

<b>Zeitschrift:</b>	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
<b>Herausgeber:</b>	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
<b>Band:</b>	7 (1985)
<b>Artikel:</b>	Le fantastique du remords
<b>Autor:</b>	Pelckmans, Paul
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-254429">https://doi.org/10.5169/seals-254429</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## LE FANTASTIQUE DU REMORDS

Depuis la grande thèse de Pierre-Georges Castex<sup>1</sup>, personne ne s'est plus guère attardé à la soudaine importance que revêtent, dans le fantastique du Second Empire, les hallucinations du remords. Cet oubli se conçoit d'ailleurs: comme, ces vingt dernières années, le fantastique aura mobilisé surtout des théoriciens de la littérature, les débats se sont concentrés comme d'eux-mêmes autour de quelques auteurs et textes célèbres. Dès lors, Henri Rivière, Erckmann-Chatrian, Charles Barbara, Claude Vignon... devaient faire piètre figure aux côtés de contemporains comme Mérimée ou Théophile Gautier.

Il faudrait la plume de Victor Hugo pour oser rattacher ces remords de la fiction à l'espèce de démission collective que représente le rapide assentiment des majorités silencieuses françaises au «crime» du 2 décembre. Aussi préférerons-nous esquisser une hypothèse moins liée à un forfait précis; à cet effet, nous gloserons deux récits<sup>2</sup> qui, sans être pour autant des chefs-d'œuvre méconnus, ne méritent pas l'oubli quasi total<sup>3</sup> où ils ont sombré: *L'Assassinat du Pont-Rouge* (1855) de Charles Barbara, et *Caïn* (1860) de Henri Rivière.

A supposer qu'il les ait lus, le théoricien du fantastique nous chicanerait sans doute sur le choix de ces deux textes. Pour peu qu'on tienne, dans la lignée de Todorov, à voir dans l'hésitation du lecteur le critère distinctif du genre, force est en effet d'avouer que l'insolite, ici, ne fait pas l'objet que d'un constat indécis. Dans *L'Assassinat*, la ressemblance frappante entre le fils de l'assassin et sa victime pourrait être le fait du hasard ou d'une obsession de grossesse; l'idéologie, très explicitée, du roman impose d'y voir un châtiment. Dans *Caïn*, l'assassin finit par devenir le sosie de sa victime; cette assimilation, qui ne fait d'ailleurs qu'accentuer une ressemblance préexistante au

meurtre, est censée s'opérer selon des voies purement psychologiques. Pareille justice immanente dispense le texte de tout recours surnaturel.

Le lecteur, dès lors, n'a pas vraiment de quoi hésiter. Empressons-nous toutefois d'ajouter que nos textes partagent cet inconvénient avec bon nombre d'autres récits communément réputés fantastiques. Ainsi, *Le Pied de momie* (1840) de Gautier, et *Véra* (1874), de Villiers de l'Isle-Adam, se terminent tous les deux sur la découverte matinale d'un objet-témoin – qui atteste que les événements mystérieux de la nuit précédente n'auront pas été qu'un rêve. Todorov lui-même admet d'ailleurs, dans quelques pages embarrassées, que l'hésitation est rarement équilibrée: «On penche quand même plutôt pour l'explication surnaturelle»<sup>4</sup>. L'Aragonais suspect qui, dans *La Vénus d'Ille* (1837) de Mérimée, fait douter de la culpabilité de la statue «fournit non seulement des justifications morales mais un alibi formel»<sup>5</sup>; les soupçons dont il avait fait l'objet esquissent donc tout au plus une fausse alternative.

C'est dire que l'hésitation, pour fréquente qu'elle y soit, n'est sans doute pas la caractéristique essentielle du fantastique: des classiques du genre s'en passent allégrement. Henri Rivière et Charles Barbara pouvaient donc bien emboîter le pas...

*L'Assassinat du Pont-Rouge* est une œuvre de moraliste: il s'y agit de justifier la Providence en montrant que les tourments du remords suffisent à punir ceux qui échappent à la justice des hommes. Le coupable lui-même finit par le reconnaître:

Ce qui eut lieu, l'état où je suis réduit, tout tend à me faire croire que, dans une société purement formaliste, si la certitude de l'impuissance y devient une source de scélératesses, cette impunité, la plupart du temps, n'est que fictive, et que le plus insigne scélépat, supposez qu'il soit assez adroit pour échapper au bagne ou à l'échafaud, peut encore trouver en lui-même un châtiment mille fois plus terrible que celui dont il se joue (p. 155).

Au dénouement, l'auteur, qui tient à résumer son propos, se délivre un *satisfecit* analogue:

Echappé d'un milieu [...] où la légalité est la souveraine moralité, il tombait pourtant en proie à des tortures inouïes dont on essayerait vainement de contester la source (p. 180).

Devant une telle assurance, la critique se doit d'«essayer» quand même; on ne tarde pas alors à s'apercevoir que le détail du texte comporte amplement de quoi «contester la source» surnaturelle des remords de son protagoniste. Notons d'abord que le crime qui les occasionne semble, si l'on ose dire, rajouté à la biographie du personnage: ce meurtre, qui a d'autant moins de chances d'être découvert que tout le monde croit que la victime s'est suicidée, s'avère être un crime aussi gratuit qu'il est parfait. Le meurtrier, qui avait tué pour échapper à la misère, pousse ensuite la prudence jusqu'à faire une carrière honorable – et ne dépense que les revenus avouables qu'elle lui vaut. Comme quoi le meurtre, objectivement inutile, n'aura servi qu'à faire de ce criminel un précurseur certes très involontaire de Lafcadio...

Tel quel, ce crime superflu n'en pourrait pas moins nourrir de solides remords. Ceux qu'on nous donne à lire ne transcendent pas vraiment l'ordre judiciaire, ils sont plutôt le fait d'un meurtrier qui, malgré ses précautions, ne réussit pas à croire à sa sécurité:

Quand toute trace de mon crime avait disparu [...], je sentais croître mes inquiétudes, mes angoisses, mes terreurs. Je m'inquiétais moi-même avec les fables les plus absurdes; dans le geste, la voix, le regard du premier venu, je voyais une allusion à mon crime. Les allusions m'ont tenu incessamment sur le chevalet du bourreau (p. 159).

Ces «angoisses» sont assurément fort peu raisonnables; cela ne suffit pas à leur conférer une quelconque spécificité religieuse ou morale.

Charles Barbara, il est vrai, s'ingénie à donner le change. Son personnage revêt parfois une allure luciférienne; le texte le montre défiant Dieu et s'empresse, en guise d'argument *a contrario* en faveur de sa thèse, d'insinuer que cette incroyance obstinée est une tentative de refouler le remords. Malheureusement, à mesure que l'intrigue progresse, ce refus intimidé de la foi se rabat de plus en plus sur une appréhension assez mesquine: les sarcasmes athées du meurtrier visent surtout à retarder la conversion de sa femme, qui, moribonde et d'autant plus tenaillée de scrupules, pourrait le compromettre en se confessant.

Reste au moins, dira-t-on, l'élément proprement fantastique du roman, cette ressemblance entre l'enfant et la victime de l'assassin qui semble attester un châtiment surnaturel:

Je m'étais flatté [...] de ne jamais connaître le remords, et cette conscience, ces remords grandissent à mes côtés, en chair et en os, sous la forme de mon enfant (p. 160).

Ce serait d'une critique excessivement soupçonneuse de prétendre qu'un tel enchaînement prouve que, comme le crime, le remords est rajouté au personnage: toute expression symbolique requiert une extériorisation de ce type. Par contre, il est plus grave que le texte, lorsqu'il évoque l'impact psychologique de cette ressemblance, ne réussit qu'à faire de l'enfant un très improbable dénonciateur; son père dit en effet:

Je crains que tout à coup la raison ne lui vienne<sup>6</sup>, que sa langue ne se délie, qu'il ne parle et ne m'accuse (p. 161).

Même les cauchemars de la panique n'instaurent pas vraiment une autre scène: le malheureux s'y voit devant ses juges, accablé par le témoignage de son fils, puis traîné sur l'échafaud.

Les morsures du remords représentent depuis toujours un thème privilégié de toute prédication qui ne dédaigne pas d'effrayer son auditoire. Pour autant que le propos moralisateur de Charles Barbara nous autorise à l'aligner sur cette tradition, on ne peut que s'étonner de sa manifeste incapacité à imaginer concrètement ces morsures: dans ce texte où le remords est censé suppléer aux insuffisances de la justice, celui-là ne sait guère parler que de celle-ci.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul thème édifiant que ce roman qui se voudrait chrétien réduit à un contenu plutôt profane. Voici d'abord l'image que le porte-parole croyant de l'auteur se fait des rétributions de l'au-delà:

Je crois [...] qu'il est des lois morales comme il en est de physiques; et, de même que, si ces dernières étaient troublées, il en résulterait infailliblement un désastre, je suis convaincu qu'on ne peut enfreindre les autres sans qu'il s'ensuive, dans le monde de l'esprit, un malaise qui, pour cesser, exige une expiation (p. 69).

Encore toute comparaison a-t-elle le droit d'être boiteuse; ne nous inquiétons donc pas trop de l'automatisme foncièrement amoral que la référence aux lois physiques introduit ici dans l'eschatologie. Ailleurs, Charles Barbara rencontre, comme tout apologiste, le problème de la douleur; sa théodicée se réduit à un argument typiquement romantique:

Beaucoup de ceux qui sont grands parmi les hommes sont fils de la douleur, à ce point qu'on pourrait dire: Celui-là sera le plus grand parmi vous qui aura le plus souffert (p. 51).

Où l'«aiguillon» (p. 51) de la douleur profite aux grands hommes plutôt qu'à l'humanité; le texte côtoie un dolorisme orgueilleux plus proche de *Chatterton* que de l'Evangile:

Combien de fois ne me suis-je pas écrié: O mes amis! à force de me dédaigner, de ne me compter pour rien, de me juger à tort et à travers, vous me contraindrez à faire des chefs-d'œuvre (p. 52).

Notons au passage que, dans ce roman du remords, l'idée que la souffrance pourrait être une opportune expiation plutôt qu'une promesse de gloire n'effleure apparemment personne...

A jauger *L'Assassinat du Pont-Rouge* d'après son projet édifiant, on pourrait s'étonner de bien d'autres choses encore; comme, au cas où l'auteur aurait vraiment réussi son apologie, le roman ne nous intéresserait sans doute plus, nous ne nous attarderons pas. Les considérations qu'on vient de lire tendraient d'ailleurs plutôt à compliquer notre problème: l'engouement fantastique pour le remords devient plus énigmatique encore quand on constate qu'un Charles Barbara, pourtant manifestement doué, est comme dépassé par son sujet – qu'il traite, pour tout dire, à vide...

Du moins cela nous autorise-t-il à avancer une hypothèse paradoxale; amorçons-la donc à partir d'une bizarrerie du texte. L'assassin de notre roman n'est pas coupable que de son meurtre: Charles Barbara en fait un être foncièrement mauvais, qui inspire une répulsion instinctive à la plupart de ses proches et passe généralement, au début de l'histoire, pour un misérable passible de la cour d'Assises (p. 67).

Il n'échappe à ce passé qu'on nous dit grouillant d'escroqueries et d'indélicatesses que par une conversion simulée: son hypocrisie lui permet de faire carrière dans l'administration de diverses œuvres dévotes, de nouer de profitables relations avec des ecclésiastiques et des magistrats. Cela ne l'empêche pas de cracher, en petit comité, sur les actes de dévotion que sa position l'oblige à multiplier, ni même de s'offrir, lorsque l'impunité paraît assurée, de menus larcins. Pourtant, ses remords ne lui rappellent que le meurtre; même quand, au dénouement, le meurtrier, émigré en Amérique, se fait philanthrope dans l'espoir d'échapper ainsi à ses tourments, ce changement de vie, qui aurait pu être une conversion enfin réelle, n'implique aucune condamnation morale de ses autres tares. En outre, les hallucinations du remords ne lui montrent que le spectre de sa victime; le souvenir de ceux qui ont souffert de ses abus de confiance ou de ses calomnies ne semble le hanter jamais.

Que tous les autres crimes pâlissent aux côtés du meurtre est, en soi, fort peu étonnant. Il est plus curieux que, sans que le texte thématise jamais le rapprochement, la victime du meurtre, que bien d'autres moralistes auraient parée d'une émouvante innocence, soit ici un agent de change véreux qui vient presque à faire figure de double de son assassin. Cet étrange parallélisme psychologique paraît, pour qui lit de près, à peine moins accusé que la ressemblance physique qui reproduit, dans les traits de l'enfant nouveau-né, le visage de l'homme tué. L'agent de change est, comme son meurtrier, un homme parti de rien, un parvenu de l'hypocrisie dont l'apparente honorabilité dissimule un total immoralisme; on nous dit en outre qu'il a été le premier amant de la femme qu'épousera son assassin. L'argent que celui-ci lui vole représente au surplus, entre ses mains à lui, un premier vol: au moment de sa mort, l'agent de change, banquieroutier, est sur le point de s'enfuir en Angleterre avec les fonds de ses derniers clients. On conçoit dès lors qu'au lendemain du crime le meurtrier peut se dire un instant que les méfaits de l'agent suffisent «presque à [l']absoudre» (p. 155).

Le texte n'indique en somme qu'une seule différence entre les deux hommes: le banquieroutier aurait été, au dire de son ancien caissier, incapable de remords (p. 26). A tout prendre, cela fait presque une ressemblance de plus.

Un remords qui, moralement, devrait englober toute une vie ressasse ainsi son geste le plus coupable, qui est lui-même un règlement de comptes entre doubles. *L'Assassin du Pont-Rouge*, au sens fort de l'expression, revient constamment au même. Aussi est-ce du côté de cette prolifération du Même que nous aimerais chercher l'explication du fantastique du remords.

Nous avons récusé ci-dessus la définition todorovienne du fantastique en termes d'hésitation. Le genre, pour nous – et conformément à l'expression spontanée qu'une première lecture fait sur tout lecteur non prévenu –, vise bien à instaurer un surnaturel. Au XIX<sup>e</sup> siècle toutefois, l'entreprise tenait de la gageure: au lendemain des Lumières, le surnaturel avait trop perdu de son crédit pour que la fiction elle-même n'hésitât devant une telle énormité. D'où l'écart qui sépare notre genre des légendes traditionnelles: qui veut ébaucher une transcendance pour l'agrément d'un public plus qu'à trois quarts incrédule, viscéralement sceptique ne peut qu'adopter un cheminement louvoyant. Se contentant d'insinuations discrètement progressives, le fantastique ajourne indéfiniment le réflexe de rejet immédiat qu'une affirmation plus massive du surnaturel ne tarderait pas à provoquer.

Le thème du remords convenait d'autant mieux pour une telle entreprise qu'il s'enracine, pour la métamorphoser, dans une dimension majeure de cet affaissement du surnaturel que le fantastique tente d'enrayer. On peut en effet définir la fin des religions comme une crise de la différence: y dépérit, précisément, le rapport existentiel au Tout Autre. Même si, au XIX<sup>e</sup> siècle, peu de penseurs en concluent à l'universelle contingence, le mal du siècle comporte suffisamment d'appréhensions dans ce sens pour qu'on soit fondé à croire qu'en exaltant l'égalité comme un idéal la Révolution faisait de nécessité vertu. Le fantastique serait plutôt enclin à faire de nécessité miracle: le thème du double, qu'une critique teintée de psychanalyse rapproche volontiers des pathologies du narcissisme, dit peut-être surtout les tourments d'«un univers où s'effacent, peu à peu, les différences entre les hommes»<sup>7</sup>.

Encore l'identité des doubles peut-elle sortir un effet de cocasserie aussi bien que d'horreur sacrée: un lecteur malicieux d'*Avatar* pourrait se souvenir d'*Amphitryon!* Le ressassement effaré du même qu'est le remords évite habilement ce risque;

même indépendamment de ce motif, le fantastique du double, de *William Wilson* à *Dr Jekyll*, se pare d'ailleurs volontiers des prestiges de la morale. Ethique sans aucun doute sommaire, franchement indigente dans le cas de *L'Assassinat*; comme, dans la fiction, c'est l'apparence qui compte, l'invocation du remords n'en réussit pas moins à donner le change. Des histoires qui ne racontent en fait que l'éternel retour du Même, vœu et obsession majeurs du XIX<sup>e</sup> siècle, y gagnent un semblant d'élévation surnaturelle – comme pour convaincre les lecteurs que leur prison est le royaume des cieux...

Pourtant, le fantastique n'est pas exactement l'ultime expédient d'une apologétique aux abois. Dans ce sens, le roman de Charles Barbara, qui se veut chrétien même s'il ne connaît au fond que la justice des hommes, nous vaut un exemple tant soit peu impropre. Tout se passe en effet comme si, dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et le triomphe de la sensibilité, les aspirations que comblait naguère l'adhésion au sacré cherchaient à se satisfaire sur d'autres voies: elles investissaient notamment les rapports affectifs, conférant un prix inédit – et une nouvelle fragilité – aux tendresses de la vie privée. Plutôt que de ressusciter les dieux morts, le fantastique, le plus souvent, se met au service de ces transcendances déviées; beaucoup de récits préconisent ainsi on ne sait quelle apothéose de l'amour, que les contes les plus audacieux se complaisaient même à montrer triomphant de la mort<sup>8</sup>.

*Caïn* préfère pavoiser l'amitié de deux officiers de marine, elle aussi traversée d'un rêve de divinisation:

- Sais-tu, reprit Raoul, que l'on commence, dans la station, à comparer notre amitié à celle de Castor et de Pollux!
- Malheureusement, dit Georges avec amertume, nous ne sommes pas des demi-dieux; nous ne sommes que d'obscurs officiers de marine au service de la République (p. 76).

Le texte remplit l'écart en relatant les remords que le meurtre de Raoul inspire à Georges. Ambitieux, ce dernier se prend, un jour, à souhaiter obscurément la disparition de son ami devenu son supérieur hiérarchique, puis, lorsque le sort prévient ces vœux en faisant tomber Raoul dans une crevasse,

cause sa mort en négligeant de lui tendre la main pour l'en retirer. Le souvenir de cette défaillance de l'amitié empoisonnera le reste de sa vie – et l'acculera finalement au suicide. Cet étrange parti pris d'illustrer le sentiment par le contrecoup de sa catastrophe n'est d'ailleurs surprenant qu'à première vue: il rejoint une stratégie majeure du fantastique, où la transcendance de l'affect se démontre au mieux *in absentia*. Les gens heureux, pour avoir parfois une histoire, rencontrent forcément, dans leur réussite même, la finitude humaine: le crime permet de grandir à l'infini le sentiment auquel le survivant a forfait.

Aussi les tribulations de celui-ci ne relèvent-elles pas, à proprement parler, d'une punition divine. Pour expliquer la surprenante évolution qui fait de Georges meurtrier un sosie vivant de Raoul, Henri Rivière, féru de psychologie, se contente d'invoquer les jeux du hasard et de l'idée fixe; il dédaigne même de gloser dans un sens providentiel la coïncidence récurrente qui rattache les péripéties majeures de cette descente aux enfers aux sommets de la carrière militaire et mondaine de Georges. Tel quel, ce contraste facile contribue pourtant à entourer d'une aura de fatalité ce qui voudrait passer ici pour le travail implacable de l'obsession; le texte favorise ainsi la confusion des registres, insinuant que les châtiments de l'amitié sont tributaires d'une psychologique transcendance. La relève du sacré par l'affect est presque parfaite lors de l'entrevue finale de Georges avec le père de Raoul: ce père, tendrement aimé de son fils, a assisté par télépathie à ses derniers instants et peut ainsi, au nom de l'amitié, infliger à Georges terrifié la célèbre sommation du dieu de la Genèse:

C'était votre ami, c'était votre frère! Caïn! qu'as-tu fait de ton frère? (p. 195).

Les remords de Georges, pourtant, prêtent eux aussi au soupçon. Peu importe que, dès le lendemain de son meurtre par omission, Georges consacre le plus clair de ses efforts à combattre son effrayante ressemblance avec son ami. S'imposant au coupable à son corps défendant, ses souffrances n'en imposent que mieux, au lecteur, leur valeur d'Absolu. Qui s'inquiéterait dès lors, dans la perspective du fantastique, que ces prétendus remords ne véhiculent, à la lettre, aucun reproche de la conscience?

Il suffit qu'ils égalent le criminel aux grands tourmentés de la mythologie:

Il ressemblait à un de ces illustres misérables que la fable antique nous montre avec leur égarement et leurs terreurs, dont le cœur était en proie aux furies et que poursuivait la fatalité (p. 196).

Quelques pages plus haut, la référence était plus moderne:

On le comparait au corsaire, à Lara, à tous les infortunés de nature surhumaine que poursuit le remords d'un crime [...] sans qu'on se doutât que cette comparaison fût horriblement réelle (p. 185).

Où la mise en cause, très conventionnelle, de l'ignorance du public fait passer comme une évidence la «nature surhumaine» de Georges.

Que le remords, ainsi, se passe plus aisément du regret que de sa gloriole ne fait en somme qu'accuser, dans toutes les acceptations du terme, la loi profonde du genre. Le véritable intérêt de *Caïn*, qui est aussi sa principale insuffisance, est ailleurs: le conte trahit, par quelques maladresses diégétiques, le caractère foncièrement secondaire du remords qu'il met en scène – et qui, manifestement, se surimprime à une indifférenciation pré-existante. Dès le premier chapitre, Raoul affirme, sur la foi de Lavater, que la parfaite amitié conduit à la ressemblance:

Il disait que, dans beaucoup de cas, la ressemblance n'est que le résultat d'une affection profonde et partagée; qu'un amant et sa maîtresse, un mari et une femme qui passent leur vie ensemble, deux amis qui ne se quittent pas pendant une longue suite d'années, finissent par prendre à leur insu, quelle que soit la différence de leur organisation, la physionomie l'un de l'autre (p. 77).

Sous le constat pseudo-scientifique, on devine une ferveur: pour la sensibilité romantique, l'idéal de l'affection est moins dans la sympathie réciproque de deux singularités que dans leur assimilation l'une à l'autre<sup>9</sup>; Raoul renchérit seulement en l'élargissant aux physionomies. Son testament, adressé à Georges, abonde dans le même sens:

Il faut, après ma mort, que, pour conserver et accroître, s'il est possible, la ressemblance qui existe aujourd'hui entre nous, tu t'étudies à imiter les gestes que je faisais, à te servir des expressions que j'employais de préférence, à prendre mes habitudes de tous les

jours. Cela ne te sera pas difficile. Cela ne sera que ta manière d'être de maintenant que tu conserveras [...]. C'est que le culte du souvenir a besoin, comme tous les autres, d'une pratique de tous les instants; c'est que je veux m'incarner en toi afin d'être sûr que tu ne m'oublieras jamais (p. 121).

Texte déconcertant à plus d'un égard: la transcendence de l'affect, que le fantastique accrédite d'ordinaire en inscrivant des ressorts surnaturels dans sa psychologie, aboutit ici à lui faire consacrer une authentique liturgie<sup>10</sup>. Nous en retiendrons surtout que, si Raoul était mort par accident – pour un officier de marine la chose n'a rien d'invraisemblable –, la suite de l'histoire ne s'éloignerait pas radicalement de celle qu'on nous donne à lire. On peut présumer il est vrai, et c'est plus qu'une nuance, que Georges innocent n'aurait pas craint cette assimilation, qu'il l'aurait peut-être même cultivée; il reste troublant qu'en ce début d'histoire le texte laisse entrevoir deux intrigues possibles qui, elles aussi, reviennent au même.

On nous rétorquera que Henri Rivière ne vise qu'un effet d'ironie tragique; encore l'ironie peut-elle fort bien déborder son ironiste. En l'occurrence, elle risque au moins de banaliser le terrible châtiment de Georges: il s'avère prolonger simplement sa «manière d'être» habituelle. La question serait presque de savoir pourquoi l'auteur n'a pas préféré raconter l'histoire, à première vue autrement édifiante, des surprenants effets du culte de l'ami mort...

Le dénouement de *Caïn* comporte également quelques ambiguïtés. Il est par la force des choses malaisé de terminer valablement une histoire de remords et de ressemblance: le premier est un piétinement, la seconde, une fois admis qu'elle est aussi inéluctable que lénifiante, débouche plutôt sur le marasme que sur une catastrophe. Le texte y remédie en faisant état de

nouveaux et menaçants symptômes. Georges [...] sentait [la physionomie de Raoul] empreinte sur son visage comme un masque inflexible et rigide. Ses muscles, mis en mouvement par une émotion quelconque, jouaient avec difficulté sous ce masque et le contractaient à peine (p. 182).

Péripétie surprenante, que rien ne vient motiver: on voit mal pourquoi les traits de Raoul se refusent soudain à exprimer les émotions de Georges. Ne travaille donc ici que la logique du

Même: pour assener le coup de grâce au coupable, Henri Rivière n'imagine qu'une indifférenciation plus radicale – dont l'immobilité figée du «masque inflexible» vaut une sorte de passage à la limite. Curieusement, cette atonie se répercute aussi sur le moral:

A mesure que sa physionomie s'immobilisait pour ainsi dire, il devenait peu à peu insensible à toute émotion forte (p. 183).

Le texte oublie apparemment de sauvegarder au moins les morsures du remords.

La péripétie finale se borne à atténuer une ultime différence: durant son entretien avec le père de Raoul, les traits immobiles de Georges bougent une dernière fois – pour lui composer à tout jamais un visage d'homme mort, «le masque hideux du cadavre de Raoul» (p. 200). La ressemblance est donc désormais parfaite – mais l'effet proprement moral est nul: Georges ne se convertit ni se repent, il se suicide de peur d'être «un objet d'horreur» (p. 204) pour son fils.

Il est donc fort douteux que le mot de la fin de *Caïn*, où l'auteur fait parler une sommité médicale de l'époque, énonce bien la vérité de la nouvelle:

Dans le cas que je viens de vous citer, dit en finissant le savant professeur à ses auditeurs vivement émus, la paralysie de la face pourrait peut-être s'appeler la paralysie du remords (p. 207).

Resterait à interroger quelques autres textes, à vérifier si la connexion entre remords et crise de la différence y est aussi constante – et aussi constamment ambiguë. Ce serait la matière sinon d'un livre, du moins d'un petit essai; il dégagerait, croyons-nous, un des artifices par lesquels le fantastique s'offre un semblant de transcendance. Pour terminer notre article, nous nous contenterons d'évoquer un bref récit de Villiers, qui, une vingtaine d'années après *Caïn*, fait un peu mieux qu'amorcer une telle analyse.

Les *Contes cruels*, on le sait, le sont particulièrement pour les poncifs du fantastique. Or, un de ces contes relate la mésaventure d'un vieux tragédien qui, lassé de représenter des passions factices, tirailé par *Le désir d'être un homme*, voudrait

faire une fin en s'aménageant une authentique émotion forte. Il choisit le remords et, pour se le garantir extrême, commet un crime affreux, allumant un gigantesque incendie dans le quartier le plus misérable de Paris. L'idée serait farfelue si elle ne dégageait le mobile secret qui, sous la diversité des motifs attribués aux criminels fantastiques, a pu amener le genre à cultiver le remords; le détail des réflexions de l'incendiaire, qui espère que son geste lui vaudra les spectres d'Oreste ou de Néron, montre au demeurant qu'il s'agit du désir d'être un surhomme, de vivre des émotions mythologiques. La trouvaille de Villiers est d'avoir fait échouer ce calcul; confortablement installé dans un phare de la côte bretonne où il compte jouir en paix de ses tourments, l'ex-acteur découvre, à sa grande consternation, qu'il ne se passe rien:

Contrairement à ses espoirs et prévisions, sa conscience ne lui criait aucun remords. Nul spectre ne se montrait! Il n'éprouvait rien, mais absolument rien!... [...]. Furieux, alors, il sautait sur les signaux, qu'il faussait, dans la radieuse espérance de faire sombrer au loin quelque bâtiment afin d'aider, d'activer, de stimuler le remords rebelle! – d'exciter les spectres! Peines perdues!<sup>11</sup>

Où Villiers, à son habitude, vend la mèche.

*Paul Pelckmans*  
UFSIA/Université d'Anvers

**Section d'italien  
Bâtiment central  
1015 Lausanne-Dorigny**

## NOTES

<sup>1</sup> Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique français de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951. Cf. notamment pp. 112–114.

<sup>2</sup> Editions de référence: Charles Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge*, Verviers, Marabout, 1975; Henri Rivière, *Pierrot, Caïn*, Paris, Hachette, 1860.

<sup>3</sup> Cf. cependant, au sujet de Charles Barbara, une belle page de Claude Pichois, *Littérature française 13. Romantisme II. 1843–1869*, Paris, Arthaud, 1979, p. 261.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 55.

<sup>5</sup> Pierre-Georges Castex, *op cit.*, p. 268.

<sup>6</sup> L'enfant est présenté comme un idiot congénital.

<sup>7</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 23.

<sup>8</sup> Cf. Florian, *Valérie*; Gautier, *Omphale*, *La Morte amoureuse*, *Spirite*; Villiers, *Véra*; Maupassant, *La Chevelure*...

<sup>9</sup> Pour indiquer l'impact de cet idéal, nous rappellerons seulement que, l'année même de *Caïn*, il suffit à rendre Jules Michelet indulgent pour un quiétiste. On lit en effet, dans *Louis XIV et la révocation de l'Edit de Nantes*:

[Morin] a fait quelquefois de très beaux vers, un sublime et profond:  
«Ne sais-tu que l'amour change en lui ce qu'il aime?»  
*(Histoire de France, XIII*, Paris, Lacroix, 1874, p. 46).

<sup>10</sup> L'histoire des mentalités nous apprend d'ailleurs que le souvenir pieux du cher disparu, entretenu notamment par les visites rituelles au cimetière, est le seul culte qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, aura fait l'unanimité (cf. Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, chap. 11).

<sup>11</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, pp. 209–210.