



**HAL**  
open science

# Entre l'humain et le monstre : aux frontières du néogothique

Amira Gasmi

► **To cite this version:**

Amira Gasmi. Entre l'humain et le monstre : aux frontières du néogothique. Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01928454

**HAL Id: dumas-01928454**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01928454>**

Submitted on 20 Nov 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# **Entre l'humain et le monstre : aux frontières du néogothique**

**GASMI**  
**Amira**

Sous la direction de Mme BERTONÈCHE Caroline

Laboratoire : ILCEA4 (Institut des Langues et Cultures d'Europe, Amérique,  
Afrique, Asie et Australie)

UFR Langues Étrangères  
Département Langues, Littératures et Civilisations Étrangères et Régionales  
Section Études Anglophones

---

Mémoire de master 2 Recherche - 30 crédits

Parcours : Études anglophones, orientation recherche

Année universitaire 2017-2018





# **Entre l'humain et le monstre : aux frontières du néogothique**

**GASMI**  
**Amira**

Sous la direction de Mme BERTONÈCHE Caroline

Laboratoire : ILCEA4 (Institut des Langues et Cultures d'Europe, Amérique,  
Afrique, Asie et Australie)

UFR Langues Étrangères  
Département Langues, Littératures et Civilisations Étrangères et Régionales  
Section Études Anglophones

---

Mémoire de master 2 Recherche - 30 crédits

Parcours : Études anglophones, orientation recherche

Année universitaire 2017-2018



## Remerciements

Mille mercis à ma directrice de mémoire, le professeur Caroline BERTONÈCHE, qui n'a cessé de m'épauler tout au long de cette longue et parfois frustrante aventure. Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans son aide et ses précieux conseils.

J'aimerais aussi remercier les professeurs S. SCARPA et F. DUMAS, membres du jury de soutenance dont les conseils et remarques m'ont permis d'avoir un regard neuf sur ce *monstrueux* mémoire.



**UNIVERSITÉ  
Grenoble  
Alpes**

**Déclaration anti-plagiat**  
Document à scanner après signature  
et à intégrer au mémoire électronique

---

**DECLARATION**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Gasmi ..... PRENOM : Amica .....

DATE : 11/09/18 ..... SIGNATURE : 

# ***SOMMAIRE***

Introduction.....	7
<b>PARTIE I   L'ATTRAIT POUR LE MONSTRUEUX .....</b>	<b>20</b>
1. L'origine des monstres ou les prémisses d'une vaste métamorphose.....	21
a) La (re)naissance du vampire : un mythe en constante évolution .....	24
b) La figure archétypale du loup-garou, entre primitivisme et humanité .....	27
c) Le mythe du fantôme, vestige de l'intemporel.....	29
d) La force du démon ou l'incarnation du vice .....	32
2. Entre dénature et surnature : un corps redessiné par la métamorphose.....	34
3. L'univers monstrueux : métaphore de la société ? .....	50
<b>PARTIE II   LES TÂTONNEMENTS D'UN GENRE.....</b>	<b>62</b>
1. La morale remise en question .....	63
2. Quand le monstre s'humanise .....	73
3. L'hybridité dans le néogothique .....	81
Conclusion .....	93
Bibliographie .....	96



## ***TABLE DES ILLUSTRATIONS***

---

Figure 1 : Couvertures de romans néogothiques.....	11
Figure 2 : Transformation de George durant la pleine lune .....	41
Figure 3 : Premières apparitions des vampires dans l'épisode pilote de <i>Being Human</i> .....	43
Figure 4 : Azazel au centre du tableau, comme englouti par la nature .....	45
Figure 5 : Plan moyen d'Azazel. ....	45
Figure 6 : Focalisation sur les traits d'Azazel.....	46

## Introduction

Il y a une certaine fascination que le lecteur ou spectateur ressent à l'égard du genre gothique qui le distingue des autres genres. Cette fascination vient d'un alliage entre le mystérieux, la sexualité, et les tabous. Le gothique, c'est l'indicible ; le plaisir secret réservé à la sphère intime. Ses grands classiques mêlent, en effet, le plaisir charnel et l'interdit religieux. Pourtant, les œuvres qui auront le plus attiré l'attention au fil des ans sont celles qui traitent du monstrueux. Si le gothique est synonyme de sexualité taboue, il représente également le parangon de la figure du monstre face à l'homme.

Le monstre est une créature qui fascine autant qu'elle révulse. Elle fascine par son aspect étrange, qui la rend « autre » ; et elle révulse pour les mêmes raisons. Il s'agit de quelque chose de différent, et donc d'une chose à éliminer car elle dérange notre quotidien qui s'inscrit dans la normalité – notion sur laquelle nous reviendrons notamment en lien avec le fantastique. En toute logique, le monstrueux est quelque chose que l'on veut cacher à tout prix. Pourtant, nombreux sont ceux qui s'accordent à penser que l'étymologie du monstre viendrait du latin « *monstrum* », ce qu'il montre, notion souvent associée au concept de *freak show* dans lequel des humains aux difformités accrues étaient exposés à la foule curieuse. Jean-Claude Beaune va plus loin en suggérant que le monstre est là pour montrer les différences qui nous – humains et créatures – séparent. Il ajoute à cette étymologie, le terme « *moneo* », ce qui avertit du possible désordre<sup>1</sup>. Il est vrai que dans la littérature gothique et fantastique, le monstre est souvent utilisé comme métaphore pour prévenir l'homme des dangers de sa propre nature. Ainsi, dans *Frankenstein*, Mary Shelley condamne les actions et l'*hybris* de Victor qui a voulu démontrer qu'à partir de la science, recréer l'homme de manière artificielle était possible, s'attribuant ainsi le rôle de créateur – rôle réservé jusque-là à Dieu.

---

<sup>1</sup> Beaune, Jean-Claude ; *La vie et la mort des monstres*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 9.

Ce qui rend le monstre si intéressant est qu'il n'aura jamais la même forme d'une œuvre à l'autre. Au fil des siècles, plusieurs créatures ont su tirer leur épingle du jeu, et ces mêmes créatures ont subi des évolutions constantes. Selon Louis Vax<sup>1</sup>, ces évolutions sont nécessaires et inévitables, car si le monstre existe pour nous rappeler nos propres défauts, il est indispensable qu'il évolue pour refléter continuellement notre société et nos valeurs. C'est, après tout, l'un des motifs principaux de la littérature gothique : faire écho à notre société en se servant des peurs ancrées en nous.

Parmi tous ces monstres, nous avons choisi pour notre corpus : le vampire, le loup-garou, le fantôme, le démon, et enfin l'humain. Il pourrait paraître étrange de mettre ainsi l'humain dans la même catégorie que des créatures issues des pires cauchemars de notre enfance, et pourtant, le but de ce mémoire est de démontrer qu'il n'existe qu'un fossé très étroit et donc franchissable entre le monstrueux et l'humanité. L'homme peut devenir monstre, tout comme le monstre peut devenir humain.

C'est pour cela que nous nous efforcerons tout au long de ce mémoire à définir l'homme et le monstre selon le corpus choisi. La littérature néogothique offre une multitude d'œuvres, celles retenues ne sont pas forcément celles qui marquent une réelle évolution dans le genre monstrueux, mais offrent des horizons très différents tout en s'accordant sur la nature monstrueuse et humaine : *The Witching Hour* (Anne Rice), *Hex* (série télévisée), *The Graveyard Book* (Neil Gaiman), et enfin *Being Human* (série télévisée). Le corpus choisi ne se limite pas aux œuvres littéraires car le fantastique est plus que jamais présent à l'écran. Grâce aux progrès techniques dans le milieu cinématographique, il est maintenant possible d'avoir des monstres plus vrais que nature et

---

<sup>1</sup> Vax, Louis. *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

de pouvoir franchir le seuil de l'imagination et matérialiser les peurs primales liées au fantastique.

Mais qu'est-ce que le fantastique ? Nous avons parlé de normalité, plus tôt, et nous avons insisté sur cette notion à juste titre. Le fantastique est l'interruption du quotidien par un événement de nature anormale car ne répondant pas aux lois de notre monde. Todorov le décrit plus précisément en ces termes :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les de ce même monde familier. [...] Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturelle.<sup>1</sup>

Il évoque par la même occasion qu'à partir du moment où cet événement trouve une explication comme, par exemple, admettre l'existence des fées comme partie intégrante de notre monde, alors nous quittons le genre du fantastique pour entrer dans un genre voisin. Dès lors, l'instant d'incertitude n'est plus. Donc bien que le fantastique fasse forcément irruption dans le néogothique, le monstre n'étant pas en soi normal dans la réalité contée, il est irrémédiablement banni à partir du moment où une explication est fournie, ce qui est pratiquement toujours le cas.

Il est désormais important de définir ce qu'est le néogothique. Constitué du préfixe latin *neo*, signifiant nouveau, et du nom gothique, ce genre se situe dans la continuité de certaines œuvres canoniques de l'ère (pré-)romantique et victorienne en Angleterre, d'Horace Walpole à Mary Shelley, en passant par une des pionnières du genre, Ann Radcliffe. Il devient alors nécessaire de comprendre ce qu'est le genre gothique. De manière générale, on pourrait dire que la littérature gothique correspond à tout ce qui fait écho à des scènes sombres et grandioses (souvent sublimes), à une narration dramatique et

---

<sup>1</sup> Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

à une atmosphère qui appelle au mystère, à l'exotique, et à l'appréhension. Souvent, les histoires prendront racines dans des lieux étrangers offrant un dépaysement aux lecteurs anglophones ; par exemple l'Italie, pour *The Monk*, et les Alpes suisses pour *Frankenstein*.

Mais le monstrueux n'est pas forcément présent dans le gothique. C'est l'atmosphère et le scénique qui permettront le plus souvent de donner cette étiquette aux œuvres du 18<sup>ème</sup> siècle. L'aspect fantastique ne vient que plus tard, jouant ainsi sur les peurs sociétales de l'époque, la plus commune étant la mort. Ainsi, bon nombre de monstres populaires ont vu le jour après que des tragédies ont frappé les nations : la peste et ses morts donnent naissance au vampire. Le bétail qui meurt du jour au lendemain s'explique par la présence du loup-garou, et ainsi de suite.

Le genre ne disparaîtra qu'aux alentours du 19<sup>ème</sup> siècle, *Frankenstein* (1818 pour la première publication anonyme, 1823 avec le nom de l'auteur) étant considéré comme l'un des derniers romans respectant les règles du gothique, selon la classification du genre par Maurice Lévy qu'il date de 1764 à 1824. Cela veut-il dire que le néogothique voit le jour au tournant du 19<sup>ème</sup> siècle ? Cela dépend de la définition qu'on en donne : s'il s'agit du regain d'intérêt soudain pour le genre en fin de siècle, alors on peut dire qu'en effet le néogothique voit le jour avec l'arrivée de romans tels que *Strange Case of Dr Jekyll & Mr Hyde* (1886) ou *Dracula* (1897). Toutefois, il faut garder à l'esprit que le terme néogothique s'applique plus naturellement à l'architecture et à l'art, ce qui rend une définition littéraire plus complexe à trouver. En effet, on aura plus tendance à parler maintenant de romans fantastiques que de romans néogothiques. De ce fait, on retiendra pour ce mémoire la définition plus large et populaire qui dit que le néogothique est le renouveau de la littérature gothique au 20<sup>ème</sup> siècle, et plus précisément à compter des années 1960 jusqu'à aujourd'hui. Ici, on ne parlera pas de la réapparition du genre, mais bien des nouvelles caractéristiques qui le définissent.

Dans ce nouveau gothique, on trouvera des catégories éditoriales dites « de marketing » qui mettent en avant, de manière encore plus saillante, ce qui est attendu de cette littérature. En effet, plusieurs livres aujourd’hui publiés portent la mention « *bit lit* », qui pourrait être grossièrement traduit par « littérature de la morsure » ou « littérature mordante », référence directe au monstrueux et, plus précisément, au vampire. On trouve d’ailleurs dans ce terme, en plus d’une connotation sexuelle forte, des références à la tradition de la *romance* dont s’inspire également le néogothique. Ceci constitue d’ores et déjà un immense changement par rapport à la littérature gothique d’autrefois. Comme en témoignent les couvertures choisies, tout porterait à croire que la *bit lit* a pour cible principale le public masculin : les corps dénudés, la focalisation sur des zones érotiques telles que les lèvres ou le bas du dos.<sup>1</sup> Il est pourtant important de noter que l’audience néogothique est principalement féminine, le focus sentimental que prennent ces œuvres en étant la cause.

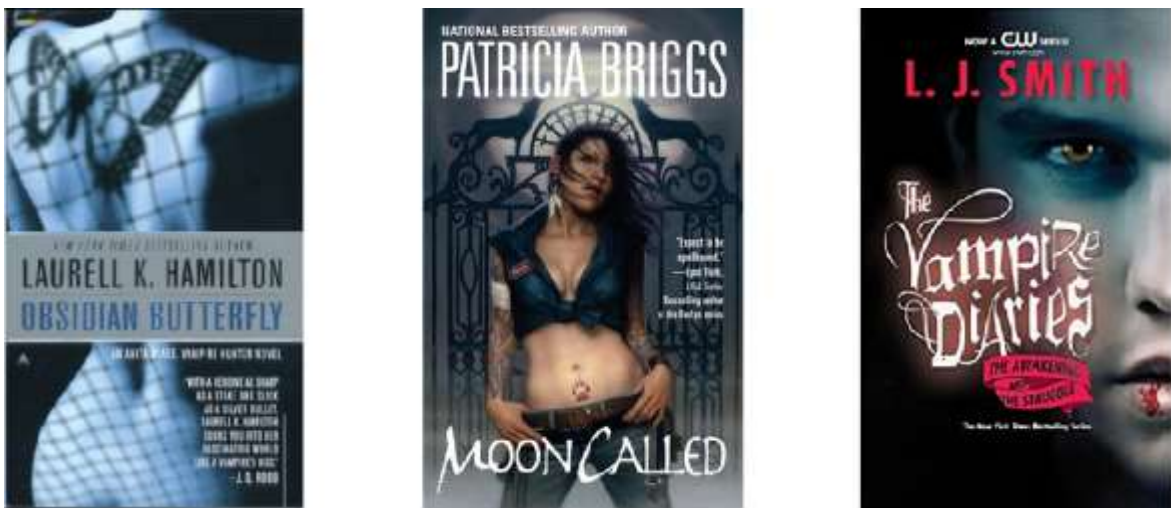


Figure 1 : Couvertures de romans néogothiques.

---

<sup>1</sup> Les couvertures présentées sont celles proposées par les éditions anglophones. Nous remarquerons que le corps féminin est plus mis en avant que le corps masculin, ce qui porte à croire que la sexualité est avant tout une affaire féminine dans le néogothique.

Ainsi donc, le néogothique n'est plus là pour réfléchir aux peurs sociétales mais pour fournir une lecture érotique, voire pornographique, du sexe féminin.

Ce n'est cependant pas le cas dans toutes les œuvres du genre. Si effectivement, le côté sexuel est plus exacerbé et prédominant qu'avant<sup>1</sup>, il n'en est pas pour autant l'intrigue principale et ne fait que refléter une société bien plus libérée qu'à l'époque de Radcliffe ou Shelley. C'est donc sur le monstre lui-même que nous porterons notre regard car si le sexe est l'un des traits majeurs du néogothique, le monstre l'est d'autant plus. En effet, le fantastique a su se créer une place primordiale dans cette nouvelle littérature, et l'un ne va plus sans l'autre, si tant est qu'il soit encore possible de les dissocier. Ce qui nous intéressera sera le rapport que le monstre entretient avec l'homme. Plus que jamais, les auteurs essayent de faire passer un message sur notre société, sur l'homme trop prompt à juger ce qui ne lui ressemble pas, sur la nature destructrice de l'humanité, sur l'étroitesse d'esprit qui semble nous définir.

Autrefois, l'homme était au centre de l'œuvre et si cela reste le cas dans bien des histoires, le monstre a maintenant lui aussi une place de choix et devient à son tour le point focal de l'histoire. Il faut toutefois garder à l'esprit que ce n'est pas nécessairement une focalisation positive. Que ce soit au 19<sup>ème</sup>, au 20<sup>ème</sup>, ou bien encore au 21<sup>ème</sup> siècle, les auteurs prennent le parti du monstre ou de l'homme, proposant ainsi des caractérisations bien différentes selon les auteurs. Ainsi, dans deux des œuvres principales du corpus, nous verrons que le monstre est quelque chose de redouté, voire de redoutable, et que l'homme – ou plutôt, la femme – cédera inévitablement à ses charmes pour enfin se laisser entraîner dans des rituels tabous qui détruiront sa psyché. Au contraire, dans les deux dernières

---

<sup>1</sup> Ce sera le cas dans trois œuvres du corpus principal : *Hex*, *The Witching Hour* et *Being Human*.

œuvres du corpus, nous verrons que le monstre peut être perçu comme une victime incomprise ne cherchant qu'à survivre dans un monde qui ne sera jamais prêt à l'accepter.

C'est là qu'intervient la notion de « frontière », que nous avons retenue comme centrale dans le titre de ce mémoire. Nous avons déjà souligné que le néogothique oscillait entre plusieurs genres et n'hésitait pas à franchir, voire brouiller, les frontières. Des caractéristiques propres au récit de la science-fiction se mêlent donc au néogothique. C'est le cas, par exemple, de la pièce de théâtre *Rossum's Universal Robots*, traitant du sujet des Intelligences Artificielles qui éradiquent la race humaine pour se libérer de leur joug. Cette frontière du genre n'est pas la seule qui est digne d'intérêt dans le néogothique. Elle explore notamment la frontière entre humanité et monstruosité, avec pour but de faire valoir une littérature de l'hybridité.

Notre réflexion inclut également le problème de l'éthique et/ou de la morale, en partant du principe que la monstruosité trouve ses origines dans le religieux. Ceci implique que les morales sociétales trouvent, elles aussi, leurs racines dans le berceau biblique. Pour le dire avec les mots de Jean-Clet Martin : « c'est au nom de l'opinion publique que se décident le bien, le convenable, les règles de la bienséance. Le mal, quant à lui, sera dénoncé comme révolte et transgression »<sup>1</sup>.

Dans le néogothique nous sommes, le plus souvent, dans l'acceptation du monstre plutôt que dans le rejet, et pourquoi pas même une société où monstres et humains peuvent cohabiter. C'est le cas de la saga *Anita Blake* où les monstres sont connus des humains, et de nouvelles lois voient le jour pour assurer la bonne cohabitation entre les deux « races ». Deux partis politiques se font face, celui des pro-humains et celui des sympathisants et donnent naissance à des associations telles que *Human First*, qui comme son nom l'indique

---

<sup>1</sup> Jean-Clet Martin, *Le mal et autres passions obscures*, Paris, Kimé, 2015, p.9.



cherche à établir une hiérarchie où le monstre n'a pas sa place, ou *The Coalition*, groupe destiné à promouvoir la bonne entente entre les *shapeshifters*<sup>1</sup> et les humains. Un nouveau sens moral se met ainsi en place. Si les monstres vivent parmi nous, n'est-il pas normal qu'ils puissent choisir un style de vie en accord avec leur nature ? De ce fait, si un loup-garou en vient à tuer un humain un jour de pleine lune, ceci ne peut pas être envisagé comme l'équivalent d'un meurtre, tout comme un humain tuant une biche lors de la saison des chasses. L'humain doit alors s'adapter, car il n'est plus au sommet de la chaîne alimentaire. Autrefois prédateur, il devient proie. Une fois le monstre connu et accepté, il devient difficile pour les pro-humains de justifier leurs opinions sans être jugés comme racistes, car c'est bien là que mène la reconnaissance du monstre, à l'acceptation d'une forme de vie similaire à la nôtre malgré ses différences notables. Parallèlement, il est intéressant de noter que le monstre est aussi le point de consensus ralliant les groupes ethniques entre eux en leur donnant une menace commune, alors même qu'il est souvent utilisé comme métaphore du racisme. Quand il ne s'agit pas de dévoiler la monstruosité de l'homme, il s'agit alors d'abandonner son humanité pour rejoindre une communauté vue comme « maléfique » et souvent incomprise. Cela implique alors de s'infliger une métamorphose des plus douloureuses, symbole de la déchéance du statut d'humain. La douleur de cette métamorphose s'explique dans certains mythes comme une conséquence de la perte de l'âme humaine. Cette notion d'âme se retrouve notamment chez le vampire qui se considère comme damné. Malgré cette damnation, les humains subissant volontairement la transformation en monstres n'y voient que des bénéfices : une force hors du commun, une longévité accrue qui peut aller jusqu'à l'immortalité ou l'appartenance à un groupe soudé. Se délaisser de sa peau d'humain, c'est aussi trouver une nouvelle

---

<sup>1</sup> Les *shapeshifters* sont communément appelés métamorphes en français, allusion à leur capacité de prendre la forme de leur choix en changeant de peau. Nous préférons cependant garder le terme anglophone car il fait ici allusion au groupe des garous (loups, félins, oiseaux...).

identité extraordinaire, voire supérieure à notre état d'origine. Un bon exemple de ce cas de figure se trouverait dans la série *Teen Wolf*, mettant en scène des adolescents, victimes, tour à tour, de lycanthropie pour des raisons plus ou moins vaines : c'est le cas de Jackson qui veut se faire mordre afin d'améliorer ses performances sportives au lycée pour pouvoir récupérer enfin sa place de capitaine de l'équipe de lacrosse. La monstruosité devient un moyen comme un autre d'atteindre un but, et n'est pas forcément un signe malfaisant. Au contraire, ces adolescents finissent par devenir les protecteurs de leur ville tout en veillant à cacher le monde surnaturel qui s'ouvre à eux, devenant de manière effective un rempart entre les humains et les autres monstres malveillants. Ici, le monstre devient un symbole de paix, mais surtout d'héroïsme.

Lorsque la communauté monstrueuse n'est pas incomprise mais purement consciente de son statut monstrueux qu'elle appréhende presque comme un état d'accomplissement ou de jouissance, ne demeure alors que l'attrait sexuel dont les femmes sont la cible phare : tomber sous l'emprise du vampire en mal d'amour, ou sous le charme du démon destructeur. Nous retrouvons ce symptôme dans les séries télévisées telles que *Lucifer*, où le diable finit par retrouver ses ailes en partie grâce à l'amour que lui a porté une humaine, ou des sagas comme *Twilight*, séries d'ouvrages adaptés à l'écran, où l'héroïne est fascinée par le monstre censé l'effrayer<sup>1</sup>. Le monstre, au lieu de représenter le tabou, souligne les vices humains, et le monstrueux est souvent un reflet de la réalité historique. On pourrait prendre comme exemple la seconde guerre mondiale et les idéaux fascistes qui sont extrêmement bien illustrés par la communauté magique du monde de *Harry Potter* où les Mangemorts et les Sang-Purs représentent l'idée de suprématie des

---

<sup>1</sup> Ce phénomène, peut-être trop réutilisé, prend certainement racine dans le merveilleux avec le célèbre conte de *La Belle et la Bête* mettant en scène une jolie jeune femme qui s'éprend de son bourreau à la différence près qu'ici, personne ne détient qui que ce soit contre sa volonté. La victime amoureuse vient de son plein gré vers le monstre dans lequel elle prétend voir l'humain qu'il fût un jour.

rares. Nous pourrions également citer le manga *Tokyo Ghoul* qui relate le génocide des goules par les humains.

Quand il ne représente pas notre propre histoire, le monstre est aussi une mise en garde contre notre *hybris* et le rapport que nous entretenons avec le savoir scientifique. À l'instar de la créature de Frankenstein, notre siècle est marqué par l'Intelligence Artificielle, censée représenter l'homme ultime qui finit toujours par soit anéantir l'humain, ou être un échec et donc une force à éradiquer. La pièce *Rossum's Universal Robots* pourrait être traitée comme une réinterprétation moderne de l'œuvre de Mary Shelley. Rossum, décrit comme un jeune scientifique en proie aux dangers de l'expérimentation (« a young scientist [who] attempted to imitate the living matter ») n'est pas sans rappeler Victor. Cependant, là où Victor veut être un dieu créateur, Rossum se met en tête de prouver que Dieu n'est plus une autorité « nécessaire » (« God [is] no longer necessary »<sup>1</sup>). La notion d'athéisme est enfin prise en compte, quoiqu'encore taboue à l'époque. Elle ouvre la porte à pléthore d'œuvres questionnant l'existence du monstre en dehors des cercles religieux. Dans cette pièce, l'homme donne aux robots la possibilité de ne ressentir qu'une seule émotion, la douleur. Cela engendre une révolte des robots qui veulent cesser de souffrir et exterminent donc la race humaine. Ici, le monstre peut aussi bien être l'homme que le robot, ce qui nous renvoie à l'idée de perspective. Selon le point de vue que l'auteur décide de mettre en avant, une histoire complètement différente se dessine sous nos yeux : n'est-ce pas la raison pour laquelle nous éprouvons de la sympathie pour la créature de Frankenstein ? Mary Shelley lui a donné la parole pour une bonne raison : exposer devant les juges – nous autres, lecteurs – tous les faits nécessaires à l'élaboration de notre jugement propre, et réel. « Le texte postule la coopération du lecteur

---

<sup>1</sup> Capek, Karel. *Rossum's Universal Robots*, éditeur web : Digireads.com, 2014, Acte 1, Scène 1, pp. 6 – 7.

comme condition d'actualisation »<sup>1</sup>, autrement dit, cela implique la participation active du lecteur afin de saisir toutes les nuances qui se cachent entre les lignes du texte. Nous sommes donc amenés à nous poser une question importante : qui dicte ce qu'est un monstre ? Est-ce l'auteur, qui fournit un texte sans explication, ou est-ce le lecteur, qui appose à ce texte ses propres interprétations ? Bien sûr, selon la focalisation<sup>2</sup> du récit, plusieurs indices quant à la perspective choisie ponctuent l'histoire. Il n'est, dès lors, pas rare que les œuvres néo-gothiques adoptent une focalisation interne fixe, n'offrant au lecteur qu'un champ de vision restreint et, par conséquent, une perspective plus ou moins biaisée. C'est peut-être d'ailleurs pour cela que Neil Gaiman préfère narrer son *Graveyard Book* à travers le regard de son jeune protagoniste Bod. L'innocence de l'enfance permet une narration brute dans sa franchise, bien que parfois maladroite. Nous pourrions donc envisager le monstre comme étant tout simplement le versant contraire de l'être humain ; les deux facettes d'une même entité, d'une même réalité, d'une même personnalité qui se complètent plutôt qu'elles ne s'opposent. Le monstrueux n'est que la suite logique de l'humanité, comme nous tenterons de le démontrer dans le corps de ce mémoire. Quant à l'Intelligence Artificielle et la robotique introduites par Capek, on pourrait justement parler d'un mariage hybride entre la science-fiction et le gothique. Nous verrons d'ailleurs que la science-fiction est de loin le genre qui se marie le mieux avec le néogothique, jusqu'à donner naissance à des sous-genres comme le post-apocalyptique qui célèbre la nouvelle popularité de monstres oubliés tel que le zombie, avatar du vampire dont il vole peu à peu la place dans la sphère du néogothique.

Nous proposons dès lors une grille de catégorisation du néogothique très souple pour être le plus fidèle possible à la nature polyvalente du genre. De ce fait, les œuvres que

---

<sup>1</sup> Eco, Umberto. *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale de France, 1985, p. 65.

<sup>2</sup> Nous nous basons ici sur les recherches de Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

l'on associe avec le genre néogothique doivent posséder certaines des caractéristiques suivantes: avoir été publiées après la seconde guerre mondiale ; parler du monstrueux, qu'il soit scientifique ou paranormal ; refléter notre société et/ou la questionner ; offrir une nouvelle interprétation de la figure monstrueuse ; détruire les tabous du gothique ou les aborder sans pudeur.

Ce mémoire se concentrera donc sur le monstrueux, en lien avec la question de l'humain. Nous nous intéresserons aussi au fantastique ainsi qu'aux sous-catégories de la science-fiction qui donnent naissance à des monstres modernes soulevant de nouvelles questions liées à la société actuelle. Nous tenterons dès lors de répondre à la question suivante : y a-t-il une inversion des rôles entre l'humain et le monstre dans le néogothique, ou peut-on parler d'une communion confinant à l'hybridité ?

Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à l'attrait pour le monstrueux. Ainsi, nous aborderons plus en profondeur la genèse du néogothique et disséquerons ses monstres-phares qui ont rendu le genre si populaire. Par la suite, nous verrons quel rôle joue l'anatomie dans les œuvres retenues, et les obstacles auxquels les monstres et les humains doivent faire face lorsqu'est abordée la question de l'intimité sexuelle. Nous tâcherons enfin de mieux comprendre le parallèle qui existe entre le monstre et l'humain. Il s'agira alors de prouver que les différences sont infimes, permettant justement aux auteurs (et aux lecteurs) de réfléchir à la société actuelle et d'en fournir, par là-même, une vision critique.

Dans un deuxième temps, nous traiterons du genre en lui-même. Nous verrons donc que la morale est souvent remise en question selon les choix de perspectives, quand notamment la parole est donnée aux monstres. Puis, nous nous pencherons sur le cas du monstre qui refuse son rôle et veut se créer coûte que coûte une place parmi les hommes.

Enfin, nous nous intéresserons à la notion d'hybridité dans le néogothique, que ce soit au niveau des sous-genres qui se superposent pour offrir des mélanges surprenants (le post-apocalyptique, par exemple) ou au sein même des œuvres, lieu de la rencontre entre des protagonistes mi-hommes, mi-monstres.

## **PARTIE I**



### ***L'ATTRAIT POUR LE MONSTRUEUX***

## *I.1. L'origine des monstres ou les prémisses d'une vaste métamorphose*

Pour qu'un genre fonctionne et reste populaire à travers les époques, il faut bien évidemment que les lecteurs y trouvent quelque chose d'attrayant. Mais qu'y a-t-il de si attractif dans le monstrueux ? Dans son essai sur le fantastique<sup>1</sup>, Fabienne Soldini tente d'y répondre et mène son enquête auprès de lecteurs (masculins et féminins) dont les âges et niveaux d'études varient. Il semble d'ailleurs que le néogothique soit plus apprécié par les lecteurs âgés entre quinze et trente ans, notamment auprès des lecteurs ayant fait des études courtes. Le néogothique doit donc être envisagé comme genre populaire, au sens propre du terme. Il ne s'agit pas d'un genre élitiste et les sujets abordés sont des sujets familiers, offrant plus facilement un moyen d'identification à travers un héros subissant des épreuves. Vivre sa vie et voir son introspection, c'est aussi un moyen de réflexion sur soi-même. Le récit en devient presque initiatique, voire même cathartique. Soldini constate ainsi que la lecture du fantastique, c'est apprendre à maîtriser sa peur. Le monstre n'étant qu'une fiction, il devient alors possible de refermer le livre quand les émotions sont trop fortes.

Dans un autre essai portant sur le fantastique contemporain, Soldini souligne l'évolution du genre en ces termes :

[Le fantastique contemporain] oublie le romantisme au profit de l'outrance et regorge de détails sanglants, de morts brutales, de sévices et de mutilations spectaculaires. L'horreur s'exprime et s'imprime dans les

---

<sup>1</sup> Soldini, Fabienne. « La Lecture du fantastique: Terreurs littéraires, peurs sociales, » in *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique* Vol. 3 No. 2 : *Terror in Science-Fiction and the Fantastic*, Montréal, 2004.



corps, délaissant les esprits malades et impressionnables de la modernité.<sup>1</sup>

Il est vrai que les œuvres néogothiques contiennent de plus en plus de bains de sang, ce qui porterait presque à croire que nous avons affaire à un récit *gore*. Le *gore* se définit par des scènes macabres et sanglantes où tous les tabous sont rompus. Il n'est ainsi pas rare de voir un auteur comme Poppy Z. Brite, connue pour ses récits<sup>2</sup> n'épargnant aucun détail jugé scandaleux<sup>3</sup> par certaines maisons d'édition, mêler *gore* et fantastique. C'est un phénomène de plus en plus fréquent, sûrement né d'un désir de choquer le lecteur – un désir réciproque, par ailleurs, car le lecteur a cette fascination pour l'interdit et le morbide. Les maisons d'édition, néanmoins, en refusant de mélanger les genres, tentent de ne pas trop succomber à cette tendance, même si les éditions Fleuve Noir ont eu, pendant un temps, une collection *Gore*, qui oscillait entre fantastique et horreur macabre.

Cet attrait pour le monstrueux ne se résume pourtant pas seulement au morbide et au violent. La sexualité, autrefois taboue, est devenue un sujet incontournable de notre société et est devenue, de ce fait, un élément prédominant des œuvres actuelles, et ce quel que soit le genre adopté. Mais si cette sexualité est si décomplexée, pourquoi est-elle considérée comme pratiquement indissociable du néogothique ? La réponse aurait peut-être à voir avec l'érotisme romantique<sup>4</sup>. Bien souvent l'héroïne, humaine, ordinaire, voire banale, la rendant alors facilement identifiable auprès des lectrices, se retrouve face à une créature qui est elle-même un parangon de virilité, de violence et de testostérone. Et bien

---

<sup>1</sup> Soldini, Fabienne. « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse », in *Sociologie de l'Art*, vol. opus 1 & 2, no. 1, 2003, pp. 37-67.

<sup>2</sup> *Lost Souls* est l'un des romans à succès de Brite que l'on pourrait citer. Il regorge de scènes taboues (inceste entre un père et son fils, pédophilie...) ancrées dans le mythe du vampire qui, ici, est un monstre sans scrupule faisant valoir sa supériorité physique sur l'homme.

<sup>3</sup> Soldini explique dans son essai que l'un des romans de Brite a été refusé par plusieurs éditeurs avant de trouver preneur, dû à des scènes graphiques décrivant des rapports nécrophiles ou coprophages ainsi que des scènes « d'une violence extrême ».

<sup>4</sup> Par romantique, nous entendons ici la notion de romance utilisée par les maisons d'édition pour parler de sentimentalisme.

souvent, à force de préconception, fruit d'une société cosmétique et superficielle, l'héroïne, bercée d'illusions, pensera être la seule à pouvoir changer ce monstre déchaîné, grâce à sa compréhension et à son dévouement éternels. Cette description-type n'est pas sans rappeler l'intrigue de *Twilight*, dans laquelle Bella gagne la faveur du vampire Edward à force de persévérance. Notons que l'objectif commercial est règle d'or dans les romans de *bit lit*. Sans ces prérequis, il y a peu de chance que l'histoire se vende, ce qui joue aussi un rôle dans la détérioration du néogothique et le mépris que beaucoup ressentent à son égard. Dans notre corpus, nous nous pencherons davantage du côté de l'interdit et donc de la tentation.

Si le néogothique est tant méprisé, pourquoi lire ou visionner ce genre d'œuvres ? Ce qui attire dans ces récits, c'est l'inconnu et le mystère, voir notamment si les personnages réussiront à se défaire de leurs vices pour vaincre « le mal ». Le combat mental qui en découle offre ainsi une réelle introspection et explication de la psyché humaine. Comme le souligne Rüdiger Safranski<sup>1</sup>, il y a un désir de mal dans la condition humaine que l'on ne peut guère ignorer. Ce désir de mal trouve sa place dans la fiction néogothique, permettant ainsi à nos pulsions les plus inavouables d'y puiser une forme de catalyseur. Ceci explique que le genre ait une telle popularité à travers les âges.

Il est, par ailleurs, intéressant de voir que certains monstres sont plus récurrents que d'autres, ce qui explique notamment la popularité du néogothique. Le vampire, le fantôme, le loup-garou, et le démon sont des figures indémodables du genre. Parmi tous ces monstres, le vampire est la créature la plus convoitée. Sabine Jarrot explique ainsi que :

[l'on] aura vu s'opposer deux courants de la littérature vampirique : d'une part, le néoclassicisme du thème porté par la fiction vampirique marquée par un traitement narcissique et pseudo-aristocratique à la mode, et de l'autre, le courant de la violence et la

---

<sup>1</sup> Safranski, Rüdiger. *Le mal ou le théâtre de la liberté*, Paris, B. Grasset, 1999.

marginalité sociale, sexuelle, et du questionnement de l'héritage laissé par la société moderne.<sup>1</sup>

Le premier courant correspondra ainsi aux vampires élégants d'Anne Rice ou bien encore à ceux de Whitley Strieber, *The Hunger*, tandis que l'autre courant correspondra aux vampires plus effrayants tels que ceux présents dans l'œuvre de Poppy Z. Brite, *Lost Souls*. Ainsi, ce qui fait la force du vampire est l'intérêt constant que les hommes portent à l'immortalité, ou à la question de la domination, qu'elle soit représentée au travers de la violence physique ou au travers du sexe. Tant que ces intérêts subsisteront, alors le mythe du vampire survivra et subira d'éternelles métamorphoses physiques et sociales.

#### A) La (re)naissance du vampire : un mythe en constante évolution

Chaque mythe possède une part de vérité. Le vampire est issu, comme la plupart des monstres, de la peur de la mort. Cette créature assoiffée de sang est le résultat des épidémies de peste durant lesquelles des malades étaient enterrés vivants; d'où cette hantise des morts revenant à la vie pour nous tourmenter. Sabine Jarrot évoque aussi la possibilité d'une maladie héréditaire – la porphyrie – qui aurait alimentée le mythe du suceur de sang :

Cette maladie congénitale du sang est caractérisée par l'anémie qui est relative à la pâleur, l'hypertrichose concernant une pilosité excessive, des déformations dentaires rapprochées aux canines acérées, des dépôts de porphyrines qui colorent les dents et les lèvres en rouge et enfin une photosensibilité qui fait craindre le soleil. [...] Les Carpates, berceau du vampirisme, sont des régions où l'incidence de porphyries est relativement élevée en raison de la fréquence des mariages consanguins.<sup>2</sup>

De telles circonstances ne pouvaient qu'être favorables au développement du mythe du vampire. Il est d'ailleurs important de noter que si le vampire a connu un tel essor, c'est

---

<sup>1</sup> Jarrot, Sabine. *Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle : de l'Autre à un autre soi-même*, Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 62.

<sup>2</sup> S. Jarrot, *ibid*, p. 54.

qu'il se nourrit des peurs victoriennes : la mort et donc la vieillesse. Il survient à une époque où nous ne sommes plus vraiment sûrs de la place de l'homme dans le monde, ni de ce qui l'attend à la fin de son voyage sur terre. Le vampire, cette créature vraisemblablement immortelle et à l'épreuve du temps, peut donc aussi être vu comme un fantôme d'époque et n'est pas sans rappeler la sordide affaire de la comtesse transylvanienne Elisabeth Báthory (1560-1614) qui, selon la rumeur, se serait baignée dans le sang de jeunes vierges pour entretenir sa jeunesse éternelle.<sup>1</sup>

Depuis sa popularisation avec le *Dracula* de Bram Stoker, l'image du vampire doit être celle qui a subi le plus de changements au cours du dernier siècle. Bram Stoker décrivait son Dracula comme un vieil homme repoussant mais étrangement fascinant, d'une pâleur extrême :

Within, stood a tall old man, clean shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot, without a single speck of colour about him anywhere. [...] The mouth was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth. These protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale, and at the tops extremely pointed. [...] The general effect was one of extraordinary pallor.<sup>2</sup>

Comme tous les autres monstres présentés dans ce mémoire, à l'exception du démon, le vampire a une filiation humaine. Il a pour particularité d'être un « mort vivant » : figé dans le temps, il est condamné à une existence sans fin. C'est le cas du vampire que l'on suit dans *Being Human*. Mitchell subit sa métamorphose lors de la première guerre mondiale et est dès lors condamné à une vie d'errance. Du fait de son incapacité à vieillir, il lui est impossible de rester au même endroit trop longtemps sans éveiller des soupçons à son égard. C'est un point commun à toutes les histoires de

---

<sup>1</sup> Thorne, Tony. *Countess Dracula: Life and Times of Elisabeth Bathory*, Londres, Bloomsbury, 1997.

<sup>2</sup> Stoker, Bram. *Dracula*, New York, Pocket Books, 2003, p. 24.

vampire : lorsqu'ils ne vivent pas loin de toute civilisation comme Dracula, à l'abri des regards, alors ils doivent trouver un moyen de survivre en menant une vie de nomade.

Les figures masculines du vampirisme du début du 20<sup>ème</sup> siècle sont dans la lignée du comte Dracula, avec des représentations sordides d'hommes gigantesques aux traits difformes ou exagérés. Rares sont les vampires aux caractéristiques flatteuses avant l'arrivée des vampires de Rice, les célèbres Lestat et Louis. C'est avec son *Interview with the Vampire* que le vampire connaît un renouveau néogothique. En effet, les nouveaux vampires, à l'instar des vampires dans *Twilight*, où ils subissent une espèce de réécriture génétique qui élimine toutes leurs imperfections lors de leur transformation, sont connus pour leur beauté sans faille qui attire les femmes dans leurs bras glacés. Au lieu d'être une figure de peur et de dégoût, comme Dracula, le vampire est désormais un être mystérieux et sentimental.

Enfin, il est intéressant de noter que le vampire est parfois comparé à une femme, sûrement dû à sa nature de créateur. De tous les monstres, le vampire est, avec le loup-garou, le seul à pouvoir se « reproduire » : telle une cellule, il se divise et se multiplie par contamination dont la trace physique n'est autre que la morsure. Le vampire agit donc tel un parasite dont il est difficile de se défaire. Avec l'apogée de la science-fiction, on retrouve aussi des explications hors du domaine religieux quant à l'apparition de telles créatures. Il faut souligner ici que les monstres, notamment le vampire, sont souvent appelés des « damnés ». Leur condition est le résultat d'une vie vécue dans le péché. Ainsi, dans *I Am Legend*, le vampire n'est plus le fruit d'une malédiction divine ou satanique, mais rien d'autre que le produit d'un virus qui contamine la population mondiale. Nous avons donc affaire à une mutation génétique plutôt qu'à une transformation mystique, permettant ainsi à la science d'expliquer l'apparition du vampire et d'envisager cette mutation comme le résultat de l'évolution de l'espèce humaine telle que Darwin le

concevait. Ainsi, comme le Neandertal, l'*homo sapiens* disparaît afin de laisser place à son descendant, le vampire. Ceci est bien illustré par les dernières paroles échangées entre Ruth et Robert : « Robert Neville, the last of the old race [...]. When you're gone, there won't be anyone else like you within our particular society »<sup>1</sup>. Anne Rice, bien qu'elle ne soit pas aussi explicite que Matheson dans son explication du vampire, tend aussi à les décrire comme, en tout point, semblables aux *homo sapiens* à la seule différence près qu'ils se nourrissent de sang. On voit donc bien que le 20<sup>ème</sup> siècle inaugure un rapprochement patent entre l'humain et son homologue, le vampire.

#### B) La figure archétypale du loup-garou, entre primitivisme et humanité

Créature de la nuit, le loup-garou (*werewolf* en anglais, littéralement l'homme-loup) est une figure qui remonte bien plus loin que le vampire. Sa particularité est que le loup-garou est inévitablement associé au règne animal, mais garde la possibilité de se faire passer pour humain. On trouve l'image du loup dans les histoires de chaman avec les *shapeshifters*. On le retrouve dans les fresques égyptiennes où Anubis porte ses traits puis dans la Bible en tant que métaphore, lorsqu'il est dit que Jésus doit préserver ses fidèles du mal tel un berger le ferait d'un loup (Jean 10:12). Ainsi, le lien que le christianisme entretient avec le loup est, à l'origine, négatif. Il devient un nouvel archétype du vice. Dans une critique du livre portant sur la lycanthropie par Stypczynski, Carys Crossen relève la définition donnée au loup-garou dans la littérature moderne :

The werewolf [is a] representative of the shadow, the dark side of humanity which must be integrated into the conscious personality or which otherwise threatens to subsume it. Stypczynski argues that the werewolf is thus a simultaneous disrupter and enforcer of the social status quo — its very presence disrupts the easy categorization of humans and animals, nature and civilization.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Matheson, Richard. *I am Legend*, Londres, Millenium, 1999, p. 170.

<sup>2</sup> Crossen, Carys. 'The Modern Literary Werewolf: A critical Study of the Mutable Motif', in *Folklore*, volume 127 – Issue 1, Taylor & Francis, 2016, p. 121.

De tous les monstres cités, le loup-garou est celui qui se rapproche le plus de l'humain. La légende raconte qu'une fois par mois, la nuit de la pleine lune, l'homme perd tout contrôle sur sa nature animale et se transforme en loup. Le mythe a peu changé au fil des années, et cultive cette idée que le loup-garou est une *dark creature*<sup>1</sup> comme l'indique Stypczynski. Pourtant, la part d'humanité devient de plus en plus importante chez ce monstre victime de son état. Au lieu de représenter l'homme aux pulsions violentes, nous avons un monstre civilisé, maître de ses gestes. C'est le cas des protagonistes de la série *Teen Wolf* où les loups-garous forment une communauté unie mais cachée, et vivent exactement comme des humains. La seule chose qui les différencie est le fait qu'ils puissent changer de forme quand bon leur semble, même si la pleine lune leur fait perdre le contrôle et signe le retour à leurs instincts les plus primitifs.

Le loup-garou n'apparaît, parmi les œuvres analysées dans ce mémoire, que dans la série *Being Human* au travers du personnage George Sand. Mitchell explique qu'à cause de sa lycanthropie, il est pratiquement impossible pour George de mourir, montrant ainsi cette tendance à faire du loup-garou un être presque indestructible : « [His lycanthropy] drags him through the fire and keeps him alive and even conscious to endure every second ». Il poursuit en expliquant comment la lycanthropie se transmet à l'homme : « [It's] an impossible lethal curse spread by tooth and claw – victim begets victim begets victim ». Ce qui nous incite à nous demander comment le premier loup-garou vint à être créé si cette métamorphose n'est possible qu'au travers de la contamination. Dans *Being Human*, la lycanthropie est expliquée comme une malédiction jetée par le diable lui-même afin de toujours semer plus de chaos. On peut donc voir que la religion joue un grand rôle dans

---

<sup>1</sup> Nous utilisons ici le terme anglais car il transmet bien plus l'idée de créature considérée comme maléfique. Le terme *dark* fait référence au domaine de la magie, où l'on parlera de *dark* et *light magic* pour délimiter le mal du bien. Les créatures agissant de manière malfaisante sont alors classées dans la catégorie *dark*. La littérature anglophone regorgeant d'œuvres inscrites dans le genre *fantasy*, le terme *dark creature* est assez commun contrairement à la langue française.

l'imagination du monstrueux et qu'il est moins courant de concevoir un monstre comme procédant entièrement du vice – ou du génie – humain. Il reste tout de même important de noter que le loup est une excellente métaphore de la société humaine : il y a les « moutons », c'est-à-dire les personnes passives et sereines en communauté, puis il y a les « loups », ces personnes qui ne semblent pas se conformer aux règles. Une hiérarchie se met en place, avec les proies d'un côté et les prédateurs de l'autre, et suivant de quel côté l'on se trouve, la morale sera forcément vue d'une manière différente. Le loup ne verra que des gens inférieurs sur qui il a le droit de régner, tandis que le mouton ne verra qu'un bourreau sanguinaire avec qui il est impossible de raisonner. Le loup-garou, c'est un peu l'excuse permettant à l'homme de se dévêtir de sa peau de mouton et agir comme bon lui semble pour ensuite plaider la perte de raison. C'est ce que Nietzsche<sup>1</sup> appelle la morale de maître et la morale d'esclave. Selon la nature que l'on suit – maître ou esclave – on appliquera une moralité définie. Notre nature dicte donc les codes de notre conduite morale. Pour le loup-garou, déchiré entre sa part humaine et sa part animale, cette conduite est le fruit d'un déséquilibre notoire à moins de sacrifier l'une de ses deux natures.

### C) Le mythe du fantôme, vestige de l'intemporel et du passé

Dans l'éventail des créatures mythiques, le fantôme est une figure récurrente en littérature par les symptômes de hantise qu'il incarne. Du *poltergeist* traumatisant à l'apparition spirituelle inoffensive, l'esprit des êtres disparus rôdent aux frontières des récits gothiques, attendant le bon moment pour surgir.

Pour mieux comprendre le mythe du fantôme, il faut déjà s'intéresser à la croyance dont il est issu. Pour le dire avec les mots de Florence Bayard :

---

<sup>1</sup> Nietzsche, Friedrich. *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.



Il nous faut partir du postulat adopté par de nombreuses croyances : la mort, ce n'est pas le néant, mais un passage. Il y aurait alors trois termes qui pourraient caractériser ce que nous appelons communément un mort : le mort (celui qui est en transit, l'itinérant), le trépassé (celui qui est arrivé à destination), et le revenant (qui, s'il est arrivé à destination, ne veut pas ou ne peut pas y demeurer, ou qui, s'il est encore en transit, rencontre des difficultés pour parvenir à son but ou pour quitter le monde des vivants.<sup>1</sup>

Nous retiendrons, dès lors, deux catégories majeures de fantômes : premièrement, celle de l'esprit vengeur, hantant les lieux de sa mort ou la personne responsable de son décès. Ce type de fantôme apparaît le plus souvent dans les films dits d'épouvante, jouant sur les peurs du subconscient humain. Il en devient d'autant plus effrayant que ce fantôme est le monstre le plus semblable à l'humain que l'on puisse trouver, dans la mesure où il s'agit d'une personne somme toute normale mais incapable de quitter le monde des mortels, coincée dans un état d'entre-deux. La seconde catégorie est celle du fantôme qu'on nommera spectre : ce fantôme ne cherchera pas à blesser les hommes qui l'entourent, se contentant d'errer sans but, peut-être même inconscient de son être-spectre. On pourrait qualifier ce type de fantôme d'ombres, une espèce de résidu de l'existence vestigiale d'un être, une sorte d'empreinte spirituelle. Ce cas de figure est illustré dans l'œuvre cinématographique de Guillermo del Toro, *Crimson Peak*. Dans le film, l'héroïne a ces mots :

There are things that tie [ghosts] to a place ... Some remained tethered to a patch of land, a time and date, the spilling of blood – a terrible crime. But there are others who hold onto emotions – a drive, loss, revenge or love. Those... They never go away.<sup>2</sup>

On comprend alors que l'essence même qui guide la conduite du fantôme est le pouvoir de ressentir. Les sentiments sont pourtant ce qui différencie les humains comme espèce à part entière du règne animal, ce qui laisserait penser que le monstre en est

---

<sup>1</sup> Florence Bayard, 'Pourquoi les morts reviennent-ils ?' in *Les vivants et les morts : littératures de l'entre-deux-mondes*, Arlette Bouloumié, Paris, Imago, 2008, p. 17.

<sup>2</sup> Del Toro, Guillermo. *Crimson Peak*, Universal Pictures, 2016.

dépourvu. Le fait que les fantômes se voient condamnés à errer sur terre à cause de leur incapacité à se défaire de leurs émotions remet donc en question l'image du monstre incapable de sentiments. L'auteur Dorothy Scarborough définit la figure du fantôme en ces termes :

The ghost is the most enduring figure in supernatural fiction. He is absolutely indestructible. He appears as unapologetically at home in twentieth century fiction as in classical mythology, Christian hagiology, medieval legend, or Gothic romance. He changes with the styles in fiction but he never goes out of fashion. He is the really permanent citizen of this earth, for mortals, at best, are but transients.<sup>1</sup>

Afin de bien mettre en contexte cette citation, rappelons qu'au début du siècle dernier, il n'était pas rare de croiser les fantômes au détour d'une œuvre de fiction, mais dans la littérature actuelle ou sur grand écran, ces monstres se font plus rares. La raison de cette disparition est sûrement due à l'émergence d'une nouvelle forme d'écriture de l'horreur au sein de notre société incarnée, par exemple, par le tueur en série. Le fantôme a, néanmoins, marqué l'esprit des jeunes générations, au cinéma, à travers des franchises telles que *Chucky*, une poupée possédée par l'esprit d'un criminel, ou *Paranormal Activity*, mettant en scène un *poltergeist* qui hante une famille. Les fantômes qui sont donc le plus retenus sont donc les esprits vengeurs.

En guise d'illustration de cette deuxième catégorie de fantômes, nous retiendrons les spectres de la saga *Harry Potter* qui hantent les couloirs de l'école de magie suite à leur mort tragique. C'est le cas notamment du Baron Sanglant qui s'est suicidé après avoir tué la femme qu'il aimait<sup>2</sup>. Accablé par la culpabilité, il lui est impossible de franchir la frontière entre le monde des vivants et celui des morts tant qu'il ne recevra pas le pardon

---

<sup>1</sup> Scarborough, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. Document digital de l'université d'Adélaïde (Australie) : <https://ebooks.adelaide.edu.au/s/scarborough/dorothy/supernatural-in-modern-english-fiction/chapter3.html>.

<sup>2</sup> Rowling, J.K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Londres, Bloomsbury, 2007.

de sa victime. Ce motif du mystère non résolu qui empêcherait les fantômes de reposer en paix semble être un terrain fertile pour le genre. Ainsi, dans *Hex*, lorsque Azazel tue Thelma, la meilleure amie de l'héroïne, cette dernière se retrouve dès lors incapable de quitter le monde des vivants car elle refuse de laisser Cassie se débrouiller seule face aux dangers qui la guettent. De même, le fantôme de *Being Human*, Annie, n'arrive pas à disparaître malgré ses efforts, pour la simple et bonne raison qu'elle a oublié la façon dont elle est morte et ne trouvera pas la paix tant qu'elle n'élucidera pas ce mystère.

Contrairement aux deux cas de fantômes énoncés, *The Graveyard Book* n'offre aucune explication quant à l'existence des esprits habitant le cimetière. Les fantômes sont considérés comme la suite logique de l'humanité, une nouvelle vie dans un nouveau monde. Ils forment une société tout à fait fonctionnelle et vivent leur mort en toute sérénité. Les notions de paradis ou enfer sont complètement oubliées. On s'aperçoit donc que Gaiman a voulu montrer que monstres et humains pouvaient coexister sans forcément le savoir.

#### D) La force du démon ou l'incarnation du vice

Dans le sillage du fantôme, il convient ici d'aborder le cas du démon, lui-même issu des croyances religieuses. Le démon est l'archétype de l'horreur et le pilier du monstrueux. C'est à lui que nous comparons les créatures de nos cauchemars. Le monstre de Frankenstein est ainsi qualifié de « *daemon* »<sup>1</sup> par son créateur quand il n'y a plus d'adjectifs ou de noms assez négatifs pour le décrire. Pourtant, tout au long du récit, Victor s'est bien gardé de donner l'appellation de « monstre » à sa créature. Les noms précédemment donnés sont tous assez vagues, « wretch », « creature », « thing ». Ce n'est qu'une fois qu'il assassine Elizabeth que Victor arrive enfin à lui trouver une

---

<sup>1</sup> Shelley, Mary. *Frankenstein*, New York, Airmont Books, 1963, p. 101.

dénomination : « daemon ». Le démon est sans doute la créature qui effraye le plus l'homme de par sa nature théologique. Il représente donc tout ce qu'il y a de mal, tous les vices humains. Il se fonde fortement sur l'équilibre entre l'éthique et la morale sans quoi il n'aurait pas lieu d'exister.

La force de son horreur provient de la somme des superstitions de l'être humain. S'il n'y a pas de croyance religieuse sur laquelle le démon peut s'appuyer et invoquer la peur, alors sa monstruosité diminue au risque même de devenir ridicule. Des démons que l'on retrouve dans la littérature ou à l'écran, on peut extraire deux catégories très distinctes : l'invocation du Diable lui-même (comme dans *The Wardstone Chronicles*, par exemple, où un couvent de sorcières décide d'invoquer celui qu'elles considèrent être leur maître) ou l'invocation de démons mineurs (dans *Bartimaeus Sequence*, un jeune apprenti magicien décide d'invoquer un démon assez vieux et puissant pour pouvoir l'aider à trouver une amulette). On peut voir que le démon touche forcément au thème de la sorcellerie pratiquée par des humains. Qui dit sorcellerie, dit diablerie. Nous avons donc ici un cas de l'humain monstrueux.

La particularité du démon est qu'il est sous contrat avec son invocateur, donc il y a comme un semblant de sécurité qui incite l'humain à penser qu'il peut tout contrôler. Se met alors en place un jeu de ruse entre le démon et l'humain, chacun cherchant à tromper l'autre afin de conquérir sa proie : l'âme de l'humain pour le démon, et la réalisation d'un vœu pour l'humain. C'est comme cela que Lasher (*The Witching Hour*) parvient à ses fins, ainsi qu'Azazel (*Hex*).

Pour ce qui est du Diable, nous découvrons ici une toute nouvelle interprétation de cette figure à travers la série *Lucifer*. Au lieu d'avoir une créature qui se réjouit des vices humains, nous avons un ange déchu ne faisant qu'obéir aux ordres divins en punissant les

pécheurs envoyés en enfer. Le Diable se fait ainsi humain, peut-être à cause de cette tendance propre au néogothique à vouloir toujours tisser des liens entre hommes et monstres :

The modern mind seems to [...] have turned the cold shoulder to the devil, perhaps because many modernists believe more in the human and less in the supernatural. The demon has been [...] an impressive character in the drama, the epic, the novel, in poetry, and the short story. [...] He has gradually lost his epic qualities and become human.<sup>1</sup>

Alors pourquoi ce désintérêt pour le démon dans la littérature anglophone ? Cela peut s'expliquer notamment par le déclin du christianisme : s'il n'y a plus d'enthousiasme pour la religion, toute engloutie par le champ du superstitieux dans la saga vampirique d'Anne Rice, alors ce monstre n'a plus de raison d'être.

En effet, le monstre se nourrit de la peur que les humains lui transmettent. Ces peurs peuvent être de nature religieuse, de nature sociale, de nature existentielle. Qu'est-ce que la vie ? Qu'est-ce que la mort ? Le monstre existe pour expliquer ce qui ne fait pas sens, scientifiquement ou autre. Il est né pour donner une explication satisfaisante, pour essayer de plus ou moins apaiser notre conscience. Le monstre est là pour réévaluer la nature et la condition humaine.

## ***1.2. Entre dénature et surnature : un corps redessiné par la métamorphose***

Le corps en littérature est un leitmotif, tout autant que le corps monstrueux, et notamment le corps grotesque. De manière générale, le grotesque est perçu comme une

---

<sup>1</sup> D. Scarborough, *op. cit.* chapitre 4.

exagération comique<sup>1</sup> mais comme le souligne Dani Cavallaro, le grotesque peut aussi être horrifiant :

[The grotesque] is also deeply disturbing, for its deformed shapes retain an element of verisimilitude. Its spectators are never allowed to forget that the human body is constantly implicated in the fame of fantastical misrepresentation and that their own bodies, by extension, are at least potentially open to the incursions of preposterous and outlandish entities.<sup>2</sup>

Ce sentiment est omniprésent dans les œuvres néogothiques où le corps du monstre est sans cesse mis en opposition avec le corps humain. C'est la similitude entre ces deux corps qui crée le malaise auprès du lecteur : ce corps hideux pourrait être le sien, à condition de subir la mutation requise.

Comme nous l'avons vu, la plupart des monstres ne naissent pas monstres. Ils ont vécu une vie humaine avant leur renaissance, ce qui implique une métamorphose. Cette métamorphose peut être subie, dans le sens où le sujet n'est pas consentant, ou voulue, dans le sens où le sujet a choisi son changement d'état. Dans les deux cas, il s'agit d'un procédé traumatisant pour le corps de par sa violence. Cependant, les conséquences sont différentes selon le cas de figure : apparentée au viol lorsqu'elle est subie, la métamorphose devient une invasion semblable à un virus contre lequel le corps essaye de se défendre, mais en vain. Lorsqu'elle est voulue, alors la métamorphose est vécue comme une purification du corps qui se défait de ses attributs humains, donc faibles, afin d'accueillir le corps puissant du monstre. De ce fait, la métamorphose subie engendre chez le monstre une haine de soi dû à un problème d'identité. Devant se redéfinir, il doit accepter le regard de l'autre, qui était le sien en tant qu'humain, et se soumettre à sa

---

<sup>1</sup> L'étude du corps grotesque a été mise en avant par Bakhtine dans son analyse des œuvres de Rabelais. Il a ainsi pu relever notamment que la représentation grotesque des corps, comme c'est le cas dans *Gargantua*, est mise en relation avec la situation politique et sociale de l'époque à travers une dégradation du corps. Cela crée alors une dimension comique utilisée à des fins cathartiques pour le lecteur.

<sup>2</sup> Cavallaro, Dani. 'Hybrid and Grotesque bodies' in *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror, and Fear*, New York, Continuum, 2002, p. 190.

perspective bien souvent négative. C'est, entre autres, ce que Francis Berthelot tente d'expliquer :

Le fait que la métamorphose soit subie se caractérise par les sentiments négatifs – peur, douleur, colère – qu'elle éveille chez le sujet. L'histoire se centre alors autour du combat qu'il mène contre elle ou, s'il a échoué, contre ses conséquences. [...] Dans un cas comme dans l'autre, toutefois, le conflit proprement dit se développe sur deux plans distincts, qui souvent coexistent : un conflit interne, qui peut se traduire en termes de peur, de souffrance physique, ou encore d'identité ; un conflit externe, lié aux problèmes d'adaptation à l'environnement naturel, à la société en général ou aux proches.<sup>1</sup>

Au contraire, la métamorphose voulue n'est pas perçue comme une déformation du corps mais une amélioration. Nous l'avons vu plus tôt avec l'exemple de *Teen Wolf*, où des adolescents décident de devenir des loups-garous. À leurs yeux, cette métamorphose est un remède miraculeux contre les maladies, comme l'impopularité à l'école, par exemple, et un corps peu musclé. Tout comme le vampirisme est, aux yeux de Bella, le seul moyen de rester éternellement aux côtés d'Edward. Ces métamorphoses, genèses de la nouvelle vie des victimes, feront la différence entre les monstres qui s'acceptent et les monstres qui se rejettent.

La thématique de la sexualité prend aussi de l'ampleur au sein de la communauté néogothique, et va de pair avec les questions liées à l'anatomie monstrueuse. Pour emprunter les mots de Jean Marigny sur le sujet qui parle du vampirisme mais dont l'analyse s'applique également aux autres monstres :

La présence d'un érotisme totalement libéré et parfois agressif dans la littérature vampirique est un phénomène de société qui correspond à la fois à la libération des mœurs et à la volonté de plus en plus affirmée chez certains auteurs de s'affranchir de tous les tabous. Le résultat n'est pas toujours très probant sur le plan esthétique mais il est apparemment rentable sur le plan commercial et les éditeurs encouragent leurs auteurs à se livrer à toutes les audaces car ils savent que cela augmentera le chiffre de ventes des

---

<sup>1</sup> Berthelot, Francis. *La métamorphose généralisée, du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993, pp. 37-38.

ouvrages.<sup>1</sup>

Ce phénomène est communément appelé *fan service*<sup>2</sup>. Plusieurs œuvres en souffrent, et la plupart des séries télévisées impliquant le monstrueux sentimental donnent une importance disproportionnée à la sexualité des personnages. Outre le fait de vouloir combler les désirs de l'audience, il y a aussi le facteur de l'éveil sexuel à ne pas négliger : notre siècle se veut comme celui de l'ouverture d'esprit, de la désinhibition. Nous n'hésitons plus à parler des sujets autrefois jugés comme malséants, si bien que les œuvres parlant d'orientation sexuelle et du sexe en lui-même fleurissent. Une fois qu'on allie cela au monstrueux, on se retrouve par contre avec un récit qui tend vers l'érotisme pour les séries à succès. Ces scènes érotiques sont parfois vues d'un mauvais œil de par leur caractère pornographique. Dominique Maingueneau y voit cependant une dissociation claire :

L'érotisme est un mode de représentation de la sexualité compatible, dans certaines limites, avec les valeurs que revendique la société, [et constitue] donc une sorte de compromis entre la répression des pulsions qu'impose le lien social et leur libre expression. Ce n'est pas le cas de la pornographie, qui ne masque pas ses tendances sexuelles agressives.<sup>3</sup>

Pourtant, ce qui est jugé comme agressif est perçu comme faisant partie intégrante du monstrueux au sein de notre corpus. Nous constatons, dès lors, que le monstre possède des pulsions agressives et que ses relations sexuelles, si elles existent, sont décrites par l'auteur plus comme une animalité primitive qu'un acte pornographique.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> J. Marigny. *op. cit.* p. 116.

<sup>2</sup> Le *fanservice* est plus communément associé à l'animation japonaise mais est connu des divers fandoms (groupe traitant d'une série filmique ou littéraire rassemblant les fans autour d'un attrait commun).

<sup>3</sup> Maingueneau, Dominique. *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 27.

<sup>4</sup> Attention : les monstres dont nous parlons ici ne sont pas issus des romans « sentimentaux ». Nous prenons pour référence les monstres issus de notre corpus, ce qui minimalise notre champ de portée quant aux autres œuvres néogothiques utilisant la thématique du sexe à des fins sentimentales.



Par ailleurs, les œuvres néogothiques tendent à apprécier davantage le monstre qui se rejette et refusera donc d'entretenir un quelconque lien intime. La voie de la métamorphose subie offre un récit plus dramatique ainsi que la possibilité pour le monstre de surmonter sa haine de soi. Cela l'oblige à faire face à sa nouvelle nature et met en parallèle sa vie humaine à sa vie monstrueuse. Mais la haine de soi est surtout un outil supplémentaire pour l'auteur permettant l'exploration du corps monstrueux. Dans les premières œuvres gothiques, ce corps avait tendance à être hideux, une expression physique du vice qu'il incarne. Cela peut en partie être dû à la théorie de physionomie, indiquant que certaines caractéristiques (un front bas, des lèvres trop fines, un visage trop carré) étaient des signes évidents quant au caractère négatif d'une personne. « Ne jugez pas un livre à sa couverture » était loin d'être une notion acquise, et c'est encore le cas avec le néogothique. Cette fois, au lieu d'avoir des personnages au physique ingrat, ce sont des monstres au charme stupéfiant qui prennent vie, signifiant un rapprochement entre le monstre et l'humain. La monstruosité devient alors subtile et, paradoxalement, plus inquiétante. S'il était simple autrefois de distinguer un monstre d'un humain dû à ses caractéristiques physiques trompeuses (des yeux écarlates pour les vampires, un corps anormalement hirsute pour un lycanthrope), ce n'est à présent plus le cas, et seule une inspection attentive pourrait mener un humain à deviner ce qui se cache sous les traits de ces monstres modernes. En fait, tout comme son homologue humain, le monstre a dû s'adapter à son environnement et évoluer.

À l'origine, le monstre tend à être vêtu car il est coutumier de cacher son corps afin de le faire passer pour humain. Plus il est vêtu, plus il est en fait difficile d'oublier sa nature monstrueuse car cette abondance d'habits pointe justement vers la difformité du monstre et ce qu'il veut cacher. La créature de Frankenstein est peut-être l'un des meilleurs exemples de monstre dont l'anatomie laisse perplexe et dont la sexualité est sans

équivoque lorsqu'il demande à son créateur de lui donner une compagne. Il est un cas particulier, car c'est le phénomène de démembrement qui crée son corps entier, ce qui n'est pas sans rappeler la dissection qui, dans les années 1830, prenait une grande ampleur<sup>1</sup>. On peut voir que déjà, un réel intérêt est porté au corps humain et à ses fonctions. L'une des fonctions du corps est la reproduction, c'est pourquoi la sexualité du monstre dérange autant qu'elle fascine : dérange, car on ne veut pas qu'il puisse se reproduire et prendre le dessus sur la race humaine ; fascine, car comment leur corps devenu étranger peut-il encore fonctionner ?

Une attention particulière à cette question est portée dans *Being Human*. La série met en scène trois monstres vivant en colocation : un loup-garou, un fantôme, et un vampire. Ces trois monstres ont chacun un corps à la fois familier et étranger. Ils ont tous subi une métamorphose qui dénature leur sexe : Annie est spectrale et donc sans substance, Mitchell est figé dans un corps mort, et George change violemment de structure du fait de sa lycanthropie. Leurs corps ont donc subi un trauma qui les poursuit dans leur nouvelle vie. Même s'ils appartiennent à des catégories de monstre différentes, ils luttent tous pour reprendre le contrôle sur un corps qu'Annie juge « contre-nature et surnaturel » (« unnatural and supernatural »)<sup>2</sup>. Le sexe est, dans *Being Human*, un moyen de mettre en relief l'anatomie du monstre comparée à celle de leurs pairs humains. Ainsi, du fait de son incorporelité, Annie est montrée comme incapable d'entrer en contact avec le monde qui l'entoure. Ceci est reflété par ses habits – blancs et gris, des couleurs délavés qu'on associe toujours au domaine du spectre. Ce manque de couleur décrit bien le fantôme d'Annie : « ignorée et oubliée » (« overlooked and forgotten »)<sup>3</sup>. Du fait de son incorporelité, il lui

---

<sup>1</sup> Marshall, Tim. 'Frankenstein and the 1832 Anatomy Act' in *Gothic Origins and Innovations*, Allan Lloyd Smith et Victor Sage, Amsterdam, Rodopi, 1994.

<sup>2</sup> Toby Whitehouse, *Being Human*, (BBC), 2008-2013, saison 1, épisode 1 : « Flotsam and Jetsam ».

<sup>3</sup> *Ibid*, saison 1, épisode 1 : « Flotsam and Jetsam ».

est impossible de changer de vêtements ni même de se coiffer, ce qui en plus de marquer le trauma de sa mort, la dépouille aussi de sa féminité. Elle reste ainsi figée dans le temps, à l'instar du vampire Mitchell, mais cette fois comme une empreinte spirituelle. Annie devient concrètement une image du passé. Au-delà de cette caractérisation, Annie est aussi obsédée par l'idée d'enfanter – elle materne ses colocataires, et ne cesse de parler d'enfants. C'est pourquoi Annie représente bien le sexe dénaturé : elle se définissait elle-même comme une mère en devenir, et cette possibilité lui a été arrachée dans la mort. Aucun doute n'est laissé quant à son incapacité de procréer lorsqu'Annie lance, en parlant de ses menstruations, « I don't miss [that time of the month] »<sup>1</sup>. Le cas d'Annie reste particulier car il s'agit d'un fantôme. Concrètement, elle n'est pas en vie, donc il est logique qu'elle ne puisse plus donner la vie à son tour. L'idée d'empreinte spirituelle domine la caractérisation du fantôme dans ce corpus. Dans la plupart des cas, ils ne sont visibles qu'aux monstres, car faisant partie du même monde, mais peuvent agir sur le monde humain dans certaines circonstances. Ils gardent une apparence humaine, mais ne peuvent plus prétendre à ce monde.

Le thème de la surnature est aussi très récurrent dans les œuvres fantastiques, comme le précise Thomas Schlessler :

Le fantastique, quel que soit son champ artistique ou culturel, fait la part belle à la « surnature » du corps, c'est-à-dire à une projection idéalisée, fantasmée de notre propre corporalité : des corps plus forts, plus résistants, plus rapides, plus agiles.<sup>2</sup>

Cette surnature est sûrement ce qui rend le monstre plus effrayant et le met à part du genre humain. La métamorphose de George est décrite avec des

---

<sup>1</sup> *Ibid*, Saison 1, épisode 1: « Flotsam and Jetsam ».

<sup>2</sup> Schlessler, Thomas. 'Surnature et sous-nature du corps dans le cinéma fantastique : les figures antithétiques du vampire et du zombi' in *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction : figures et fantasmes*, textes réunis par François Dupeyron-Lafay, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2005, p. 284.

termes évoquant une certaine violence (« shattered », « bloody »), pourtant, son corps reste opérationnel le lendemain d'une transformation. Tout est mis en œuvre pour marquer le contraste du corps monstrueux et du corps humain qu'habite George. Lors de ses transformations, il est mis complètement à nu et montré dans un plan pied. On ne retrouve rien de sexuel dans cette nudité, seulement de la vulnérabilité. George est conscient des changements que subit son corps et veut les cacher : « c'est privé » explique-t-il lorsqu'Annie insiste pour assister à sa transformation. Les changements sont grotesques. À son corps humain se rajoutent des caractéristiques animales, défigurant complètement l'homme. Le nez s'allonge pour ressembler à un museau, les cheveux poussent pour ressembler à une fourrure, et les dents jaillissent de la mâchoire pour devenir des crocs.



Figure 2 : Transformation de George durant la pleine lune.

Cette défiguration engendre une perte d'identité totale car le sujet ne se reconnaît plus. La caméra reste à distance du sujet mais filme néanmoins le visage de George en gros plan, comme pour refléter le regard curieux du spectateur, incarné ici par Annie. Malgré les gros plans, le loup-garou n'est jamais montré de la tête aux pieds, marquant

une forte dissociation entre l'image qu'on accepte de montrer de l'humain et celle du monstre. Tout se joue dans la fragmentation anatomique, soit parce que le monstre est jugé trop hideux pour que l'humain puisse supporter son apparence, comme l'indique George (« I remember looking at [the werewolf] and being offended. That thing, in this world... it was so wrong »<sup>1</sup>), soit car la fragmentation du monstre est un autre moyen de dénaturer son corps, dans la mesure où il n'est plus vu comme « un tout ». Pourtant, bien que dénaturé, le corps gagne en puissance grâce à son côté animal. Cette amélioration physique a cependant un coût : l'animal est hors de contrôle et l'humain le ressent les jours de pleine lune, devenant violent et irritable. La métamorphose génère ici un sentiment de rage. On pourrait donc dire que la lycanthropie agit comme une maladie sur le corps humain de George. Ainsi désinhibé dans ce nouveau corps, George perd son statut d'humain, car « l'interdit constitue un critère distinctif entre l'homme et l'animal »<sup>2</sup>. À l'inverse du loup-garou, le vampire se trouve être très photogénique. Dès le premier épisode, plusieurs vampires sont présentés, et à chacune de leur apparition, la caméra s'attarde sur leur visage. Chaque vampire est présenté le visage souriant (cf. p. 43).

---

<sup>1</sup> *Ibid*, Saison 1, épisode 2 : « Tully ».

<sup>2</sup> Lestel, Dominique. *L'animalité : essai sur le statut de l'humain*, Paris, Hatier, 1996, p. 46.



Figure 3 : Premières apparitions des vampires dans l'épisode pilote de *Being Human*.

L'objectif du gros plan au cinéma est d'indiquer les émotions d'un personnage afin de favoriser son identification ou son rejet. Pour les vampires, la caméra attire donc l'œil du spectateur sur seulement une partie du corps qui est sans doute la plus importante : la bouche. Le sourire a ici deux fonctions : la première est de mettre en confiance l'interlocuteur, comme le montre Herrick alors qu'il interagit avec une infirmière. La deuxième fonction est extradiégétique car elle concerne les spectateurs : en attirant l'attention sur le sourire du personnage, on annonce que celui-ci n'est pas humain et qu'il représente un danger. Cette bouche tentatrice agit donc comme un appât : un nouvel outil monstrueux servant à leurrer les proies, alors attirées sexuellement par le vampire qui pourra ainsi plus facilement se repaître de sang. Dans ce contexte, il est plus facile de comprendre l'impossibilité pour Mitchell d'allier le sexe aux sentiments, dans la mesure où le sexe est intrinsèquement lié à la chasse. Le toucher intime, comme le baiser, est à

proscrire aussi car la bouche du vampire est son arme la plus fatale. Dès le premier épisode, Annie endosse le rôle de narrateur et introduit son histoire. Cependant, c'est Mitchell qui, en plein coït, apparaît à l'écran alors qu'Annie prononce ces mots : « The worst thing about being a ghost? It's lonely. You'd give anything for a crumb of comfort, that feel of skin against skin saying, 'it's okay, I'm here'. It's a hunger. The most basic instinct »<sup>1</sup>.

Ici, le sexe, censé être un réconfort humain, se transforme en faim vorace qui est elle-même l'instinct de base du vampire. Mitchell, en posant ses lèvres sur le cou de sa partenaire, s'abandonne à la passion et mord. Tout comme le sexe, la pénétration de la chair par la dent phallique du vampire peut ainsi mener à la création d'une nouvelle vie par le procédé de contamination. Nous avons ici un exemple de sexualité orale.

L'effet de fragmentation est aussi très présent dans *The Witching Hour*. Lasher, bien que désigné comme un démon, est incorporel. Au contraire d'Annie qui garde une forme définie, Lasher se façonne selon le désir de ses sorcières, on pourrait donc parler de créature polymorphe. Il apparaît d'abord comme une silhouette (« there was a figure standing at the other side of the bed »<sup>2</sup>) avant de prendre forme au fur et à mesure des rencontres. De façon assez similaire, le démon Azazel (*Hex*) apparaît d'abord à l'écran dans un champ éloigné, de telle sorte qu'on ne puisse distinguer aucun de ses traits.

---

<sup>1</sup> T. Whitehouse, *op. cit.*, saison 1, épisode 1 : « Flotsam and Jetsam ».

<sup>2</sup> Rice, Anne. *The Witching Hour*, New York, Random House, 1990, p. 28. Ceci est la première introduction de Lasher à travers la narration de Peter, un jeune docteur.



Figure 4 : Azazel au centre du tableau, comme englouti par la nature.

Le médium utilisé dans ce panorama est assez sombre, tout comme les habits que portent Azazel, si bien qu'il se fond presque dans le décor. Nous pourrions qualifier ce panorama de tableau sublime tant il mêle la beauté et l'étrange, la douleur et l'extase : la nature, bien que mourante, est mise en avant tandis que le corps humain – du moins, en apparence – est relégué à l'arrière-plan. Ce n'est qu'une fois que la caméra se rapproche du personnage qu'on le discerne réellement pour la première fois, mais sans pour autant avoir la possibilité de voir clairement son visage.



Figure 5 : Plan moyen d'Azazel.



Enfin, après un gros plan sur le visage de Cassie, l'héroïne de la série, la caméra revient sur Azazel une dernière fois, sous la forme d'un plan rapproché taille. Ces actions sont courtes – dix secondes au total pour la scène – mais assez répétitives pour attiser la curiosité du spectateur ; curiosité qui reflète ici celle de Cassie. Aucun mot n'est échangé, le spectateur s'en réfère donc à ses sens, en l'occurrence ici, la vue, pour juger le personnage.



Figure 6 : Focalisation sur les traits d'Azazel.

La vue n'est pas le seul sens qui est sollicité dans les récits monstrueux. La fragmentation du corps passe par l'invocation des cinq sens humains. À l'écran, manipuler les émotions de l'audience devient aisé car le spectateur utilise un sens supplémentaire : l'ouïe. La modulation de la voix est l'outil de base qui aidera à définir le personnage. Le ton de la voix aide à créer une image positive ou négative, érotique ou horrifiante, elle est ainsi intrinsèquement liée à l'apparence. Si l'on s'appuie sur la vue pour se former une idée d'une personne, c'est surtout la voix qui validera complètement ce jugement. En plus de la voix, l'expérience cinématique offre une bande-son qui rythme l'histoire et accompagne le spectateur. Les séries notamment doivent prendre garde à instaurer dès le générique d'ouverture une musique qui donnera le ton au reste des épisodes. *Hex* ne déroge pas à la règle et introduit un générique aux images vibrantes et aux couleurs chaudes dont les

paroles ne laissent aucune place à l'ambiguïté, contrairement à un son purement instrumental :

I would die for you  
I would pray for you  
I would sell my soul for something pure and true  
Someone like you  
See your face every place that I walk in  
And I will never be ignored  
I would die for you

Ces paroles introduisent la thématique du divin (I would pray) mais aussi la thématique du satanique (I would sell my soul). Nous savons d'ores et déjà que l'histoire tournera autour de thèmes religieux en rapport avec le surnaturel causé par des interventions divines ou démoniaques. Il y a aussi quelque chose d'angoissant dans ces paroles, la notion de hantise abordée dans le vers « see your face every place that I walk in » ainsi que la notion de prédateur qui traque sans relâche sa proie : « I will never be ignored ». Enfin, le générique commence et se termine par le vers « I would die for you » en guise de préfiguration quant aux morts de certains personnages, comme Thelma, meilleure amie de l'héroïne. Nous remarquons aussi que ce premier vers est associé à quelque chose de pur, tandis que le dernier comporte une finalité négative. À ces paroles s'ajoute une instrumentalisation particulièrement lourde : il y a des sons de basse et de guitare, reproduisant un rythme assez lent et pesant pour une atmosphère suggestive quoique dérangeante, en accord avec les images floues et rapides du générique qui sont, pour la plupart, des gros plans sur le corps des différents protagonistes. Les tons orangés et rouges dominent l'écran, n'étant pas sans rappeler la passion sexuelle – voire l'enfer.

L'héroïne de *Witching Hour*, Rowan, passe aussi par l'expérience de la fragmentation sensorielle. L'introduction de Lasher se fait d'abord via le toucher sexuel. Dans la scène de l'avion, Rowan, alors endormie, ressent les caresses intimes que le démon, sous sa forme spectrale, lui inflige. À ce moment-là, il n'est pas dit clairement

qu'il ne s'agit pas d'un simple rêve : « Christ, she thought. I've been unfaithful to him with nobody. How strange. »<sup>1</sup> Plus tard, c'est sa voix qu'elle entend : « it was a whisper inside of her, all around her, intimate and audible only to her » (p. 917). L'insistance sur « *her* » exprime le fait que Lasher entretient un rapport unique, presque possessif, avec la sorcière. Cette possessivité crée un facsimile d'intimité dans lequel le lecteur est invité. La voix est décrite une dernière fois avant l'apparition du corps sur un ton qui reflète la passion amoureuse : « [his voice was] like a kiss in the darkness. [...] Something intimate like a request from a lover whose heart will be broken if he is refused » (p. 923). Encore une fois, le mot « *intimate* » est introduit, insistant sur la relation privilégiée que Rowan entretient avec Lasher. Nous pouvons voir qu'Anne Rice porte une attention particulière à la voix, vecteur des émotions comme Lasher le constate en énonçant que sa voix représente son âme (« my voice is my soul » p. 933). Ainsi, Rowan a une voix décrite comme profonde et à la qualité de velours (« deep and velvety » p. 190), et Lasher a un accent écossais qui roule comme les vagues qui fait frissonner Rowan (« [it sent] chills down [Rowan's] back » p. 952). Ce détail de la voix est primordial vu que Lasher est invisible la plupart du temps, et bien qu'il persiste à dire qu'il lui est incapable d'exprimer ses émotions – comme lorsqu'il veut rire et incorpore, tel au théâtre, la didascalie « laughter » en début de discours (p. 939) – l'auteur ne cesse pourtant de qualifier sa voix : « sorrowful », « tender »... Le lecteur n'a pas de visage à mettre sur le personnage, mais peut déjà se créer une idée du séducteur que Lasher semble être. Il faut un peu plus de neuf-cents pages avant d'avoir une description claire du démon, ce qui a comme effet de faire grimper l'anticipation du lecteur. On joue avec son désir en le forçant à imaginer ce qui, selon lui, est l'être désirable. Ici, l'anatomie revisitée à travers les sens devient un outil de désir sexuel. Cela est d'autant plus intéressant lorsque l'on comprend que le lecteur est acclimaté

---

<sup>1</sup> A. Rice, *ibid*, p. 546.

à associer le sexe avec quelque chose de malsain et horrifiant. En effet, les seules scènes de sexe décrites sont celles où Lasher apparaît : il y a des allusions au lit conjugal que partage Michael et Rowan, mais l'auteur ne va jamais plus loin que la description d'un baiser ou de caresses joueuses. Les activités sexuelles de Lasher sont qualifiées de viol : « Harder, rougher. Rape me, do it ! »<sup>1</sup>, « when she lay in bed at night he came, he touched her » (p. 687) ; ou d'immoral : c'est le cas d'une nonne quand elle voit Deirdre en compagnie de Lasher, « This was no boy. [...] This was a man ! A grown man ! » (p. 586), si bien que Deirdre subit un phénomène d'hypersexualisation (« [she] is oversexed » p. 595) au lieu d'être vue comme une victime sexuelle. Le démon parvient malgré tout à tourner ses assauts sexuels en addiction : « he'll tell you that no mortal man could give you the pleasure he gives. [...] It carries a dangerous price, that pleasure » (p. 687).

La sexualité prend une tournure tout aussi sinistre dans *Hex*. Ainsi, une fois que le fils monstrueux de Cassie arrive à l'âge adulte suite à une croissance accélérée, il se met en tête de se créer une armée pour l'aider dans sa quête apocalyptique. Il se tourne ainsi vers le corps étudiant de l'université et arrive à séduire toute âme passant son chemin, les transformant en incubes et succubes. Esclaves de leur désir sexuel pour leur maître, ces humains ont perdu toute conscience. Ainsi le sexe est dénaturé : assimilé au viol, il est teinté par le vice et le tabou. En fait, le sexe corrompt les personnages et le public est prévenu à l'avance. Azazel est marqué par son statut d'ange déchu. Or, le titre de la série est annonciateur : *Hex* veut dire « le maléfice ». De plus, ce mot est très poche en sonorité de *sex*. Ainsi, le sexe n'est qu'une autre forme de malédiction s'abattant sur l'humanité alors même qu'il est bibliquement le moyen de la sauver grâce à la reproduction. Dans ces œuvres, le sexe n'est qu'une autre souillure apportée par l'anatomie non naturelle du monstre.

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 945

Pourtant, le souhait de sexualiser le monstre dans les œuvres néogothiques part, dans la plupart des cas, du désir de le rendre plus proche de l'humain. Cela n'est au final qu'un obstacle à son humanisation, comme on peut le constater avec Annie ou Mitchell. En fait, le sexe devient le symbole-même de leur monstruosité pour une bonne raison : existant à la base comme moyen de reproduction, pourquoi les monstres en auraient besoin ? La majorité des monstres sont incapables de se reproduire à travers le sexe, nous savons désormais que la monstruosité prolifère via contagion. À cet éveil sexuel s'ajoute une vie urbaine, chose jusque-là étrangère à la littérature gothique connue pour ses paysages naturels et peu habités. Cette vie urbaine oblige le monstre à adopter un comportement social qui le mène à se cacher parmi les humains plutôt que loin d'eux. Son code vestimentaire change, notamment pour le vampire. Souvent désargenté, il adopte un style proche de la scène *punk* britannique<sup>1</sup>, va à l'école ou au travail, et entretient des amitiés. Somme toute, le corps du monstre, d'abord humain, ne fait que subir métamorphose après métamorphose pour s'adapter à un environnement en constante évolution. Autrefois hideux et facilement identifiable, il est maintenant banalisé, bien que sa nature reste controversée.

### ***1.3. L'univers monstrueux : métaphore de la société ?***

Le gothique est synonyme de périodes de doute au sein de la société. La résurgence du genre après la seconde guerre mondiale montre qu'une nouvelle ère commence. C'est d'ailleurs à partir des années 2000 que la littérature monstrueuse prend un nouvel essor dans la littérature anglophone – notamment américaine – faisant écho aux périodes noires de leur histoire : attentats, guerres, crises économiques et environnementales... La littérature monstrueuse reflète alors les sentiments de panique et de crainte qui agitent la

---

<sup>1</sup> C'est le cas de Mitchell qui est le plus souvent habillé de jeans serrés noirs, d'une veste en cuir, et de bottes.

société, utilisant le monstre comme une métaphore. Ces œuvres littéraires et cinématographiques deviennent cathartiques et offrent la possibilité d'explorer ce qui pourrait devenir une réalité. Le monstre, reflet de l'homme, met alors l'humanité à nu.

Lire un texte n'est pas un exercice passif. Emprunté au latin *textus*, signifiant le tissage, le lecteur doit interagir avec le contenu du texte et établir des liens. La littérature néogothique n'échappe pas à ce prérequis. Il n'est donc pas rare de voir la figure du monstre mettre en relief certains aspects de la société. Le monstre étant vu unanimement comme l'Autre, il efface les préjugés raciaux et sert de point de raccord ou de contention pour les humains. Nous pourrions argumenter que les hommes sont tous des Dr. Frankenstein, car c'est eux qui créent les monstres qui fascinent la société. Utiliser la figure du monstre a toujours permis d'établir un jeu de miroir : parce qu'il est horrifiant d'admettre la monstruosité humaine, nous créons un être difforme représentant les craintes sociales. Jean Foucart va plus loin en argumentant que le monstre est en fait une *figure de l'illimité* : « Il symbolise la remise en cause de la frontière qui sépare les hommes des animaux, les hommes de la divinité, la vie de la mort comme horizon, le permis de l'interdit, le normal de l'anormal... »<sup>1</sup>.

Dans les contes de fées, les auteurs utilisaient déjà la figure du monstre comme métaphore de l'homme : le grand méchant loup du Petit Chaperon Rouge est en fait un violeur pédophile, et la Bête de la Belle une métaphore de l'homme aux traits difformes et donc difficile à aimer. Nous avons vu avec la représentation du corps monstrueux que le néogothique tend à effacer la monstruosité physique pour que le corps de l'Autre soit familier, si familier d'ailleurs qu'il pourrait passer pour humain. De ce fait, établir un lien entre le monstre et l'homme devient plus facile, car l'identification est instantanée.

---

<sup>1</sup> Foucart, Jean. « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 24, 2 (2010), pp. 45-61.

L'existence du monstre n'avait auparavant qu'un but : prendre tout ce que nous détestons de l'homme et lui donner une forme. Désormais, il s'agit de mettre l'homme face à ses vices et ses craintes afin d'apporter une nouvelle réflexion sur la société.

Dans l'œuvre de Gaiman, qui pourrait être considérée comme un *Bildungsroman* de par sa nature initiatique, nous suivons l'aventure d'un jeune garçon nommé Nobody Owens. Humain, il est élevé au sein d'un cimetière parmi une population d'esprits : « discarnate spirits, revenants, and suchlike wights »<sup>1</sup>. Le processus de dénomination est primordial ici, car le fait de l'appeler Nobody l'éloigne de son humanité tout en le gardant à l'écart de la société monstrueuse. Il n'est personne, ce qui lui permet de naviguer entre deux mondes et d'offrir un point de vue critique. De par son éducation mortuaire, Nobody se veut monstre mais fait office d'*outsider*. Ceci est souligné par les monstres qui séparent constamment le monde des vivants de celui des morts : « their world and the one that they had left » (p. 29), « they do not visit this world » (p. 72), « this baby [...] is no part of our world » (p. 14). Ces citations montrent que le cimetière existe sur un plan différent de celui des mortels, et suit sa propre ligne d'existence. Ainsi, les fantômes se voient comme une « population » (p. 22) et admettent l'existence d'une diversité de gens – « different kinds of people » (p. 70) – tout comme les humains. La population du cimetière est le produit de la conception de différents groupes ethniques, à la différence près que ces groupes sont des catégories de créatures. Le fait de donner un monde aux morts permet l'établissement d'une société qui pourra donc être le miroir de la nôtre.

Ce jeu de miroir requiert que les deux mondes ne se mélangent pas sous peine de voir leur équilibre basculé. Ceci n'est pas un problème pour les fantômes qui sont liés au cimetière et ne peuvent le quitter, comme l'indique Mrs Owens : « I cannot [leave]. My

---

<sup>1</sup> Gaiman, Neil. *The Graveyard Book*, New York, Harper, 2008, p. 22.

bones are here »<sup>1</sup>. Comme les humains, il y a un sens d'appartenance au territoire qu'ils hantent. On retrouve la thématique de la migration dans cette scène lorsque Silas répond : « It must be good to have somewhere that you belong. Somewhere that's home » (p. 28). Considéré comme une anomalie, Silas n'appartient ni au monde des vivants, ni au monde des morts, lui permettant ainsi de traverser la frontière invisible qui les sépare. Ce manque d'appartenance ethnique se traduit par la population du cimetière peu encline à lui faire complètement confiance. Nous pourrions donc dire que Silas sert ici de symbole racial, car au sein même de la communauté du cimetière, il est vu comme l'Autre.

Le zombie, cousin du vampire de par sa qualité de mort vivant, est quant à lui une représentation de la société elle-même. Absent des œuvres du corpus, nous le retrouvons dans des opus plus récents tels que *World War Z*. Le zombie est le symbole d'une société qui se détériore, représenté par son corps en décomposition. Agissant tel un virus, la zombification se répand de manière alarmante. Contrairement aux autres monstres, le zombie n'attaque pas seulement pour se nourrir. La violence fait partie intégrale de son être et il ne sait que détruire. Nous pouvons y voir l'expression de la crainte des virus mutants (comme le H1N1) contre lesquels il devient de plus en plus difficile de se protéger. La série *In the Flesh* les présente d'ailleurs comme des patients médicaux souffrant de PDS (*Partially Deceased Syndrom*) en essayant de réhabiliter les zombies à la vie humaine, des injections quotidiennes permettant de garder leur esprit intact. En plus de toucher au domaine médical, nous avons ici la notion de deuil qui entre en compte : des familles retrouvent leurs proches et vivent dans le déni de leur mort en maquillant les zombies afin qu'ils gardent une apparence humaine. Outre le deuil et la mort, cette série est très axée sur le thème de l'oppression. Le modèle social à suivre est d'être « vivant », signifiant que toute personne n'entrant pas dans cette catégorie est un paria. Le souhait de

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 28



réhabiliter les zombies est présent, mais seulement s'ils remplissent la condition de ressembler à un vivant. Une pression sociale se met donc en place, poussant les zombies à se rallier autour de l'ULA (*Undead Liberation Army*) pour faire valoir leurs droits en tant qu'être à part entière. Ils s'envisagent même comme étant supérieurs à la race humaine. La série ne manque pas de critiquer les deux clans qui s'opposent, pointant du doigt le fait que chaque groupe a des croyances qui les poussent vers l'extrémisme, nous pouvons ainsi voir un zombie refusant de se soigner pour retourner à son état primal lors d'un voyage en métro, massacrant tous les passagers avant d'être abattu, rappelant une attaque terroriste. Si *In The Flesh* critique les oppressions de la société, *The Graveyard Book* au contraire célèbre l'inclusion. Les monstres et les humains ne sont pas définis par cette désignation, mais appartiennent tous à la même catégorie comme le constate Nobody lors de ses leçons : « Name the different kinds of people, said Miss Lupescu »<sup>1</sup>. Nobody, reflétant la connaissance du lecteur, ne peut que répondre qu'il existe les morts d'un côté, les vivants de l'autre. « 'You are ignorant, boy,' said Miss Lupescu. 'This is bad. And you are content to be ignorant, which is worse' » (p. 71). Le lecteur est ainsi invité à renommer les monstres et les hommes de façon moins discriminante. Destiné à un jeune public, l'œuvre de Gaiman devient une réelle leçon sur la vie et sur la mort, n'hésitant pas à évoquer des sujets sensibles comme le suicide :

'There are always people who find their lives have become so unsupportable they believe the best thing they could do would be to hasten their transition to another plane of existence'.

'They kill themselves, you mean?' said Bod. [...]

'Indeed.'

'Does it work? Are they happier dead?'

'Sometimes. Mostly, no. It's like the people who believe they'll be happy if they go and live somewhere else, but who learn it doesn't work that way. Wherever you go, you take yourself with you. If you see what I mean'.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 70. Nous soulignons.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 104.

Nous remarquons qu'aucun jugement, positif ou négatif, n'est porté par Silas ou Nobody. Le vampire établit ici ce qui, pour lui, semble être un fait. Nobody, malgré son jeune âge, fait preuve de tolérance, et même d'empathie envers ces défunts.

Au-delà de la peur médicale, le zombie montre aussi ce à quoi est prêt l'humain une fois que sa survie est en danger. C'est le cas d'un père de famille dans *28 Weeks Later* qui abandonne sa femme aux zombies qui les poursuivent. Contaminé, le nouveau zombie perd tout sens moral ou culturel, menant à une perte d'identité non pas individuelle, mais communautaire. Paradoxalement, le zombie n'est jamais réellement identifié de manière individuelle, il apparaît sous forme de masse mouvante agissant comme un essaim lors des attaques. La notion de communauté est quelque chose qui revient souvent dans l'univers monstrueux : les vampires vivent dans des nids, les sorcières font partie d'un couvent, les loups-garous ont une meute. Lorsqu'ils sont seuls, leur premier réflexe est de rechercher de la compagnie pour pallier leur solitude. Ce réflexe est fondamentalement humain et pourrait être vu comme un vestige de leur humanité perdue. C'est aussi un sentiment qui fait appel à notre empathie, nous forçant ainsi à réévaluer notre opinion de l'Autre : s'il est capable d'émotions, son aspect monstrueux disparaît pour laisser place à une émotivité jugée propre à l'humain.

Un autre trait propre à l'humain est la religion, qui est un point d'attaque du roman gothique. Si les références à la divinité sont nombreuses dans *Being Human*, *Hex*, et *The Witching Hour*, elles sont complètement absentes de l'œuvre de Gaiman. *The Witching Hour* montre le rejet de la religion suite à un sentiment d'abandon. Les personnages sont catholiques : l'époux de Rowan, Michael, parle souvent de sa foi, et Rowan elle-même invoque Dieu – « God help me ! God, take it back to hell ! »<sup>1</sup> – lorsque Lasher l'attaque.

---

<sup>1</sup> A. Rice, *op. cit.*, p. 1003.

Pourtant, personne ne la sauve et Rowan se sent abandonnée. Un passage, en particulier, reflète la force montante de l'athéisme dans la société :

On the marble dresser stood a statue of the Virgin with the naked red heart on her breast, lurid, and disgusting to look at. A crucifix lay beside it, with a twisting, writhing body of Christ in natural colors even to the dark blood flowing from the nails in his hands. [...] 'Does she notice these religious things?' the doctor asked. 'Hell, no,' Miss Nancy said. [...] 'Lot of good they do under this roof!'<sup>1</sup>

Les adjectifs soulignés montrent que la religion est abordée de façon négative. Censée agir comme un rempart protecteur entre le démon Lasher et les femmes de la lignée Mayfair, elle est au final inefficace. Dès le début du récit, nous sommes avertis qu'il ne sert à rien de s'en remettre à des puissances divines et que les protagonistes, ainsi que les lecteurs, ne devront compter que sur eux-mêmes. Il faut, en effet, contextualiser le récit. Écrit par une Américaine issue d'une famille catholique, le texte s'appuie sur une remise en question de la place que prend la religion aux États-Unis (« In God We Trust »). Cet adage deviendra de moins en moins une évidence au fil de la saga. Au contraire, *The Graveyard Book* met de côté le divin pour se concentrer sur le relationnel et l'humain. Il n'y a aucune référence au paradis ou à l'enfer. La mort est abordée sur le même plan que la vie dans une sorte de continuité naturelle.

Si la religion n'est pas rejetée dans *Being Human*, ce n'est pas pour autant qu'il y a une certitude quant à ce que réserve l'après-vie. *The Graveyard Book* traite de la question en indiquant qu'une fois mort, les âmes sont entraînées dans un sommeil profond si elles ne reviennent pas sous forme d'esprits.<sup>2</sup> Tout est fait pour donner une sensation de sérénité après la mort, de telle manière à ce que la transition d'homme à fantôme soit naturelle plutôt que monstrueuse. Au contraire, *Being Human* met l'accent sur la peur de mourir et la crise d'existentialisme qui habite les hommes. C'est cette peur de la mort qui pousse

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 12. Nous soulignons.

<sup>2</sup> N. Gaiman, *op. cit.*, p. 21.

Annie à refuser de quitter le monde des vivants, tout comme c'est cette peur qui pousse Mitchell à transformer une de ses victimes en vampire plutôt que de la laisser s'éteindre.

Le monstrueux n'est cependant pas toujours lié aux peurs existentielles. Il sert aussi mettre l'accent sur la différence. Comme Nobody est élevé par des monstres, il est incapable de comprendre la réalité vue par les humains. Pour lui, c'est la science qui est imaginaire, et non la magie : « Scarlett's father was probably interested in imaginary things »<sup>1</sup> pense Nobody lorsqu'il apprend que le père de son amie travaille sur la science des molécules. Cette citation montre que ce qui est considéré comme un acquis par les humains est jugé complètement incongru par la communauté monstrueuse. Au lieu de voir cela comme un manque d'ouverture d'esprit, on pourrait voir cela comme un élargissement des perspectives communes : ce qui est irrationnel devient rationnel, et vice versa. On pourrait alors dire que le fantastique n'est pas l'irruption du monde de Nobody dans celui de Scarlett, mais bien l'inverse : le cimetière est présenté comme la norme, et le monde humain comme l'élément étranger qui vient déranger le quotidien de la communauté monstrueuse.

Si le fantastique est le genre le plus apprécié quant à la perception des différences entre humain et monstrueux, force est de constater que l'union du néogothique à la science-fiction donne les œuvres les plus populaires quant à la thématique du reflet de la société humaine à travers le monstrueux :

Science fiction films can be looked at as thematically central allegory, replete with standard modern attitudes. The theme of depersonalization (being 'taken over') which I have been talking about is a new allegory reflecting the age-old awareness of man that, sane, he is always perilously close to insanity and unreason. But there is something more here than just a recent, popular image which expresses man's perennial, but largely unconscious, anxiety about his sanity. The image derives most of its power from a supplementary and historical anxiety, also not experienced consciously by most people, about the

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 44.

depersonalizing conditions of modern urban society. Similarly, it is not enough to note that science fiction allegories are one of the new myths about – that is, ways of accommodating to and negating – the perennial human anxiety about death.<sup>1</sup>

Ainsi, *Godzilla* n'est que la représentation du séisme qui a ravagé Tokyo dans les années 1950, tout comme *Aliens vs Predators* n'est qu'une reconstitution de l'histoire coloniale des empires. Les fictions d'invasion se font de plus en plus nombreuses, reflétant la crainte d'une perte d'identité suite à un mélange culturel. L'immigration est vue comme violente et annihilatrice. Pourtant, certaines œuvres s'efforcent de montrer cette invasion du point de vue du monstre, comme le fait *District 9* : nous avons ici un réel effet de miroir avec l'apartheid que l'Afrique du Sud a vécu. Les extra-terrestres prennent le rôle de la population noire et sont confinés dans des ghettos. Des noms occidentaux leur sont attribués, montrant un souhait de « civiliser » ces créatures. Reléguées au rang de sous-citoyen, ces créatures offrent aux spectateurs une nouvelle version de l'apartheid, questionnant ainsi certains droits fondamentaux de l'homme.

Sur le plan de la science, nous avons vu, avec *Frankenstein*, que cette peur des avancées techniques domine les époques. Dieu est curieusement absent de l'œuvre, et seulement évoqué dans les moments d'effroi, même si la notion de créateur reste présente avec le personnage de Victor. Il en va de même dans *Rossum's Universal Robots*. Plus nous avançons dans le temps, moins la religion est évoquée dans les œuvres qui traitent de la science ; le reflet d'un scepticisme qui gagne la société et d'un athéisme en germe. Cependant, malgré ce manque de croyance divine, les monstres continuent de pulluler. Cela prouve que le religieux ou la superstition ne sont pas forcément les seules causes de l'univers monstrueux. C'est en fait le manque de compréhension face à un monde inconnu qui pousse le cerveau humain à imaginer des explications, puisant d'abord dans la religion

---

<sup>1</sup> Sontag, Susan. 'The Imagination of Disaster', in *Commentary* (magazine web), p. 48. Ressource : <https://americanfuturesiup.files.wordpress.com/2013/01/sontag-the-imagination-of-disaster.pdf>.

pour utiliser enfin le monstre comme métaphore. On peut d'ailleurs voir que plus le trauma vécu par la société est violent, plus le monstre est redoutable (*Godzilla*).

Ces thématiques d'invasion sont moins présentes dans la littérature francophone, montrant bien qu'il s'agit là de retracer l'histoire d'une population et d'en questionner la validité.

La série britannique *Hex* correspond à une libération des mœurs sexuelles, qu'elles soient négatives ou positives. Nous noterons, par ailleurs, que les séries britanniques sont plus susceptibles de comporter un caractère sexuel que les autres séries anglophones comme, par exemple, les séries américaines où la représentation des corps nus est encore lourdement censurée. Nous avons relevé plus tôt que *Hex* avait la même sonorité que *sex*, et il est vrai que la thématique y est omniprésente. Azazel, qui est un ange déchu, est symbole de corruption. Il représente une société en décadence, d'où son désir de déclencher l'apocalypse afin de purger le monde. C'est aussi l'une des rares séries datant des années 2000 où l'homosexualité est abordée sans détour. Cette série marque les avancées, dans la société britannique, des droits LGBT. On pourrait notamment citer les travaux d'Anne Rice et sa série vampirique où l'homosexualité et la bisexualité s'expriment très naturellement chez le monstre. Il est alors intéressant de constater que, contrairement à l'humain, le monstre ne fait pas de discrimination entre les sexes et se montre plus ouvert d'esprit, derrière le masque du péché. Notons, néanmoins, que la femme monstrueuse est absente, ou joue un rôle passif (fantôme) dans l'ensemble des œuvres de notre corpus. Définie par son sexe, elle n'est ici qu'une figure sexualisée et/ou maternelle. Nous pourrions pourtant argumenter que Rowan et Cassie sont des symboles du féminisme par leur statut de sorcières. En effet, la sorcière est représentée ici comme une femme fatale, mais surtout comme un guide, une meneuse. Le couvent des sorcières Mayfair n'a connu qu'un seul patriarce, et l'ancêtre de Cassie était maîtresse de son

propre domaine et organisait des orgies en son nom. Rowan et Cassie ont beau perdre contre leurs démons respectifs, elles ont bel et bien le statut de femmes indépendantes.

La figure du vampire, quant à elle, est très versatile. Comme le zombie, elle est une métaphore de la contamination. Sa métamorphose physique, ces dernières années, a d'ailleurs mené le vampire à apparaître comme une amélioration de l'humain. Nous le remarquons dans la saga *Twilight* où le vampire voit son corps se sublimer, ce qui fait écho à la popularité de la chirurgie esthétique dans une société de plus en plus tournée vers la beauté physique. Une fois encore, nous avons ici un cas parfait de physionomie : parce que le vampire est beau, les victimes lui font aisément confiance avant de découvrir son statut de tueur. Les vampires de *Being Human* et *The Graveyard Book* échappent pourtant à cette esthétique. Herrick ne possède pas un corps musclé et des humains de tout âge ont été transformés. Les apparences physiques varient même si le ton de la voix reste charmeur. Cette idée de la voix comme outil de chasse est reprise dans *The Graveyard Book*, montrant un Silas capable d'influencer la pensée des humains. En un sens, ces vampires ressemblent plus à des sirènes mythologiques qu'à des icônes de la mode, comme les vampires de Rice ou Meyer. Les descriptions physiques sont d'ailleurs minimales dans l'œuvre de Gaiman et tout ce que l'on retiendra de Silas est sa taille imposante ainsi que son air taciturne. Nous avons là un réel désir de rediriger l'attention du lecteur sur les relations des personnages.

Le monstre n'est d'ailleurs jamais enfant, toujours adulte, même s'il est bien perçu comme une progéniture par son créateur. Toucher à l'enfant revient à créer une image plus monstrueuse encore, car l'enfant est capable du pire n'ayant pas conscience du bien ou du mal. Il n'est donc pas intéressant qu'il soit le centre de l'histoire, car il nous faut un protagoniste capable de réflexion pour expliquer des choix allant à l'encontre du code

moral établi par la société. Nous nous attendons, après tout, à ce qu'un enfant brise ces codes, car il est toujours en phase d'apprentissage comme le prouve Nobody.

Enfin, l'univers monstrueux laisse une place de choix à l'inquiétante étrangeté (« the uncanny »/ « das Unheimlich ») conceptualisée par Freud<sup>1</sup>, en utilisant une figure similaire à l'homme mais suffisamment différente qui fait émerger des craintes sociales que le subconscient s'efforce d'oublier.

---

<sup>1</sup> Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 281. Freud argumente que l'inquiétante étrangeté est un phénomène qui survient lorsque le familier subit une altération assez conséquente pour le rendre non-familier, et donc inquiétant. Il explique alors « qu'un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique ».



## **PARTIE II**



### ***LES TÂTONNEMENTS D'UN GENRE***

## ***II.1. La morale remise en question***

Selon la perspective choisie, la question de la morale et de l'éthique prend une toute autre tournure. Accordons-nous déjà sur le fait que les œuvres gothiques ont toujours principalement traité de sujets tabous, la raison pour laquelle le public entretient avec le genre une relation qui oscille entre fascination et répulsion. Le tabou est une production purement sociale sur laquelle une communauté s'est mise d'accord. Nous avons donc affaire à une mentalité dite de troupeau, comme Nietzsche y fait allusion dans *Par-delà le bien et le mal*<sup>1</sup>, autour de laquelle une moralité va s'installer :

It is obvious that a universally accepted system of prohibitions in a community must have some effect on men's idea of what constitutes right and wrong, and that a widespread institution must be intimately connected with history of civilization.<sup>2</sup>

Les pays occidentaux – dits « civilisés » – ont un code moral similaire, fondé sur un passé historique et religieux qui explique la naissance de tabous permettant la cohabitation des individus. Une fois ces tabous brisés par l'Autre, c'est la société bâtie sur ces principes moraux qui assimile ce choc, menant à un déséquilibre qui menace la bonne continuité de la communauté.

La société du 21<sup>ème</sup> siècle<sup>3</sup> n'hésite plus à briser ces codes moraux en doublant le nombre d'œuvres hyper-sexualisées et meurtrières. Mieux encore, le néogothique renverse la norme établie en laissant une plus grande liberté de mouvement aux monstres, leur permettant ainsi de développer une autre perspective, celle qui vient de l'autre côté de la frontière. Conscient de son état, le monstre revendique alors son droit de vivre comme les humains. Cependant, seul l'homme a le pouvoir de décision sur la vie ou la mort du

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 211.

<sup>2</sup> Toy, Crawford H. 'Taboo and Morality', in *Journal of the American Oriental Society*, 20 (1899), p. 151.

<sup>3</sup> La société prise en considération dans ce mémoire est celle du monde occidental, nos œuvres du corpus étant centrées sur la sphère européenne et américaine.

monstre, et tout autre être vivant sur terre, le réduisant donc à l'état de sous-créature. Ce pouvoir part du principe naturel que le monstre est le Mal et qu'il est donc nécessaire de s'en débarrasser afin de préserver l'équilibre de la société. L'homme se pose donc en figure de protecteur et défenseur du bien commun. Survient alors le problème de l'éthique. Qui est l'homme pour se faire juge, juré ou bourreau ? Ce cas est notamment présent dans la série américaine *Supernatural* qui, dès sa deuxième saison, introduit cette question de l'éthique en donnant aux monstres – ici, un groupe de vampires – le pouvoir de s'exprimer auprès de chasseurs : « We have a right to live, we're not hurting anyone. [...] Our species is almost instinct ! »<sup>1</sup>. Le monstre, tout comme l'homme, mène une vie qui lui est propre et est régi par ses propres lois. La notion de « droit » est présente, prouvant dès lors que la communauté monstrueuse est capable de raisonnement humain et ne devrait pas, dans ce cas, subir une discrimination à l'encontre de son espèce. Cependant, Alain Badiou explique : « L'éthique, dans l'acceptation aujourd'hui courant du mot, concerne de façon privilégiée les « droits de l'homme » – ou, subsidiairement, les droits du vivant »<sup>2</sup>. Or le monstre n'a pas sa place dans ce schéma. Ne possédant plus le statut d'homme, il ne peut plus prétendre aux mêmes droits et se retrouve donc sous le joug d'une force humaine qui s'est érigée au sommet de la chaîne alimentaire. Ainsi, en donnant la parole aux monstres, le néogothique, au lieu de détruire la balance sociale, essaie de la rééquilibrer.

Neil Gaiman choisit, par ailleurs, d'utiliser un enfant en tant que voix narrative pour la majeure partie du récit. Ce choix permet d'éduquer lecteur quant à l'univers monstrueux. Nous faisons alors table rase et acceptons le changement de perspective. Bod, étant humain, se retrouve en position d'infériorité dans une société crainte par les siens. Étant grandement inspirée de *The Jungle Book*, l'histoire de Gaiman suit la thématique de

---

<sup>1</sup> Kripke, Eric. *Supernatural*, (The WB & The CW), 2006, saison 1, épisode 20: « Dead man's blood ». Nous soulignons.

<sup>2</sup> Badiou, Alain. *L'éthique : essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier 1993, p. 7. Nous soulignons.

Kipling quant à savoir ce qu'un humain pourrait devenir s'il était élevé par une communauté autre que la sienne. Les animaux étant remplacés par des morts et autres créatures cauchemardesques, ceci se transforme en test de moralité : si les habitants du cimetière arrivent à élever Bod de façon à ce qu'il devienne un humain acceptable et accepté par la société, alors ils prouvent qu'ils sont, en tous points, semblables à leurs pairs mortels. Le premier acte qui est accompli afin de rétablir l'équilibre entre ces deux populations est de changer la dénomination que l'on attribue aux monstres. Il est reconnu qu'il existe différents groupes – goules, fantômes, vampires, humains – mais il est aussi souligné que tous ces groupes sont considérés comme des personnes<sup>1</sup>. La seule différence qui est repérable dans le cadre du cimetière est l'appartenance au monde des vivants ou à celui des morts. Ainsi, Bod est souvent désigné en tant qu'être « vivant », « the living boy », qui est parfois utilisé comme un terme péjoratif. Bod n'est pas forcément le bienvenu au sein de la communauté mortuaire.

Comme dans la société humaine, les gens du cimetière ont, eux aussi, des préjugés, vestiges de leur vie humaine. On le voit notamment lorsque Bod s'adresse au romain Caius Pompeius. La narration reproduit alors des paroles entendues par Nobody dans le passé : « the only place colder was Caledonia to the North, where the men were more animal than human and covered in orange fur, and were too savage even to be conquered by the Romans<sup>2</sup> ». Plus tard, ce ne sont pas des préjugés envers d'autres humains qui sont exprimés, mais envers un membre de la communauté du cimetière, la sorcière Lizza. Un fantôme déconseille à Bod de se rendre sur la tombe de Lizza, tout en expliquant que les gens enterrés hors des terres consacrées ne sont pas fréquentables: « They aren't our kind

---

<sup>1</sup> Le mot « *people* », plus précisément, est utilisé pour désigner les monstres comme les hommes.

<sup>2</sup> N. Gaiman, *op. cit.*, p. 47.

of people »<sup>1</sup>. La communauté du cimetière a donc un code moral similaire aux humains, fondé sur des croyances tabous liées à leur vie mortelle ; le fait, par exemple, de pratiquer la sorcellerie.

Parmi tous les monstres présents dans l'œuvre de Gaiman, deux catégories, en particulier, sont associées au Mal, si on s'en réfère au code moral des humains et des habitants du cimetière. Le premier monstre introduit est le tueur en série Jack, qui subit un processus d'humanisation avec l'appellation « the man Jack » tout au long du récit. Il fait partie de la confrérie des Jacks qui agit selon son propre code moral, défendant ce qu'ils pensent être le bien de leur société. Nous apprenons alors qu'une prophétie qui avait prédit qu'un jeune humain décimerait leur confrérie est la raison pour laquelle Jack a tué la famille humaine de Bod. Nous sommes donc en droit de nous poser la question suivante : si une société est en danger, n'a-t-elle pas le droit de se défendre ? C'est après tout ce que font les humains face aux monstres, et ceci est la norme acceptée. Pourtant, lorsque c'est le monstre qui tue l'homme pour défendre les siens, le code moral ne tient plus et nous sommes dans le Mal. De la perspective des Jacks, ils agissent en fait contre ce Mal qui les guette.

Si le consensus éthique se fonde sur la reconnaissance du Mal, il en résulte que toute tentative de rassembler les hommes autour d'une idée positive du Bien, et plus encore d'identifier l'Homme par un tel projet, est en réalité la véritable source du mal lui-même. [...] Toute volonté collective du Bien fait le Mal.<sup>2</sup>

Donc à partir du moment où une société agit pour son propre bien, elle ne peut que devenir le Mal d'une autre.

La deuxième catégorie de monstres qui défie le code moral des habitants du cimetière est la communauté des goules. N'ayant aucun souvenir de leur vie humaine, les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>2</sup> A. Badiou, *op. cit.* p. 15.

goules n'ont aucun socle sur lequel bâtir une éthique, se laissant aller à leur orgueil et à leurs instincts. Contrairement aux autres monstres proches de l'humain et ayant donc une connaissance sociale du bien et du mal, la goule n'a plus de base de référence et rien ne l'entrave pour vivre pleinement sa vie monstrueuse. Un nouveau code moral s'installe alors : une goule peut faire ce qu'elle veut car, physiquement parlant, elle est supérieure à l'homme comme en témoignent les superlatifs utilisés pour la décrire : « [...] a select band of the cleverest, strongest, bravest creatures ever »<sup>1</sup>. Il est, par ailleurs, intéressant de noter l'utilisation de l'adjectif « brave » en rapport avec une communauté monstrueuse, montrant bien que, selon la perspective retenue, le portrait d'un personnage peut changer complètement. Prenant sa place dans la chaîne alimentaire, la goule détrône l'humain et il devient donc légitime qu'un nouvel ordre s'installe, répondant aux désirs des goules.

Parce que ces deux communautés sont des forces antagonistes, les notions de morale et d'éthique s'installent presque naturellement au sein de la trame du récit. Malgré la familiarité du schéma, le bien contre le mal, le code moral se trouve inversé pour ces communautés monstrueuses, ce qui entraîne la mésentente entre humains et monstres. Cela dit, nous remarquerons que ce n'est qu'une fois que le monstre adhère au code moral des humains qu'il est perçu comme « rachetable ». Le monstre doit donc aller à l'encontre de sa nature et trahir sa communauté pour accéder au monde humain. C'est le cas de Silas qui renie sa nature vampirique en devenant membre de la Garde, censée protéger la frontière entre les hommes et les Autres. Ainsi, toutes ces communautés ont leur propre *modus operandi*, parfois proche de la société humaine avec laquelle ils ne veulent pas interagir. Donc la morale et l'éthique ne sont qu'une question de société, et ce qui paraît avilissant aux yeux d'une communauté ne l'est pas pour une autre. L'œuvre de Gaiman, même si elle tend à prendre parti pour une communauté – celle de Nobody – montre bien qu'il ne s'agit

---

<sup>1</sup> N. Gaiman, *op. cit.* p. 86. Nous soulignons.

pas de parler de monstres incompris ou victimes de leur état, mais juste de populations aux cultures différentes qui doivent coexister dans un même monde et faire avec.

À l'inverse, le jeu de perspectives est faussé dans *The Witching Hour*. Le récit offre des points de vue multiples qui restreignent le champ de vision et de compréhension du lecteur à la sphère morale du protagoniste que l'on suit. Rowan, tout comme Frankenstein, se laisse emporter par sa passion de la science et rationalise ses agissements immoraux, en ayant recours à la sorcellerie et en s'expliquant de la sorte malgré les protestations de son ami Aaron :

'Science has always been the key. Witches were nothing but scientists, always. Black magic was striving to be science. Mary Shelley saw the future. [...] And the kids in the third row of the theater know it when they watch Dr. Frankenstein piece the monster together, and raise the body into the electrical storm.' 'It is a horror story, Rowan.'<sup>1</sup>

En se comparant à Frankenstein, Rowan décide d'ignorer le fait que le récit est une mise en garde contre l'*hybris*. Endosser le rôle de créateur implique le fait d'accepter de guider sa créature et d'en être responsable, là où Victor a failli en se rendant ainsi coupable des meurtres de sa créature qui ont souillé son nom. Le comportement de Victor a, en effet, été immoral, car il a mis au monde un monstre à la force surhumaine qui est devenu un danger pour la société. Comme l'explique Nietzsche, « tout ce qui élève l'individu au-dessus du troupeau et qui fait peur au prochain s'appellera désormais le mal »<sup>2</sup>. En outre, les monstres sont aussi coupables de ce comportement. Lorsque Mitchell décide de changer sa victime en vampire, il l'abandonne car il a honte de son méfait. Par la suite, Lauren commet un meurtre et blâmera Mitchell, son créateur qui l'a laissée à la merci des autres vampires. Avec les figures de Rowan et d'Aaron, c'est deux codes moraux qui s'affrontent. D'un côté, nous avons Rowan qui veut créer un corps pour Lasher, pensant

---

<sup>1</sup> A. Rice, *op. cit.*, p. 957.

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *op. cit.* p. 207.

aux progrès scientifiques que la mutation génétique apporterait, notamment la possibilité de ne plus vieillir et de stopper la mort, ce qu'Aaron envisage comme un mensonge : « the age-old lure, the age-old lie ». Dans sa quête d'améliorer l'avenir de l'humanité, Rowan abandonne toute responsabilité éthique en acceptant de travailler aux côtés d'un démon et de lui fournir le corps d'un mort. Mais Rowan soulève un point intéressant sur la question de la moralité en argumentant que la société se base sur des principes religieux pour décider de ce qui est acceptable ou non :

'You know why [giving a body to Lasher] mustn't happen. He would be a thing without a human soul.'

'That's religion, Aaron.'

'Rowan, he would be unnatural. We need no more monsters. We ourselves are monsters enough.'

[...] 'You're still talking religion, Aaron. You're talking an obdurate morality. There is no secure logical ground for condemning him.'

'But there is. There has to be. Pestilence is natural, but you wouldn't let the bacillus out of the tube to destroy millions. Rowan, for the love of God, our consciousness was educated by the flesh from which it evolved. What would we be without the capacity to feel pain? And this creature, Lasher, has never bled from the smallest wound. He's never been chastened by hunger or sharpened by the need to survive. He is an immoral intelligence [...] and that is what I call unnatural.'<sup>1</sup>

Rowan prend ici le parti de la logique et de la science pour former sa propre éthique. Selon elle, Aaron laisse sa croyance biblique l'emporter sur le rationnel. Après tout, pourquoi la création d'un être capable de faire progresser les travaux sur la mutation génétique serait considérée comme mal ? D'où le débat entre ce qui est naturel et ce qui ne l'est pas. Aaron part du postulat que ce qui est un danger pour la société n'est pas considéré comme bon. Pire encore, ce qui n'est pas capable de sentiments n'est pas naturel, donc incompatible avec le mode de vie humain. Il avance comme argument la notion de douleur : l'homme apprend à différencier le bien du mal à travers la souffrance, associant la douleur à la notion de mal. Capek utilise le même procédé dans sa pièce de théâtre : les

---

<sup>1</sup> A. Rice, *op. cit.*, p. 955-56



robots, d'abord dénués de sentiments, n'ont jamais rechigné à travailler durement pour les hommes. Ce n'est qu'une fois qu'on leur a donné la possibilité de ressentir seulement la douleur, dans le but notamment de les empêcher de traiter leur corps à l'usine comme une machine économique, que les robots ont associé cette douleur à l'être humain et ont décidé de prendre leur revanche. En partant de ce principe, et de l'importance des émotions, on comprend alors que ce sont elles qui guident l'humain dans sa conduite et son rapport au Bien comme au Mal. Nietzsche décrit ce phénomène d'action/réaction comme une crainte : « la crainte [étant] la mère de la morale »<sup>1</sup>. Ce qui explique, par la même occasion, le fait que Lasher, individu décrit comme « immoral » et contre-nature (« unnatural »), remplit le schème proposé par Aaron concernant la moralité et la règle éthique à suivre, car « tout ce qui élève l'individu au-dessus du troupeau et qui fait peur au prochain s'appellera désormais le mal »<sup>2</sup>.

Cependant, Rowan n'a pas tout à fait tort quand il s'agit de la religion. La crainte ne vient pas seulement des émotions qui font suite à un trauma, mais aussi du superstitieux. En essayant d'expliquer l'inexplicable par manque de connaissances scientifiques, les communautés se sont tournées vers le religieux, instaurant ainsi une réelle crainte divine, voire satanique. Le gothique marque une période de scepticisme à l'encontre de la religion, et ce sentiment ne cesse de croître au courant du 20<sup>ème</sup> siècle pour arriver à son apogée au 21<sup>ème</sup> siècle. Si le monstrueux, à l'origine, expliquait les pestes qui frappaient les peuples, et si la religion en était le souffle, qu'en est-il aujourd'hui ? Sans religion pour enflammer le brasier du monstrueux, c'est l'être humain qui est diabolisé. On le voit bien dans le constat qu'Aaron a fait dans l'extrait cité précédemment: « We ourselves are monsters enough ». Le monstre devient alors un prétexte pour redéfinir le rôle de la morale dans la

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 207.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 207

société humaine. Cela ne veut pas dire que le monstre devient victime, comme le démontre le deuxième volume de la saga d'Anne Rice consacré à Lasher. Nous y apprenons d'où il vient et pourquoi il désire tant devenir corps/corporel. Même si la perspective est changée, on part du principe que Lasher, le narrateur, n'est pas fiable tant il cherche à justifier ses actes. Pour Lasher, l'aspect moral n'existe pas, il s'agit simplement d'obtenir ce qu'il veut par n'importe quel moyen, d'où la création de la lignée Mayfair à travers des viols incestueux afin de se procurer un réceptacle fait sur mesure. Égoïste et orgueilleux, il est alors impossible pour Lasher d'être accepté par une société qui s'accorde à préserver le bien commun.<sup>1</sup>

Certains récits, au lieu de questionner la morale, vont au contraire la valider. *Being Human* s'efforce de prouver que le code moral des communautés monstrueuses est foncièrement mauvais, car on part du principe que le monstre est l'incarnation du Mal, l'individu contre lequel Nietzsche nous met en garde. Il y a certes une corruption chez l'homme, comme on peut le voir avec l'homicide d'Annie, mais celle-ci reste rare, tandis que chez le monstre, la nature l'emporte toujours sur l'esprit. Ainsi les monstres ont beau essayer de lutter pour ne pas sombrer dans la sphère du Mal, ils finissent tous par perdre le combat. Le monstre est alors montré comme incapable de se maîtriser contrairement à l'humain. Le fait qu'Annie, George et Mitchell cherchent à retrouver leur humanité valide le code moral de la société humaine. En effet, à partir du moment où ils veulent rester humains, les monstres sont bannis de leur communauté et punis. C'est ce qui arrive à Annie qui refuse de passer dans l'au-delà, la condamnant à être emprisonnée au purgatoire pour avoir refusé d'obéir aux règles dictant la conduite des fantômes après la mort. Nous

---

<sup>1</sup> Il existe le terme *ethical egoism* qui consiste à admettre qu'être égoïste est la seule moralité qui prévaut, car l'agent moral doit prendre en compte son propre intérêt avant celui des autres et agir afin de préserver cet intérêt. Il s'agit donc de se mettre en avant et de penser d'abord à son propre bien. On pourrait alors argumenter que Lasher, en faisant preuve d'égoïsme, ne fait qu'obéir à la morale dictant que sa vie n'est pas moins valorisée qu'une autre et qu'il est dans le droit de la défendre coûte que coûte.

pourrions dire que *Being Human* souligne, au final, une absence de morale et ses conséquences, comme le prouve Lauren qui tente de rallier Mitchell à la cause vampirique : « I want to kill! I want to feel the blood dripping down my chin. [...] I want to kill my parents, my lovers. [...] Herrick's talking about offering [the bite] first, but Christ let's just take it – take their world! »<sup>1</sup> Il ne s'agit plus ici du monstre qui doit tuer pour survivre mais du monstre qui tue par pur plaisir. Les monstres sont d'ailleurs décrits comme une malédiction du diable pour punir l'humanité :

'I [the Devil] was supposed to be the lesson. I was the warning. I was the villain. And you all became my tribute act! There is nothing I can do. Nothing in all the palaces of the imagination worse than what you do to each other! You dragged the world to the brink of the abyss! Well done! And now I'm just going to give it that final nudge!'<sup>2</sup>

Voulant détruire l'humanité, les monstres sont créés sans distinction entre le bien et le mal. Leur existence se présente presque comme un impératif. Ce n'est d'ailleurs que lorsque les fantômes, loups-garous et vampires décident de s'allier pour tuer le diable que les monstres disparaissent et regagnent leur corps humain. Le monstre, encore une fois, n'est alors qu'un moyen de rallier les communautés et de prêcher la bonne conduite à suivre en tant qu'être humain. Nous pourrions aller plus loin dans notre réflexion et suggérer l'hypothèse suivante : si le monstre a un code moral, alors il est similaire à celui de l'homme. L'homme pose un danger pour les monstres car il tue leur espèce. C'est pourquoi le monstre cache son existence malgré sa prétendue supériorité. Nous avons là un phénomène de crainte. L'homme est alors considéré comme le monstre du monstre et l'élément perturbateur de leur société. Cependant, nous avons vu que, de manière générale, le monstre n'a pas un esprit communautaire malgré son sentiment de solitude. Les monstres agissent, au mieux, par groupuscules. Comme il n'y a pas de communauté sur laquelle s'appuyer, le monstre se retrouve alors exposé et vulnérable à la menace que

---

<sup>1</sup> T. Whitehouse, *op. cit.*, saison 1, épisode 1 : « Flotsam and Jetsam ».

<sup>2</sup> *Ibid*, saison 5, épisode 6 : « The Last Broadcast ».

constitue l'homme. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle les zombies sont les seuls monstres à se révéler puisqu'ils agissent comme une masse unique plutôt que comme des entités individuelles.

## ***II.2. Quand le monstre s'humanise... : Changement d'état ou métamorphose ?***

Suite à une remise en question de la morale symbolisée par des métamorphoses qui changent constamment la représentation que nous pouvons nous faire du corps monstrueux, nous constatons que, depuis quelques années, le monstre se rebelle contre sa nature, tout en incarnant, à lui seul, et souvent par mimétisme, les avatars de l'humain. Il ne vit plus reclus dans des châteaux en ruines ou des forêts sinistres, mais bien en plein cœur de la vie urbaine. Nous le voyons déjà avec Louis le vampire qui survit dans les égouts par peur d'attaquer les humains. Il y a certes un choix de réclusion, voire de soumission face à l'homme, mais la révolution est tout de même présente. Ce changement scénique crée une familiarité avec le lecteur, ce qui nous éloigne déjà du concept gothique de dépaysement sublime dans lequel le monstre s'exprime le mieux. Les vampires vivent maintenant comme des citoyens, arpentant les rues en pleine journée et défiant les mythes à leur sujet : les Cullen brillent au soleil (*Twilight*), Mitchell continue de se nourrir normalement (*Being Human*), tandis que d'autres vampires centenaires vont à l'école (*Vampire Diaries*).

Alors pourquoi ce changement, si le monstre a toujours été là pour effrayer ? Notre hypothèse est la suivante : en voulant tisser des parallèles entre la société monstrueuse et la société humaine, nous avons rendu le monstre plus humain que jamais. Au lieu de n'être qu'une représentation du vice social, le monstre est devenu sa propre entité et s'est créé une nouvelle identité, voire une nouvelle modernité : celle d'être vivant

à part entière. Nous l'avons évoqué avec la saga de Laurel K. Hamilton, qui mettait en scène des monstres cohabitant avec des humains intégrés à la vie commune jusqu'à revendiquer une affiliation à des partis politiques. Le monstre sait maintenant se camoufler et vivre proche de l'humain sans éveiller de soupçons. Mitchell et George travaillent comme brancardiers dans un hôpital de Bristol, et Annie, après avoir réussi à se gagner une forme physique tangible, décide de travailler dans un bar.

Deux cas particuliers dans notre corpus font référence à ce changement de statut. Le plus évident se trouve dans la série *Being Human* qui, comme l'annonce son titre, a pour but d'explorer la vie de monstres désireux de retrouver leur nature humaine. Cette quête qu'Annie, Mitchell, et George suivent, naît de la distinction qu'ils font entre eux et les autres monstres. Contrairement aux autres, ils n'ont pas abandonné leurs facultés humaines et s'y attachent, refusant la métamorphose qui leur a été imposée. Être humain ne se restreint pas seulement à ne pas tuer d'homme, mais à vivre comme eux. Vivre comme un homme veut dire avoir un emploi stable, une maison, mais surtout être sociable. Le monstre est hanté par la solitude imposée par sa nature qui l'oblige à vivre dans le secret. Nous le voyons bien avec l'anxiété que George ressent à chaque contact humain, effrayé de voir son loup-garou prendre le dessus et donc incapable de tisser des liens réels avec les hommes. Mitchell, quant à lui, a du mal à voir les humains comme autre chose que du bétail, tandis qu'Annie, après des années passées à errer dans le silence, n'arrive plus à interagir normalement avec les humains. Vivre parmi les hommes est donc perçu comme un échec pour ces trois monstres. Pourtant ce n'est pas le mimétisme qui les rend humain, mais leur lutte. L'expression anglaise « *nature versus nurture* » représente bien ce questionnement sur la nature monstrueuse : le monstre naît-il mauvais ou le devient-il à cause de son environnement ? La dénomination joue un rôle capital dans ce débat. Le monstre, dès le départ, est soumis à la volonté humaine. Nous avons vu que le code moral

de l'humain mène au rejet du monstre et c'est l'homme qui lui dicte sa nature et le nomme, le forçant ainsi à endosser une identité qui convient à l'homme mais peut-être pas au monstre. Parce qu'à sa création, nous lui avons indiqué un schème à suivre, le monstre s'y est plié. Lasher le comprend très bien comme le montre cet extrait :

'Can you define yourself to me?'

'No, but I am certainly definable, and when I am defined by mortals, then I shall be able to define myself. I learn all things from you that have to do with such understanding.'<sup>1</sup>

Ce que les œuvres néogothiques essayent à présent de prouver est la possibilité d'humanité chez le monstre, souvent en leur donnant la capacité d'aimer. « L'amour m'a métamorphosé » (« Love mutated me ») explique alors Lasher. Car s'il n'était jamais tombé amoureux de la première sorcière Mayfair, alors il n'aurait jamais connu la douleur de vivre sans corps qui lui aurait permis de mieux ressentir ses amants. Selon Pramod Nayar, « the ability of the monster to feel 'human' emotions is usually presented as a redeeming feature. [...] Such representations seek to define essential species characteristics, and hopefully speculate on the possibilities of monsters being 'humanized' through the acquisition of a moral outlook »<sup>2</sup>. Nous pourrions pousser la réflexion plus loin en nous demandant si cela ne reviendrait pas à rejeter tout ce qui fait de lui un monstre, le forçant encore une fois à accepter un schème qui convient à la société humaine mais pas à lui. C'est ce que Hamilton refuse de faire dans sa saga, en indiquant que l'acceptation du monstre ne peut se faire qu'en ses termes, c'est-à-dire une acceptation totale de sa nature et de ses besoins. Tout comme l'homme se nourrit des animaux, le monstre se nourrit d'hommes. Lui demander de changer pour accommoder l'espèce humaine relève de l'hypocrisie et non d'une réelle tolérance. Ne pourrait-on pas argumenter qu'il n'existe, dans ce cas, ni bien, ni mal ? L'acte consistant à accepter qu'il s'agit là d'une notion

---

<sup>1</sup> A. Rice, *op. cit.*, p. 934.

<sup>2</sup> Nayar, Pramod. *Posthumanism*, Cambridge, Polity, 2014, p. 87.

purement subjective faciliterait alors l'acceptation du monstre qui n'aurait plus besoin de changer sa nature pour voyager d'un monde à l'autre. Le fait que les auteurs néogothiques continuent de changer la nature du monstre pour qu'elle colle à celle de l'humain n'est au final qu'une nouvelle forme de dénomination forcée qui, en aucun cas, ne favorise la compréhension de la figure monstrueuse.

Mais alors pourquoi les auteurs veulent que le monstre (re)devienne humain ? Chez Anne Rice, nous y décelons une sorte de jalousie de la part de Lasher. Condamné à errer sans corps, il veut enfin être capable de ressentir les émotions. Pourtant, lorsque Rowan lui demande s'il veut devenir humain (« You want me to make you human ? ») il dit vouloir être fait de chair : « I want to have flesh »<sup>1</sup>. Cette déclaration montre bien que Lasher symbolise la division entre le corps humain et la notion d'humanité. Il voit dans cette corporalité la possibilité d'une mutation qui le rendrait supérieur aux hommes : « When I have flesh, I shall be more than human. I shall be something new under the sun »<sup>2</sup>. Lasher ne cherche donc pas à ressembler à l'homme, mais bien à le dépasser et à instaurer une nouvelle ère pour son espèce. Du côté de Gaiman, c'est la répulsion quant à sa nature qui pousse le monstre à s'humaniser. Silas en arrive même à se redéfinir hors du statut de monstre suite à son humanisation : « I have not always done the right thing. When I was younger... I did worse things than Jack. Worse than any of them. I was the monster, then, Bod, and worse than any monster »<sup>3</sup>. Le fait qu'il évoque la notion de bien faire ou faire le bien (« the right thing ») montre qu'il possède une conscience et qu'il réfléchit en des termes moraux propres à l'humain. Dès lors que le code moral est impliqué, la nature du monstre ne peut que changer. C'est ce changement d'attitude morale qui lui fait perdre son identité de monstre malgré son statut de 'non-vivant'.

---

<sup>1</sup> A. Rice, *op. cit.*, p. 934.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 933.

<sup>3</sup> N. Gaiman, *op. cit.*, p. 303.

Tout comme le monstre subit une humanisation, l'humain se fait diaboliser. Parfois, ce n'est pas ce qu'il désire, comme nous le constatons lorsque l'amie humaine de Nobody formule cette accusation : « You aren't a person. People don't behave like you. You're as bad as [Jack] was. You're a monster »<sup>1</sup>. Malgré son statut de 'vivant' et son appartenance au même monde que Scarlett, Bod agit selon l'éducation qu'il a reçue. Or, son éducation s'est faite auprès des monstres du cimetière, menant l'enfant à réagir différemment d'un autre être humain confronté à un même problème. Le fait que Bod n'adhère pas aux normes sociales fait de lui quelqu'un de monstrueux, et cela malgré ses bonnes intentions, autrement dit, sauver son amie en l'utilisant comme appât.

Un autre phénomène de déshumanisation apparaît dans *Hex* et *The Witching Hour*. Il s'agit cette fois de diaboliser l'humain en lui faisant perdre sa moralité et en le forçant à rejoindre la communauté des monstres. La sorcière est l'humain le plus facile à diaboliser. Humaine avant tout, c'est son association au Mal qui la pousse vers la perte. Cette monstruosité est d'autant plus horrible qu'elle ne passe pas par une métamorphose ou un changement d'état mais vient bien de l'humanité du protagoniste. Il devient alors difficile de racheter le monstre dans la mesure où il a volontairement choisi ce statut. Pour pallier cette aura de négativité qui entoure le mythe de la sorcière, de nombreuses œuvres ont vu le jour qui mettent en scène ce que nous appellerons les « bons sorciers ». En fonction du code moral de ces êtres, ils sont capables du meilleur comme du pire. C'est le cas de la *saga Harry Potter* où la communauté magique, de par sa hiérarchie raciale<sup>2</sup>, reflète plus ou moins la société humaine. Cependant, les sorcières de notre corpus se divisent en deux autres catégories : la sorcière par choix, associée au Mal, et la sorcière par défaut, issue

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 286.

<sup>2</sup> J.K. Rowling introduit le concept de supériorité raciale en mesurant l'essence magique des sorciers. Ainsi, un sorcier dont les parents et grands-parents pratiquent la magie est vu comme un Sang-Pur. Un sorcier dont l'un des parents ne suit pas ce schéma, par exemple, une mère sans magie – Moldue – et un père sorcier, est considéré comme un Sang-Mêlé. Enfin, un sorcier dont aucun des deux parents ne pratique la magie est un Né-Moldu, aussi appelé péjorativement Sang-de-Bourbe.



d'une lignée de sorcières qui refusent ou ignorent son pouvoir magique. Les sorcières de cette première catégorie abandonnent volontairement le code éthique qui régit la société humaine, souhaitant ne plus faire partie du commun des mortels, considérés comme insignifiants, et voulant être reconnues de manière individuelle et singulière. Les deux héroïnes de notre corpus, Rowan et Cassie, appartiennent à la deuxième catégorie. Le fait qu'elles se laissent séduire par un démon fait référence à une forme de corruption de la morale : l'humain se laisse toucher par le vice, il est donc diabolisé peu importe la raison ; en l'occurrence, dans ce cas précis, le désir d'attirer le démon dans un piège.

L'abandon du corps humain ne correspond toutefois pas toujours à une déshumanisation négative. Nous y avons déjà fait allusion en citant *Teen Wolf* et ses adolescents adeptes du surnaturel, ainsi qu'avec les goules de Gaiman décrites en ces termes : « smart », « strong », « fast », « unconquerable », « free », « important »<sup>1</sup>. Même les adjectifs négatifs (« cold », « hard », « dangerous ») deviennent une preuve de supériorité « raciale » pour les goules. Nous pouvons aussi prendre le corps hybride comme exemple. Ni complètement hommes, ni complètement monstres, les hybrides sont une anomalie dans les deux mondes dont ils viennent et sont condamnés à vivre à leur frontière. Nobody, malgré son statut d'humain, est traité d'anormal jusqu'à ce qu'il abandonne le monde des monstres. De même, la communauté du cimetière, quoiqu'accueillante, refuse de lui divulguer les secrets des morts, l'ostracisant en dépit de leur amour pour lui. Nous pourrions alors dire que l'hybride est victime d'un état « infini » et qu'elle ne pourra trouver sa place qu'à condition de renier une partie de son identité.

---

<sup>1</sup> N. Gaiman, *op. cit.*, pp. 80-81.

Ces exemples montrent bien que l'humanisation du monstre touche tout particulièrement les œuvres faisant partie d'une série, qu'elle soit littéraire ou filmique, permettant ainsi de détailler la vie du monstre. Danielle Aubry fait, d'ailleurs, ce constat : « L'humanisation du monstre [...] est à mon sens un effet direct de la sérialisation qui, maintenant un contact constant entre le public et les personnages de l'histoire, oblige le feuilletoniste à leur donner une dimension pathétique »<sup>1</sup>. Cette dimension pathétique est exacerbée une fois que l'on donne la parole au monstre, lui permettant de diriger le récit comme il l'entend. Bien sûr, l'effet de sympathie ne fonctionnera qu'à condition que le spectateur – ou le lecteur – soit sensible à la cause du monstre. Ce n'est, en général, possible qu'à compter du moment où le monstre exhibe des traits propres à l'humain : l'humour, l'amour, la tristesse...<sup>2</sup>

Au vu de ces exemples d'œuvres, tout porterait à croire que le néogothique produit une histoire toujours focalisée sur le monstre et son récit. Pourtant, cette attention ne fait qu'accroître la rétrospective de l'humain. Roger Bozzetto introduit trois plans de lecture du monstre moderne, le plan sociologique, le plan psychologique<sup>3</sup> et le plan politique qu'il explique en ces termes :

Au plan politique, on peut penser que nous vivons en Occident dans une époque, sans doute transitoire, où en l'absence de conflits idéologiques forts, on peut voir une sorte d'inhibition de la pensée. Le monstre serait alors non plus le signe d'une angoisse, mais, comme le terrorisme, un symptôme de transgression, de refus devant l'imposition à

---

<sup>1</sup> Aubry, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 204.

<sup>2</sup> En visitant les forums traitant de la série *Supernatural*, il est fréquent de trouver des articles de fans évoquant leur affection pour les personnages les plus sombres de la série, tel que le roi démon Crowley qui use énormément de sarcasme, ou de Lucifer dont l'attitude parfois enfantine sert de briseur de tension. De plus en plus, on peut voir que les fans se réapproprient l'univers monstrueux, le façonnant à l'image de leur désir. Ceci est notamment rendu populaire par la création de *fanfiction* (histoires écrites par des fans pour des fans), qui permet au public de donner une nouvelle perspective aux monstres, jusqu'à les rendre sympathiques. On pourrait imaginer que ce désir d'humaniser le monstre tient davantage du fantasme plutôt que d'une réelle conviction.

<sup>3</sup> Il s'agit ici de la lecture cathartique : « il est nécessaire parfois de poser un monstre en face de soi pour affirmer sa propre normalité ». Voir Bozzetto, Roger. *Le fantastique dans tous ses états*, Presses universitaires de Provence, 2001, p. 120.

marches forcées des « valeurs » insignifiantes de la *middle class* états-unienne au reste du monde. Le monstre aurait ainsi un aspect décapant : il montrerait alors à l'homme occidental le visage sous lequel il apparaîtrait, et peut-être lui ferait-il prendre ainsi conscience de ce qu'il est<sup>1</sup>.

Cet « aspect décapant » est d'autant plus visible chez l'hybride qui se doit d'évaluer sa vie au sein de la société humaine. La réflexion qui s'en suit est généralement négative. En prenant son statut social comme acquis, l'homme ne remet pas en question son institution car elle ne lui pose aucun danger. *District 9*, en reprenant le cas de l'apartheid, est un parfait exemple de la rétrospective humaine : Wikus subit une métamorphose qui le rend de plus en plus semblable aux extra-terrestres qu'il tyrannise. Alors qu'il est bloqué en pleine mutation, il essaye de faire valoir ses droits humains mais se retrouve ostracisé. Il comprend alors ce qu'est la vie d'un extraterrestre dans le ghetto et finit par se battre pour permettre aux réfugiés de rentrer sur leur planète. Nous pouvons voir que l'hybride, suite à son rejet par la société humaine, tend à se tourner vers la communauté des monstres qui se trouve être plus complaisante à son égard.

Cependant, le genre qui a proliféré ces dernières années est le genre zombie, mettant un nouveau monstre à l'honneur. Le zombie, au lieu d'offrir une introspection sur l'humain, va refocaliser l'attention du public sur l'homme. Le but ne sera plus de critiquer la société mais de féliciter la capacité de l'homme à survivre en milieu hostile. Le zombie est un monstre peu commun : incapable de s'exprimer, il ne s'agit que d'un corps *a priori* vide de toute émotion, mise à part l'expression de la violence. Considéré comme une dégénérescence, il défit toutes les règles implicites de la communauté des monstres car il agit en groupe et se révèle au grand jour. Utilisé comme effet comique (*Scouts Guide to the Zombie Apocalypse*) ou traité de manière sérieuse dans un scénario catastrophe (*The Walking Dead*), le rôle du zombie reste inchangé : réparer une société en crise. Il est

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 121.

toutefois important de noter qu'à de rares occasions, même le zombie se rebelle contre son rôle imposé, comme nous avons pu le voir dans *In the Flesh* où les mort-vivants veulent prétendre à une vie normale sans avoir à suivre des lois qui régissent leur existence.

Les monstres ont toujours été conscient de leur nature, il serait donc faux de prétendre que ce n'est qu'avec le néogothique que le monstre a connu un changement d'état d'esprit. Cependant, le néogothique montre que le monstre est désormais prêt à affronter sa nature, voire même à s'affirmer. L'idée de répulsion n'est pas novatrice, comme le prouve la créature de Frankenstein qui se détruit dans le seul but d'attirer l'attention de son créateur. Par contre, son association à l'homme est ce qui change la base du monstre. Vivant maintenant au sein de la communauté des hommes, imiter son comportement pour ne pas se faire chasser est l'équivalent d'un besoin vital. Outre cet instinct de préservation, c'est aussi le désir de retrouver une part de vie humaine qui les pousse à s'intégrer à la société des hommes, quitte à abandonner leurs principes et à transformer leur nature. Nous pourrions alors dire que le monstre, qu'il soit considéré comme bon ou mauvais, devra sans cesse subir une métamorphose pour apaiser l'homme qui n'est pas prêt à l'accueillir tel qu'il est. Cette crainte du rejet (pour le monstre) et de l'acceptation (pour l'homme) est ce qui crée un changement d'état. Or c'est seulement lorsque l'homme décide de devenir monstrueux que nous pouvons enfin constater un certain équilibre entre les deux communautés.

### ***II.3. L'hybridité dans le néogothique : un genre, une époque***

Le terme d'hybridité renvoie généralement à la notion d'occidentalisme ainsi qu'elle est définie par Homi Bhabha. Pourtant, l'hybridité ne s'arrête pas à la littérature postcoloniale ou à une étude ethnique sur le multiculturalisme. L'hybride est tout d'abord un terme scientifique utilisé dans le domaine de la biologie expliquant le croisement entre

deux espèces pour en former une nouvelle. C'est une technique utilisée notamment en agriculture pour former de nouveaux produits. Au sens littéraire, l'hybride a d'abord fait son apparition en tant que chimère dans la mythologie : une amas de corps différents pour former une créature horridique. C'est une notion que nous associons volontiers avec le grotesque. Nous nous intéresserons donc ici à l'idée que les genres littéraires peuvent s'unir pour donner naissance à des œuvres singulières au sein desquels de nouveaux hybrides peuvent voir le jour.

Le fantastique et la science-fiction traitant tous deux de l'imaginaire. Rappelons que le fantastique est l'interruption brutale de la réalité telle que nous la connaissons par un élément surnaturel, équivalant donc à une « suspension de l'incrédulité », tandis que la science-fiction se fonde sur nos connaissances scientifiques pour construire un univers qui relève d'une hypothétique possibilité. La science-fiction permet d'entrevoir les variables de notre monde, tandis que le fantastique est dès le départ rendu caduc par le recours au rationnel. Pourtant, le gothique parvenait déjà à unir ces deux genres, comme l'a montré *Frankenstein* ou encore *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Les exploits scientifiques de Victor et du Dr Jekyll ne sont par contre pas évoqués en détail. Le mystère ajoute une touche d'horreur à leurs créations. Cependant, le mot d'ordre de la science-fiction est la précision scientifique, justement entreprise dans le but de s'éloigner le plus possible des qualités surnaturelles du fantastique. La science-fiction cherche le rationnel, ce que le fantastique fuit à tout prix. Alors pourquoi une telle union dans le néogothique ?

La religion ayant une place de plus en plus limitée dans les consciences, l'univers monstrueux ne peut plus seulement prendre racine dans les croyances religieuses et se tourne donc vers une nouvelle source de crainte : la science. Parler du futur a une qualité angoissante pour l'homme, ce qu'Anne Rice souligne avec le personnage de Lasher : « Talk of the future always brings unhappiness to humans. Their momentum is based upon

the fact that they cannot see far. Let us talk about the past. Humans like to understand the past »<sup>1</sup>. Pourtant, parler du passé est obsolète dans le néogothique. Ce qui intéresse, c'est de se préparer à l'impossible, de reprendre le contrôle sur une situation qui nous échappe. Il n'est alors pas surprenant de voir que l'union entre le fantastique et la science-fiction donne naissance à des œuvres catastrophes : on y parle de race humaine décimée, de virus qui font muter le corps, de monstres qui usurpent notre identité. La science devient alors l'atout majeur du fantastique pour expliquer la réapparition du monstrueux dans la littérature et à l'écran.

Notre corpus contient une telle œuvre : celle d'Anne Rice. À première vue, le récit est on ne peut plus surnaturel : on parle de sorcellerie, d'un démon qui hante la lignée familiale, d'une prophétie. Pourtant, d'entrée de jeu, Rowan est introduite comme une scientifique : une neurochirurgienne. La science n'efface pourtant pas le fantastique du récit dans la mesure où Rowan s'aide de ses pouvoirs paranormaux pour guérir ses patients. Si la sorcellerie n'est pas réellement expliquée<sup>2</sup>, l'existence de Lasher l'est. Appelé démon, il s'agirait en fait d'une espèce voisine de l'homme nommée Taltos. Il est alors expliqué que pour ramener Lasher à la vie, des mutations génétiques au sein de la famille Mayfair étaient nécessaires, d'où les rapports incestueux afin d'arriver à créer un code génétique parfait pour accueillir Lasher dans un nouveau corps. Tant de détails sur la création du corps de Lasher auraient dû être un atout, mais il s'avère que le récit a plus tendance à souffrir de ces descriptions scientifiques qu'à en bénéficier. La touche de fantastique autour de l'existence de Lasher s'estompe pour ne laisser place qu'à l'horreur des scènes de viol et de meurtres. C'est sans doute pour cela que les meilleurs récits mêlant fantastique et science-fiction sont ceux qui ont une vision abstraite du processus

---

<sup>1</sup> A. Rice, *op. cit.* p. 933.

<sup>2</sup> Voir le passage cité plus tôt dans ce mémoire qui expliquait que Rowan considérait la magie comme faisant partie de la science.

scientifique, laissant au récit fantastique la possibilité d'établir une atmosphère de crainte et de fascination<sup>1</sup>.

C'est le cas de la majorité des récits impliquant le zombie, et c'est sans doute la raison pour laquelle il jouit d'une telle popularité au sein de cette union des genres. L'introduction du monstre est faite de manière brutale : on nous montre des sites ravagés, des restes de corps humains, et enfin le monstre lui-même. C'est assez pour comprendre qu'il s'agit d'un scénario catastrophe, souvent nommé post-apocalyptique car le récit débute après les faits. La démographie humaine a brutalement changé en un temps record, et la survie de l'homme dépend de sa capacité à se protéger, mais aussi à faire confiance aux autres humains. La survie devient un effort de groupe qui tente de réparer une société en lambeaux. Les explications menant à l'apparence du zombie sont la plupart du temps d'ordre médical : un virus inconnu entre dans le système d'une personne et la transforme de manière irréversible. Ce virus fait écho à la peur des épidémies mondiales qui ont surgi ces dernières années, mais contrairement à ces épidémies de passage, le virus du zombie ne connaît pas de remède et ce qui attend le patient est pire que la mort.

La particularité de ces scénarios post-apocalyptiques est que nous touchons à plusieurs thématiques d'ordre cathartique pour l'homme : le deuil, par exemple, car le virus zombie ne laisse que très rarement la possibilité à des familles entières de survivre. Il s'agit alors de comprendre et d'accepter la mort d'un proche. L'euthanasie est un autre exemple. De manière générale, les héros qui se font infecter refusent de devenir des

---

<sup>1</sup> On pourrait argumenter, par ailleurs, que le premier tome de la saga d'Anne Rice est le mieux réussi, justement car le mystère est gardé intact jusqu'au bout quant à la création de Lasher. La touche de fantastique permet alors l'émergence d'un réel sentiment d'horreur lorsque Lasher prend possession de l'enfant qui réside dans l'utérus de Rowan afin de lui donner naissance. Malheureusement, l'intrigue démoniaque perd en signification, voire crédibilité, une fois que le tome 2 de la série voit le jour et que l'on comprend que le tabou du religieux, autrement dit passer un pacte avec un suppôt du diable, est quasi-inexistant dans ce récit de sorcières. Le problème réside peut-être justement dans le fait que les sorcières, des êtres purement magiques, ne vont pas de pair avec la science. Dans ce cas précis, l'union bancale du fantastique et de la science-fiction relèverait presque du mauvais goût.

zombies et demandent à leurs proches de les tuer avant que la transformation ne soit complète, afin de conserver leur humanité jusque dans la mort. La légitime défense, ensuite. Car vivre dans un monde post-apocalyptique pousse les hommes à s'entre-tuer dans le but de survivre<sup>1</sup>. Il devient alors essentiel de se défaire du code moral que nous connaissons et d'entrer dans un autre état d'esprit : l'« *ethical egoism* »<sup>2</sup>. Le désir de vivre, enfin. Même dans un monde complètement ravagé, l'homme se montre incapable d'abandonner et se bat jusqu'au bout pour reconstruire la société qu'il vient de perdre. Ce qui est intéressant dans ce genre d'œuvres, c'est que la monstruosité ne prend jamais complètement le dessus sur l'humain. Le récit se termine, en général, sur une lueur d'espoir quant au futur de l'humanité. Nous le constatons notamment dans l'adaptation filmique de *I am Legend* qui, au lieu de mettre en scène une épidémie vampirique, prend le parti de l'apocalypse zombie. Si l'œuvre littéraire de Matheson se termine sur l'extinction irrévocable de l'espèce humaine et le début d'une nouvelle ère pour les vampires, l'adaptation filmique montre qu'en dépit de la mort du héros, des survivants ont réussi à rejoindre un camp de réfugiés, marquant la reconstruction de l'espèce humaine. Cette même conclusion est tirée du film *28 Weeks Later*. Même si le sauvetage des deux enfants qui portent les gènes nécessaires pour combattre le virus zombie n'est pas concluant, car le virus s'est propagé jusque sur le leur lieu de sauvetage, nous savons qu'il existe un moyen de stopper l'épidémie.<sup>3</sup> Nous avons là un parfait exemple de la ténacité humaine, mais aussi de son inébranlable certitude quant à la survie de son espèce : « mankind's been

---

<sup>1</sup> C'est aussi ce qu'on appelle le concept de la planche de Carnéade : lorsque deux hommes perdus en mer se retrouvent sur une même planche ne pouvant supporter le poids que d'une personne, pousser l'autre homme à l'eau pour qu'il se noie n'est pas considéré comme un meurtre mais bien comme de la légitime défense, car si l'homme A n'avait pas agi, alors l'homme B aurait fait la même chose, à moins de se laisser mourir à la place de l'homme A, par altruisme. Il s'agit tout simplement de décider entre sauver sa propre vie ou sauver celle d'un autre.

<sup>2</sup> Le terme anglais est utilisé ici car, en français, nous ne parlons que d'égoïsme ou individualisme. Le fait de rajouter « *ethical* » montre ici qu'il s'agit bien d'une question de droits de l'homme d'ordre moral.

<sup>3</sup> Il se peut aussi que l'ambiguïté qui plane à la fin quant à la condition de l'espèce humaine soit faite exprès dans l'optique d'une suite, dans la mesure où le film est, en fait, la suite de *28 Days Later*.



fighting plagues from the start. We get our behinds kicked for a while, then we bounce back. It's nature correcting herself, restoring some balance »<sup>1</sup>.

Outre l'arrivée du zombie, l'union du fantastique à la science-fiction offre aussi des horreurs mécaniques. Dans la série *Maze Runner* qui traite également du thème post-apocalyptique en lien avec un virus (la Braise) transformant les gens en zombies, les premiers monstres auxquels les héros sont confrontés sont issus de l'imagination humaine : les griffeurs. Ce sont des espèces d'araignées robotiques géantes programmées pour attaquer tout ce qui bouge. En plus de devoir affronter le monstre, nous devons maintenant affronter l'humain à travers ses créations. Par ailleurs, l'arrivée de l'intelligence artificielle dans les récits de science-fiction marque une nouvelle ère monstrueuse où, cette fois, l'homme devient sa propre arme de destruction en décidant de donner vie aux robots. Contrairement à l'intelligence artificielle, l'homme artificiel que nous connaissons jusqu'à présent était considéré comme un échec car il était censé reproduire parfaitement l'humain. C'est le cas de Frankenstein. Or, l'intelligence artificielle est avant tout robotique. Au lieu de se porter sur un savoir anatomique, le scientifique se base sur un savoir informatique. Le fait d'avoir un être n'opérant que par un mode de programmation enlève tout trait humain, mais aussi toute conscience. Un nouveau problème éthique voit alors le jour dans les œuvres traitant du sujet : à partir du moment où le robot est capable de penser, est-ce normal de lui enlever toute capacité à faire ses propres choix ? « Life can now be created and marketed to serve human interests and many see these developments as new forms of the colonization of life »<sup>2</sup>, écrit Lucile Desblache en parlant de bio-culture et d'hybridité. Nous comprenons alors que l'hypothétique souffrance du robot est une alternative à

---

<sup>1</sup> Darabont, Frank & Kirkman, Robert. *The Walking Dead*, (AMC), 2010, Saison 2, épisode 2 : « Bloodletting ».

<sup>2</sup> Desblache, Lucile. « Hybridity, Monstrosity and the Posthuman in Philosophy and Literature Today », in *Comparative Critical Studies*, 9, 3, (2012), p. 246.

l'horrificante possibilité du clonage, comme le montre le film *The Island* dans lequel les clones sont utilisés comme banque d'organes pour les plus riches.

De la même manière, *Rossum's Universal Robots* montre à quel point la machine peut devenir monstrueuse à cause de l'homme. Oppressés et traités comme de simples outils, les robots se mettent en tête d'exterminer la race humaine afin de prendre le pouvoir. Pourtant, avant qu'ils ne soient programmés pour ressentir les émotions, les robots étaient complaisants dans leurs tâches, montrant bien que sans intervention humaine, rien n'aurait changé leur routine établie. La façon dont les robots sont traités est aussi très frappante : Héléna essaie de les voir comme des humains ou, du moins, comme des êtres vivants. Elle insiste sur ce fait en essayant d'utiliser des mots comme « employed » et « die », tandis que le patron de l'usine, Domin, utilise des tournures de phrase visant à enlever toutes caractéristiques humaines aux robots : « you can't kill machines »<sup>1</sup>, « robots are bought and sold », « they get used up » (p. 10). Les robots reflètent le comportement de Domin en étant incapables de donner une quelconque indication de leur sentiment ou opinion. Dès qu'une question leur est posée sur des thèmes comme la mort ou la peur, ils répondent : « I cannot tell » (p.14). Ils ont cependant pour but de remplacer l'homme malgré leur incapacité à l'imiter : « One Robot can replace two and a half workmen. The human machine [...] was terribly imperfect. It had to be removed sooner or later »<sup>2</sup>. Ce qui commence alors comme une révolution industrielle se finit en extermination humaine. L'homme, par intérêt capitaliste, se détruit volontairement. Or, le robot est d'abord illustré comme un moyen communiste ; un moyen de mettre tout le monde sur un pied d'égalité : « the servitude of man to man and the enslavement of man to matter will cease » (p. 26). Les robots, en devenant la nouvelle main d'œuvre, pourront

---

<sup>1</sup> K. Capek, *op. cit.* p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 22.

travailler sans relâche. Ils mettent ainsi fin à la pauvreté en permettant un apport durable et infini de produits. Ils sont, en fait, le symbole d'une société utopique. Pourtant, le robot tend à devenir monstrueux. Étant doté d'une intelligence qui ne cesse d'être mise en lumière au fil des erreurs humaines, il en vient à tirer des conclusions sur l'humanité. Il est alors de son devoir, selon son programme, d'anéantir ce qui met la société en danger. En l'occurrence ici, l'humain lui-même.

Doit-on alors envisager ce genre d'œuvres comme un avertissement quant aux risques que génère le progrès humain et scientifique ? Notons cependant que cette pièce de théâtre n'a vu le jour qu'au début du 20<sup>ème</sup> siècle, les théories sur l'intelligence artificielle étant alors rares et peu fiables. *Rossum's Universal Robots* ne s'arrête pas seulement à ce questionnement et prend une tournure satirique, critiquant ouvertement la société humaine. Nous pouvons voir les personnages agir comme des dieux en récréant, sans s'en rendre compte, l'histoire des hommes et notamment certains passages de la Bible. Ainsi, pour calmer la révolte, Domin a l'idée de créer des robots de différentes nationalités, en référence à la Tour de Babel : « They'll be complete strangers to each other. They'll never be able to understand each other. Then we'll egg them on a little in the matter of misunderstanding and the result will be that for ages to come every Robot will hate every other Robot of a different factory mark »<sup>1</sup>. Une certaine hybridité pointe dans le récit lorsqu'un robot tombe amoureux d'Hélène une fois que l'humanité est anéantie. Ils sont représentés comme Adam et Ève, père et mère d'une nouvelle ère cyborg.

Les hybrides sont, en effet, issus d'une union entre le monstre et l'humain. Scientifiquement parlant, une telle union est stérile. Et pourtant, les récits qui font allusion à de telles naissances ne cessent de croître. La science entre en jeu dès lors que la

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 58.

procréation de l'hybride est expliquée par une quelconque anomalie génétique. Ainsi, Lasher viole, de manière répétitive, Rowan afin de créer plus de Taltos car il s'agit, au moment des faits, de la seule Mayfair ayant les gènes nécessaires pour consommer cette union. Nous avons mentionné préalablement que le vampire était incapable de se reproduire autrement qu'à travers la morsure. Pourtant, *Twilight* défie les lois du genre en donnant la possibilité à Bella de mettre au monde l'enfant d'Edward. Dans le folklore Balkan, cet hybride est plus communément appelé un *dhampir*<sup>1</sup>. Il possède toutes les facultés supérieures du vampire (vitesse, force, longévité) mais aucune de ses faiblesses. Le *dhampir* est, par ailleurs, connu pour avoir renié sa nature monstrueuse et chassé les vampires. Nous constatons déjà dans *Twilight* que l'enfant hybride est un être suspect, voire même un danger pour la communauté vampire ; d'où l'orchestration de sa mise à mort. Un autre hybride présent dans notre corpus se trouve être l'enfant de Cassie et Azazel. Tout comme Lasher et Renesmée, Malachi a connu une croissance hors du commun pour arriver à l'âge adulte. Ces naissances surnaturelles laissent supposer que l'hybride est une anomalie des deux mondes dont il est issu, mais surtout que l'enfant n'a pas de place réelle dans l'univers monstrueux dans lequel l'hybride a tendance à évoluer. Tenu à l'écart des hommes qui ne comprennent pas cette croissance hors du commun, l'hybride est confronté dès sa naissance au rejet et au secret. Il est donc plus monstrueux qu'humain malgré son métissage. Il est aussi intéressant de noter que l'hybride est souvent considéré comme physiquement supérieur à ses parents, ce qui porterait à croire que le mélange de sang humain et de sang monstrueux est, en fait, bénéfique au développement de l'espèce. Une évolution naturelle se met donc en place pour peut-être éliminer la frontière existant entre le monstre et l'humain afin d'unir les deux espèces sous un seul et

---

<sup>1</sup> Melton, Gordon. *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*, Canton, Visible Ink Press, 2010, p. 200.

même label porté par la génération hybride<sup>1</sup>. C'est sûrement pour cela que les œuvres traitant d'une union entre deux monstres différents sont quasiment inexistantes : une telle union n'offrirait rien à l'introspection sur la société humaine. Il est d'ailleurs étrange de voir qu'une union entre deux monstres différents est vue comme plus étrange qu'une union entre un humain et un monstre. La relation d'Annie et Mitchell a été traitée en suivant cette ligne de pensée, rendant toute relation sexuelle impossible et une frustration au sein du couple jugé anormal. Ce n'est qu'une fois qu'ils sont redevenus humains que nous pouvons voir Alex et Hal, le deuxième couple de vampire/fantôme présent dans la série désormais capable de vivre pleinement leur relation.

Pourtant, l'hybride n'est pas forcément le fruit d'une union entre deux espèces différentes. Un monstre ou un humain peut être perçu comme hybride selon sa situation. Ainsi, Silas est considéré comme un hybride par la communauté du cimetière qui le considère ni comme tout à fait vivant, ni comme tout à fait mort. Pour eux, il se trouve à la frontière de deux mondes : « on the borderland between their world and the world they had left »<sup>2</sup>. Et lui-même cherche sa place dans un univers qui ne semble pas l'accepter. C'est donc sa nature vampirique qui fait de lui un marginal, dans la mesure où *The Graveyard Book* fait une claire distinction entre les vivants et les morts faute de définir les personnages comme humains ou monstres. C'est son hybridité qui le rend si proche de Nobody, lui-même considéré comme un étranger dans les deux mondes, à la différence que Nobody *devient* hybride mais ne *l'est* pas au départ. Ayant été recueilli à la naissance par

---

<sup>1</sup> Cette idée de mutation génétique qui agit comme une sélection naturelle des espèces est notamment présente dans l'univers Marvel avec les célèbres X-Men. On ne parle plus ici de genre fantastique, ni-même néogothique, mais d'une catégorie du merveilleux dans la mesure où il s'agit d'un monde de super-héros. La science-fiction garde cependant un rôle plus ou moins important car tous ces super-héros voient le jour dans des circonstances dites scientifiques : une morsure radioactive, un sérum de super soldat, une exposition aux rayons gammas, un savoir nano-technologique avancé... Des éléments du fantastique restent présents néanmoins car on y parle de sorcellerie (Dr Strange) et de monstres. Cependant, l'élément d'effroi qui fait partie intégrante du gothique est absent, ce qui rend peut-être le genre plus proche de la *fantasy* que du fantastique pur malgré sa mise en scène moderne.

<sup>2</sup> N. Gaiman, *op. cit.*, p. 29.

la communauté du cimetière, il a fallu qu'il s'adapte à la vie mortuaire. Les monstres l'y ont aidé en lui offrant une nouvelle liberté, ce qu'ils appellent « the Freedom of the Graveyard », permettant ainsi à l'enfant de vagabonder dans le cimetière comme les autres fantômes. Il développe alors des qualités similaires aux fantômes: il peut traverser les murs, effrayer les gens, voir dans l'obscurité... Cependant, plus il grandit, plus son humanité s'épanouit. Nobody, contrairement à Silas qui est conscient de son statut, est ramené brutalement à l'ambiguïté de son existence lors d'une rencontre paranormale entre les vivants et les morts : la danse macabre. Les morts dansent d'un côté, les vivants de l'autre. Nobody a toujours montré une certaine nonchalance envers la mort qui, pour lui, est une normalité : « It's only death. I mean, all my best friends are dead »<sup>1</sup>. Pourtant, même en sachant qu'il est vivant à la différence de ses parents adoptifs, il ne s'est jamais considéré comme appartenant à la communauté humaine. C'est l'explication qui nous est donnée à la fin de la scène de la danse macabre :

'But *I'm* one of you.'

'Not yet, boy. Not for a lifetime.'

And Bod realized why he had danced as one of the living, and not as one of the crew that had walked down the hill, and he said only, 'I see... I think'<sup>2</sup>.

Nobody n'est donc qu'un hybride temporaire. Humain, il ne peut rester indéfiniment au sein du cimetière et devra affronter le monde des vivants. N'étant que de passage, ses pouvoirs acquis lors de son séjour au cimetière disparaissent au fur et à mesure qu'il grandit et que son humanité croît. À la fin du récit, Nobody ne peut plus traverser les murs ni voir dans l'obscurité, et finit par être aveugle face au monde des fantômes. Il devient alors un corps étranger dans le cimetière et doit apprendre à vivre comme un humain. L'hybride n'est plus.

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 179.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 163.

Ainsi la frontière entre la science-fiction et le fantastique est à peine marquée. Il suffit souvent d'un détail pour ébranler l'équilibre des genres et diriger le récit vers l'une des deux catégories établies. Pourtant, l'apparition de la science-fiction dans le néogothique est pratiquement inévitable. À l'heure où les sciences ont une place primordiale au sein de notre société, il devient difficile de fournir un récit surnaturel crédible sans se référer à la rationalité scientifique. Il est vrai que le fantastique est justement fait pour ébranler la réalité, mais la science-fiction offre une place « où l'imagination gagnerait la sérénité d'un regard lucide, et où l'intellect s'enrichirait avec le sens du grand possible propre à l'imaginaire »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Baudin, Henri. *Le monstre 3 : Les monstres dans la science-fiction*. Paris, Circé, 1976, p. 70.

## *Conclusion*

De toute évidence, le néogothique n'a cessé d'évoluer depuis son émergence après la fin des années cinquante. D'abord fidèle à son précurseur, le gothique du 18<sup>ème</sup> siècle, nous avons eu droit à des œuvres sombres où le monstre n'est qu'une calamité parmi tant d'autres. Ce monstre a aussi connu des évolutions, d'abord envisagé comme une bête indigne puis un être à part entière. Le monstre dit « moderne », car c'est ainsi qu'il apparaît malgré ses origines anciennes, est devenue une figure emblématique de la sensualité et de l'envie. La peur de l'homme se transforme en fascination, voire en ambition, le poussant à approcher le monstre qu'il fuyait à une époque. Un véritable dialogue s'installe alors entre le monstre et l'humain : c'est là que le néogothique définit un réel tournant dans la représentation des deux entités.

En permettant au monstre de prendre la parole, un certain niveau d'empathie est attendu du spectateur et/ou lecteur. Le pathos du monstre devient dès lors l'angle d'attaque qui mène ensuite à la réévaluation de son statut. Mais s'il y a réévaluation du statut du monstre, pouvons-nous réellement parler d'une inversion des rôles entre l'humain et le monstre comme nous l'avions suggéré au début de notre réflexion ? Tout porterait à croire que ce n'est pas le cas. Ce n'est plus tant une inversion des rôles qu'une redéfinition de ce qu'est le monstre. L'humain ne change pas vraiment de caractère, même s'il peut apparaître monstrueux, cela dit il garde un statut presque élitiste dans la hiérarchie préétablie. C'est le monstre qui doit donc s'élever au rang d'humain pour pouvoir prétendre à une nouvelle reconnaissance de la part du public. Cette élévation se fait notamment grâce aux métamorphoses physiques que le monstre a endurées ces dernières décennies, allant de la figure grotesque à un modèle de beauté, ou du moins une imitation physique parfaite de l'homme. Maintenant qu'il a migré vers le monde humain, le monstre



se doit d'être « civilisé » et d'accepter les règles de la communauté humaine. Nous le suivons dans son parcours urbain et ses luttes quotidiennes contre ses instincts naturels et c'est ce sentiment de désarroi face à son combat qui pousse le public à réévaluer son statut. Le monstre est capable de sentiments, capable de s'élever jusqu'au même rang que les autres êtres vivants.

Parce que la notion d'éthique veut que l'on protège les êtres en vie, le néogothique ne peut s'empêcher de prouver, à plusieurs reprises, que l'Autre, malgré ses différences, prétend aux mêmes droits que l'homme. Le monstre devient alors une métaphore du racisme. Le mot « espèce » est d'ailleurs utilisé dans certaines œuvres pour dissocier clairement les humains des monstres, empêchant toute relation de se créer entre les deux communautés. Nous pourrions même dire que cette métaphore raciale est valable pour un grand nombre d'œuvres traitant du monstrueux, à cette différence près que le néogothique insiste sur l'acceptation – ou du moins, la tolérance – du monstre. C'est pourquoi le code moral est toujours remis en question : ce qui est bien pour une société ne l'est pas forcément pour une autre. Cela dit, très peu d'œuvres sont prêtes à renier complètement la morale établie par l'homme pour laisser place au monstre. Renier la morale ne reviendrait qu'à produire une œuvre relevant du tabou, ce qui serait alors perçu comme terrifiant mais n'aiderait en aucun cas à faire valoir l'existence du monstre comme saine. C'est pourquoi il appartient au monstre de s'élever au rang d'homme, et non à l'homme de s'abaisser au rang de monstre. Dans de telles œuvres, lorsque l'homme agit de manière monstrueuse, rien n'est là pour expliquer ses actions. Il devient tout simplement un symbole d'horreur. En un sens, l'humain n'a d'autre choix que de rester tel qu'il est sous peine d'être jugé, tandis que le monstre a le bénéfice du choix, de son statut à sa disposition. De ce fait, c'est choisir de rester monstrueux qui, aux yeux de l'homme, le condamnera.

Que dire enfin d'une éventuelle communion entre le monstre et l'humain qui confinerait à l'hybridité ? Il semble, selon notre analyse, que cette communion ne soit pas encore extrêmement marquée. Le néogothique n'est, en effet, qu'au début de la réflexion sur la possibilité d'une réelle entente entre l'homme et le monstre. L'hybride n'est qu'un prétexte pour rapprocher les deux partis sans qu'ils puissent toutefois s'épanouir pleinement dans leurs rôles. Car il s'agit de renier une partie de son identité afin de pouvoir appartenir à l'un des deux mondes. À l'origine, il y a bien un rejet tant au niveau de l'univers monstrueux qu'au niveau de l'univers humain. L'essor de la science-fiction aidera néanmoins à glorifier le statut de l'hybride jusqu'à devenir l'emblème du surhomme. Ce surhomme peut être bénéfique comme il peut être maléfique. Tout dépend, au final, du costume qu'il décide d'endosser. Mais l'hybride n'est pas seulement la conséquence d'un acte sexuel. Il peut tout aussi bien s'agir d'une mutation génétique qui laisse entendre qu'une sélection naturelle est à l'œuvre et que l'humain, comme le monstre, sera amené à disparaître pour laisser place à un être jugé meilleur. La figure de l'hybride devient alors un point de raccord entre deux natures qui se rejettent, prouvant peut-être que le monstre et l'homme ne sont pas si différents l'un de l'autre mais se complètent. Cela étant dit, si l'hybride finit par devenir le symbole d'une union et d'une acceptation, qui alors deviendra le nouveau porte-parole des dérèglements de la société humaine ? La réponse se trouve peut-être ailleurs. Dans cette nouvelle popularité, par exemple, qui entourent désormais les univers utopiques et dystopiques où l'homme devient son propre ennemi, mais aussi un miroir d'introspection bien plus large encore, reflétant une humanité double, à la fois négative et positive.

# **BIBLIOGRAPHIE**

---

## ***Sources primaires :***

### ***Œuvres du corpus***

GAIMAN, Neil. *The Graveyard Book*, New York, Harper, 2008

GRANT, Brian. *Hex*, United Kingdom, 2004-2005

RICE, Anne. *The Witching Hour*, New York, Random House, 1990

WHITEHOUSE, Toby. *Being Human* (UK), 2008-2013

### ***Ouvrages littéraires***

CAPEK, Karel. *Rossum's Universal Robots*, Digireads.com, 2014

HAMILTON, Laurell K. *Anita Blake : Vampire Hunter*, New York, Ace Books & Berkley Books, 1993 - 2013

MATHESON, Richard. *I am Legend*, Londres, Millenium, 1999

ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Londres, Bloomsburry, 2007

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*, New York, Airmont Books, 1963

STOKER, Bram. *Dracula*, New York, Pocket Books, 2003

### ***Références télévisuelles et filmiques***

DARABONT, Frank & KIRKMAN, Robert. *The Walking Dead*, AMC, 2010 – 2018 (en cours)

DEL TORO, Guillermo. *Crimson Peak*, Universal Pictures, 2016

KRIPKE, Eric. *Supernatural*, The WB & The CW, 2006 – 2018 (en cours)

MITCHELL, Dominic. *In The Flesh*, BBC, 2013-2014

## ***Sources secondaires et critiques :***

AUBRY, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006

- BADIOU, Alain. *L'éthique : essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier, 1993
- BAUDIN, Henri. *Le monstre 3 : Les monstres dans la science-fiction*, Paris, Circé, 1976
- BAYARD, Florence. « Pourquoi les morts reviennent-ils ? », dans BOULOUMIÉ Arlette, ed., *Les Vivants et les Morts : Littératures de l'entre-deux-mondes*, Paris, Imago, 2008
- BEAUNE, Jean-Claude. *La vie et la mort des monstres*, Seyssel, Champ Vallon, 2004
- BERTHELOT, Francis. *La métamorphose généralisée, du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993
- BOZZETTO, Roger. *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2001
- CAVALLARO, Dani. 'Hybrid and Grotesque Bodies' in *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror, and Fear*, New York, Continuum, 2002
- CROSSEN, Carys. 'The Modern Literary Werewolf: A critical Study of the Mutable Motif', in *Folklore*, 127, 1 (2016)
- DESBLACHE, Lucile. 'Guest Editor's Introduction: Hybridity, Monstrosity and the Posthuman in Philosophy and Literature Today', in *Comparative Critical Studies*, 9, 3 (2012)
- ECO, Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale de France, 1985
- FOUCART, Jean. « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », dans *Pensée plurielle*, 24, 2 (2010)
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- JARROT, Sabine. *Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle : de l'autre à un autre soi-même*, Montréal, L'Harmattan, 1999
- LESTEL, Dominique. *L'animalité : essai sur le statut de l'humain*, Paris, Hatier, 1996
- MAINGUENEAU, Dominique. *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007
- MARIGNY, Jean. *Le vampire dans la littérature du XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003
- MARTIN, Jean-Clet. *Le mal et autres passions obscures*, Paris, Kimé, 2015
- MELTON, Gordon J. *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*, Canton Township, Visible Ink Press, 2010
- NAYAR, Pramod. *Posthumanism*, Cambridge, Polity, 2014

- NIETZSCHE, Friedrich. *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Aubier Montaigne, 1978
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Le mal ou le théâtre de la liberté*, Paris, Grasset, 1999
- SCARBOROUGH, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*: <https://ebooks.adelaide.edu.au/s/scarborough/dorothy/supernatural-in-modern-english-fiction/chapter3.html>. Lien consulté le 31 juillet 2018
- SCHLESSER, Thomas. « Surnature et sous-nature du corps dans le cinéma fantastique : les figures antithétiques du vampire et du zombi », dans DUPEYRON-LAFAY, Françoise, ed., *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction : figures et fantasmes*, Paris, Michel Houdiard, 2005
- SOLDINI, Fabienne. « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse », *Sociologie de l'Art*, 1 & 2, 1 (2003)
- , « La lecture du fantastique: terreurs littéraires, peurs sociales », *Belphégor: littérature populaire et culture médiatique*, 3, 2 (2004)
- SONTAG, Susan. 'The Imagination of Disaster', in *Commentary* (1965): <https://americanfuturesiup.files.wordpress.com/2013/01/sontag-the-imagination-of-disaster.pdf>. Lien consulté le 31 juillet 2018.
- THORNE, Tony. *Countess Dracula: Life and Times of Elisabeth Bathory*, Londres, Bloomsbury, 1997
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970
- TOY, Crawford H. 'Taboo and Morality', *Journal of the American Oriental Society*, 20 (1899)
- VAX, Louis. *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1987

**MOTS-CLÉS** : monstrueux, néogothique, littérature anglophone, société

## **RÉSUMÉ**

La littérature contemporaine anglophone est de plus en plus tournée vers l'univers monstrueux, marquant un renouveau du genre gothique. Nous pouvons constater que les monstres modernes s'inspirent grandement des mythes classiques, mais ont subi une métamorphose non-négligeable afin de pouvoir s'adapter à la société du 21<sup>ème</sup> siècle, se révélant plus humains que jamais. Parmi ces monstres, nous avons tout particulièrement retenu le vampire, le loup-garou, le fantôme, ainsi que le démon. Ce mémoire a pour but d'analyser les rôles que nous donnons à l'humain et au monstre dans la littérature actuelle, et s'interroge sur le concept d'hybridité au sein du néogothique. Nous y explorons ainsi les frontières du genre, qu'elles soient télévisuelles ou littéraires, fantastiques ou scientifiques, afin de mieux comprendre pourquoi le monstrueux est remis au goût du jour dans le monde occidental, mais surtout, pourquoi nous sommes si fascinés par les créatures qui hantent nos cauchemars.