



HAL
open science

Naissance d'une chimère dans *Desperation* (1996) de Stephen King

Franck Silotia

► **To cite this version:**

Franck Silotia. Naissance d'une chimère dans *Desperation* (1996) de Stephen King. *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, 2009, Hommage à François Duban, 31-32, pp.151-171. hal-02341414

HAL Id: hal-02341414

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02341414>

Submitted on 31 Oct 2019

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.

Naissance d'une chimère dans Desperation (1996) de Stephen King

« Wouldn't it be great to bring on all the monsters one last time? Bring them all on—Dracula, Frankenstein, Jaws, the Werewolf, the Crawling Eye, Rodan, It Came from Outer Space—and call it It » (Beahm 107). C'est ainsi que Stephen King (1947—) résume l'ambitieuse genèse de son roman *It* (1986), qui met en scène un monstre protéiforme sans nom véritable et dont la spécificité la plus définitive, comme l'indique l'auteur, est d'être une combinaison de monstres préexistants, comme en hommage aux figures légendaires qui constituent l'héritage littéraire du fantastique. L'écrivain utilisera la même démarche combinatoire une décennie plus tard, en 1996, pour *Desperation*.¹ Dans ce roman, une monstruosité chthonienne est accidentellement libérée de sa prison souterraine par des mineurs. Cette entité, surnommée « Tak » ou « Collie Entragian » et qui surgit des entrailles de la terre, se présente comme la fusion d'une pléthore de figures connues telles que la chose, la momie, le vampire, le lycanthrope, le fantôme, le *Doppelgänger* ou encore la Méduse, l'Ange de la Mort, Lucifer et Satan. La dimension chimérique de Tak trouve également sa justification dans la diégèse car l'auteur met en scène dans le roman rien moins que la genèse de son monstre. C'est cette téatogénèse qui constituera le fil directeur de notre réflexion. Nous allons voir que l'auteur transfigure le monde naturel en invoquant le mythe de Gaia et qu'il en fait de même avec le monde artificiel par l'invocation du *topos* de la Machine. C'est l'union de ces deux mondes qui cause la naissance de Tak. Ce dernier, monstre hybride de par cette filiation antithétique, combine le monde naturel et le monde artificiel.

¹ Stephen, KING, *Desperation*, London : Hodder and Stoughton, 1996. Notre édition de référence.

I / Gaia ou le monde surdéterminé

A / Le monde animé : « Tout vit ! Tout est plein d'âmes² »

Dès l'incipit, le lecteur se rend compte que le monde naturel est interprété selon un schéma anthropocentrique. En effet, Stephen King s'affaire à décrire la nature en utilisant le champ lexical du corps humain et des fonctions corporelles. Ainsi David Carver, le protagoniste du roman, fait l'expérience d'un sentiment particulier : « he was very aware of himself as a part of something whole—a *cell* on the *living skin* of the world³ » (nous soulignons 184). L'humain fait ainsi partie du monde—il en est une composante au même titre que les océans et les continents—et le monde lui-même est un être vivant, comme l'indique le champ lexical du corps humain employé pour sa description. De plus, la terre respire et parle. L'auteur utilise des expressions telles que « *exhaled breath of the earth* » et « *windy whisper* » (676) qui renvoient respectivement à l'idée d'une expiration et d'une voix. Ce monde pourvu d'une voix est même doté d'une volonté et d'un tempérament. Comme Marinville pénètre les profondeurs de la mine afin de supprimer Tak, un grondement se fait entendre : « *as if the very earth were speaking [p]rotesting his intrusion* » (688). Cet anthropomorphisme n'est pas l'invention de King mais son emprunt à un fonds commun idéologique :

Before the world was mechanized and industrialized, the metaphor that explained self, society and the cosmos was the image of organism. This is not surprising since most people were connected with the

² Référence au vers qui clôt « Ce que dit la bouche d'ombre » dans *Les Contemplations* (1856) de Victor Hugo (1802-1885).

³ Comme nous pouvons le voir, le roman de King a une coloration écologique. Cette citation n'est d'ailleurs pas anodine. Elle s'inspire de l'un des grands thèmes de l'écologie : le holisme. Ce terme est la francisation du terme « holism » inventé par l'homme politique Jan Christiaan Smuts (1870-1950) dans son ouvrage *Holism and Evolution* (1926). Ce néologisme définit une nature qui fonctionne comme un tout : tout interagit, tout est interdépendant, rien n'est isolé, tout est « interconnecté ».

earth in their daily lives, being peasants and living a subsistence existence⁴

Toutefois il faut signaler que King s'approprie ce motif car il utilise une telle vision anthropomorphique non pas pour mettre en exergue la vitalité de la nature, comme de coutume, mais plutôt son agonie. Pendant son exploration onirique de la ville de Desolation, David compare la mine percée dans la montagne à une blessure : « like a sore which has rotted through the skin of the earth and into its underlying flesh » (523). Cette montagne dévorée par l'activité minière est tellement humanisée (« sore », « rotted », « skin of the earth », « flesh ») qu'elle n'est pas décrite comme un lieu détruit, mais comme une montagne « assassiné » : « the murdered mountain » (679). Dans le roman, l'anthropomorphisme va de pair avec les champs lexicaux de la sénescence—« old », « wrinkles » (36), « rotted » (523)—de la blessure— (« scars » (61), « sore » (523)—et de la mort—« black » (61), « dying » (474), « murdered » (679). Ainsi, tout est humanisé, tout est plein d'âmes, mais tout *meurt*.

B / Le monde sacré : « Dieu, c'est-à-dire la Nature⁵ »

Dans le roman, le monde naturel est également empreint de panthéisme. Le divin semble être immanent à la nature : le Dieu du roman est un « Dieu-Nature »⁶. L'exemple le plus représentatif est offert par la toute première rencontre entre le protagoniste David Carver et Dieu, et qui se produit grâce à la nature. En effet, comme David souhaite demander une faveur à Dieu, une irrésistible force le pousse à quitter sa maison (et par extension : la civilisation) pour se rendre

⁴ *The Green Fuse*, « Woman and Nature by Judith Plant » 30 mars 2008 <<http://www.thegreenfuse.org/plant.htm>>. A noter : la page consultée est la reproduction d'un article (« Woman and Nature ») que l'auteur féministe Judith Plant a initialement publié dans le magazine *Green Line* (Oxford) vers la fin des années 80.

⁵ Cette phrase de Baruch Spinoza (1632-1677), qui résume l'idéologie immanentiste développée dans *L'Éthique* (1677), lui avait valu à l'époque d'être taxé d'athéisme.

⁶ Dans son introduction à *L'Éthique*, Robert Misrahi explique que selon la doctrine spinoziste « Dieu n'est pas autre chose que la Nature » (Spinoza 18). Mishari surnomme cette idéologie immanentiste « le concept du Dieu-Nature » (Spinoza 39).

dans les bois⁷ : « to the Bear Street Woods » (179). Une fois dans ces bois, l'enfant s'enfonce jusque dans une clairière et monte à un arbre : « an oak with two thick branches » (181). Comme nous le voyons, il y a triple réclusion spatiale dans les sphères verdoyantes—dans les bois, puis dans une clairière et enfin en haut d'un chêne—comme si se soustraire à la civilisation était une condition *sine qua non* pour atteindre Dieu. A cela s'ajoute une quatrième claustration : David ferme les yeux et perd du même coup le contact visuel avec la civilisation. Il est alors uniquement en contact avec la nature par l'ouïe et la vue : « the breeze moved the branches [and] dapples of sunlight slipped back and forth on his face » (183). C'est-à-dire qu'il y a, comme dernière étape, rencontre « sensuelle » avec la nature. Il semble même que c'est le contact direct avec la nature par le toucher qui déclenche la manifestation du divin : « [David] grabbed a branch to steady himself, and as he was doing this, the voice *did* speak again. David listened, head cocked, still holding to the branch » (184). A l'issue de ce dialogue, David prend conscience du holisme de l'univers, c'est à dire qu'il n'est lui-même qu'une partie d'un tout. Notons l'omniprésence de la nature dans cette rencontre : elle est le *lieu* où David rencontre Dieu, elle est aussi le *moyen* par lequel il parle à Dieu, et elle est la *finalité* de la rencontre, car à l'issue de sa discussion avec Dieu, l'enfant fait l'expérience du holisme. Dès après la rencontre, la prière de David est miraculeusement exaucée et son ami Brian sort du coma : c'est donc bien Dieu que David a rencontré dans la nature, ou du moins, un homologue thaumaturge.

Si la divinité du roman est un Dieu-Nature, souiller la nature relève du blasphème. Comme Johnny Marinville l'explique, à propos du territoire rongé par l'activité minière : « the poisoned field is a perversity and an affront to God » (523). Quand l'auteur qualifie la nature souillée de « poisoned field » (522-23) ou de « poisoned garden » (524), il donne à cette dernière la dimension d'un éden désacralisé. Cet éden déchu, parcouru de ruisseaux empoisonnés—« that terrible gouged ground [where] streams of brackish fluid flowed » (526)—prend même des allures d'enfer écologique dans la mesure où les

⁷ Cette retraite de David Carver dans la nature rappelle le *topos* du héros pastoral.

rivières d'acide sulfurique (526) qui couvrent le territoire désertique de la ville et tuent les animaux, sont autant de Styx modernes. En effet, le Styx, fleuve mythique et principal fleuve des Enfers, roule lui aussi une eau corrosive, une « eau fatale » qui est « un poison pour les hommes et le bétail » (Grimal 431-32). La pollution est ici véritablement diabolisée. La dimension blasphématoire des excès écologiques est encore plus évidente quand David Carver fait de la montagne exploitée et profanée par les mineurs, une nouvelle figuration du mont Sinaï. Dans l'Ancien Testament, Dieu confie le Décalogue à Moïse en lui expliquant : « Gardez-vous de monter sur la montagne, ou d'en toucher le bord. Quiconque touchera la montagne sera puni de mort ». ⁸ Or, dans le roman, David, dont toute la famille a été tuée par l'entité sortie de la montagne, déclare : « 'We came upon the mountain and God slaughtered them all. My family. Now I'm alone' » (708). Dans la Bible comme dans le roman, la montagne sacrée de Desolation, tout comme le mont Sinaï, est un lieu tabou dont les profanateurs sont inmanquablement châtiés.

C / Un monde féminisé

Stephen King ne s'arrête pas à l'humanisation de la nature. Il lui donne un genre et fait d'elle une femme. C'est à travers le personnage de Johnny Marinville que l'auteur installe ce thème. Par exemple, un parallélisme direct est tracé entre la terre et la femme lorsque Marinville, soutenant une Mary affaiblie et attardant sa main sur la hanche de cette dernière, déclare : « 'I was just getting familiar with the topography' » (661). Ici, c'est le substantif « topography », emprunté au jargon géologique et utilisé métaphoriquement, qui établit une correspondance entre la femme et la terre. C'est toujours Marinville qui suggère une correspondance plus évidente encore quand il décrit les effluves terrestres : « the earth smelling like pussy every time it rained » (633). Ici, c'est la terre tout entière qui est indi-

⁸ Il s'agit du verset 13 du chapitre 19 de l'Exode selon la version révisée de 1910 du théologien suisse Louis Segond (1810-1885). *Info-Bible*, « La Bible – Exode » 5 avril 2008 <<http://www.info-bible.org/lsg/02.Exode.html#19>>.

rectement comparée au sexe féminin. Là encore, King emprunte à l'héritage idéologique, comme l'explique Judith Plant : « Women have long been associated with nature—metaphorically, as in 'Mother Earth', for instance. Our language says it all: a 'virgin' forest is one awaiting exploitation . . . The earth was seen as female »⁹. Cet exemple n'est pas le seul. Dans le théâtre abandonné où ils se réfugient, les personnages découvrent un dessin—« a horned and misshapen child hanging from a gigantic breast » (473)—suivi d'une légende : « LITTLE BITTY BABY SMITTY, I SEEN YOU BITE YOUR MOMMY'S TITTY » (473). Cette progéniture matricide blessant le sein qui la nourrit est la métaphore de l'homme épuisant les ressources du monde maternel dont il dépend. D'ailleurs, immédiatement après cette métaphore, l'auteur décrit, comme un indice pour que le lecteur puisse déchiffrer sa métaphore, l'environnement pollué du théâtre. De plus, y apparaît l'enfant cornu, donc diabolisé, en accord avec les descriptions de l'auteur présentant la pollution comme un acte proprement démoniaque. Nous pouvons rajouter que l'image de la morsure sur le sein est révélatrice du rapport mère / fils que l'auteur installe entre le monde et l'humain, car elle fait écho à ce que Freud, dans son étude sur la sexualité infantile, appelle « stade oral ». Un des disciples de Freud (1856-1939), le psychanalyste allemand Karl Abraham (1877-1927), a distingué deux phases dans le stade oral : le « stade oral précoce » (pendant lequel l'enfant tire son plaisir de l'acte de succion) et le « stade oral cannibalique », où le plaisir vient cette fois de l'acte de morsure sur le sein maternel, c'est-à-dire un acte d'agression de la mère : « [le stade oral cannibalique], comme acte de dévorer, signifie en même temps l'agression et le meurtre de l'objet » (Simonelli). L'enfant qui mutilé la mère est donc pour King analogue de l'humanité qui meurtrit le monde.

Cette féminisation du monde naturel et cette analogie avec la figure maternelle ne sont pas gratuites. Elles sont en fait les derniers éléments ajoutés à l'humanisation et à la sacralisation de la nature, permettent à l'auteur de recréer dans le roman le *topos* de Gaia, la la

⁹ *The Green Fuse*, « Woman and Nature by Judith Plant » 30 mars 2008 <<http://www.thegreenfuse.org/plant.htm>>.

Terre-Mère, la déesse tellurique. Incarnation de la Terre, Gaia (ou Gaya, Gaïa, Gaea, Gê) était la grande divinité des anciens Grecs. Plusieurs similarités sont déjà subrepticement apparues entre Gaia et le monde naturel de *Desperation*. Tout d'abord le sein—« gigantic breast » (473)—que nous mentionnons plus haut et que nous interprétons comme la métaphore de l'abondance naturelle, fait écho à Gaia, « la déesse à la large poitrine »¹⁰, décrite comme une « femme gigantesque » (Zeliche 96).

Mais, plus qu'une femme, Gaia est surtout une figure de mère. Nous avons vu que Stephen King établit une filiation entre l'humain et la nature, notamment dans l'image de la progéniture qui mord le sein de sa mère, image qui rappelle le stade oral freudien. La nature est ainsi décrite comme la mère des humains. Cette particularité est également présente dans le mythe originel car Gaia donne vie à la race des hommes : « Gaia désigne . . . la force qui fait sortir de terre toutes les espèces végétales et les groupes humains » (Bonney 280). Enfin, Gaia est une divinité chtonienne connue pour sa fécondité. Dans *Mythes, rêves et mystères* (1957), Mircea Eliade (1907—) énumère une pléthore de noms qui renvoient à Gaia et mettent en exergue sa fécondité : « l'image de la Terre en tant que Femme, en tant que Mère [c'est] la Terra Mater ou la Tellus Mater . . . Terra Genetrix, Terre-Mère » (Eliade 192 ;193). Mais dans la mythologie, Gaia n'est pas seulement la mère des hommes. Elle enfante également de dieux et de monstres : Pierre Grimal mentionne entre autres les Titans, les Cyclopes, les Hécatonchires, Typhon, Charybde, les Harpyes, Python ou encore Echidna, avant de conclure que « [d]e façon générale, il n'est pas un monstre qui n'ait été considéré par quelque mythographe comme le fils de la Terre » (Grimal 161-62). Cette fécondité exceptionnelle et abominable est une spécificité du mythe de Gaia qui constitue la pierre angulaire de notre réflexion. En effet, face à cet effroyable généalogie il est difficile de ne pas voir en Tak, démon issu des entrailles de la terre, un énième monstre enfanté par Gaia. Nous verrons que cette théorie est plus que confirmée par le roman. Mais pour le comprendre il convient, en premier lieu, de pro-

¹⁰ C'est à Homère que l'on doit cette périphrase (Zeliche 96)

poser une parenthèse et nous attarder sur le motif de la Machine dans le Jardin.

II / L'intrusion de la machine

A / The Machine in the Garden

Dans son célèbre *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964), Leo Marx (1919—) pense le pastoralisme comme un élément clé de la littérature américaine et de l'Histoire même de ce pays—la phrase liminaire de son ouvrage repose sur cette affirmation : « The pastoral ideal has been used to define the meaning of America ever since the age of discovery, and it has not yet lost its hold upon the native imagination » (Marx 3). C'est à Virgile (70-19 av. J.-C.) et à son recueil d'églogues *Les Bucoliques* (42-39 av. J.-C.), où il fait l'apologie d'une vie en harmonie avec la nature dans une Arcadie utopique, que l'on doit le motif de l'idéal pastoral. L'adjectif pastoral définit tout ce qui « évoque la campagne et les plaisirs champêtres, qui relate ou peint, sans véritable réalisme, la vie, les amours des pasteurs »¹¹. Substantivement, une pastorale définit une « œuvre littéraire (poésie, roman, drame) qui relate la vie, les amours des bergers et des bergères dans le cadre conventionnel de la douceur champêtre » (« Pastoral »).

L'Amérique, depuis sa colonisation et durant l'époque de la Frontière, a été le théâtre de la mise en application de l'idéal pastoral. Leo Marx explique : « the theme of withdrawal from society into an idealized landscape is central to a remarkably large number of [American books] » (Marx 10). Le héros pastoral est celui qui cherche refuge dans un havre, un jardin—*i.e. the pastoral retreat, the sleepy hollow*—, compromis entre la nature sauvage (*wilderness*) et la civilisation corrompue. Une fois dans ce havre, le héros pastoral expérimente une harmonie totale : « a state of being in which there is no

¹¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Pastoral », 30 mars 2008 <<http://www.cnrtl.fr/definition/pastoral>>. Il s'agit ici du pasteur qui fait paître et surveille son troupeau (*i.e.* le berger) et non pas, par analogie, de l'ecclésiastique qui guide ses fidèles...

tension either within the self or between the self and its environment » (13). Toutefois le héros ne peut échapper à la civilisation, à la Machine qui symbolize le mieux l'inexorable avancée du progrès : « the writer [is] sitting in his green retreat . . . and then, suddenly, the startling shriek of the train whistle bearing upon him, forc[es] him to acknowledge the existence of a reality alien to the pastoral dream » (13). Finalement, le jardin pastoral est inéluctablement voué à la destruction. Le motif du train est utilisé en référence au développement rapide des voies ferrées dans l'ouest des Etats-Unis au milieu du XIXème siècle. Ce train symbolique inspire une amère déclaration à l'écrivain transcendantaliste Henry David Thoreau (1817-1862) dans *Walden* (1854) : « We do not ride on the railroad, it rides upon us » (Thoreau 80), et influencera le poète Walt Whitman (1819-1892) pour l'écriture de son fameux *Leaves of Grass* (1855), avec notamment le poème « To a Locomotive in Winter. »

B / « Beautés à la gorge féroce »

Dans *Desperation* Stephen King dénonce lui aussi ouvertement les dérives technologiques, excès qui s'opèrent au détriment des valeurs écologiques. Cette dénonciation s'effectue principalement à travers la stigmatisation d'Audrey Wyler, la scientifique du roman. Mais la science est surtout critiquée allégoriquement par la présence de la Machine, comme si l'auteur ne pouvait pas faire le procès du progrès sans en convoquer sa plus légendaire figure de proue. En d'autres termes, il ne peut pas traiter du thème de la souillure de la nature américaine par la technologie sans faire appel au fameux *topos* de la Machine dans le Jardin. Mais si King y fait référence, c'est avec une élégante parcimonie. En effet, l'auteur fait de la voiture que conduit Tak une nouvelle figuration du train proverbial. Quand Peter Jackson aperçoit brièvement le nom de la ville—Désolation—imprimé sur le côté de la Caprice blanche, c'est le mot « Destry » (7) qu'il croit lire. Le sens de ce mot est clair étant donné sa paronymie avec le mot « destroy »—le traducteur opte d'ailleurs pour « Destruction » (Peters in King 1996 : 17). La voiture est placée d'emblée dans une optique de destruction. Ce nom, comme un étendard, promet un message

d'apocalypse : c'est l'annonce proleptique du programme que la machine doit accomplir, ce qui sera confirmé par la suite quand Tak lui-même sera surnommé « The destroyer » (212).

Audrey Wyler insiste à plusieurs reprises sur le moteur surprenant de la Caprice : « 'The engine...it's so loud when it starts to rev. So powerful. So *loud*' » (422). Il faut ici mettre clairement en lumière tous les procédés stylistiques utilisés par l'auteur : la citation débute par une aposiopèse installée après le substantif « engine » ; vient ensuite une tournure ternaire anaphorique : la triple utilisation de l'adverbe d'amplification « so » ; enfin, la citation se termine par la répétition de l'adjectif « loud » qui est cette fois mis en italique. Ces procédés sont autant de tournures emphatiques qui transfigurent la voiture en une version exarcebée et en exacerbent la dangerosité. A la lecture de cette description hyperbolique, le lecteur ne peut s'empêcher de penser au fier train—« emblem of motion and power! » (Whitman 488)—de Walt Whitman : le puissant moteur de la Caprice—« big, powerful engine » (424)—fait écho à ce train dont le rugissement—« swelling pant and roar » (v.6)—lui vaut la dénomination périphrasique et hyperbolique suivante : « Fierce-throated beauty! » (v.18). La Caprice blanche est encore plus ouvertement assimilée à un train par cette subtile comparaison : « [Tak] was driving with his right hand and leaning out the window like a locomotive engineer » (424). L'analogie entre Tak et un conducteur de train contamine également le véhicule : c'est donc bel et bien la Machine qui ici fait irruption !

Il faut également noter que l'image du train est un *leitmotiv* dans le roman. Il est mentionné en corrélation avec Tak quand ce dernier chantonne : « [He was] humming under his breath. To Peter it sounded like 'Last Train to Clarksville' » (38), ou encore à travers les réactions des protagonistes, victimes de la fureur de Tak : « They looked at each other with the eyes of train-wreck survivors » (298). Le motif du train est aussi mentionné, et c'est logique, en corrélation avec les équipements et constructions appartenant à la compagnie minière, comme par exemple le baraquement rouillé des mineurs : « [Steve] glanced toward the Quonset and saw five or six golden squares of brightness toward the rear of the building. In the dusty gloom they looked like lighted windows in a train-carriage » (239).

Une fois dans ce baraquement, une musique se fait entendre : « Johnny Cash had given way to The Tractors, who claimed that baby liked to rock it like a boogie-woogie tchoo-choo train » (245). Ainsi, par le biais de comparaisons et de métaphores filées, ce motif est distillé avec discrétion mais omniprésent.

C / « Earth-raping monsters »

Stephen King révisé beaucoup des *topoi* littéraires dont il émaille son roman. La révision la plus osée est celle qu'il pratique sur le thème du viol de la nature par la Machine. Dans *The Machine in the Garden* Leo Marx indique :

Most important is the sense of the machine as a sudden, shocking intruder upon a fantasy of idyllic satisfaction. It invariably is associated with crude, masculine aggressiveness in contrast with the tender, feminine, and submissive attitudes traditionally attached to the landscape (Marx 29).

Ainsi, il y a agression métaphorique d'une entité féminine par une entité masculine. King transforme cette métaphore en la prenant au premier degré : il y a un viol *effectif* de Gaia dans le roman. Cette transformation est, à en croire Valérie Tritter, une des clés définitoires du genre fantastique : « Le fantastique naît de la réalisation au sens propre d'une expression figurée, en général très connue » (Tritter 49). C'est dans cette « métaphore effective » (*ibid.*) que se trouve dissimulé le secret de la tératogenèse de Tak.

L'activité minière est décrite au moyen d'une terminologie—champ lexical, jargon technique, argot—qui ne permet pas le doute : l'auteur la compare à l'acte sexuel. Un autocollant sur le pare-brise de la voiture du mineur Cary Ripton déclare : « MINERS GO DEEPER AND STAY LONGER » (578). King mentionne une seconde fois ce slogan, dont les connotations sexuelles n'échappent à personne, mais dans un contexte où le sous-entendu est cette fois manifeste : lorsque Tak prend possession du corps du mineur Brad Josephson, le corps de ce dernier se met à enfler si bien que l'hôte de Tak se voit doté

d'une érection : « A recordsetting erection, a pantsbuster if there ever was one » (582) et ce mineur au membre turgescent sourit : « [He is] grinning at the thought of the bumper sticker on the front of the car—MINERS GO DEEPER AND STAY LONGER » (582). L'on peut interpréter cette citation comme l'explicitation du double-entendre sur lequel est construit le slogan.

L'analogie entre pénétration de la terre et performance sexuelle est plus développée encore quand le vétérinaire Tom Billingsley se met à décrire la mine en employant le terme « shaft » (446,49) ; la géologue Audrey Wyler tient, à plusieurs reprises, à corriger le vocabulaire impropre de ce dernier : « you call that sort of mine-work a drift, not a shaft » (446). Cette rectification n'est pas anodine : elle attire l'attention du lecteur sur le mot improprement utilisé. En argot américain le substantif « shaft » désigne vulgairement le membre viril et, sous sa forme verbale, fait référence à l'acte sexuel. Il est possible que même un lecteur anglophone ne puisse saisir de prime abord l'ambivalence sémantique de ce substantif—qui appartient à la fois au jargon minier et à l'argot américain—et c'est pourquoi l'auteur le mentionne encore dans un contexte cette fois univoque :

There were old stills and posters on the walls. One of the latter showed Marilyn Monroe standing on a subway grating and trying to hold down her flaring skirt. Beneath a hand-drawn arrow pointing at her panties, some wit had printed *Carefully insert Shaft A in Slot B, making sure tool is seated firmly & cannot slip out.* (478)

Le double-entendre licencieux de cette citation ne laisse alors plus planer le doute. Les mineurs construisent un long couloir qui s'enfonce jusque dans les profondeurs de la terre, couloir qui devient sous la plume de l'auteur, un vagin symbolique. De plus, nous trouvons dans la citation ci-dessus une surenchère dans le parallélisme entre l'organe masculin et l'élément mécanique à travers le substantif « tool » qui comporte la même dualité sémantique que « shaft. » Citons encore Audrey Wyler qui indique que les écologistes surnomment les mineurs : « 'earth-raping monsters' » (410). Cette périphrase

est éloquente car, sous couvert d'une métaphore, l'auteur propose une analogie incontestable entre l'activité minière et le viol.

III / Le fils de Gaia, fils de la Machine

L'ultime manifestation de Tak dans le roman met en lumière sa filiation avec Gaia. Une fois son antre détruit, il s'élève dans le ciel sous forme nébuleuse : « a gigantic cloud of dark gray dust . . . hung in the sky, still connected to the pit by a hazy umbilicus of rising dust and powdered earth » (713). Ce cordon ombilical qui relie le monstre à la terre reflète bien le mythe originel de Gaia, mère des monstres, et confirme qu'un lien mère / fils unit Tak à la terre. C'est là une réalité que King avait déjà laissé transparaître en faisant de l'antre de son monstre, une grotte—« [a] cave, which was really like a kind of underground chamber » (547)—, « image de la maternité » (Bachelard 208). Autrement dit, l'espace souterrain prend des allures d'espace utérin. La présence du monstre dans cette chambre matricielle laisse deviner qu'il n'est pas simplement l'hôte de cette cavité mais bel et bien sa progéniture, progéniture issue du viol perpétré par l'homme grâce à la Machine. King donne plusieurs preuves de la filiation de Tak car ce dernier possède des caractéristiques inhérentes à ses parents respectifs.

A / Le fils de Gaia

Aucune taxinomie conventionnelle ne pourrait suffire à définir Tak, car ce dernier est le fruit d'un oxymore. Tak naît d'un viol qui met en scène deux entités antinomiques : Gaia et sa Némésis, la Machine. De par cette filiation antithétique, Tak se présente comme un être hybride. D'un point de vue mythologique, le monstre de King présente des similarités avec les enfants monstrueux de Gaia et d'Ouranos : les Titans et les Géants. Tout d'abord, les Géants rescapés de la guerre contre Zeus furent précipités « au-dessous des Enfers eux-mêmes », dans cette « région du monde la plus profonde » (Grimal 437) appelée Tartare ; sort que partagent aussi les Titans : « Les Titans sont foudroyés par Zeus, ensevelis sous les pierres par

les Cent-Bras qui les expédient, enchaînés, au Tartare brumeux » (Bonneyoy 1107). Cela rappelle le sort de Tak lui-même enfermé dans une prison tellurique—« a monster buried in the desert ground » (523), « trapped in the earth » (583)—dont il ne peut s'évader. La seconde similarité est d'ordre physique. Les Titans et les Géants « sont des êtres dotés d'une taille imposante » (Brunel 214). Il en va de même pour Collie Entragian qui est d'ailleurs plusieurs fois qualifié de « géant » : « the approaching giant » (11) « a fucking *giant* » (111), « a giant lunatic » (194). C'est également par l'onomastique que Stephen King fait de son monstre un géant : le nom de famille de l'hôte principal de Tak, Collie Entragian, est en réalité l'anagramme de « near giant ».¹²

Une étude de l'interaction entre Tak et la nature permet également de mettre au jour d'importants indices concernant la filiation de cette créature. Tout au long du roman, Tak est présenté comme une entité en osmose avec la nature. Plusieurs éléments sous-tendent cette théorie. L'auteur émaille son texte d'une pléthore de comparaisons dont le but est de tisser une analogie entre Tak et la nature et ainsi signifier son appartenance au monde naturel : « [The cop] spank[ed] his right hand across the back of his left hand in a quick gesture that reminded David of a flat stone skipping across the surface of a pond » (234). Johnny Marinville et David Carver comparent l'irruption de Tak à un trouble météorologique : « as if a cloud had gone over the sun and a previously pleasant day had darkened, grown sinister » (98), « He went through Desperation like a whirlwind » (542). Peter Jackson dit des yeux d'Entragian : « They were bright, like the minutes before sunrise on a foggy morning » (26). Nous pouvons postuler que ces métaphores indiquent aussi, en filigrane, la provenance naturelle des pouvoirs de Tak, c'est-à-dire le fait qu'il tire ses pouvoirs de Gaia—King emprunte d'ailleurs beaucoup au shamanisme pour la création de son monstre.

¹² *Chillers and Thrillers*, « Everyday Horrors: The Police », 20 mai 2008 <http://writinghorrorfiction.blogspot.com/2008_04_01_archive.html>.

De plus on relève une ressemblance indéniable entre la description de Gaia et celle de sa progéniture : c'est comme si la *Terra Mater* avait, à la façon d'une simple mère humaine, transmis à son fils un héritage génétique. Enfanté par cette terre des morts—« Land of the Dead » (519)—Tak est lui-même décrit comme un mort : « his eyes . . . were also dead, somehow » (26), et il parle le langage des morts : « the language of the dead » (519). La description de la physionomie d'Entragian est également éloquente : « He didn't just stand; he loomed » (213), tout comme l'ombre d'une Audrey Wyler possédée par Tak—« Her shadow loomed » (390)—et la masse de la mine : « a huge bulwark of earth . . . loomed against the sky » (61). Le visage revagé d'Entragian—« the ruin of the cop's face » (213)—rappelle la ville en ruines qu'est Desolation : « a ruined city » (77). La brève description du cou d'Entragian parle d'elle-même : « The nape of his neck was now the color of age-darkened bricks, badly blistered, criss-crossed with cracks » (207). Or, l'auteur propose une description identique pour dépeindre la ville. Ce cou comparé à des briques (« age-darkened bricks »), rappelle métonymiquement Desolation où tout n'est que briques : « faded brick » (40), « weathered brick building » (353). Ce cou raviné (« criss-crossed with cracks ») est la description fidèle du Puits Chinois lui aussi raviné : « criss-crossed by deep runoff trenches » (36), « cut with cracks » (61). Nous remarquons que l'analogie entre Tak et sa génitrice est figurée plus directement encore au moyen d'anaphores sur les mêmes substantifs et les mêmes adjectifs : « brick, cracks, criss-crossed ». Peter Jackson voit même des rides en les zébrures de la mine : « they looked like wrinkles in old skin » (36). Cette déclaration scelle Tak et Gaia dans une ressemblance absolue car elle indique que si la peau de l'humain—*i.e.* Entragian—ressemble à de la pierre, l'inverse vaut aussi. Nous constatons une correspondance, une réciprocité, entre Gaia et son fils, dans leurs descriptions respectives qui se font écho.

Cette osmose avec la nature, aussi éloquente soit-elle, n'est pourtant pas la preuve la plus probante de la filiation de Tak : ce dernier semble contenir métaphoriquement en son être différents éléments de la nature, végétal, minéral et animal confondus. L'entité en décomposition rapide crache un caillot comparé à une pomme sau-

vage—« a clot the size of a crabapple » (177)—caillot qui, de plus, évoque une limace : « like an unspeakable snail » (117). Un coup porté sur le corps corrompu d'une Ellen Carver possédée par Tak, laisse un hématome : « an instant bruise like a rotten place on the skin of an apple » (470). Les doigts de Collie Entragian sont par deux fois comparés à des saucisses : « sausage-sized fingers » (38), « the cop's oversized sausage of a finger » (42). Sa peau est comparée à de la pierre (comme nous l'avons vu précédemment) et ses yeux sont à la fois or et marbre : « glaring golden eyes » (681), « like marbles » (32) : avec la pierre, l'or et le marbre, c'est le monde minéral qui est à son tour convoqué. Cette entité composée—au sens figuré, nous en conviendrons—d'éléments naturels, rappelle les célèbres tableaux des quatre saisons du peintre italien Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) où les personnages sont en réalité des entités composites : une combinaison d'éléments végétaux (fruits, feuilles, fleurs etc.) inhérents à chaque saison.

Tak est aussi décrit comme une entité physiquement composite du point de vue de la faune, telle une authétique chimère. Les exemples sont trop nombreux pour être mentionnés exhaustivement, et nous nous contenterons des éléments les plus importants. Tak déclare : « I am a wolf » (90) et son ultime apparition, sous forme nébuleuse, révèle effectivement une forme lupine : « the shape of a wolf » (713). Toutefois il s'avère que cette entité apparentée aux canidés appartient également à l'ordre des Reptiles, car Tak est comparé à un serpent : « a boa constrictor » (158) ; sa physionomie est qualifiée par deux fois de reptilienne (689, 713), et son membre viril est serpentiforme : « [it] looked like a dead whitesnake » (214). Cet être reptilien appartient aussi à l'ordre des Rapaces : « Entragian [was] still circling like a vulture » (430) ; « I've got eagle eyes » (161) déclare-t-il. De plus, Tak révèle : « 'My head is full of blackbirds' » (367-68).

Surenchère surprenante, il se trouve que la langue de cette chimère est elle-même chimérique ! La langue de Tak est en effet multiforme : « The snout hung open. Protruding from it was a strange shape, amorphous but somehow reptilian. There was something of the scorpion in that shape, and of the lizard as well » (713). Là encore

nulle taxinomie conventionnelle ne saurait définir fidèlement cet organe qui fusionne la classe des Reptiles (« reptilian »), des Arachnides (« scorpion ») et le sous-ordre des Sauriens (« lizard ») Même les animaux que Tak pénètre semblent soudain investis de cette dimension chimérique. Le meilleur exemple en est l'aigle, ultime manifestation physique de Tak dans le roman. La serre de cet aigle est comparée à la patte d'un saurien—« some exotically ugly curio which had been upholstered in alligator-hide » (683)—tandis que son dos musculeux est comparé à l'échine d'un équidé : « the spine of a bucking bronco¹³ » (784). Ce seul aigle chevauche les classements zoologiques et s'installe simultanément dans l'ordre des Rapaces, le sous-ordre des Sauriens et la famille des Equidés. Le monstre de King peut donc se targuer d'être à lui seul un véritable bestiaire.

B / Le fils de la Machine

Si Tak a hérité de sa mère, Gaia, la composante naturelle dont avons discuté dans la partie précédente, son géniteur, la Machine, lui a également légué un héritage « génétique », comme nous pouvons le constater tout au long du roman. L'auteur dit ainsi de Tak : « He breaks wind repeatedly, the sound like the reports of a track-starter's gun » (581-82). Quand il poursuit Mary Jakson dans le corps corrompu d'Ellen Carver, sa bouche et sa respiration sont mécanisées : « a mouth dropped so wide open that it looked like an airscoop » (618), « The back-and-forth of its respiration had become like a piston running in thick grease » (637). De stature imposante, quand il se lève, il suscite cette comparaison : « It was like watching a freight elevator go up » (16). Lorsqu'il étternue, il produit une substance proche de l'artificiel : « What came out of his mouth and nose was not mucus but blood and red filmy stuff that looked like nylon mesh » (116). Il semble appartenir au mécanique plus qu'à l'organique : « His teeth were so big they looked more like tools than bones » (64). La voix d'Entragian est plusieurs fois comparée à celle d'une machine : « His voice was uninflected, robotic » (31), « his robot's voice » (31),

¹³ *Bronco* : cheval semi-sauvage de l'est des Etats-Unis.

« that robotic voice never varying » (32), « the robot voice » (32). Hors contexte, cette description semble être celle d'un androïde ! Le lecteur prendra ces comparaisons et ces métaphores pour ce qu'elles sont : du sens figuré, moyen par lequel l'auteur insère subrepticement des thèmes qui s'avèrent majeurs.

Tak est donc une entité hybride, oscillant entre un pôle naturel et un pôle artificiel. Cette hybridité est figurée subtilement au moment où il tient un revolver dans une main et un sac d'herbe dans l'autre : « He was holding a huge revolver in one hand. He looked down at the Baggie of pot, which he still held in the other » (103). L'on jurerait une balance avec, dans un plateau, une part de nature (l'herbe) et dans l'autre, une part de la machine (l'arme). Toutefois, nous remarquerons qu'en général la part de nature dans la description de Tak l'emporte sur la part mécanique—la part d'artifice. De plus, les comparaisons avec la Machine apparaissent pour décrire une réalité négative, que ce soit un dysfonctionnement ponctuel—la gorge enrouée, l'éternuement sanglant de l'hôte en décomposition—ou un défaut permanent, comme la voix sans intonation ou les dents disproportionnés. Ceci, à bien y réfléchir, est tout à fait logique car Tak reste avant tout la progéniture de Gaia. La part de la Machine pèse sur lui comme une infection : c'est l'*agos*, la souillure résultant du viol blasphématoire. D'ailleurs, dans le roman, Tak reste un soldat de Gaia dans sa lutte contre la Machine.

Conclusion

Fruit de l'union entre un phallus mécanique et un utérus tellurique, le monstre de *Desperation* est un hybride oxymoronique, une combinaison d'éléments hétérogènes appartenant aussi bien au monde naturel qu'au monde artificiel. Affublée d'une part mécanique, cette progéniture se présente comme la fusion des trois règnes connus (minéral, végétal et animal) et comme une authentique chimère car elle réunit en elle une kyrielle de catégories animales : Sauriens, Rapaces, Equidés, Canidés, Reptiles et Arachnides. Tak rejoint donc le panthéon des chimères légendaires, parmi lesquelles trônent Mal-

doror¹⁴, personnage maudit du Comte de Lautréamont (1846-1870), les « humanimaux » de *L'île du docteur Moreau* (1896) de H. G. Wells (1866-1946), le monstre de *Frankenstein* (1818), « hideuse progéniture » de Mary Shelley (1797-1851) et bien sûr Chimère elle-même, fille d'Echidna et de Typhon, monstre à tête de lion, à corps de chèvre et à queue de dragon, archétype de toutes les chimères.

La figure de la chimère joue un rôle spécifique et capital dans ce roman de King et dans son œuvre en général. Elle intervient invariablement lorsqu'il s'agit de traiter du thème de la monstruosité, que ce soit chez la créature surnaturelle, l'humain ou même l'inanimé. Or, le propre de la monstruosité est justement d'être un moment inexplicable qui met en échec toute tentative de verbalisation. En réponse à cette impasse, certains auteurs choisissent de cultiver la « rhétorique de l'indicible » (Bozzetto 127). En insistant précisément sur le caractère indescriptible de la monstruosité¹⁵, King, lui, choisit une stratégie diamétralement opposée et utilise la figure de la chimère dans le but que cette saturation, cette démesure dans la représentation, parvienne à cerner au plus près l'indicible. Voilà pourquoi le monstre de King est une entité hétéroclite, un hybride, une surenchère de *topoi*, un amalgame d'éléments variés et souvent antinomiques. Ainsi, l'auteur fait délibérément de son monstre une « figure de l'excès » (Bozzetto 114). Dans l'idéologie littéraire de Stephen King, la figure de la chimère se pose donc comme la réponse à cette aporie narrative qu'est la monstruosité, un pont jeté au-dessus d'un gouffre au cœur du fantastique.

Franck Silotia¹⁶

¹⁴ En effet, dans le quatrième chant des *Chants de Maldoror* (1869), le protagoniste se dit envahi par une faune (poux, pourceaux, parasites, crapauds, caméléon, vipère, hérisson, crabe, méduses) et une flore (champignon, racine, végétation, bûches) qui se substituent à ses membres et à ses organes (Lautréamont 156-57)

¹⁵ Une parfaite illustration de cette stratégie est la nouvelle de H. P. Lovecraft, « The Unnamable. »

¹⁶ Université de La Réunion, 15 av. René Cassin, B.P. 7151, 97715 Saint-Denis Messag. Cedex 9 (France).

Références

- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris : José Corti, 1965.
- BEAHM, George, *Stephen King From A to Z*, U.S.A.: Andrews McMeel Publishing, 1998.
- BONNEFOY, Yves (dir), *Dictionnaire des mythologies*, Paris : Flammarion, 1994.
- BOZZETTO, Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001.
- BRUNEL, Pierre et al., *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges : Pulim, 2003.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Pastoral », 30 mars 2008 <<http://www.cnrtl.fr/definition/pastoral>>.
- Chillers and Thrillers, « Everyday Horrors: The Police », 20 mai 2008 <http://writinghorrorfiction.blogspot.com/2008_04_01_archive.html>.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, France : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1957.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : Presses universitaires de France, 2002
- Info-Bible, « La Bible—Exode » 5 avril 2008 <<http://www.info-bible.org/lsg/02.Exode.html#19>>.
- KING, Stephen, *Désolation*, Dominique Peters (trad.), Paris : Albin Michel, 1996.
- KING, Stephen, *Desperation*, London : Hodder and Stoughton, 1996.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, France : Pocket, coll. « Classiques », 1992.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, « The Unnamable » in *The H. P. Lovecraft Omnibus 2: Dagon and Other Macabre Tales*, Great Britain : Voyager Harper Collins Publishers, 2000.
- MARX, Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York: Oxford University Press, 1964.
- SIMONELLI, Thierry, « La sexualité infantile selon Karl Abraham », (28/07/2008)<<http://www.psychanalyse.lu/articles/SimonelliAbrahamPrigentia.htm#fn5>>.

Naissance d'une chimère dans Desperation de Stephen King / 171

- SPINOZA, Baruch, *L'Éthique*, Robert Misrahi (trad.), France : Editions de l'Eclat, coll. « Philosophie Imaginaire », 2005.
- The Green Fuse*, « Woman and Nature by Judith Plant » (30/03/2008)
<<http://www.thegreenfuse.org/plant.htm>>.
- THOREAU, Henry David, *Walden*, Great Britain : Everyman's Library, 1968.
- TRITTER, Valérie, *Le fantastique*, Paris : Ellipse, 2001.
- WHITMAN, Walt, « To a locomotive in winter » in *Leaves of Grass*, Paris : Aubier, coll. « Bilingue », 1989.
- ZELICHE, Mohammed-Salah, *L'écriture de Rachid Boudjedra : poét(h)ique des deux rives*, France : Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2005.
-