, l'humanité est stupide et l'existence absurde. Ainsi, le discours de Champavert, tout comme ses actes, est le lieu où le héros révèle sa subversion : il détruit ce qu'est la société, en allant contre ses lois et son idéologie, et la tourne constamment en dérision. De fait, les actions répréhensibles que pose Champavert sont réalisées, en toute connaissance de cause, selon cette pensée, que la mort est la seule chose tangible à laquelle l'homme peut se raccrocher. Le suicide, pour Champavert, n'est donc pas un geste de désespoir – puisqu'il « n'[a] jamais espéré¹³⁰ » –, mais un geste de libération, une solution, quoique funeste, face à une vie vide de sens. Il est un acte réfléchi faisant partie de son projet d'anéantissement. C'est pourquoi le protagoniste refuse de se suicider avec Flava de peur que la société ne croie à un suicide d'amoureux passionnés :

Le monde est si stupide, il ne peut croire que la vie soit un fardeau dont le robuste se décharge ; il ne peut croire à la soif de l'anéantissement, ni qu'on répugne l'existence ; il faut qu'il matérialise tout, cause et effet, une idée pour lui n'a rien de

¹²⁷ Pétrus Borel, *CCI*, p.226.

¹²⁸ *Ibid*, p.226.

¹²⁹ *Ibid*, p.227.

¹³⁰ *Ibid*, p.215.

palpable, il faut qu'il jauge et cube tout, jusqu'à son Dieu ! Quand il apprend la fin d'un suicide, de suite il veut trouver des causes bien rustiques, bien voyantes, vite, c'est pour une femme, une passion, une perte de jeu, une honte domestique, une aliénation mentale. Non, non, je ne l'avertirai pas, je mourrai seul, je ne veux pas qu'on dise : « Ils se sont tués, Flava, Champavert, par amour, pour une intrigue malheureuse, contrariée, poussés au désespoir » ; ce n'est point par désespoir, je n'ai jamais espéré¹³¹.

Le déplacement géographique que Champavert effectue lors de son suicide à la fin du conte s'explique à la lumière de cette réplique. De cette façon, son suicide ne peut être récupéré par la société et demeure dédié au néant. Le geste du héros est doublement subversif : d'une part, son suicide est considéré comme un péché aux yeux de l'Église, et, d'autre part, l'absence de signification de cet acte amplifie la menace qu'incarne Champavert pour l'ordre établi, car il pose « la vie [comme] un fardeau¹³² ».

Toutes les actions meurtrières de Champavert trouvent leur raison dans les relations que ce dernier a avec les deux personnages féminins, Édura et Flava, qui possèdent un rôle central au sein du récit¹³³. Lors de la destruction de ses biens et de son logis, Champavert retrouve le coffret que lui avait offert son premier amour, Édura. Cette femme, plus âgée, est à la source de la transformation du personnage principal, de sa désillusion et, même, de sa subversion. En effet, par son rejet, elle a poussé Champavert vers le néant et la mort :

Ô Édura ! ma belle Édura !... femme, femme, que tu m'as été fatale !... Si tu l'avais voulu, tu aurais fait de moi quelque

¹³¹ Pétrus Borel, *CCI*, p.214-215.

¹³² *Ibid*, p.214.

¹³³ À noter qu'Édura et Flava se retrouvent bel et bien au centre du conte, soit aux troisième et quatrième chapitres.

chose de grand [...] Tu ne l'as pas dit ce mot, vilaine femme !
Que tu m'as fait mal ! tu m'as perdu : tu pouvais faire de moi
un lion ; le bon de mon cœur pouvait grandir sous tes caresses ;
ta voix, ta douce parole, tes baisers pouvaient exorciser le
venin qui, maintenant, me déborde ; la souffrance a fait de moi
un loup féroce¹³⁴.

La déception amoureuse de Champavert a créé l'homme, ou plutôt, le « loup féroce » qu'il est devenu. Édura est la clé de voûte de la subversion de Champavert. Elle est la raison pour laquelle celui-ci est désillusionné par la vie et l'amour. Tout comme les autres personnages féminins du recueil – tels qu'Abigail, Amada, Maria et Philogène –, Édura est à la source de la transformation de Champavert et, donc, de ses actions meurtrières. C'est elle, en somme, qui l'a « tourné vers le néant¹³⁵. » Flava, quant à elle, est la complice de Champavert : elle adhère à son projet de suicide et d'anéantissement. Elle provoque aussi le passage à l'acte de Champavert par le crime qu'ils partagent, crime qui revient constamment dans leur discussion. En effet, l'infanticide est mentionné par Champavert à trois reprises : la première fois, il jure son amour pour Flava sur le corps de son fils ; la deuxième, il souhaite voir sa tombe et, la troisième, il parle de la haine que lui inspire sa mère pour l'avoir mis au monde. C'est à cet instant précis que la tension dramatique monte : Champavert souhaite revoir son fils avant de mourir et en déterre le cadavre de ses ongles. Il extirpe le « squelette charnu d'un enfant¹³⁶ » et le plaque sous le nez de Flava. Ayant sous ses yeux l'objet de son crime, Flava demande à Champavert de mettre fin à ses jours :

– Vous me faites bien souffrir, Champavert, tuez-moi !... Tout cela pour un crime, un seul, ah ! c'en est trop...

¹³⁴ Pétrus Borel, *CCI*, p.219.

¹³⁵ *Ibid*, p.219.

¹³⁶ *Ibid*, p.229.

- Champavert ! Champavert ! achève-moi ! râlait Flava, froide et mourante ; es-tu prêt, maintenant ?...
- Oui !...
- Frappe-moi, que je meure la première !... Tiens, frappe là, c'est mon cœur !... Adieu¹³⁷ !...

Champavert commet alors un autre crime : il tue Flava. Ce second meurtre renforce l'aspect subversif du personnage, puisqu'il transgresse, encore une fois, les lois morales et sociales. La façon dont Champavert tue Flava est presque sexuelle : « À ce dernier mot, Champavert s'agenouilla, mit la pointe du poignard sur le sein de Flava, et, s'appuyant la garde contre sa poitrine, il se laissa tomber lourdement sur elle, l'étreignit dans ses bras : le fer entra froidement, et Flava jeta un cri de mort qui fit mugir les carrières¹³⁸. » Champavert ne touche pas au poignard : c'est par l'entremise de son corps, de son poids, qu'il la tue. Cette façon est plutôt passive, puisque Champavert ne manipule pas réellement le poignard. C'est donc par une ultime étreinte que Champavert tue Flava, tel le suicide de Roméo et Juliette dans la célèbre pièce de Shakespeare. La mort de Champavert clôt la suite de ses crimes, l'établissant comme être totalement subversif. Il délaisse la tombe de son fils pour se tuer aux buttes de Montfaucon : « parmi un monceau de chevaux, un homme couvert de sang ; sa tête, renversée et noyée dans la bourbe, laissait voir seulement une longue barbe noire, et dans sa poitrine un gros couteau était enfoncé comme un pieu¹³⁹. » Son suicide démontre sa subversion complète et immuable. En effet, aucun retour n'est possible ; la mort de Champavert – marquée par un geste proscrit par l'Église – le fixe en tant qu'être subversif et conclut son projet voué au néant, enclenché au départ par

¹³⁷ Pétrus Borel, *CCI*, p.227-228.

¹³⁸ *Ibid*, p.228.

¹³⁹ *Ibid*, p.229.

l'infanticide. C'est d'ailleurs la dernière et ultime réplique de Champavert ; tandis qu'il s'apprête à poignarder Flava par son étreinte mortelle, il s'écrie : « Au néant¹⁴⁰ !!! »

Le conte « Passereau, l'Écolier » aborde également le suicide et le néant, mais ceux-ci sont traités différemment. Le personnage de Passereau est tout aussi conscient des travers de la société que Champavert, mais il ne possède pas le courage de ce dernier. Passereau tente, par plusieurs moyens, de se faire tuer par cette société. Tout d'abord, il se rend chez le bourreau Samson et lui demande : « Je désirerais ardemment que vous me guillotinasiez¹⁴¹ ! » Mais le bourreau refuse, puisque la société tue ceux, et seulement ceux, qu'elle a condamnés. Devant cet échec, Passereau rédige une lettre proposant aux hauts dirigeants de la société la construction d'une machine permettant aux gens de se suicider en toute légalité, car « comme le duel le suicide est indécrottable, au lieu de le laisser aller en pure perte, il serait plus habile [...] d'en faire une vache à lait, et d'en traire un revenu butireux [sic]¹⁴². » Encore une fois, cette idée, longuement élaborée et détaillée par Passereau, est un moyen lâche de passer à l'acte. Alors qu'il partage les mêmes convictions que Champavert, qu'il « revendique [aussi] le néant¹⁴³ », Passereau joue sa vie par une partie de dominos avec son rival, le colonel Vogtland, partie que le héros perd, pour être finalement abattu d'un coup de pistolet. Ainsi, ce personnage n'a pas le même courage que Champavert. Il meurt par la main d'un autre, de même qu'il tue sa maîtresse infidèle de façon détournée et indirecte : Passereau indique à Philogène un arbre fruitier et elle tombe dans un puits. Pour

¹⁴⁰ Pétrus Borel, *CCI*, p.228.

¹⁴¹ *Ibid*, p.180.

¹⁴² *Ibid*, p.187.

¹⁴³ *Ibid*, p.182.

l'achever, l'écolier lui lance des « pierres brisées de la margelle¹⁴⁴ ». Passereau n'a pas la force d'action de Champavert. Ce personnage n'arrive pas à mettre en pratique ses pensées tournées vers le néant et agit de façon détournée et lâche.

En somme, ce qui fait la particularité de ce dernier conte, « Champavert, le lycanthrope », par rapport aux autres récits du recueil, c'est que le héros philosophe sur la vie et la société, de même qu'il commet des crimes en fonction d'une orientation philosophique subversive. Il a une conviction que les autres personnages n'ont pas. Il juge que la seule solution pour échapper à cette société abjecte est l'anéantissement et le refus de la signification. Tandis que les protagonistes des autres *Contes immoraux* agissent selon leurs pulsions, Champavert réfléchit et met en branle son projet d'anéantissement. Le meurtre de son fils le confirme et l'amène à passer à l'acte : Champavert prend alors conscience de l'absurdité de la société et de ses lois. De fait, ce personnage est tout aussi criminel que ses homologues abjects, mais s'en distingue car il est davantage menaçant pour l'ordre établi : il a compris son fonctionnement corrompu et subvertit ouvertement ses lois. Désillusionné et dégoûté par le monde dans lequel il vit, Champavert, interpellé par le néant, détruit tout ce qui l'entoure et se suicide. En ce sens, la façon dont le personnage de Champavert envisage la société et l'existence évoque la conception romantique de la mort qui est considérée comme un lieu inexploré et fascinant. Comme le dira d'ailleurs Baudelaire dans son poème « Le Voyage », qui clôture *Les Fleurs du Mal* :

¹⁴⁴ Pétrus Borel, *CCI*, p.197.

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe?
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau¹⁴⁵!

Pourrions-nous voir dans la philosophie du personnage de Champavert les germes d'un projet subversif, dans le sens où l'entend Bourdieu dans sa définition de la subversion, soit un projet où le néant remplacerait l'existence telle qu'on la connaît et détruirait toute loi faite par l'homme, puisque celle-ci est corrompue par l'ordre établi ? Certes, le projet de Champavert ne construit rien – le pessimisme étant trop important pour envisager un quelconque espoir de rebâtir à neuf –, mais au-delà de cet anéantissement radical et exacerbé, n'y-a-t-il pas là un message de la part de Borel nous disant justement qu'à tous les niveaux de la pyramide sociale, il y a corruption et qu'il faut, afin d'instaurer un nouvel ordre, aller vers *l'Inconnu pour y trouver du nouveau* ?

¹⁴⁵ Charles, Baudelaire, *op.cit.*, p.127.

CONCLUSION

*Chats de coulisses, endêvés !
Devant la salle ébahie
Traversant, rideaux levés,
Le théâtre de la vie.
- Pétrus Borel, Rhapsodies -*

*Je ne suis ni cynique, ni bégueule : je dis ce qui est vrai [...].
- Pétrus Borel, Préface des Rhapsodies -*

Tous les spécialistes s'accordent pour dire que l'œuvre de Borel ne répond pas aux exigences du fantastique¹ : Steinmetz affirme que « la veine fantastique n'est assurément pas celle que Borel exploite² » et Maublanc soutient que « les *Contes immoraux* n'ont rien de fantastique ; [qu']ils sont trop pleins de superstitions pour cela³. » Pourtant, en poussant plus loin la lecture de son œuvre, on remarque bien que l'étiquette frénétique ne peut totalement lui convenir et qu'il faut, pour ce faire, élargir les perspectives afin de lui rendre justice. À la lumière de notre étude et des recherches récentes sur le fantastique, il est clair que Borel appartient à la fois aux deux genres, qui ont plusieurs points en commun. « Littérature du mal, littérature de la transgression, littérature de la mort⁴ », le fantastique est avant tout « une réflexion sur le réel⁵. » De fait, ce genre n'est pas si éloigné des *Contes immoraux* de Borel : ce recueil propose bel

¹ Outre le récit fantastique *Gottfried Wolfgang* que publie Borel en 1843, récit directement inspiré de celui de Washington Irving, « L'Aventure d'un étudiant allemand » dans *Les Contes d'un voyageur* (1824).

² Jean-Luc Steinmetz, *PBAP*, p.72.

³ Jean-Daniel Maublanc, *op.cit.*, p.61.

⁴ Nathalie Prince, *op.cit.*, p.59.

⁵ Joël Malrieu, *op.cit.*, p.37.

et bien une réflexion sur le réel par le dévoilement des injustices et des menaces dont les hommes sont témoins et acteurs. Après les tragiques événements de la révolution de Juillet, là où l'être humain a dévoilé ses pires côtés, Borel dépeint le scandale du mal, qui s'incarne en la bête que l'on surnomme l'homme, ou, pour emprunter l'idée de Nathalie Prince, la monstruosité morale⁶. À juste titre, l'insuccès du recueil de Borel relève, en partie, du fait que, contrairement aux écrivains de textes fantastiques hoffmannesques, il ne propose aucune transcendance à la fin de ses récits et renvoie plutôt son lecteur à la réalité la plus sombre. Prince applique ce « fantastique de l'é-normité monstrueuse⁷ » à la littérature fin-de-siècle, où « la figure du meurtrier, qui transgresse les valeurs ordinairement admises, vient nourrir un fantastique par immoralité qui suscite un sentiment de malaise et de dégoût⁸. » Selon nous, les *Contes immoraux* correspondent également à ce type de fantastique ; ils annoncent *Les Diaboliques* d'un Barbey d'Aurevilly, les *Contes cruels* d'un Villiers de l'Isle-Adam ou les *Contes de la chaumière* d'un Mirbeau par leur façon d'ébranler le lecteur, soit par la représentation qu'ils offrent de l'être humain au pouvoir mortifère et capable des pires méfaits. Tel que nous l'avons démontré au cours de ce mémoire, le fantastique borélien opère une subversion : il insère au sein d'un réel reconnaissable un élément perturbateur – le scandale du mal, à des époques et à des lieux différents.

Cette subversion, que nous avons définie à l'aide de Bourdieu, domine la totalité des *Contes immoraux* tant en ce qui concerne la structure des récits que les personnages. Sur le plan de la forme, la subversion se manifeste par son écart par rapport au conte traditionnel. Nous avons dénoté que certains récits reprennent les

⁶ Nathalie Prince, *op.cit.*, p.58.

⁷ *Ibid*, p.58.

⁸ *Ibid*, p.60.

thèmes des contes merveilleux, en subvertissant cependant la tournure des événements ou en mettant en scène des héros dénués de capacités pouvant les sortir du péril auquel ils sont confrontés. La théâtralité des *Contes immoraux* constitue aussi un élément important de cette subversion formelle que nous avons qualifiée d'« ironique » à l'instar de René Bourgeois : les fins abruptes ont pour fonction de déstabiliser le lecteur en lui présentant le versant absurde de la société.

En prenant les contes les plus significatifs afin d'observer la subversion – consistant, selon Bourdieu, en la dénonciation de la doxa –, contenue dans le recueil de Borel, nous avons montré que l'abjection caractérisait le type de pouvoir de certains personnages haut placés socialement, tels que l'Argentièrre et Vésalius. De même, la menace que représente l'éveil de l'animalité de l'homme pour l'ordre social est un autre élément que nous avons considéré, car il expose parfaitement « l'inconcevable⁹ » cruauté en l'être humain « devenu[e] réalité¹⁰. » Enfin, le héros éponyme du dernier conte refuse toute implication sociale (reproduction et héritage) et commet divers crimes au nom du néant, de sorte qu'ils deviennent, pour Champavert, des gestes de libération (le meurtre de son fils et de Flava). Philosophe subversif agissant selon ses propres croyances – qui vont nécessairement à l'encontre de celles dictées par la société, Champavert dénonce la corruption de la société – présente à tous les niveaux – et réalise ultimement son projet d'anéantissement en se suicidant. À juste titre, ce dernier conte reprend dans les grandes lignes la totalité des contes du recueil ; en effet, il est question de l'abjection du pouvoir en place, mais aussi de l'animalité contenue en l'homme. De plus, le rapport pseudonymique établi par Borel dès la « Notice sur Champavert » nous

⁹ Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.*, p.11.

¹⁰ *Ibid*, p.11.

autorise à voir ce conte comme une forme de projet qui se conclut de façon paroxystique avec « Champavert, le lycanthrope ». De fait, par la publication de ses *Contes immoraux*, Borel interpelle ses lecteurs et les initie à son projet. Et en quoi consiste-t-il ? La notice, tout premier pas dans l'univers du recueil, le pose clairement :

C'est toujours un pénible emploi que celui de détrompeur, c'est toujours une pénible corvée que celle de venir enlever au public ses douces erreurs, ses mensonges auxquels il s'est fait, auxquels il a donné sa foi ; rien n'est plus dangereux que de faire un vide dans le cœur de l'homme¹¹.

Détromper, tel est le projet de Borel qui consiste à retirer le voile des illusions au lecteur. Ce projet est intrinsèquement subversif : Borel « enl[ève] au public ses douces erreurs¹² », en dénonçant, à travers ses contes, les ratages de la société. D'ailleurs, dans le dernier conte, le leitmotiv fondamental de Shakespeare, que l'on retrouve notamment dans *As you like it*, est repris : « Le monde, c'est un théâtre¹³ ». Par cette analogie, Borel insiste sur la nécessité de prendre conscience de la fausseté de l'existence en « pénétr[ant] dans les coulisses¹⁴ » de la scène. Celle-ci est habitée par les comédiens, les hauts dirigeants de la société, se jouant de la foule qui assiste au spectacle : « l'illusion pour elle est complète, c'est de la réalité [...], elle est myope, rien ne peut détruire son illusion et sa foi qu'exploitent si galamment les comédiens¹⁵. » Mais à quoi sert cette illusion ? Elle a pour fonction de dissimuler le mal. De fait, le rôle de Borel, « dont la lorgnette est assez puissante pour voir le décor et les coulisses,

¹¹ Pétrus Borel, *CCI*, p.233.

¹² *Ibid*, p.233.

¹³ *Ibid*, p.216.

¹⁴ *Ibid*, p.216.

¹⁵ *Ibid*, p.216.

consiste à dévoiler ce mal, et à refuser le mensonge vital¹⁶ ». Néanmoins, « détruire l'illusion, c'est aussi détruire la vie¹⁷. »

Face à cette désillusion, Borel convie tout un chacun à se libérer de son masque (loup) et à choisir l'une ou l'autre des options – qui sont présentées à travers les personnages de Jean-Louis et de Champavert : la première consiste à poursuivre le jeu de l'existence en toute connaissance de cause, ce que fait Jean-Louis ; il est « passé derrière le miroir, [il a] gratté l'étamage de [s]es ongles [et] sai[t] que ce n'est qu'une vitre et de l'étain¹⁸ ». La seconde option est de mettre fin à cette mascarade, de se retirer définitivement en coulisses, ce que réalise, de façon radicale et extrême, Champavert par son suicide. Le résultat de cette prise de conscience et de ce geste, foncièrement provocateurs et subversifs, fait de lui un lycanthrope ; il est l'un de ces êtres « nés pour dominer, qui manquant d'air dans l'étroite cage où le sort les a jetés, dans cette société qui veut tout courber, tout rapetisser à la taille vulgaire, rompent avec les hommes qu'ils exècrent s'ils ne rompent avec la vie¹⁹. » Devenir cet homme-loup, c'est choisir de ne plus prendre part au spectacle et de se retirer. Mais où ? Dans la nature ? L'œuvre de Borel montre que cette nature est tout aussi corrompue et cruelle, puisque, lorsque l'homme rendue avec elle, il devient dangereux non seulement pour lui-même, mais aussi pour les siens. Ainsi, « il n'est plus de lieu tenable²⁰ », ce qui reste, c'est l'Inconnu, ce nouveau qui reste à explorer et qui peut, peut-être, proposer autre chose.

¹⁶ René Bourgeois, *op.cit.*, p.81.

¹⁷ *Ibid*, p.81.

¹⁸ Pétrus Borel, *CCI*, p.216.

¹⁹ *Ibid*, p.106.

²⁰ Jean-Luc Steinmetz, *PBAP*, p.152.

En somme, le fantastique borélien est une *réflexion sur le réel*, un regard sombre sur l'existence n'offrant aucune échappatoire rassurante au lecteur. Par ses *Contes immoraux*, Borel dévoile avec fracas et violence l'absurdité de la vie et la bestialité de l'homme. Républicain lycanthrope à une époque où il valait mieux taire tout élan révolutionnaire engagé²¹, il propose un fantastique de la *monstruosité morale* qui témoigne de l'impact de la révolution de Juillet sur les esprits. Mais au sein de son propre groupe, ce lycanthrope apparaît comme un personnage anachronique : « il n'était pas contemporain ; rien en lui ne rappelait l'homme moderne, et il semblait toujours venir du fond du passé [...]. Le croire Français, né dans ce siècle, eût été difficile. Espagnol, Arabe, Italien du quinzième siècle, à la bonne heure²². » Subversif au sein du romantisme de 1830, Borel a adopté une philosophie nihiliste avant l'heure, n'ayant sévi en France que quelques décennies plus tard. Né trop tôt ou trop tard – selon Gautier –, il est un homme-loup déraciné de son époque et un sans-papiers au sein de l'histoire littéraire. À l'image de ses personnages, Borel occupe une place *intenable* : alors qu'il critique véhémentement la société par ses œuvres, cette même société le rejette. La non-reconnaissance de Borel ne démontre-t-elle pas la justesse de cette réflexion sur le réel qu'il réalise à travers ses *Contes immoraux* ? Si le reflet dans le miroir déplaît au monstre qui s'y mire, lui suffit-il de briser la glace ?

²¹ Maxime Prévost, *op.cit.*, p.147-148.

²² Théophile Gautier, *op.cit.*, p.21-22.

BIBLIOGRAPHIE

Althusser, Louis, « Idéologies et appareils idéologiques d'État », dans *Positions 1964-1975*, Paris, Sociales, 1976.

Andrès, Philippe, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Armentier, Louis, *Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Retz, 1986.

Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1938.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Baronian, Jean-Baptiste, « Le Romantisme noir et les *petits* romantiques français », dans *Le Romantisme noir*, Les Cahiers de l'Herne n°34, 1978, p.313-315.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961.

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Beaudet, Marie-Andrée, Bonenfant, Luc et Daunais, Isabelle (dir.), *Les Oubliés du romantisme*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2004.

Beaumarchais de, Jean-Pierre et Couty, Daniel, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Éditions Bordas, CD-Rom, 1994.

Bénichou, Paul, *Romantisme I-II : Le Sacre de l'écrivain – Le Temps des prophètes – Les Mages romantiques – L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 2004.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999.

Breton, André, « Le Bouc émissaire du romantisme », dans *Les Nouvelles Littéraires*, 10 novembre 1923, (non paginé).

Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972.

Brissette, Pascal, *La Malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2005.

Brombert, Victor, *La Prison romantique (essai sur l'imaginaire)*, Paris, José Corti, 1975.

Borel, Pétrus, *Rhapsodies*, Genève, Slatkin Reprints, 1967.

Borel, Pétrus, *Madame Putiphar*, Paris, Phébus, 1999.

Borel, Pétrus, *Champavert : Contes immoraux*, Paris, Phébus, 2002.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998.

Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.

Bourgeois, René, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Madame de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974.

Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

Castex, Pierre-Georges, *Horizons romantiques*, Paris, José Corti, 1983.

Dahan, Jacques-Rémi, « Pétrus Borel et la bibliothèque royale », dans *Cahiers du Centre d'études de tendances marginales dans le romantisme français*, Brno, n°2, 1993, p.48-58.

Dantelle, Séverine, « Littérature et profanation chez les petits romantiques », dans *Cahiers du centre d'études de tendances marginales dans le romantisme français*, Brno, n°3, 1993, p.48-61.

Deleuze, Gilles, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975.

Didier, Béatrice, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1979.

Duclos, Denis, *Le Complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, coll. « Essais », 2005.

Dumont, Francis, *Les Petits romantiques français*, Ligué, Les Cahiers du sud, 1949.

Dumont, Francis, *Nerval et les bousingots*, Paris, La Table ronde, 1958.

Dumont, Francis (dir.), *Les Petits romantiques français*, Paris, Les Cahiers du Sud, 1949.

Ehrsam, Véronique et Jean, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985.

Filloux, Janine, *La Peur du féminin: de « La tête de la Méduse » (1922) à « La féminité » (1923)*, Paris, conférence prononcée en janvier 2001 dans le cadre des activités du Quatrième Groupe, 2001, p.103-117.

Freud, Sigmund, *Essai de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968.

Fryčer, Jaroslav, *La Prose frénétique dans la littérature française*, Brno, Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 1990.

Fryčer, Jaroslav, « "Mauvais yeux" – regard frénétique », dans *Le Romantisme frénétique*, Brno, 1993, p.61-72.

Gautier, Théophile, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques ; et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, Charpentier, 1874.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Girard, René *La Violence et le sacré*, Paris, B. Grasset, coll. « Pluriel », 1981.

Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, B. Grasset, 1982.

Gusdorf, Georges, *Le Romantisme I : Le Savoir romantique*, Paris, Payot, 1983.

Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1984.

Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

Hoffmann, Léon-François, *Le Nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, coll. « Le Regard de l'histoire », 1973.

Hugo, Victor, « Préface de Cromwell », dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

Hunkeler, Thomas, « Mélancolie de l'anatomie, l'exemple de "Don Andréa Vésalius" de Pétrus Borel » dans *Variations 13*, Zurich, 2005, p.167-182.

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

Kirsch, Fritz Peter, « Victor Hugo et "nos petits romantiques de l'ombre" », dans *Le Romantisme frénétique*, Brno, 1993, p.27-41.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

Petr Kylaoušek, « Les Bousingos – une révolution de la poésie ? La versification chez Pétrus Borel et Philothée O'Neddy », dans *Le Romantisme frénétique*, Brno, 1993, p.43-60.

Marie-Hélène Larochelle, *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Presses universitaires Laval, 2008.

Pierre Lepère, *L'Âge du furieux 1532-1859 : une légende dorée de l'excès en littérature*, Paris, La Différence, coll. « Minos », 2006.

Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2005.

Éric Lysøe, *Littératures fantastiques : Belgique, terre de l'étrange*, t.1 : 1830-1887, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord repères », 2003.

Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1992.

Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, PUF, 1998.

Aristide Marie, *Pétrus Borel Le Lycanthrope, Sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

Jean-Daniel Maublanc, *Surréalisme romantique : Bousingotisme et Lycanthropie*, Paris, La Pipe en France, 1934.

Denis Meiller, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le Fantastique*, Tours, Belin, 2005.

Max Milner, *Le Diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, tome I-II, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1960.

Max Milner, *Le Romantisme I : 1820-1843*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française », 1973.

Max Milner, « Romantisme et surréalisme : à la redécouverte des petits romantiques », dans *Les Cahiers du 20^e siècle*, tome 3, Paris, 1975, p.33-47.

Max Milner, « Les *Cahiers du Sud* ont-ils inventé les "petits romantiques" ? », dans *Romantisme*, n°59, Paris, 1988, p.83-89.

Charles Nodier, *Du Fantastique en littérature*, Loire, Barbe Bleue Chimères, 1989.

Charles Perrault, *Les Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche Classique », 1990.

Claude Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963.

Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle : le romantisme noir*, Paris, DeNoël, 1977.

Maxime Prévost, « Le Republicanisme lycanthrope de Pétrus Borel », dans *Les Oubliés du romantisme*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2004.

Nathalie Prince, *Le Fantastique*, Barcelone, Armand Colin, coll. « 128 », 2008.

Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965.

Paule Richard, « Pétrus Borel, le croque-mots », dans *Cahiers de Recherche de S.T.D.* 34/44, vol. 10-11, Paris, 1981, p.43-55.

Daniel Rondeau, *Noir Borel*, 2002, www.livres.lexpress.fr.

Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Poitiers, Fayard, 1997.

Edward W. Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Saint-Amand-Montrond, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2005.

Kalliopie Saras, « Discours pictural et frénésie romantique chez Pétrus Borel », dans *Cahiers du Centre d'études de tendances marginales dans le romantisme français*, n°3, Brno, 1993, p.21-30.

Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique : Gauthier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1987.

Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

Raymond Schwab, « Pétrus Borel, l'homme-loup », dans *Formes et Couleurs*, vol.3-4, Lausanne, 1945, (non paginé).

Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981.

Jean-Luc Steinmetz, *La France frénétique de 1830*, Paris, Phébus, 1978.

Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe) », dans *Œuvres & Critiques*, vol.7, n°1, 1982, p.75-86.

Jean-Luc Steinmetz, « Balzac et Pétrus Borel », dans *L'Année balzacienne*, Paris, n°3, 1982, p.63-76.

Jean-Luc Steinmetz, « Baudelaire et Pétrus Borel (reconnaissance du malheur), dans *Du Romantisme au surnaturalisme, hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p.137-146.

Jean-Luc Steinmetz, *Pétrus Borel : un auteur provisoire*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986.

Jean-Luc Steinmetz, *Vocation : poète maudit*, France, Fayard, 2002.

Jean-Luc Steinmetz, « Pour en finir avec les petits romantiques », dans *Revue d'histoire littéraire de France*, n°4, décembre, 2005, p.891-912.

Charles Taylor, *Les Sources du Moi*, Paris, Gallimard, 2001.

Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, Paris, Minuit, 2003.

Catherine Thomas, « Les Petits romantiques et le rococo : éloge du mauvais goût », dans *Romantisme*, n°123, 2004, p.21-39.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Hendrik Van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Miklos Vetö, *Le Mal, Essais et études*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2000.

Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000.