

Sandrine LETURCQ

Jacques Sternberg

Une esthétique de la terreur

Jacques Sternberg

Une esthétique de la terreur

Sandrine LETURCQ

Jacques Sternberg

Une esthétique de la terreur

*"L'horreur et l'extase de la vie" -
vécues simultanément,
comme une expérience
à l'intérieur du même instant,
de chaque instant."*

Cioran

INTRODUCTION

Souvenez-vous de ce que Baudelaire réclamait à l'artiste : que dans le quotidien, il atteigne et fasse jaillir l'étrange, le mystérieux, l'horrible, le bizarre, et qu'il parvienne à faire naître des frissons nouveaux. L'ambition n'est pas singulière. Depuis plusieurs siècles, de nombreux écrivains s'y sont essayé. Certains, allant plus loin dans l'expérience de l'étrange, ont mis la terreur en mots.

Le **roman gothique** ouvre la voie à une esthétique de la terreur. Tout commence en Angleterre en 1764, avec le roman d'Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*, qui fait figure d'œuvre fondatrice du roman "terrifiant". La peinture du mal devient la substance même de ce genre. Evoquant les mythes de Faust, du Juif errant, de Prométhée, de Satan,... le roman noir a toujours recours à la même recette. L'époque évoquée est celle d'un Moyen Age barbare et ténébreux, empli de vieux châteaux isolés, où des moines cruels et lubriques torturent d'innocentes jeunes filles. De mystérieux bruits troublent les nuits ; de sombres vengeance pèsent sur les descendances. Un effet de surprise naît d'un mélodrame ou d'une reconnaissance. Des frissons ambigus parcourent le lecteur : tout est dosé pour produire un cocktail de peur et de plaisir, l'ivresse d'un sadomasochisme latent.

Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, parue en 1756, s'était penché préalablement sur l'"horreur détectable" que peut transmettre l'art. Pour lui,

"tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger; c'est-à-dire tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur; est source de sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte

*émotion que l'esprit soit capable de ressentir."*¹

En 1797, Ann Radcliffe et Matthew Gregory Lewis useront des mêmes artifices dramatiques mais en y apportant chacun un renouveau. Les romans d'Ann Radcliffe, tel *L'Italien ou le Confessionnal des pénitents noirs*, déclenchent d'autant plus un sentiment de peur chez le lecteur qu'ils ménagent un suspens construit sur de nombreux rebondissements. Les personnages sont parfois un peu caricaturaux comme chez Walpole ; en revanche, ceux d'Ann Radcliffe ont une épaisseur psychologique dont ceux de Walpole étaient dépourvus, ce qui permet une meilleure identification par le lecteur. Cette finesse psychologique et cette rigueur dans la structure interne de l'œuvre sont la marque d'un plus grand souci d'efficacité. La terreur est suscitée chez Matthew Gregory Lewis par le poids du fatum, le poids du péché condamné par la morale religieuse. Chez la première, le lecteur est rassuré par la chute rationnelle, tandis que chez le second il achève sa lecture sur une vision de l'empalement du héros par le diable. Ces deux scènes illustrent parfaitement la théorie de Tzvetan Todorov sur l'essence du fantastique, né de l'hésitation entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle. En effet, un nouveau genre verra le jour sur les traces du roman gothique : le fantastique. C'est que, grâce au roman noir, explique Jean-Baptiste Baronian,

*"on s'aperçoit que l'extravagance, l'hyperbole, le goût du macabre, la terreur peuvent parfaitement servir de supports à une narration, non plus seulement comme éléments épars émaillant çà et là un récit, non plus comme motifs isolés et occasionnels, mais bien comme fins, comme raisons d'être fondamentales d'une création romanesque."*²

Du roman noir, hélas, les nombreuses imitations ne

1

In *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* / Edmund Burke. - Paris : Vrin, 1990, p. 80.

² In *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain* / Jean-Baptiste Baronian. – La Renaissance du livre, 2000, p. 36.

retiendront dans l'immédiat que ses **poncifs**. A l'instar des épisodes sentimentaux raillés par Flaubert, ce ne sont que fantômes, spectres, revenants, empoisonnements, meurtres, secrets, prédictions, inquisitions, révélations, nuit de pleine lune, cimetières, ruines et souterrains : rien n'est de trop, rien n'est trop fort pour susciter la terreur et la rendre visible. D'autres, heureusement, suivront les pas d'Ann Radcliffe avec plus de succès, tels le Vicomte d'Arlinecourt, Paul Lacroix et surtout Jules Janin. Mais les seuls romans frénétiques qui susciteront l'intérêt de la postérité sont d'origine étrangère : *Vathek* du britannique William Beckford et *Manuscrit trouvé à Saragosse* du polonais Jan Potocki. Seulement, dans la mesure où le roman noir est prodigue de persécutions, il inspirera un grand maître de l'érotisme dont le nom a donné lieu à un néologisme, le "sadisme". Le marquis de Sade fut effectivement l'un des premiers à pousser à l'extrême les procédés narratifs du roman noir, tel ce trio infernal du scélérat, de la victime et du bourreau. Les auteurs fantastiques se sont eux aussi longtemps servi des ingrédients du roman gothique. En 1830, Charles Nodier a le premier défini le fantastique comme "qui fait peur". Et, pour faire peur, certains n'hésitent pas à faire appel à cet arsenal de la terreur ; ils en recueillent le folklore en ajoutant, pour Bram Stoker, Théophile Gautier ou Sheridan Le Fanu, une créature surnaturelle, le vampire. De même, le mélodrame puis le théâtre romantique emprunteront ces décors propres à créer une atmosphère inquiétante. Il ne faut pas non plus négliger l'apport du roman noir dans la thématique des grands romanciers de l'époque romantique, tels Hugo, Balzac et Baudelaire. De la même façon, Alexandre Dumas aura recours à ce bric-à-brac de la terreur pour ses romans d'aventures, dont les héritiers seront, au début du XXe siècle, Gaston Leroux, Maurice Leblanc et Maurice Renard. Leurs œuvres, à grand renfort de sorcières et de goules, préfigurent le récit d'épouvante et la production fantastique de grande diffusion d'aujourd'hui.

Avec **Edgar Allan Poe**, découvert en France dans les années 1850 grâce à Baudelaire, cet arsenal douteux de la terreur sera abandonné. La terreur n'est plus visible, à grands renforts de lieux angoissants et de personnages diaboliques. En effet, Poe

fait naître un nouveau concept de la terreur, extrêmement mordant : ce n'est plus l'accumulation des motifs mais la sobriété de la mise en scène qui produit l'esthétique de la terreur. Le roman gothique plantait son décor dans un milieu angoissant et mystérieux, Poe situe son action dans le monde de tous les jours. Le roman noir créait des personnages maléfiques et souvent surnaturels, Poe utilise des individus, souvent inquiétants, à notre image. Le roman gothique énumérait les divers indices d'un mystère, Poe préfère l'efficacité de la **suggestion**, de l'image, et gagne tous ses effets par la cohésion et la logique. Il va d'ailleurs s'amuser à pasticher la littérature gothique par ses motifs ou les clichés de son style. Pour autant, la mort est bien présente chez Poe, mort violente, inattendue. L'étrange n'est plus à l'extérieur de l'homme, mais en lui. Ses récits décrivent les défaillances, les dérèglements inhumains, entrant dans le détail des cas extrêmes de névroses et des délires. **La terreur n'est plus palpable, visible, mais indicible.**

Maupassant, à la suite d'Edgar Poe et d'Hoffmann, est très souvent revenu sur l'idée que le fantastique moderne doit négliger les effets faciles et se contenter de faire intervenir dans une trame vraisemblable un simple élément "anormal". Il présente de même la peur comme un des ressorts essentiels du fantastique. Depuis Poe, l'originalité du fantastique moderne vient de ce que l'auteur communique au lecteur la peur ressentie par les personnages. Que l'objet de la peur soit réel ou pas, peu importe : seul compte l'effet voulu. **La terreur se manifeste dans le récit par la rupture des évidences sur lesquelles repose notre univers quotidien.**

Tout au long du XIXe siècle, de nombreux écrivains vont s'illustrer dans cette voie. D'autres motifs sont exploités. Certains viennent d'un fonds folklorique. Ainsi, le Diable, appartenant à la **théologie**, après avoir joui d'une existence réelle pour les hommes du Moyen-âge, survit au XIXe siècle, à travers les fonctions du pacte ou des maléfices. L'archétype en est la légende de Faust. Ce savant conclut un pacte avec Méphistophélès, dont les termes sont les suivants : le diable donne à Faust la connaissance de la magie et 24 ans de plaisir et

de pouvoir, après lesquels l'âme de Faust lui appartiendra. La version de **Goethe** diffère en deux points : Faust conclut ce pacte pour étendre ses connaissances et, à la fin, il n'est pas damné. D'autres motifs ont une originalité **mythologique**. Les parties séparées du corps humain et les objets s'animent, telle la statue de la *Vénus d'Ille*. Apparitions, âmes en peine et passages entre rêve et veille complètent ce nouvel éventail de possibilités. On assiste d'ailleurs en fin de siècle au renouveau de l'occultisme et au retour du diable, avec Barbey d'Aurevilly et ses héritiers. Le péché fascine à nouveau. **Léon Bloy**, dans ses *Histoires désobligeantes* (1894), excelle dans la cruauté de ses contes noirs, mélange des procédés de **Villiers-de-l'Isle-Adam** et des idées de Barbey d'Aurevilly. Comme Poe, **Ambrose Bierce** et son œuvre sont hantés par l'idée de mort, la terreur de mourir, si bien que dans l'une des préfaces qu'il lui consacre, Jacques Sternberg le qualifie, parmi ses confrères d'outre-Atlantique, du "plus morbide", du "plus ténébreux". **Marcel Schwob** croit lui aussi à La Terreur, éternelle, à la fois extérieure et intérieure à l'homme, inextricablement liée à son destin et au merveilleux.

La terreur aborde une autre perspective au **XXe siècle**. La thématique de Roger Caillois comme la formule de Todorov se vérifient de moins en moins : **le fantastique contemporain** ne réside plus dans l'hésitation entre le naturel et le surnaturel, mais entre le motivé et l'arbitraire, le quotidien et l'absurde. L'auteur commence par planter un décor des plus ordinaires. Il prend soin de suggérer de temps à autre, par un adverbe, par un doute, une fissure dans le monde réel. Et soudain, il fauche le lecteur de plein fouet, faisant apparaître un phénomène inconnu, terrifiant, déstabilisant. **Kafka**, lui, réduit ce basculement, c'est-à-dire la métamorphose de Grégor Samsa en insecte, à quelques lignes. Aucune explication n'est donnée ; à lui de survivre. Plus question de diable ou de folie pour expliquer cette condition dont aucune logique ne ressort. Place à la déroute. La terreur contemporaine jaillit par cette faille dans le monde quotidien. Comme la plupart des récits fantastiques, tels que les définit Roger Caillois, ses nouvelles "*se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un*

*événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros*³. Kafka apparaît alors comme l'initiateur de cette rupture par rapport à la tradition fantastique et alimentera une philosophie de l'absurde.

Après la seconde guerre mondiale, le fantastique s'oriente en effet **vers l'absurde**. Depuis Kafka, de nombreux auteurs renient l'existence d'une loi cachée, religieuse ou non, qui expliquerait les phénomènes échappant à une interprétation rationnelle. Pour eux, l'absurde reste la meilleure manière d'exprimer ce glissement vers l'irrationnel. Deux noms sont à retenir. Le premier, **Boris Vian**, place son œuvre romanesque sous le signe d'une fatalité absurde. Ses personnages et même leur univers sont incapables d'échapper à un destin aveugle et inintelligible. Qu'il s'agisse de science-fiction, de fantastique, d'humour noir ou d'amour, l'univers du second, **Jacques Sternberg**, offre une vision lucide de l'absurdité de notre condition.

Mais cette philosophie de l'absurde en France s'exprime avant tout par le théâtre. Ionesco, Genet, Adamov, Beckett fondent dans les années 1950 ce qu'on appelle le "**théâtre de l'absurde**". Malgré leurs différences, ces dramaturges inventent de concert une forme nouvelle de répétition, qui n'enfante plus nécessairement le comique, tout au contraire. La portée des théories de Bergson sur le rire s'en trouve du même coup circonscrite. Cette convulsion morbide qui exhorte les personnages à répéter toujours les mêmes gestes est une mise en scène de l'automatisme de répétition freudien. Les obstacles sont intérieurs, inscrits dans le corps. De même, la perception du temps sur le mode de la répétition fait disparaître les décors. C'est pourquoi l'absurde se caractérise par la déshumanisation des personnages et une mise en scène du non-sens. La vie représentée devient source de terreur.

D'où vient cette obsession pour la peur, voire la Terreur ?

³ In *Anthologie du fantastique...* : Volume 1 / Roger Caillois. – Paris : éd. Gallimard, 1966, p. 9.

Comment se fait-il qu'elle fasse si bonne recette en littérature ? C'est que la peur est une composante intrinsèque à l'expérience humaine, nonobstant ses efforts pour tenter de la dépasser.

Introduisant son essai par un épisode symbolique du climat d'insécurité qui régnait au XVI^e siècle, **Jean Delumeau** se propose de montrer combien la peur dépasse l'individu seul. Son hypothèse de départ consiste à prouver que la peur a toujours marqué collectivités et civilisations, et donc l'Histoire. Au niveau collectif, on parlera de croyances et de superstitions. Dans l'Histoire, enfin, on a vu par exemple s'instaurer un "régime de la Terreur", de juillet 1793 à juillet 1794, ou le terrorisme, l'une et l'autre formes menaçant leurs opposants de mort.

L'homme, en effet, à la différence de l'animal, sait très tôt qu'il mourra. Et contrairement à l'animal, dont la seule crainte est d'être dévoré, il revêt cette mort de toutes les formes dont son imagination est capable. C'est pourquoi il éprouve un tel besoin d'être sécurisé. Vercors résume sa condition en cette curieuse phrase : "*les hommes portent des gris-gris, les animaux n'en portent pas.*"⁴ Dans l'espoir de s'y familiariser, de la conjurer, voire de la ritualiser, on la crée de façon artificielle, comme le prouvent certains jeux d'enfants.

Vision particulière du monde et de l'homme, l'art s'est tout naturellement attaché à l'évocation de la peur, soit pour en dénoncer les causes, soit pour justement l'appivoiser. Ce sont en peinture *Le Cri* de Munch, *Le Grand bouc* de Goya, en musique le *Faust* de Berlioz ou en littérature *La Peur* de Maupassant. La littérature fantastique, comme nous l'avons exposé, a accordé une place de plus en plus grande à ce sentiment.

Mais pourquoi, en ce début du XXI^e siècle, les progrès de la science n'ont-ils pas détourné les lecteurs du fantastique ?

⁴ VERCORS, *Les animaux dénaturés*, Albin Michel, cop. 1952, p. 317, (Le livre de poche ; 210).

Science de l'inconscient, la psychanalyse a mis en évidence le fait que ces récits ressuscitent des souvenirs très intimes, enfouis au plus profond de nous. Difficile d'analyser nos réactions : c'est une peur mêlée de fascination, une peur violente ou qui s'insinue lentement jusqu'au malaise. Poussée à son paroxysme, elle devient terreur, laquelle se traduit, au niveau de l'individu, par "*une émotion-choc, souvent précédée de surprise, provoquée par la prise de conscience d'un danger présent et pressant qui menace, croyons-nous, notre conservation.*"⁵ Celle-ci se manifestera par une pseudo paralysie ou au contraire par une gestuelle frénétique.

Mais, indéniablement, une certaine fascination existe, telle celle exercée par le serpent, que l'on ne saurait expliquer. Et chacun s'en défend tout en l'avouant. D'où vient ce trouble qui agite le lecteur d'œuvres fantastiques ? **Freud** l'explique par la perte des repères avec laquelle joue l'univers fantastique : l'"inquiétante étrangeté" du fantastique découle précisément de ce que "*nous ne savons plus*", beaucoup plus que du fait que "*nous avons peur*". Il n'existe plus de cassure nette entre la vie et la mort : les non-morts, tels Dracula, se lèvent de leur tombe ; les poupées prennent vie. Est-ce un rêve ? C'est en général le prétexte final donné par l'auteur, car l'univers fantastique s'apparente à celui du rêve. Comme ce dernier, il lève certains tabous, certains désirs cachés, refoulés en nous. Décryptons-en les allusions, comme l'a fait la psychanalyse, nous ne tarderions pas à découvrir les pulsions de vie et de mort animant, à notre image, chacun des personnages emblématiques du fantastique. On s'apercevrait que Dracula, Frankenstein, la momie touchent à l'essentiel de nos angoisses : la vie, la mort, la connaissance, la sexualité. Fruits de l'inconscient de l'auteur, les images fantastiques trouvent un écho chez le lecteur, dans le sens où elles agissent comme révélateur de nos peurs fondamentales.

Ce jeu sur le rêve et l'état de veille ne peut pourtant pas durer indéfiniment. Le temps de l'incertitude doit rester bref ; c'est la raison pour laquelle les auteurs se tournent toujours vers

⁵ In *La Peur en Occident* / Jean Delumeau. – Paris : Fayard, cop. 1978, p. 27.

le conte ou la nouvelle. On parle de conte, de nouvelle, d'histoire fantastique, rarement de roman. Le récit bref demeure, il est vrai, l'outil formel de rigueur pour susciter la peur, voire la terreur. C'est qu'il présente un atout capital, celui de resserrer l'action le plus possible pour la densifier... comme dans le drame classique, au moment de la crise.

En fait, les théoriciens se penchent depuis peu sur le récit bref, souvent accusé à tort de facilité. Commençons par démentir cette idée en rappelant **l'importance de la nouvelle dans l'histoire littéraire**.

Si l'on considère les *Contes des Mille et Une nuits* comme des nouvelles, l'expression littéraire est alors née au dixième siècle, en Orient. Mais son origine occidentale date du douzième siècle en Italie avec un "novellino" anonyme, en France avec les fabliaux ou en Espagne avec le *Livre des exemples*. Toujours est-il que la nouvelle, en tant que genre littéraire, a véritablement été reconnue en 1462, lors de la parution d'un ouvrage anonyme, *Cent Nouvelles nouvelles*, inspiré du *Décameron* de Boccace et du fabliau. Son sujet porte alors sur des anecdotes truculentes : ce sont par exemple les mésaventures de maris gauches dupés par des femmes rusées. Au seizième siècle, Marguerite de Navarre, à son tour, compose *L'Heptaméron* (1559), recueil de nouvelles édifiantes dont elle a gommé les détails grossiers.

Pendant la première moitié du XVIIe siècle, la nouvelle tend à se confondre avec le roman, lequel se développe avec succès. Mais nouvelle et roman restent, malgré tout, des formes mineures de l'expression vis-à-vis de la poésie et du théâtre. Ce n'est que vers 1760 que la nouvelle recouvre une certaine vigueur, illustrée par **Jacques Cazotte**, auteur du *Diable amoureux* (1772). Récit simple, dépouillé, linéaire, gravitant autour d'un sujet unique, la forme moderne de la nouvelle est née, et bien avant, comme on l'écrit souvent, le dix-neuvième siècle.

La nouvelle connaît effectivement un **essor considérable au XIXe siècle**, grâce à un contexte économique et social favorable. A cette époque se multiplient les journaux et les revues, où elle s'insère facilement, élargissant à la fois son public et les possibilités pour le nouvelliste d'être publié. Hugo, Balzac, Gautier, Zola, Stendhal, Daudet, Barbey d'Aurevilly, Flaubert,... : aucun des grands romanciers de l'époque ne rougit du titre de nouvelliste. La nouvelle revêt diverses dimensions, parfois proches d'autres formes narratives. **Prosper Mérimée**, en composant *Colomba* (1840), écrit une nouvelle quasiment aussi longue qu'un roman. Mais comme d'autres il se sert plutôt de la nouvelle pour évoquer un univers fantastique : *La Vénus d'Ille* (1837) en est un exemple. De même, *Le Horla* (1887) et d'autres textes de **Maupassant** sont des récits particulièrement angoissants. Pourtant la tendance à la nouvelle longue ou fantastique n'est pas dominante au XIXe siècle. Les nouvellistes préfèrent les récits courts traitant de sujets vrais. Fait appréciable, Maupassant introduit dans la nouvelle la notion d'instant qui sera reprise au siècle suivant : il s'agit moins pour lui de narrer une histoire que d'évoquer un instant important de la vie d'un individu, généralement lié à une révélation ou à une prise de conscience.

Au XXe siècle, la nouvelle survit à l'ombre du roman. Certains écrivains s'aventurent vers d'autres voies et exploitent la brèche de la notion d'"instant" ouverte par Maupassant ainsi que par des écrivains étrangers, telle Katherine Mansfield. Les nouvellistes affectionnent aussi la finale ouverte qui laisse l'histoire en suspens, contraignant ainsi le lecteur à poursuivre en lui la lecture. Les sujets abordés par la nouvelle n'ont jamais été aussi divers, traitant d'un quotidien ordinaire, plus particulier ou social, sinon d'analyse. Ce sont pour Boileau-Narcejac des nouvelles policières, pour André Pieyre de Mandiargues des récits érotiques, des histoires fantastiques pour Marcel Brion et Georges-Olivier Châteaureynaud, ou de science-fiction pour Pierre Boulle. Amusantes chez Perret, elles sont fantaisistes chez Marcel Aymé, farfelues chez Gripari, pleines d'humour noir chez Siniac... La nouvelle s'est également illustrée par un message philosophique que voulaient

transmettre des auteurs comme Albert Camus ou Jean-Paul Sartre.

Il a existé de remarquables collections de nouvelles, dont "La Renaissance de la nouvelle" (1934-1939). Certaines revues, comme *Brèves*, depuis 1975, défendent la cause de la nouvelle et vont jusqu'à concevoir un "Musée de la nouvelle" ; des anthologies ont été constituées, telle *l'Anthologie de la nouvelle française* de Marcel Raymond (1950) ; depuis 1975, de temps à autre, sont édités des ouvrages collectifs ; des concours de nouvelles sont lancés, comme « Tu connais la nouvelle ? », recensés sur *Nouvelle donne*, le magazine de la revue littéraire ; des prix annuels fleurissent, dont ceux de l'Académie française depuis 1971 ; un festival de la nouvelle est même né en 1985 à Saint-Quentin.

Cependant, de nos jours, la situation de la nouvelle française reste paradoxale. On lit avec curiosité les traductions des nouvelles étrangères des Argentins Borgès et Cortazar, et de bien d'autres. En revanche, on boude les nouvelles françaises. Certes, le recueil *Première gorgée de bière ou autres plaisirs minuscules* de Philippe Delerm a semblé relancer le succès des nouvelles. Mais c'est là une exception. La nouvelle française, parfois encore considérée comme un sous-produit du roman, reste de ce fait négligée par le public et les éditeurs. Cette situation est particulièrement injuste puisque, comme nous l'avons développé, la nouvelle a longtemps été illustrée par des chefs-d'œuvre. Le récit bref, en outre, se prête volontiers à l'esthétique de la terreur. En effet, sa spécificité participe à l'effet de tension recherché par bon nombre d'écrivains mentionnés plus haut.

Quelques constantes permettent de distinguer la nouvelle du roman. Selon Baudelaire, la nouvelle doit en effet viser "l'unité d'impression" ; pour ce faire, elle recourt à des procédés narratifs, dont le premier qui nous vient à l'esprit est d'aspect quantitatif. Pourtant, même si l'on accepte le jugement de Gide, selon qui la nouvelle "est faite pour être lue d'un coup, en une

fois", la longueur ne saurait fournir le seul critère d'une définition.

"Sur l'épaule gauche du nouveau-né dont on trouva le cadavre devant la caserne du 22e d'artillerie, Versailles, ce tatouage : un canon".

Félix Fénéon en écrivit des centaines de la même longueur : nouvelles en trois lignes, faits divers haussés au genre littéraire. En France, beaucoup de nouvelles comptaient deux ou trois pages au XVe siècle, de dix à vingt-cinq au XVIe, de cent à deux cents au XVIIe (les "nouvelles" historiques poussant jusqu'à trois cents ou quatre cents !). Quant au XXe siècle, elles vont du plus court (moins d'une page chez Jacques Sternberg) au plus long (au-delà de cent pages chez Morand et La Varende). Mais la tendance à faire court l'emporte indubitablement.

La terminologie, elle, est de plus en plus ambiguë, si bien que "nouvelle", "conte", "histoire", "récit" deviennent de parfaits synonymes, le premier étant le terme générique. Les *Trois Contes* de Flaubert, déjà, réunissaient en réalité une légende, un conte et une nouvelle. La confusion n'est pas seulement diachronique, puisque dans la littérature anglo-saxonne, on parle de *longish tale*, de *long story*, de *long short story*, de *short novel*, etc.

La nouvelle se distingue aussi du roman car c'est le plus souvent un récit conté. Voilà pourquoi elle est si souvent confondue avec le conte dont elle reprend le style oral. Autrement, c'est un récit à la première personne où les intrusions d'auteur sont nombreuses ; ce dernier commente un geste, justifie une description ou une ellipse, ou même, il fait part au lecteur de ses réflexions personnelles.

La nouvelle présente par ailleurs la caractéristique d'être présentée fréquemment comme "*histoire vraie*". Dans toutes les cultures, le concept de la nouvelle est prétexte à brosser un

tableau des mœurs du temps. Ce critère ne la restreint ni au "réalisme" ni au "naturalisme", car le merveilleux est une composante du monde réel : *Vathek* est une nouvelle tout comme le sont les récits de Dino Buzzati, ou encore les *Seven Gothic Tales* de la Danoise Karen Blixen.

La nouvelle est, enfin, un récit au sujet restreint : l'auteur choisit de raconter une aventure, un souvenir, un épisode, une anecdote, un instant de vie ; à cette fin, la nouvelle n'est écrite qu'à partir d'un seul point de vue ; c'est un récit fortement structuré : les différentes phases de l'histoire sont marquées par des notations chronologiques précises ("*soudain*", "*deux jours plus tard*", "*ensuite*" etc.), et aussi par la disposition typographique (comme la constitution de paragraphes).

C'est en particulier un récit serré et rapide. C'est en cela que réside l'intérêt de la nouvelle pour susciter l'angoisse, la peur, la terreur. Selon l'aphorisme de Jules Janin, mentionné plus haut, "*la nouvelle est une course au clocher. On va toujours au galop, on ne connaît pas d'obstacles*". En effet, l'entrée en matière est immédiate : le lecteur est d'emblée plongé dans l'univers du protagoniste. L'auteur ne le construit pas devant lui, il ne lui livre que les éléments strictement nécessaires à la compréhension de l'histoire ; les descriptions (portraits et paysages) sont des croquis réduits à l'essentiel ; de fait, le nouvelliste se révèle être un artiste qui sait à la perfection doser les ingrédients générateurs d'une histoire. Il partira d'une situation, d'un élément qui déclenchera la crise jetant le lecteur dans le vertige de l'irrationnel. C'est pourquoi il ne développe que le moment décisif de l'action, celui qui sera le temps fort du récit, et souvent celui sur lequel elle s'achève. Enfin, il conclura sur une ou deux phrases dont l'effet est d'autant plus intense que le récit est concentré. Selon Baudelaire, c'est même à partir de cet "effet à produire" que l'auteur doit concevoir son sujet, inventer les incidents, combiner les événements. "*Toutes ses idées, comme des flèches obéissantes, volent au même but.*" C'est là le tour de force d'un certain auteur contemporain, Jacques Sternberg.

Jacques Sternberg, relégué dans l'ombre par les critiques, mérite en fait d'être considéré comme **l'un des plus grands conteurs du XXe siècle**. Même s'il a pu écrire par ailleurs de nombreux romans, Jacques Sternberg a toujours éprouvé beaucoup plus de plaisir à écrire des formes brèves, genre dans lequel il excelle.

En plus de cinquante années de carrière, de 1944, avec *Angles morts*, à 2002, avec *300 contes pour solde de tout compte*, Jacques Sternberg aura écrit seize recueils de récits brefs, autant de romans et de nombreux ouvrages inclassables et variés, sous son nom ou sous d'autres pseudonymes, trois pièces de théâtre, deux essais, deux dictionnaires, deux lettres ouvertes, des anthologies, des scénarii, dont un pour Alain Resnais, plusieurs écrits d'inspiration autobiographique, avec notamment son testament littéraire *Profession : mortel*, et d'innombrables chroniques littéraires pour la presse écrite. Cette œuvre, immense, relève tout à la fois du fantastique, de l'absurde, de l'humour noir, du macabre, de la science-fiction, bref de genres longtemps dépréciés. Il n'en fallait pas davantage pour que les critiques évitent de mentionner cet écrivain, qui se place en marge des genres et formes traditionnels. Sa carrière littéraire a d'ailleurs passablement souffert de cet ancrage en eaux troubles, de ce papillonnage entre les genres littéraires, que Jacques Sternberg aime mélanger, s'étant refusé à toute étiquette. Or cette instabilité l'a desservi. On le dit inclassable, dérangeant. Et, en fin de compte, il n'aura jamais remporté de prix important, pas le moindre triomphe littéraire, à peine deux ou trois succès d'estime, comme l'étrange *Sophie, la mer et la nuit* ou, plus érotiques, deux de ses recueils de contes publiés en Folio et son roman *Toi, ma nuit*. Mais il aura partagé avec le décadent un même goût de la marginalité, un même refus de la médiocrité. Essayons, à propos des grandes périodes de sa vie et de son œuvre, de dégager ses attitudes caractéristiques.

Né le 17 avril 1923, fils d'un diamantaire juif d'origine polonaise, Jacques Sternberg coule une enfance heureuse dans sa chambre mansardée d'une belle maison à Anvers, entouré de beaux jouets et de superbes livres illustrés du XIXe siècle. Dès

1940, après avoir tenté Paris, Arcachon puis Biarritz, sa famille finit par se réfugier à Cannes. Contrairement à sa sœur, de deux ans sa cadette, qui se révèle être une élève brillante, Jacques est un cancre absolu, ce que son père, sévère, supporte mal, même s'il l'adore : l'école le consterne, les professeurs le terrorisent, l'histoire lui fait horreur, la littérature classique l'ennuie. Pour lui, la littérature, ça ne peut être ça. Il échoue au baccalauréat sans le tenter une seconde fois. Il en gardera une haine des études, des examens et des diplômés. Durant cette première période de la guerre, idyllique, de 1940 à 1942, il profite, sur la Côte d'Azur, du sable, du tennis, du vélo, du dériveur. A l'âge de dix-sept ans, ce garçon rêveur, timide et introverti, qui tient en secret un journal intime et écrit ses premiers textes poétiques et sentimentaux, fait une rencontre qui va marquer sa vie : il connaît son premier amour, Myriam, qui le pousse à lire avant de prendre la fuite avec sa famille vers les Etats-Unis. A la bibliothèque de Cannes, il découvre alors la littérature anglaise et américaine. La lecture de Katherine Mansfield le décide à se lancer dans la nouvelle, forme qu'il juge bien plus percutante que le roman. D'autres auteurs le marquent : Erskine Caldwell et Waldo Franck, puis William Faulkner.

En 1942, sa famille passe en Espagne : en deux jours, cet adolescent passe "*sans transition de la vie du gosse de riche habitant la Croisette*"⁶ à la prison de Barcelone où il reste trois mois enfermé. Il échappe seul à la déportation, grâce à la décision arbitraire du sous-chef du camp de triage de Gurs, dans les Pyrénées Atlantiques, où il a passé huit mois. Il prend le maquis dans le Cantal. Son père, lui, déporté à Drancy, sera gazé dès son arrivée au camp de Majdanek. Jacques Sternberg évite les rafles antisémites sous de fausses identités, comme celle de Georges Rabois, qui, par un hasard malheureux, est soupçonné de résistance. De cet épisode où il réchappe de justesse aux camps, il restera marqué à vie, confie-t-il dans son autobiographie *Profession : mortel* : il fera de lui ce qu'il appelle « un miraculé de la mort ».

⁶ In *Mon vrai mythe, c'est la terreur* / Jacques Sternberg. – *Magazine littéraire*, mars 1970, n°38, p. 36.

A la Libération, il part habiter chez un cousin, près de la place de l'Etoile et en face du cinéma Mac Mahon. Triste transition qui, heureusement, ne durera pas : à l'âge de vingt ans, sans travail et donc sans ressources, il survit grâce à la Croix Rouge et à l'armée américaine... Il ne lit plus ni n'écrit.

De retour à Bruxelles en jeep de l'armée américaine, en 1944, après avoir vécu dans le dénuement, mais aussi après avoir rencontré Francine, une autre résistante juive, qui deviendra la femme de sa vie, et dont il aura un fils, Jean-Pol, il commence à écrire en professionnel vers 1946, en tant que chroniqueur, dans les journaux belges. En privé, il écrit aussi beaucoup. A commencer par des romans, s'inspirant de Céline et d'Henri Miller, que, refusés, il détruit, renonçant définitivement à écrire comme eux des tranches de vie d'écorchés vifs. Il n'éprouve d'ailleurs avec le recul aucun remords de les avoir supprimés, les jugeant assez illisibles, hésitant trop entre le réalisme, qu'il ne supporte déjà plus, et le saugrenu, dont il regrette les aventures délirantes. Heureusement, il se sent plus à l'aise dans l'écriture de récits brefs. Il lit ses contes, deux fois par semaine, à "La Poubelle", cabaret littéraire animé par Jo Dekmine. Il publie enfin, sous le pseudonyme de Jacques Bert, des recueils de nouvelles, *Angles morts*, tiré en 1944 à 129 exemplaires, *Jamais je n'aurais cru cela !* (1945) et *Touches noires* (1948). Jean Paulhan sera l'un des premiers, avec Marcel Arland et Jacques Lemarchand, à s'occuper de celui que toutes les maisons d'édition parisiennes, pendant dix ans, refusent d'une même voix, et confie quelques contes à la revue *Points* qui les publie. En Belgique, Marcel Lecomte lit également ces contes qu'il trouve curieux, les transmet à Georges Lambrichs, directeur littéraire des Editions de Minuit, qui hélas ne les publiera pas. Mais Jacques Sternberg ne renonce pas. Toute sa vie durant, il ne cessera d'écrire des contes, même si l'inspiration a tendance à se raréfier, et qu'il peste quand un autre a déjà exploité la même idée.

En 1952, il débarque à Paris, délégué en tant qu'employé du Club du Livre du Mois. Commence alors une véritable boulimie de l'écriture... Dans son trois-pièce à Auteuil, il écrit d'abord *La*

Banlieue, un récit de cent-cinquante pages. Retravaillé par René Bertelé, l'un des directeurs de collection chez Gallimard, le manuscrit sera rejeté par Albert Camus, et donc finalement refusé. Il réalise alors, avec sa machine Gestetner, une édition de stencil de trente contes - en blanc sur papier noir - sous le titre *Géométrie dans l'impossible*, tirée à 50 exemplaires qu'il distribue dans la nature. Un an plus tard, Eric Losfeld, un belge, fait de cette *Géométrie dans l'impossible*, l'un des premiers ouvrages d'Arcanes, sa première maison d'édition. Jacques Sternberg révèle son humour noir et son sens de l'étrange dans cet ensemble de textes insolites qui brouillent les frontières entre cauchemar et réalité. Le recueil est remarqué par deux critiques seulement, mais non des moindres : Alexandre Vialatte et Alain Dorémieux, qui devait devenir directeur en chef de *Fiction*. Plus tard, André Parinaud sera le premier à lui offrir une place de rédacteur dans *Arts*. En 1954, Jacques Sternberg signe enfin un contrat avec Pierre de Lescure chez Plon pour un premier roman, *Le Délit*, récit fantastique qui côtoie l'absurde et l'humour noir.

Cet adepte de la "short short story", qui publie *La Géométrie dans la terreur* l'année suivante, s'oriente plus nettement en 1956 vers la science-fiction. Il forme alors avec Gérard Klein, Philippe Curval, André Ruellan et Alain Dorémieux, un groupe de passionnés de science-fiction, qui continuera longtemps à se réunir à l'occasion d'un déjeuner, chaque lundi au restaurant de la rue des Canettes. A cette époque, Valérie Schmidt organise dans sa librairie « La Balance » la première exposition consacrée à la science-fiction sous le titre *Présence du futur*, lequel sera repris par Robert Kanters pour sa collection créée chez Denoël, et où paraîtront en 1956 son roman *La Sortie est au fond de l'espace*⁷, un roman cynique dépourvu de toute référence scientifique, puis en 1957 son recueil de nouvelles très noires, *Entre deux mondes incertains*⁸. Ce penchant soudain pour la SF, dans cette période de guerre froide, s'explique

⁷ Sternberg, Jacques. – *La Sortie est au fond de l'espace*. – Paris : Denoël, 1990, 249 p.. – (Présence du futur ; 15).

⁸ Sternberg, Jacques. – *Entre deux mondes incertains*. – Paris : Denoël, 1990, 246 p.. – (Présence du futur ; 21).

d'ailleurs par son essai publié en 1958, *Une Succursale du fantastique nommée science-fiction*⁹. Cette dernière lui parut, dit-il, "un tremplin idéal pour l'attaque à mots armés de ce qui m'a toujours inspiré le plus de dégoût : l'homme et ses entreprises meurtrières, la civilisation et ses pièges mortels [...]". Quelques-unes de ses nouvelles paraissent aussi dans la revue *Fiction*, dont il sera l'un des piliers dans les premiers numéros, au milieu d'auteurs américains célèbres, puis Sternberg, que l'on classe déjà, après deux livres, comme auteur de science-fiction, s'éloigne du genre proprement dit, de peur de restreindre son horizon littéraire. Il y reviendra en 1969 avec son roman *Attention, planète habitée* et son anthologie *Les Chefs-d'œuvre de la science-fiction*. Il renouera d'ailleurs explicitement avec la science-fiction en 1971 en ajoutant *Fin de siècle*, un long récit effrayant de 128 pages, à ses textes anciens rassemblés dans un recueil qui s'intitulera *Futurs sans avenir*, publié par son ami Gérard Klein, qui vient de créer aux éditions Robert Laffont la collection « Ailleurs et demain ». Néanmoins, même dans un genre aussi marginal en France que la science-fiction, il ne s'inscrira jamais tout à fait dans les codes attendus.

Sternberg publie ensuite chez différents éditeurs de nombreux romans fustigeant ou fuyant la médiocrité d'une petite vie de bureaucrate. Description au vitriol d'un monde de travail absurde et délirant, aux inspirations nettement autobiographiques, *L'Employé*, publié aux Editions de Minuit en 1958, obtient, conjointement à son ami de toujours, Roland Topor, qui illustre ses textes, le prix de l'humour noir en 1961, et sera vendu à environ 8000 exemplaires. Il ne sera édité en poche qu'en 1989 aux éditions Labor. *L'Architecte* paraît chez Losfeld en 1960, en même temps que son *Manuel du parfait petit secrétaire commercial*. Chez Julliard, il publie *La Banlieue* en 1961, et chez Eric Losfeld *Un Jour ouvrable*, récit glissant vers le fantastique et oscillant entre le surréalisme, le burlesque et l'épouvante, lequel restera selon lui son meilleur roman et, hélas, son plus grand échec, avec seulement cinq cents

⁹ Sternberg, Jacques. – *Une Succursale du fantastique nommée science-fiction*. – Paris : Le Terrain Vague, 1958.

exemplaires vendus. Ecœuré, il ne veut plus écrire de roman jusqu'à ce qu'en 1965 on lui commande l'érotique *Toi ma nuit* : son plus mauvais livre, selon lui, sera, comble de l'ironie, l'un de ses plus grands succès, car dans l'air du temps, annonciateur de la prochaine libération sexuelle. Suivront *Le Cœur froid*, accepté par Christian Bourgois, qui reçoit le Prix des Libraires en 1971, et plus tard, publiés chez Albin Michel, des romans au genre hybride, hantés par des figures féminines fantasmées ou sa soif du large.

De fait, Jacques Sternberg ne sera jamais qu'un homme de l'ailleurs, d'abord parce que, né en Belgique, il porte en lui des racines littéraires belges, et refuse les limites de la culture française à laquelle il préfère le fantastique belge de Jean Ray, l'humour anglo-saxon, l'érotisme d'Henri Miller et la "short short story" américaine ; ensuite parce que, où qu'il se trouve, il ne se tient que très peu enfermé dans une ville, dans une maison, ou même une voiture, véhicule qu'il abhorre, préférant sillonner Paris sur son Solex, et répond toujours à l'appel de l'océan. Ses différents petits boulots et droits d'auteurs lui permettent ainsi, de 1974 à 1983, de fuir Paris et de vivre avec sa famille sept mois par an à Trouville puis à Villers-sur-Mer, dans le Calvados, avec ses deux passions : écrire sans autre métier et vivre en mer. Jacques Sternberg barre ainsi en solitaire un vieux dériveur, le Sunfish, avec lequel il dévore des milliers de milles. Sans pour autant tenter l'aventure jusqu'à oser franchir la Manche ou traverser l'Atlantique, sa fascination pour la mer et la voile lui fait d'ailleurs publier deux romans (le démentiel *Navigateur* et *A la dérive en dériveur* en 1973), un genre autobiographique, *Vivre en survivant : démission, démerde, dérive*, et deux essais sur le sujet, *Graveurs et illustreurs du rêver la mer* en 1979 et *Ports en eaux-fortes* en 1980.

Homme de l'ailleurs, Jacques Sternberg est aussi homme de la diversité. Ne prenant pas grand-chose au sérieux, Sternberg survit tant bien que mal à cette seconde moitié du XX^e siècle envahie par les moteurs et les promoteurs, où il tente malgré tout de cultiver sa différence, et dans la vie et dans son œuvre.

Pour subvenir à ses besoins, sans nourrir ni ambition, ni aliénation au travail, il vivote grâce à de petits boulots alimentaires et s'essaie ainsi aux divers métiers du commerce du livre et du papier : emballeur au Club de Livres de Louis Guérin, représentant en livres, dactylo, maquettiste, publiciste, manutentionnaire. En 1967, avec Topor, son ami de toujours, Jodorowsky et Arrabal, il participe à la fondation du mouvement Panique. Il crée également un fanzine polycopié, *Le Petit Silence illustré*, pour les adeptes de la dérision et de l'humour corrosif, qui comptera en tout et pour tout sept numéros, et dont Hara-Kira utilisera le slogan «*Si vous ne pouvez pas l'acheter, volez-le !*». Louis Pauwels lui confie la direction des anthologies *Planète*, faites de littérature marginale, de qualité, la seule qui l'intéresse. Il travaille aussi à *Galaxy*, revue dirigée par H.L. Gold. Journaliste malgré lui, il est chroniqueur dans *France soir*, dans *Arts*, dont il sera secrétaire de rédaction, au *Monde* et au *Magazine littéraire*, dans la chronique "Le Moi littéraire". Ce statut qui l'étonne, lui qui déteste les critiques et ne craint pas de les fustiger, lui permet de décrier haut et fort la politique d'édition d'alors, qui oublie sciemment les auteurs les plus dérangeants : cette dernière exerce une espèce de censure, dit-il, préférant mentionner Sabatier, Mallet-Joris ou Barjavel, que Bataille, Arsan et Mandiargues. À l'inverse, il célèbre Marabout qui prend le risque de sortir des poches moins connus : Bloch, Brion, Schwob, Ray. Mais, à la littérature, il préfère encore le dessin d'humour de Jean Gourmelin ou de Roland Topor, le jazz, le burlesque américain et les vieux livres illustrés. *Bizarre*, revue dont il est à l'origine avec Eric Losfeld, et dont il n'existera jamais qu'un seul numéro, *Fiction*, *Plexus*, sous sa direction avec son *Petit Sternberg illustré*, *Kitsch*, *Mépris* sont autant de revues plus anticonformistes dans lesquelles il s'est d'ailleurs manifesté.

Sur demande, il s'essaie également à d'autres formes d'expression : le cinéma et le théâtre. Il écrit ainsi quelques scénarii, dont un scénario-dialogues, à la demande d'Alain Resnais, pour son film *Je t'aime, je t'aime*, qui passera hélas inaperçu en sortant sur les écrans en plein mai 1968. Il écrit

aussi des pièces, dont *Kriss l'emballleur*, *Une soirée pas comme les autres*, et surtout une parodie de la guerre de 1940 en France, *C'est la guerre, monsieur Gruber*, publiée la même année par Eric Losfeld, montée au théâtre de l'Odéon en 1974, par la Comédie-Française, et sifflée dans une salle choquée par son sujet politiquement incorrect.

Ses intérêts divers l'incitent à signer quelques ouvrages : *Les charmes de la publicité* sous la direction de Pierre Chapelot, *Les Chefs-d'œuvre du Kitsch*, *Chroniques de France-Soir*, *Un siècle de pin up...* en 1971, *Lettre aux gens malheureux et qui ont bien raison de l'être* et *Le Tour du monde en 300 gravures* en 1972, le *Dictionnaire du mépris* en 1973, puis *Un siècle de dessins contestataires* et *Lettre ouverte aux Terriens* l'année suivante, *Topor* en 1978, et enfin son recueil d'aphorismes *Pensées* en 1986 et son *Dictionnaire des idées revues* en 1985, qui lui vaut une invitation à l'émission *Apostrophes*.

Jacques Sternberg a beau s'essayer à tout, c'est toujours dans ses contes et nouvelles qu'il excelle. Jean-Baptiste Baronian le sait et lui propose alors de réunir en un seul volume tous ses contes, qu'ils aient déjà été publiés ou non. Il y en aura 270 et ils paraîtront sous le titre désormais légendaire de *Contes glacés* chez Marabout en 1974, illustrés par Roland Topor.

Sa *Lettre ouverte aux Terriens* le pousse à s'engager chez Albin Michel, auprès de Francis Esménard qui lui promet un best-seller ; s'ensuit une série de romans, publiés à raison d'un par an, de 1976 à 1982 : *Sophie, la mer et la nuit*, roman fantastique de mer et d'amour fou, est certes plébiscité par la presse, mais *Le Navigateur* intéresse peu de lecteurs, *Mai 86* exploite assez mal son sujet futuriste sur la pollution, *Suite pour Eveline, sweet Evelin* et *Agathe et Béatrice, Claire et Dorothée* choquent un tant soit peu, et *L'Anonyme*, pour finir, est détesté par la critique. Il retourne chez Julliard en 1989 et à ses thèmes de prédilection avec *Le Schlemihl*, roman d'« absurde désespéré », qui lui vaut encore un échec exemplaire, mais dont il encaisse avant la parution 80 000 F. en à-valoir, de quoi

s'évader quelque temps à bord de son dériveur.

Jacques Sternberg renonce cette fois définitivement à écrire des romans et renoue avec le genre ultra bref, qui lui sied mieux et avec la nouvelle, pour laquelle il a toujours milité. D'ailleurs les critiques semblent le boudier, alors que dans les manuels scolaires, ses récits brefs paraissent aux côtés de Mérimée, Maupassant, Poe, Gogol et Kafka. Il enchaîne donc avec *188 Contes à régler*¹⁰, recueil illustré encore par Topor, qui sont autant de comptes à régler avec la planète, les êtres humains et la civilisation. Pour adoucir sa vision de la vie et de l'homme, il se console entre les bras de femmes avec *Histoires à dormir sans vous*¹¹ en 1990 et d'*Histoires à mourir de vous*¹² l'année suivante, qui le lui rendent bien puisque leur succès immédiat les fait aussitôt passer en Folio. Mais cette pause détente ne sera que de courte durée. Dans ses recueils suivants, il va livrer de nouveau une vision pessimiste de la vie et fustiger la religion qui n'est que mensonges et mirages pour lui. Pour ce faire, il accorde une place de plus en plus importante à l'humour noir dans ses *Contes griffus*¹³ en 1993, dans *Dieu, moi et les autres*¹⁴ en 1995, dans *Si loin de nulle part*¹⁵ en 1998, et dans son dernier recueil *300 contes pour solde de tout compte*¹⁶ en 2002, avant de disparaître quatre ans plus tard, un mercredi 11 octobre, à l'âge de 83 ans. Comme dans son œuvre, il achève ainsi sa vie sur une note d'humour noir, d'abord en mourant d'un cancer du poumon alors qu'il avait arrêté de fumer depuis 20 ans, ensuite en choisissant de se faire incinérer. Vivant, il préférerait l'eau à la terre comme mort, il préférerait le feu. Il fut

¹⁰ Sternberg, Jacques. – *188 contes à régler*. – Paris : Denoël, 1998, 377 p.. – Illustrations de Topor. – (Présence du futur ; 474).

¹¹ Sternberg, Jacques. – *Histoires à dormir sans vous*. – Paris : Gallimard, 1995, 377 p.. – (Folio ; 2496).

¹² Sternberg, Jacques. – *Histoires à mourir de vous*. – Paris : Gallimard, 1995, 346 p.. – (Folio ; 2699).

¹³ Sternberg, Jacques. – *Contes griffus*. – Paris : Denoël, 1993, 190 p..

¹⁴ Sternberg, Jacques. – *Dieu, moi et les autres*. – Paris : Denoël, 1995, 228 p..

¹⁵ Sternberg, Jacques. – *Si loin de nulle part*. – Paris : Les Belles Lettres, 1998, 232 p.. – (Cabinet noir ; 19).

¹⁶ Sternberg, Jacques. – *300 contes pour solde de tout compte*. – Paris : Les Belles Lettres, 2002, 318 p.. – (Grand Cabinet noir).

inhumé dans la plus stricte intimité au cimetière du Père Lachaise, et ses cendres emportées par son fils, Jean-Pol, lui-même écrivain.

Contes et nouvelles constituent donc, si ce n'est la majeure partie de sa production, en tout cas, la partie plus intéressante. Écrire des contes serait d'après lui bien plus difficile que d'écrire des romans ne demandant « *qu'un seul sujet facile à truffer de mille petits incidents* »¹⁷. Jacques Sternberg affirme effectivement

qu' « *écrire un roman de plus de 250 pages, c'est à la portée de n'importe quel écrivain plus ou moins doué. [...] Mais écrire 270 contes, généralement brefs, c'est une autre histoire. Ce n'est plus une question de cadence mais d'inspiration : cela demande 270 idées. C'est beaucoup.* »¹⁸

Malgré tout, excepté entre autres l'ahurissant *L'Employé*, la plupart de ses romans apparaissent plus comme un développement, une extension de ses nouvelles. D'ailleurs, à propos de la supériorité des contes sur le roman, Gilles Costaz objecte que « *l'épaisseur romanesque, le développement d'un récit, il faut aussi du talent pour les réaliser.* »¹⁹ Visiblement, le genre n'est pas fait pour lui. Hélas, en France, quasiment seul le roman permet à un écrivain d'asseoir sa notoriété. Jacques Sternberg finit d'ailleurs par s'avouer à lui-même être incapable d'écrire un vrai roman, sous-entendu de la veine réaliste, avec intrigue, progression, dénouement,...

« *Mais depuis 1948, je détecte dans mes tumultueux romans presque privés d'intrigue, des torrents de faits divers saugrenus, des mini-contes insolites, des bribes de terreur qui barbouillent inutilement mes romans refusés. C'est ainsi que*

¹⁷ In *Profession : Mortel* / Jacques Sternberg. – Paris : Les Belles Lettres, 2001. – p. 34.

¹⁸ In *Contes glacés* / Jacques Sternberg. – Paris : Marabout, 1974, Avant-propos, p. 5.

¹⁹ In *Le fantastique de Sternberg* / Gilles Costaz. – *Magazine littéraire*, juin 1974, n°89.

j'en arrive à rédiger froidement, sans bavures, sans aucun mot inutile des contes brefs d'une page maximum pour les dorer d'une chute toujours imprévue, parfois même stupéfiante. »

C'est donc indubitablement dans le conte que Jacques Sternberg excelle, et c'est pourquoi nous y porterons toute notre attention.

Notre hypothèse de travail consiste à poser que le récit bref chez Jacques Sternberg marquerait en littérature une esthétique de la terreur moderne. Cet auteur développe en effet une vision du monde assez "noire", jette sur l'homme un regard que d'aucuns qualifieraient de lucide, de terriblement lucide. Quelle est donc, selon Jacques Sternberg, l'essence du monde ? C'est peut-être le vide, le non-sens, le rien, entendons le sens négatif de tout. Notre propos est alors, non seulement de comprendre les fondements de cette vision, mais surtout de repérer par quel "travail" d'écriture il la communique au lecteur, au-delà des simples poncifs de la terreur, apanage du roman gothique.

Nous nous proposons donc d'interroger le travail d'écriture de Jacques Sternberg dans ses contes et nouvelles : comment parvient-il à graduer la peur chez son lecteur ? Comment exprime-t-il sa vision des êtres et des choses ? Pourquoi, enfin, décrit-il ce qu'il y a d'absurde dans le réel pour en montrer le néant ?

Notre projet est d'examiner en quoi la spécificité de la nouvelle concourt à instaurer un effet de terreur chez le lecteur, puis quelle thématique exploite Jacques Sternberg pour parvenir à ses fins ; et, en dernier point, nous envisagerons dans quelle mesure cette esthétique de la terreur découle d'une théâtralisation du rien.

**Le "conte terrifiant"
chez Sternberg**

1. Le « conte terrifiant » chez Sternberg

Jacques Sternberg obtient un effet de terreur par le choix d'un genre formel dépouillé et direct : le conte, voire la nouvelle.

1.1. Les formes narratives qui permettent son expression chez Sternberg

1.1.1. UN POT-POURRI DE GENRES

Après avoir lu l'ensemble de ses contes et nouvelles, on reste saisi par la force de son verbe dans des genres aussi nombreux que la science-fiction, le fantastique, l'humour noir ou l'absurde... Jacques Sternberg exprime en effet une esthétique de la terreur par le biais d'un véritable pot-pourri de genres.

Commençons par l'inventaire des contes fantastiques avec lesquels Jacques Sternberg a débuté. Une sélection paraît d'abord sous le titre *La Géométrie de l'impossible*. Son recueil *Entre deux mondes incertains* introduit à son tour, parmi ses histoires de science-fiction, un conte : *Marée basse*, sa nouvelle fantastique la plus connue. On en compte douze dans ses *188 contes à régler*, treize dans son recueil *Histoires à dormir sans vous*, vingt-quatre dans ses *Contes griffus*, tels *L'Autre*, *L'Expérience*, *Le Solex*, *La Méprise*, *L'Appel*, *Le Navigateur*, *Le Fleuve*, *L'Accident*, *Le Marathon*, vingt-neuf dans *Si loin de nulle part*, et enfin dix-sept seulement dans ses *300 contes pour solde de tout compte*. Cas particulier, ses *Contes glacés*, particulièrement frappants, en réunissent le plus grand nombre,

128 au total, soit pratiquement la moitié du recueil. A l'instar de certains tableaux de Magritte, *Le Temps traversé*, *La Reproduction interdite* ou *L'Empire des lumières*, pour qui la peinture ne saurait être un reflet de la réalité, Jacques Sternberg mêle dans ses contes le naturel et l'étrange de façon si inquiétante qu'il crée chez son lecteur un malaise, un vacillement dans ses certitudes. C'est bien là l'essence du fantastique : un récit cultivant l'ambiguïté, l'équivoque, laissant le lecteur indécis entre une explication rationnelle et une chute surnaturelle.

Jacques Sternberg s'est aussi longtemps attaché à écrire de la science-fiction²⁰. Il y consacre quasiment ses cinq tout premiers recueils, ce qui est conséquent, dont *Entre deux mondes incertains* en 1957 et *Futurs sans avenir* en 1971. Le second florilège réunit neuf longues nouvelles, le premier en rassemble dix-neuf ainsi qu'une série de vingt-quatre "contes brefs", "très brefs" ou encore "extrêmement brefs" qui seront repris pour la plupart dans les *Contes glacés*. D'autres contes sont disséminés çà et là dans ses autres recueils. Ce sont *La vidéo*, *Le Ralentissement*, *La Consternation* parmi ses *Contes griffus*, une petite vingtaine parmi ses *300 contes pour solde de tout compte*, une trentaine dans *Si loin de nulle part*, et quarante et une histoires de science-fiction dans ses *Contes glacés* : à elles seules, tout de même, les parties "Les Autres" et "L'Ailleurs" en proposent respectivement douze et vingt. L'intitulé de ces deux chapitres reprend en filigrane les topoï de l'altérité et du voyage exploités par la science-fiction. Jacques Sternberg retourne à la science-fiction avec ses *188 contes à régler* mais va finir par la délaisser pour de bon. Car elle ne constitue pour lui qu'un

20

A dire vrai, aucune des définitions proposées pour ce "genre" n'est vraiment valide. Même pour son "acte de naissance", les avis de théoriciens comme Pierre Versin ou Jacques Sadoul divergent. La majorité des universitaires admettent que le *Frankenstein* de Mary Shelley, en 1818, soit l'œuvre fondatrice de la science-fiction. Enfin, dans ces fictions, les auteurs utilisent généralement la science comme alibi, pour voyager sur l'axe du temps par exemple : retour au passé, quasi-présent, futur.

prétexte...

Avant tout, il privilégie de plus en plus l'humour, de préférence noir. Il imite d'ailleurs à sa manière les tall stories à l'américaine, ces histoires invraisemblables qu'on débite sans sourciller. Il rédige du reste un article de fond particulièrement élogieux sur "l'humour en France : 1920-1970" : c'est "*l'humour noir, l'humour loufoque de Pierre Dac, l'humour poétique de Tardieu, l'humour bête et méchant d'"Hara Kiri."*²¹ Il y évoque entre autres l'époque où Pierre Dac et ses collaborateurs de *L'os à moelle*, journal créé en 1937, introduisent en France "*le loufoque équivalent continental du "non-sense"*²². Le XXe siècle redécouvre l'humour, un humour différent de celui consacré par Bergson dans *Le Rire*, en 1899, et dont toute l'œuvre de Jacques Sternberg se fait l'écho. Dans ses derniers recueils, l'humour noir prend même le pas sur le reste, représentant plus des 4/5e des *Contes griffus* et des *Histoires à dormir de vous*. Dans *Si loin de nulle part*, d'ailleurs, même sous leur vernis fantastique ou de science-fiction, rares sont les récits n'ayant pas une visée essentiellement humoristique. C'est encore plus flagrant dans son tout dernier recueil, *300 contes pour solde de tout compte*, où l'humour noir règne en maître, l'auteur se voyant approcher de ce qui l'a toujours le plus effrayé, sa mort, alors que sa carrière littéraire semble désormais derrière lui.

Mais c'est l'absurde qui reste inhérent à la totalité de son œuvre. Gilles Costaz fait l'éloge de ce "*goût de l'absurde qui éclate dans un texte ramassé, avec une chute bien amenée et inattendue.*"²³ De plus en plus influencé par Cioran, Jacques

²¹ In *L'Humour en France : 1920-1970* / Jacques Sternberg. - Magazine littéraire, avril 1972, n°63, dossier, p. 7-14.

²² In *L'Humour* / Robert Escarpit. - Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 69.

²³ In *Le fantastique de Sternberg* / Gilles Costa. - *Magazine littéraire*, juin 1974, n°89.

Sternberg consacre son recueil *Dieu, moi et les autres* à une dérision de Dieu dont l'absence est ressentie comme l'une des conséquences du non-sens du monde. Ainsi en témoigne, dans *La Traversée*, la dernière phrase du commandant : "- *A la grâce de Dieu ! s'écria-t-il en admirant le bouillonnant sillage que creusait la proue du Titanic.*"²⁴ Nul besoin de préciser le sort du paquebot... Il en est de même pour les autres contes. C'est là le choix d'un Jacques Sternberg athée s'avançant vers sa propre mort et contemplant avec dérision non seulement sa vie et sa carrière passées, mais aussi celles des autres.

Il y a donc, certes, évolution, mais cet examen quantitatif nous révèle aussi la complexité de son univers. Au travers de ses contes et nouvelles se dessine le refus de se cantonner à un seul genre.

Les *Contes glacés* illustrent parfaitement cette idée. Il s'agit, selon nous, de son recueil le plus abouti. Il est vrai qu'il lui a fallu 26 ans pour publier ces 270 contes ; c'est le fruit d'une longue période de sa vie, de sa carrière et de ses réflexions sur l'évolution de la société. Or seule une publication assure au conte ou à la nouvelle une postérité, un statut littéraire, une reconnaissance. De ces textes épars, c'est-à-dire non connus comme un tout organique, Sternberg a donc composé un recueil. Cela ne signifie pas que ces derniers manquent d'unité : celle-ci consiste en la cohérence de son univers fantasmatique. D'ailleurs il affiche son souci de cohésion par la création de chapitres et le choix du titre, qui suggère "glacés de peur". Contrairement au classement par ordre alphabétique des récits de la plupart de ses recueils, ces contes sont, semble-t-il, répartis en fonction de leurs éléments perturbateurs, de ce qui conditionne l'irruption de la terreur. Et, à l'image de la poupée russe, au cœur de ces contes écrits "pour glacer de peur", et, plus précisément à l'intérieur des rubriques, le propre titre du récit est choisi en fonction du vecteur qui provoque une fissure dans le monde réel. Citons-en quelques-uns dans la rubrique

²⁴ *Dieu, moi et les autres*, p. 217.

"Les Objets" : *La Photographie, Le Papier peint, La Machine à sous, L’Affiche, La Clé, Le Miroir, La Bouteille, La Vitre, Les Lunettes, Le Tricot* ou *La Photo*. En fait, quels que soient leur rubrique et leur genre, les contes sont regroupés sous un dénominateur commun, la terreur.

Au cours d'un entretien publié dans *Le Magazine littéraire*²⁵, Jacques Sternberg déclarait : "*Je ne suis pas un écrivain de science-fiction. Je suis simplement un romancier, c'est tout.*" Comme Barjavel, il refusait par là tout rattachement à un "genre", l'appartenance à une "paralittérature"²⁶. Il est en effet bien hasardeux de coller des étiquettes strictes sur ses textes, comme nous avons tenté de le faire. Ils sont souvent formés d'une combinaison de surnaturel, d'anticipation et d'humour noir. Dans l'ensemble, ils appartiennent à la littérature d'épouvante en ce sens qu'ils mettent en jeu, par-dessus tout, les mécanismes du frisson et de la peur. Son œuvre constitue la preuve qu'ils ne sont pas des genres en soi, mais des formes d'écriture dont les limites et la définition sont difficiles à cerner. Aussi, bien que les histoires de science-fiction s'éloignent des récits fantastiques par leur chronologie, elles s'en rapprochent par le vecteur tension et le souffle fantastique qu'elles développent. D'ailleurs, Jean-Baptiste Baronian constate que

*"Presque tous ceux qui ont étudié le fantastique s'accordent à le mettre en parallèle avec les genres périphériques : la féerie ou le merveilleux, le frénétique, l'allégorie, le voyage extraordinaire, la science-fiction, l'utopie, le "non sense", le surréalisme,..."*²⁷

Après tout, pour lui, le fantastique est essentiellement une idée, un concept que chacun diapre à sa guise. De la même façon, l'humour, à mesure qu'il devient noir, se rapproche du

²⁵ In *Le Magazine littéraire*, n°31, août 1969.

²⁶ Expression commode pour classer la littérature dite populaire, en comparaison à la littérature digne de figurer dans les programmes scolaires.

²⁷ In *Panorama de la littérature fantastique de langue française* / Jean-Baptiste Baronian. - [Paris] : Stock, 1978, p. 19.

fantastique. Qu'on en juge par *l'Anthologie de l'humour noir* publiée par André Breton en 1940 qui, à partir de textes révélateurs, tente de caractériser cette attitude particulière qui mêle le rire et la cruauté. De nos jours, on pourrait ajouter à son sommaire les noms de Boris Vian, de Jacques Sternberg et de Roland Topor. Le *Dictionnaire du Diable* de l'Américain Ambrose Bierce, dont Jacques Sternberg écrit la préface, dresse un inventaire absurde et volontiers fantastique des mœurs de la fin du siècle. Par le biais de la science-fiction, du fantastique, de l'humour noir ou de l'absurde, l'œuvre de Jacques Sternberg métaphorise, incarne, sur la belle surface des occupations quotidiennes, la lézarde qu'on ne peut voir, terrible à savoir.

A l'image d'Eugène Ionesco s'amusant à désigner par "drame comique" *La Leçon* ou par "anti-pièce" *La Cantatrice chauve*, Jacques Sternberg rend donc inopérante **la notion de genre**. En véritable virtuose, il jongle avec ces différentes formes d'expression pour produire sur son lecteur un sentiment de terreur.

1.1.2. RESSOURCES DU CONTE ET DE LA NOUVELLE POUR DES EFFETS MAXIMAUX

Jacques Sternberg puise dans les ressources offertes par le conte et la nouvelle. Ni contes, ni nouvelles, ses récits éliminent certains traits pour ne garder que ceux propices à un effet maximal de la terreur.

Quelles caractéristiques du conte a-t-il choisi d'éliminer ? Sternberg ne s'inscrit **jamais dans la tradition orale des contes**. Ses récits ne proposent ni formules conclusives de l'oralité, ni tournures phatiques, du style "Or, Ecoutez...". Il ne s'adresse d'ailleurs jamais à son lecteur, ni directement, ni par le truchement d'un orateur. Il préfère laisser son lecteur livré à lui-même, face au récit. Mais surtout, ses contes ne sont **pas des formes closes** et ne proposent pas non plus de morale édifiante. Jacques Sternberg n'a en effet aucun intérêt à rétablir leur

schéma initial, un instant compromis : le lecteur ne retrouve pas sa quiétude. Car contrairement à leur ancêtre le fabliau, les contes de Jacques Sternberg ne suscitent pas le rire, mais la peur.

Mais Jacques Sternberg déroge aussi à l'un des principes fondamentaux de la nouvelle. Il se refuse à tout réalisme topographique (lieu identifié avec exactitude), à tout réalisme onomastique (héros aux patronymes) et à toute psychologie individualisée, fondée sur le tempérament, le milieu, le passé. En fait, il adopte la temporalité mythique du conte. C'est un passé sans date, hors du temps, sans ancrage temporel précis. Il n'existe dans ses récits aucune protestation d'authenticité, topos de la rhétorique narrative revendiqué par les auteurs de fabliaux et par Boccace dans son *Décameron*. En général, effectivement, les nouvellistes empruntent mêmes faits et noms à une actualité politique plus ou moins récente, double gage de nouveauté et d'authenticité. Nul besoin non plus chez Sternberg d'un protagoniste digne de foi, hermétique au surnaturel : on vit son aventure sans témoin, sans prédisposition.

Toutefois, Jacques Sternberg reprend à son compte un signe distinctif des nouvellistes, qui est de ménager une accélération continue dans la tension dramatique, jusqu'au paroxysme final. Une autre caractéristique de la nouvelle tient à son lien privilégié avec le surnaturel, différent de celui du conte. Selon Jean-Pierre Aubrit, en effet,

*"Le partage entre le conte et la nouvelle recouvre la distinction qui dans le surnaturel oppose le merveilleux au fantastique : d'un côté le dédain de la vraisemblance et l'acception tranquille d'un autre ordre logique ; de l'autre l'inquiétude sourde devant la menace d'un trouble ontologique".*²⁸

²⁸ In *Le Conte et la nouvelle* / Jean-Pierre Aubrit. - Paris : Armand Colin, 1997, p. 127.

En outre, alors que les contes de fées s'achèvent souvent en "happy end", les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque fatalement par la mort, la disparition ou la damnation du héros. L'idéal de la narration fantastique est donc bien la nouvelle.

Pourquoi dans ce cas parler de conte ? Il est vrai que les récits de Jacques Sternberg en reprennent la forme très brève, comme l'indique le titre de ses recueils : *Contes glacés*, *Contes griffus*, *188 contes à régler* et *300 contes pour solde de tout compte*. Partant, neuf phrases lui suffisent en moyenne pour écrire un récit. Certaines de ses trouvailles n'exigent pas plus de deux lignes. De fait, Jacques Sternberg est un artisan de ces phrases choc comme : "*Voulant régler les aiguilles d'une horloge de cathédrale, il fit un faux pas et, de l'espace, il tomba dans le temps.*"²⁹ Ou encore : "*Sa femme lui avait à tel point empoisonné l'existence qu'après sa mort on découvrit des traces d'arsenic dans ses viscères.*"³⁰ Mais en l'absence d'équivalent français de la "short short story", il traduit par "contes" ses histoires, pour la plupart très brèves.

C'est d'ailleurs parce que Jacques Sternberg excelle dans la forme brève qu'Alain Resnais lui propose d'écrire un scénario qui, comme ses recueils de contes, serait uniquement constitué de petites scènes indépendantes les unes des autres, comme des temps morts souvent faussement répétitifs, et allant graduellement vers la résolution d'un mystère et vers la mort du héros. Cela aboutit à des centaines de scènes imaginées par Sternberg que Resnais triera pour bâtir la structure d'un film au fantastique nostalgique, se déroulant dans les rues de Bruxelles et sur les plages du midi : *Je t'aime je t'aime*.

En outre, les titres des contes de Sternberg ne sont jamais des noms propres, mais toujours des "rôles". En effet, rares sont ses contes introduisant un nom propre, que ce soit celui d'une

²⁹ STERNBERG, Jacques. - *Contes glacés*, Les Aiguilles, p. 289.

³⁰ Ibid. - *Contes glacés*, Les Traces, p. 340.

personne ou d'un lieu, exception faite de ses extra-terrestres, planètes, galaxies ou prénoms féminins. Jacques Sternberg semble apprécier la possibilité donnée à l'écrivain de modifier des noms ou d'en créer. Il déguise ainsi certaines marques publicitaires sous le nom de "Kestlé", "Toutenfer", "Podousse", "Kamès", "Peunault", "Trissac" dans *Le Publiciste*. Il invente "L'Acropole"³¹, fronton du bâtiment principal d'un musée. Il aime par-dessus tout imiter le conteur imaginant royaumes et héros d'un univers merveilleux. Ses prénoms féminins collent à la personnalité des personnages, qu'ils soient réels ("Algue", "Brise", "Givre") ou inhumains : "Y", "Ylge", "Istrigale", "Druse la Polaire", "Kristine", "Sylgère"... Ses extra-terrestres ont pour nom les "Stralkes", les "Stryges", les "Fulgriens". En règle générale, le nom de ses planètes roule des "r", ceux de la "planète Terreur" : "Edrèle" ou "Ergèle", "Achtros", "Nècraulis", "Tryge", "Syltre", "Drige-la-translucide", "Dralgue", "Draguère", "Drogouse", "Drouge" ou "Derrick le Dollar". Après les allitérations gutturales et les dentales de ses planètes, les épithètes de ses galaxies donnent à leur tour le frisson : "Galaxie Maudite", "Galaxie glauque" ou "Galaxie des Grands Gouffres". Le conte en effet détourne en sa faveur les jeux libres de l'imagination du conte merveilleux.

Enfin, il était fréquent de conclure les fabliaux par une petite morale. De même, on retrouve ce didactisme moralisateur dans le conte merveilleux et le conte moral, en vogue au XVIII^e siècle. Il n'existe rien de tel chez Jacques Sternberg. Pourtant, on le surprend parfois à transformer le conte oriental en conte de science-fiction, pour, à l'exemple des *Lettres persanes* de Montesquieu, porter un regard critique sur notre société. Dans la nouvelle *Si loin du monde...* par exemple, un extra-terrestre débarque sur Terre dans l'anonymat, avec pour mission de vivre comme les Terriens. Il apprend la mort de son collègue, l'agent 001, avant de dépérir à son tour, subissant "les mœurs" des Terriens. On retrouve là "*toute la démarche du conte moral*", résumée « dans cette double acception : « *décrire pour*

³¹ *Contes glacés*, Le Musée, p. 125.

*instruire, raconter pour édifier. »»*³²

1.1.3. COLLAGES ET VARIANTES

On ne peut s'empêcher de remarquer, au fil de nos lectures, la reprise de contes, modifiés ou non, d'un recueil à l'autre. Certains contes sont des variantes, d'autres sont inchangés, d'autres enfin sont développés en une nouvelle ou un roman. Nous voyons trois raisons à cela.

D'une part, il était courant que les auteurs de SF de l'entre-deux guerres et des années 50-60 écrivent un roman en collant des nouvelles anciennes les unes aux autres, sans aborder obligatoirement le même thème³³. De même, selon Jacques Finné, un roman fantastique serait "*une nouvelle sur laquelle se greffent de longues conséquences narratives d'une imposition surnaturelle*."³⁴ En effet, la nouvelle tourne court après l'imposition. C'est bien le cas de ses romans, qui présentent peu d'intérêt, une fois formulée l'hypothèse de départ. D'ailleurs, Jacques Sternberg résume souvent l'idée de l'un de ses romans dans un conte, de même qu'il colle certains de ses contes à l'intérieur d'une nouvelle, comme *Le Bricoleur*³⁵ dans *Le Monde a bien changé*³⁶.

D'autre part, comme nous l'avons déjà dit, l'œuvre complète de Jacques Sternberg n'a pas toujours été très accessible. Aussi il est bien probable que ses éditeurs successifs lui aient demandé de glisser dans son nouveau recueil certains de ses anciens récits qui, épuisés, n'étaient plus réédités. Jacques

³² In *Le Conte et la nouvelle...*, p. 46.

³³ Van Vogt a été l'un des grands spécialistes du genre.

³⁴ In *La Littérature fantastique : Essai sur l'organisation surnaturelle* / Jacques Finné. – Editions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 162.

³⁵ *Contes glacés*, p. 34.

³⁶ *Entre deux mondes incertains*, p. 36-48.

Sternberg reprend ainsi dans ses *Contes glacés* certains contes qui ont déjà été publiés dans ses deux premiers recueils des années 50. Tel est le cas de *La Cause*³⁷, *Les Morts*³⁸, *L'Impensable*³⁹ ou *Le Débarquement*⁴⁰ auxquels l'auteur n'a pas touché. De même, dans *Si loin de nulle part*, nombreux sont les contes déjà parus dans les *Contes glacés* ou *Géométrie dans l'impossible*, d'ailleurs signalés en index. Tantôt Sternberg se contente de changer son titre : *L'Etonnement* devient *Les Insectes*⁴¹, peut-être pour mieux l'insérer dans la rubrique "Les Animaux" ; tantôt il dilate son texte : de quatre il passe à vingt-quatre phrases pour narrer *Les Chats*⁴² ; tantôt il retouche son texte, éliminant "*l'habitant de la cité*" et ajoutant "*par n'importe quel moyen*" au texte du *Complot*.

Enfin, on retrouve toujours ses mêmes idées développées dans ses contes, nouvelles ou romans, véhiculées par le fantastique, la science-fiction, l'absurde, l'humour noir,... Il les exprime de toutes les manières possibles et n'hésite pas à reprendre la substance d'un ancien conte pour en moduler le point de vue : *Le Problème*, dans sa première version, évoque les conséquences absurdes de l'erreur d'un professeur sur les lois de la pesanteur ; dans les *Contes glacés*⁴³, le principe est le même, mais l'intrigue et le protagoniste ont changé ; dans les *Contes griffus*, Jacques Sternberg reprend le personnage du professeur, réduit la loi de la chute des corps à un détail, et pose un problème non plus absurde mais morbide. Enfin, dans *L'erreur*⁴⁴ des *188 contes à régler*, "le cancre de l'école" perturbe la trajectoire d'une fusée. Le fondement de son œuvre, malgré sa diversité, reste ainsi sensiblement le même.

³⁷ *Contes glacés*, p. 250.

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

³⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴² *Ibid.*, p. 100.

⁴³ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁴ *188 contes à régler*, p. 147.

1.2. L'effet loupe

Le premier effet de la concentration dont jouit le récit bref est de susciter une sorte d'effet de loupe. Il répond par là à un principe de métonymie, qui consiste à prendre la partie pour le tout.

1.2.1. LES INCIPIT

Afin d'étudier les techniques narratives d'ouverture de ses récits, nous tenterons d'attirer l'attention sur le processus créateur de la toute première phrase, sur la temporalité mise en œuvre, et enfin sur les indices textuels qui inscrivent la narration dans un cadre singulier, voire insolite et en marquent l'originalité.

On a parfois l'impression que les phrases de Jacques Sternberg germent seules dans son esprit, puis conditionnent la suite du récit, et non l'inverse. "*Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet papa...*"⁴⁵ : dans sa postface aux *Cloches de Bâle*, Louis Aragon raconte comment cette phrase venue spontanément sous sa plume lui est tout de suite apparue comme la phrase initiale d'un roman. De la même façon, dans *L'Inconscience*⁴⁶, Jacques Sternberg développe dans les deux pages restantes l'explication de sa toute première phrase : "*Quand Dieu fut convoqué au Premier Congrès des Mondes habités pour y faire le point et rendre compte de ses activités sur Terre, il fut bien ennuyé.*" Cette observation nous amène à la notion d'instinct dans la création, partagée entre deux formes d'inspiration. Sternberg ne rejoint pas certains écrivains qui déclarent avoir conçu leur œuvre sous l'effet d'une illumination, mais ceux pris d'un impérieux besoin de noter des phrases qu'aucune réflexion n'appelle. Aussi la création littéraire est-elle gouvernée par l'auteur, qui définirait clairement ses buts et ses

⁴⁵ in *Les Cloches de Bâle* / Louis Aragon. – Paris : Gallimard, 1969, p. 43.

⁴⁶ STERNBERG, Jacques. - *Dieu, moi et les autres*. - p. 114.

moyens, ou instinctive, œuvre d'un génie inspiré ? Dans *L'Homme précaire et la littérature*, Malraux nous donne la réponse : « *Le livre est le résultat d'une élaboration, d'une suite de parties, tantôt gouvernées et tantôt instinctives, dont chacune se répercute.* »

Par ailleurs, contrairement aux *Lais* de Marie de France, il n'existe pas d'ouverture, à proprement parler, dans les incipit de Jacques Sternberg, au sens où le récit n'est pas encadré par une parole conteuse. Cela se traduit par une immersion spontanée dans le récit. En revanche, il entame la plupart de ses contes, comme pour un rituel, par la formule "Il y avait..." ou « Il avait... », si bien que ses premières phrases sonnent à l'oreille comme du Marcel Aymé ou même du Charles Perrault. Comparons ces trois conteurs :

*"Il était une fois un homme qui avait de belles maisons [...]; mais par malheur cet homme avait la Barbe bleue [...]."*⁴⁷

*"Il y avait à Montmartre, dans la rue de l'Abreuvoir, une jeune femme prénommée Sabine, qui possédait le don d'ubiquité."*⁴⁸

*"Il avait une soif de connaissances tellement dévorante qu'il ne pouvait pas acheter un kilo de tomates sans avoir potassé l'évolution de la tomate à travers les siècles."*⁴⁹

Bien que Sternberg n'adopte pas dans cet exemple une tournure impersonnelle, on remarquera que le cadre du récit est des plus vagues : on ne sait plus rien du personnage à part le fait qu'"il" est masculin. Jacques Sternberg s'amuse dans l'un de ses contes⁵⁰ d'ailleurs à jouer sur les mots et à détourner la formule

⁴⁷ In *Contes* / Charles Perrault. – Paris : Librairie générale française, 2006. – (Le livre de poche classique ; 21026). – La Barbe-bleue, p. 219.

⁴⁸ In *Le Passe-muraille : nouvelles* / Marcel Aymé. – Paris : Gallimard, 1988. – (Folio ; 961). – Les Sabines, p. 20.

⁴⁹ STERNBERG, Jacques. - *Contes griffus*. - La Culture, p. 69.

⁵⁰ STERNBERG, Jacques. – *300 contes pour solde de tout compte*. – Une fois,

d'ouverture du conte, « il était une fois ». Comme ses prédécesseurs, ce qui l'intéresse, ce n'est pas qui, quand, où, comment, pourquoi, mais la caractéristique en elle-même du personnage et ses conséquences. Même ses romans en portent la trace. Jacques Sternberg ne titre pas les chapitres du *Navigateur*, parce qu'il les introduit par cette phrase modulée à sa guise : "c'était un [mardi], le vent [est établi à force 3]". Il lui arrive aussi de pasticher dans ses contes le ton biblique ("En ce temps-là", "Au commencement, il y eut") ou de marquer directement l'événement perturbateur ("Quand Adam vit surgir", "Quand Eve tendit à Adam"). Ainsi, en règle générale, l'événement seul compte et le reste n'est que détails, d'où ces premières phrases : " - Mais, demanda tout à coup....", "Alors qu'il allait rentrer chez lui, il pensa soudain", "Elle avait trente ans quand", "Ce matin-là"... Malgré l'absence d'un ancrage temporel précis, l'équilibre du conte repose effectivement sur un "avant" et un "après". Ceci permet un décalage entre par exemple une existence banale et un éclair de lucidité qui vient tout changer.

En une phrase, la situation, l'atmosphère sont données. Ses "incipit engagent le récit au sens le plus fort du terme : ils ne se contentent pas de l'entamer, ils l'obligent"⁵¹ Cela ne signifie pas toujours que le récit, comme c'est le cas dans *Quoi ?*⁵², débute in medias res par une multiplication de questions, par une perte des repères et par l'inconnu. Ainsi, la situation initiale des Stryges semble rassurante, trop d'ailleurs pour le demeurer ; cette planète, sans attrait, aux habitants indolents broutant l'herbe à longueur de temps, dissimule un terrible secret... Ce qui nous rappelle cette caractéristique : "le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux le ravager."⁵³ Là encore, on remarque que les conditions du fantastique s'inscrivent au cœur d'un récit de science-fiction. Mais les

p. 130.

⁵¹ In *Le Conte et la nouvelle...*, Chapitre 11, p. 140.

⁵² *Entre deux mondes incertains*, p. 63.

⁵³ In *Obliques, précédé de Images, images...* / Roger Caillois. – Gallimard, 1987, p. 21.

nouvelles ne sont pas les meilleurs exemples. Il est de ces bijoux parmi les contes, tels que *La Rampe*⁵⁴. Dès le début apparaissent les premiers symptômes de l'inquiétude : "*une singulière insistance*", "*malaise*", puis de l'effroi. Cet intérêt soudain pour sa main qu'il compare d'ailleurs "*malgré [lui]*" à un "*gros mollusque*" persiste de façon suspecte. En effet, non seulement "*la main, elle, la main resta accrochée à la rampe*" alors que le personnage retire son bras, première brèche vers le surnaturel, mais surtout, animée d'une vie propre, elle attend en dernière phrase le personnage... L'incipit est donc bien une préfiguration de l'expérience finale du héros. De telles prémisses sur la main créent chez le lecteur une attente vague que le récit va combler au-delà de l'imaginable, et l'obligent de surcroît à une construction rétrospective du sens.

Ce type de récit est donc construit selon l'esthétique baudelairienne de la "totalité d'effet" : "*Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tente, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité.*"⁵⁵

1.2.2. UN SCHÉMA NARRATIF RÉDUIT À L'ESSENTIEL

Pour frapper violemment le lecteur de terreur, Jacques Sternberg use d'un cocktail tout à fait réussi : il comble l'économie du récit par l'art de la suggestion, met au point un procédé faisant basculer le lecteur dans la terreur et gradue avec soin son tempo narratif.

⁵⁴ *Contes glacés*, p. 28.

⁵⁵ In *Notes nouvelles sur Edgar Poe / Charles Baudelaire. – Œuvres en prose / Edgar Allan Poe*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, p. 1057.

Pour Jacques Sternberg, le conte a comme le roman pour point de départ une idée ; le reste est une question de longueur, de "verbiage" et de digressions. Chacun de ses contes relate un événement particulier, qui apparaît souvent comme le résultat explicite d'un choix dans un large éventail des possibles. Au contraire, ses romans souffrent d'être davantage une accumulation de scènes qu'un tout organique et ils trahissent précisément sa qualité de conteur. Il corrobore ainsi l'avis de René Godenne qui, au XVIIIe siècle, prenait parti pour la nouvelle en ces termes : "*Ce sera seulement quand les écrivains auront pris conscience des nombreux défauts des œuvres longues (entre autres, un romanesque excessif et une surcharge de la matière anecdotique) que la nouvelle fera sa réapparition*".

Chez Sternberg, portrait et description sont absents, ses personnages sont dépourvus de traits particuliers ; car ce n'est pas sur l'individu que se centre l'intérêt, mais sur le drame. Il épure l'intrigue du récit par une "technique du raccourci" qui assure à ses contes une impeccable tension. Il les fait se rapprocher de la règle des trois unités du théâtre : entrée immédiate dans le sujet et concision du récit. Observons *Le Marathon*⁵⁶ : on entre directement dans l'action par une phrase minimale, "*Il courait*". Dans le second paragraphe, un décor est planté, caractérisé par une absence de paysage, de couleur et de lumière. Dans les deux paragraphes suivants, l'auteur montre que son personnage ne sait pas plus que le lecteur pourquoi il court ni depuis quand. Seul souvenir et indice : son état grave à l'hôpital. La fin de cette course sera aussi celle du récit et de sa vie, dans un dernier éclair de lucidité du personnage. Ce canevas est fréquent chez Sternberg : décor et souvenirs ne sont que les indices préparant la mort du protagoniste. On voit mal ce type de récit transposé en roman. Dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire explique en quoi la brièveté de la nouvelle ajoute à l'intensité, à la « totalité de l'effet » :

⁵⁶ *Contes griffus*, p. 172.

"Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par les tracasseries des affaires et le soin des intérêts mondains."⁵⁷

Cette exigence "totalitaire" repose bien sur un idéal très théorique où s'exprime, autant qu'une esthétique du récit bref, une morale de l'œuvre d'art. Pas question d'effet de style, de recherche de vocabulaire chez Sternberg : il s'agit de trouver le mot juste, parfait, exact, nécessaire, qui rejoindra les autres indices du récit, maillons d'une chaîne de terreur.

Examinons à présent la structure interne de ses contes. L'apodose, souvent plus longue, est parsemée d'indices qui préparent l'apothéose du récit. Dans *Le Locataire*⁵⁸ (modifié par la suite en *La Locataire*⁵⁹) par exemple, les premières phrases sont grosses des événements à venir. Dans la protase, le personnage visite une "demeure" qu'il qualifie déjà d'"inquiétante", "avec ses pièces" "désertes". L'auteur fait ensuite monter la tension : il ne se passe toujours rien, et pourtant "l'inquiétude" du narrateur "tourne au malaise" quand il atteint une « chambre vide » du "premier étage". En effet, celle-ci ressemble à "toutes les autres", "mais" deux candélabres de la cheminée attirent son attention. Ils constituent un indice de la chute puisque, personnifiés et en détresse, ils montent la garde, sous-entendu de quelque chose ou de quelqu'un, dont ils encadrent la prison. A partir du moment où le visage du narrateur se décompose, l'auteur commence par détailler le reflet de la pièce "comme elle existait réellement", pour ensuite opérer un nouveau basculement vers l'apodose par la conjonction "mais" vers cette "autre chose" mise en points en suspension. L'auteur rejette alors après la répétition du complément de lieu la présence d'un autre homme. L'angoisse sourd au fil de la juxtaposition de verbes de cette dernière

⁵⁷ In Notes nouvelles sur Edgar Poe / Charles Baudelaire. – *Œuvres en prose* / Edgar Allan Poe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, p. 1056-1057.

⁵⁸ *Contes glacés*, p. 11.

⁵⁹ *Histoires à dormir sans vous*, p. 202.

phrase pour atteindre son paroxysme sur un échange de regards entre le narrateur et l'être surnaturel qui, "sans aucune expression", le "dévisage". Cette forme canonique du conte sternbergien "oblige le lecteur à une lecture chronologique"⁶⁰ car tissée des maillons absolument irréversibles.

Gérard Genette envisage dans *Figures III* les problèmes posés par la durée romanesque, en confrontant temps de l'histoire (de la diégèse) et temps du récit, respectivement appelés *Erzählte Zeit* et *Erzählzeit* par les théoriciens allemands. Il mesure ainsi la "vitesse du récit" en jours et heures, et celle du texte en pages et lignes. Cette vitesse va de la pause à l'ellipse. Comme nous l'avons vu, il existe peu de pause descriptive chez Sternberg. Les dialogues et les scènes se font également rares. Concernant l'ellipse, il s'agit toujours de savoir doser ce qui doit être dit et ce qui doit être tu ou à peine suggéré. D'ailleurs Merleau-Ponty, dans sa *Prose du monde*, nous explique que les blancs signifient autant que les mots. Le sens ne préexiste pas à la communication ; il se construit à partir d'un travail d'expression : choisir sur une palette les tonalités des mots et laisser en blanc certains espaces. Au moyen de ces non-dits et de ces silences, Sternberg va donc construire une parfaite gradation pour atteindre le point culminant de la terreur : la mort du protagoniste. Dans *Le Plafond*⁶¹, Jacques Sternberg joue à la perfection avec le tempo narratif, en simulant l'attente d'un divertissement, puis la métamorphose de ce dernier en menace. L'auteur commence par réduire l'attente du personnage immobilisé sur son lit en deux phrases ; il la traduit par la reprise anaphorique de "*Depuis six semaines*" soulignée par un champ lexical du désespoir : "*réduit à*", « *en vain* », "*désert*", "*n'importe quoi*". Le basculement s'opère par un passage de l'imparfait au passé simple, une rupture de l'attente : "*quand un matin il vit la chose [...]*." L'auteur laisse le lecteur sur sa faim : comme dans *Le Locataire*,

⁶⁰ Jacques Finné conclut son premier chapitre par ce critère.

In *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle* / Jacques Finné. - [Bruxelles] : éd. de l'université de Bruxelles, 1980.

⁶¹ *Contes glacés*, p. 95-96.

il se garde bien de dire ce que le personnage voit, et se contente de décrire dans le second paragraphe le mouvement de "la chose" et les réactions du malade : "il eut un sursaut de joie", "avidement", "affolé à l'idée de le perdre de vue". La réponse est donnée à la fin du paragraphe : ce "point rouge qui bougeait", "rapide et cependant si lent car si minuscule" est simplement une fourmi ! Outre l'intérêt du vocabulaire militaire, le récit est fortement marqué par des repères temporels. Tantôt le moment est dilaté pour suivre des yeux les premiers mouvements de la fourmi libératrice, tantôt Jacques Sternberg choisit de réduire la durée à ses tournants capitaux : "une heure plus tard", "le malade souriait toujours" en regardant ce plafond grouillant de fourmis ; "vers une heure", la patrouille rejoint le plancher ; "vers deux heures de l'après-midi, le malade brusquement cessa de sourire", "ne sentit vraiment la peur que lorsqu'il vit toute l'armée s'immobiliser" et il est "pris de panique" lorsqu'elle "se remit à bouger". Ce rythme narratif témoigne simultanément du bouleversement émotif du protagoniste et de la métamorphose d'un divertissement anodin en menace militaire organisée. Il est bâti sur des lignes ascendantes qui mènent au point culminant. Il demeure des exceptions à ce type de construction dramatique ; Sternberg est tout aussi capable de réduire l'Histoire à une parenthèse :

"Au commencement, il y eut deux idiots et, après quelques turbulences planétaires, à la fin il resta deux autres idiots".⁶²

A l'instar des conteurs et nouvellistes du XIXe siècle, Jacques Sternberg applique trois principes essentiels à la nouvelle : un sujet restreint, une narration stylisée et un art de la chute que nous nous proposons d'étudier à présent.

1.2.3. LE PAROXYSMES

Avant lui, les conteurs du XIXe siècle ont porté l'efficacité des finales à son point de tension le plus dramatique. Comme la

⁶² *Contes griffus*, L'Histoire, p. 12.

plupart des auteurs, Jacques Sternberg essaie d'atteindre une certaine gradation, en visant le point culminant.

L'écrivain peut paraître décousu et ressassé dans la composition de ses romans ; en revanche, il obéit à un idéal très théorique dans ses récits brefs où s'exprime une véritable morale de l'œuvre d'art. Contrairement à ses romans, il élabore "*un canevas rigoureux (le preestablished design, maître mot obsédant de l'esthétique de Poe) dans lequel tous les éléments du récit, dès la toute première phrase, s'articulent de façon concertée pour tendre implacablement vers l'effet final.*"⁶³ Ainsi, comme nous l'avons vu, ses incipit préparent déjà à l'impression finale désirée. Prenons *Le P.D.G.*⁶⁴. L'effet final réside dans l'ironie du sort : le robot, dont une firme a fait l'acquisition pour qu'il la dirige, est tellement parfait que, comme tout grand P.D.G., il "*veut gagner beaucoup d'argent, mais sans rien faire*". Dès le début, différents détails nous préparent à cette découverte ; et du point de vue de l'absurde, ces détails forment une remarquable gradation. Dès la première description du robot, "*doté de circuits si perfectionnés (...) qu'ils reproduisaient l'ambition et les raisonnements sans faille d'un arriviste humain désireux de gagner le plus d'argent possible*", le ton est donné. A partir de là, vient le cocktail, puis le lendemain, le robot annonce qu'il "*lui fallait un temps de repos (...) qui dura cinq jours*". Une semaine passe, un expert rend "*sidéré*" son verdict : ce robot pousse la perfection à désirer ce que tout homme souhaite, si bien qu'il n'est d'aucune utilité pour la firme.

Jacques Sternberg joue souvent de l'effet de surprise. Sa chute peut être inattendue. Dans *Le Plan*⁶⁵, par exemple, les deux premières phrases présentent un personnage qui, enfin seul, s'apprête à revoir le plan "*qu'il avait imaginé*". Le long paragraphe suivant nous plonge dans ses réflexions, toujours par le biais d'une focalisation interne. On apprend alors qu'il

⁶³ In *Le Conte et la nouvelle...*, p. 73.

⁶⁴ *188 Contes à régler*, p. 236-237.

⁶⁵ *Contes griffus*, p. 72.

s'agit de Jésus de Nazareth, ou tout au moins du "*nom qu'il s'était choisi*" ; on s'étonne du ton méprisant employé à l'égard des croyants. Et, "*pour fanatiser à tout jamais ces contaminés par la foi*", Jésus annonce dans un dernier paragraphe, son projet au sommet du mont des Oliviers : « "*C'est ici que je me ferai crucifier*", murmura alors le Diable en esquissant un sourire satisfait." L'effet de surprise est d'autant plus important que l'auteur détourne la portée d'un mythe religieux. Il utilise le même stratagème dans *Le Malaise*⁶⁶ où le tout dernier mot de la nouvelle remet en question le fait que Dieu nous ait créés à son image. La nouvelle se termine ainsi sur un dialogue entre les Terriens et des extraterrestres chers à l'auteur, caractérisés par leur "*perfection*", leur "*indolence*" féline, leur "*absence de curiosité*" et leur "*vague ironie*" :

- "*[...] nous avons été créés par Dieu à son image.*
- *Comme nous, rétorquèrent les Terriens.*
- *Peut-être, mais il y a eu une légère distorsion quelque part.*
- *Distorsion ? Qu'entendez-vous par là ?*
- *Vous n'avez jamais entendu dire que la principale supériorité de Dieu était d'être immortel ?*"

Enfin, dernière grande loi constitutive du travail sternbergien, le lecteur est constamment surpris par des chutes que rien ne laissait prévoir, mais surtout totalement inexplicables. Or, dans *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle*, Jacques Finné conclut son premier chapitre par "*tout récit fantastique est donc subordonné à une explication*". En effet, en général, un récit se divise en deux vecteurs : un "*vecteur de tension*", qui met l'accent sur les énigmes et qui a pour impact de crispier le lecteur ; un "*vecteur de détente*", qui annihile la tension. "*La charnière entre les deux est donnée par l'explication.*" Dans son article "Sur la théorie de la prose", Eikhenbaum a montré que c'est un des critères sur lesquels se séparent le roman et la nouvelle. "*Dans le roman, une certaine pente doit succéder au point culminant,*

⁶⁶ *Dieu, moi et les autres*, p. 127.

tandis que dans la nouvelle, il est plus naturel de s'arrêter au sommet que l'on a atteint."⁶⁷ Précisément, Jacques Sternberg ménage un vecteur-tension sans vecteur détente. Il entraîne son lecteur dans une escalade vers l'angoisse et le plante au bord du précipice, en proie au vertige d'une chute mortelle. Toujours sagement préparé, le dénouement de ses récits est le « *paroxysme vers lequel s'est acheminé tout le récit. C'est le propos des récits "cruels" que de laisser le lecteur pantelant après une explosion de violence, quand bien même s'étaient accumulés les indices qui l'y préparaient.* »⁶⁸ Les chutes de Sternberg ont donc ceci d'original, qu'elles n'offrent pas d'explication. Cette dernière reste implicite ; ce n'est pas le texte qui la laisse deviner, mais la lecture du texte.

1.3. Les vertus de l'ellipse

Le récit bref est elliptique par nature. C'est le moins que l'on puisse dire dans le cas de Sternberg...

1.3.1. LES FANTOCHES

Support de l'action, le personnage apparaît comme un des vecteurs fondamentaux de l'intérêt romanesque. L'analyse traditionnelle l'appréhende comme un médian véhiculant une foule d'éléments psychologiques, qui résument bien une mentalité de l'époque ou une passion à laquelle le romancier donne une intensité exemplaire. C'est la fonction assignée au "type". Une telle conception du personnage a prédominé de Balzac à Proust. De fait, Charles, Emma, Rodolphe, Homais, constituent des types littéraires. L'intervention de Flaubert, pourtant théoriquement impassible, au moment où l'on décore la vieille servante des Comices agricoles, - "*Ainsi se tenait devant ces bourgeois épanouis un demi-siècle de servitude*", - confère

⁶⁷ Cité in *Le Conte et la nouvelle...*, p. 139.

⁶⁸ In *Le Conte et la nouvelle...*, p. 76.

une valeur typique à un personnage épisodique. Le personnage de roman est alors un composé d'images affectives. C'est pourquoi il touche directement la sensibilité du lecteur, qui peut ainsi croire à son existence. Cette approche psychologique est remise en cause, dans la littérature contemporaine, tant par certains romanciers que par nombre de critiques. Cette époque est révolue, comme l'expliquait Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon* : "Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire."⁶⁹

Chez Jacques Sternberg, on est effectivement très éloigné des fresques familiales ou sociales et des "types" balzaciens : un ou deux personnages suffisent, souvent témoin, narrateur ou protagoniste par le biais duquel on vit le récit. Jacques Sternberg a en effet "rejeté" ces "vieux accessoires inutiles"⁷⁰, d'autant plus qu'il s'agit d'être bref et efficace lorsqu'on écrit des contes et nouvelles. Son œuvre donne voix à des anonymes : sans prénom, sans nom, sans caractérisation physique (laid, gros). Foin des individus avec une histoire, une personnalité, chez Sternberg, les personnages sont réduits à des pronoms personnels ou même à des chiffres. C'est la troisième personne du singulier qui l'emporte, en particulier dans ses récits très brefs : il en est ainsi dans 13 contes de *Dieu, moi et les autres*, 33 *Contes à régler*, plus de 70 *Contes griffus*, comme dans *Si loin de nulle part*, et 78 *Contes glacés* et la quasi-totalité de ses 300 contes pour solde de tout compte. Ce protagoniste est rarement féminin : on trouve quatre exceptions dans ses *Contes Griffus* ou parmi ceux de *Si loin de nulle part*, une quinzaine tout de même parmi ses 300 contes pour solde de tout compte, dont certains récits brefs renouent d'ailleurs avec la tendance ouvertement érotique de ses deux recueils exclusivement consacrés à la femme, *Histoires à mourir de vous* et *Histoires à dormir sans vous*, exemples que nous n'examinerons pas dans la mesure où la terreur y apparaît rarement. Jacques Sternberg

⁶⁹ In *L'Ere du soupçon : essais sur le roman* / Nathalie Sarraute. - Paris : Gallimard, 1993, p. 60. - (Folio essais ; 76).

⁷⁰ In *L'Ere du soupçon : essais sur le roman...*, p. 66.

utilise très souvent la tournure impersonnelle. Enfin, dans la nouvelle *Fin de siècle* ou encore dans *L'Inattention*⁷¹ apparaît l'un des fantasmes de Sternberg : les personnages perdent leur identité, "les individus n'avaient plus d'identité précise, plus de noms de famille. Ils n'étaient plus identifiables que par les matricules de leurs différentes cartes obligatoires [...]". Louis Vax affirmait de la sorte : "Le récit n'est pas fait pour nous révéler l'âme des personnages, les personnages n'existent que pour incarner la quête".⁷² De fait, emblématiques, sans profondeur, ces personnages qui sont de plus en plus des rouages de la société au sens strict, sans passé et sans pensée, n'assurent plus qu'un rôle dans le récit.

Il n'existe donc pas de héros, seulement des individus représentatifs d'un groupe. Peu individualisés, ces personnages, parfois farcesques, n'ont généralement pas droit à un nom propre. Sternberg nous donne au contraire l'impression, comme Don Juan avec Mathurine et Charlotte⁷³, de tirer les ficelles de marionnettes pour mettre en scène une vérité. Il fait en quelque sorte parler les ombres qui sont au fond de la Caverne de Platon. Le lecteur voit défiler non plus les ombres, les fantoches, mais l'idée de tel ou tel représentant de la société. Cela va du général au particulier. Ainsi, il évoquera Dieu, l'homme en général, les Terriens, un ou des extra-terrestres, et parfois le messie, Satan, Adam ou Eve. On retrouve tout naturellement un record de 78 contes avec Dieu comme protagoniste dans son recueil *Dieu, moi et les autres*. Comme dans les farces, le personnage, figé dans un rôle, n'est pas susceptible d'évolution. Personnage collectif, il est désigné par un nom commun qui renseigne. Jacques Sternberg représentera des fonctions uniquement quand cela s'avère nécessaire à l'intrigue : il nous propose ainsi une brochette de fonctionnaires, de juifs, de coupables, de chercheurs, d'artistes et d'écrivains souvent ratés, de navigateurs en mer, dans le temps ou dans

⁷¹ *188 Contes à régler*, p. 179.

⁷² In *La Séduction de l'étrange* / Louis Vax. - Paris : Presses Universitaires de France, 1965, p. 213.

⁷³ Scène II de l'acte II de *Don Juan*.

l'espace... S'y ajoutent gouvernements, multinationales, directeurs, pape, professeurs, économiste, et même des machines, des fourmis, voire des carottes !!! Ces groupes ou personnages sont donc ici uniquement considérés pour l'essentiel comme les agents de l'action. Plus besoin, comme le faisaient Aristote ou les formalistes contemporains, d'étudier les personnages indépendamment de leur consistance sociale et psychologique : celle-ci est nulle chez Sternberg. Ce ne sont que des fantoches sur lesquels l'auteur expérimente idées et fantasmes. Ils ne souffrent peut-être pas de cette dégradation du vivant en mécanique qu'évoquait Bergson dans *Le Rire*, mais on leur refuse la sympathie du lecteur, du rieur, qui se coupe de leur monde dans un premier temps, avant de s'y reconnaître, terrorisé.

Quand Sternberg substitue au "il" la première personne du singulier, on aurait pu croire qu'il la destinerait aux seuls contes fantastiques. En effet, ce pronom se prête davantage à la nature fantastique du texte. D'ailleurs, dans son recueil *Si loin de nulle part*, à onze reprises il emploiera seulement le « je », et toujours il s'agira dans ce cas de récits fantastiques. Si, comme Bergson qui examinait les procédés de fabrication du comique, nous nous posons la question de Louis Vax : "Y aurait-il un art de faire peur ?", au refus de sympathie, nous opposerions la participation du lecteur, entraîné dans l'aventure du héros-victime. Jacques Finné avait examiné que "*dans la narration fantastique, le mode en "je" l'emporte sur le mode en "il". Sur 501 récits recensés dans les grandes anthologies, 276 "je" et 224 "il", soit 55,1% "je" et 44,9% "il".*"⁷⁴ Il distingue le "Je-je", personnage narrant, au présent, une aventure qu'il vit conjointement avec son lecteur du "Je-il", qui, lui, racontant sa vie au passé, a donc un champ perceptif supérieur au lecteur. En fait, ce serait encore coller une étiquette à un genre qui a besoin d'un narrateur "je" pour une meilleure identification du lecteur. Effectivement, dans les *Contes glacés*, si les contes sont plutôt fantastiques, Sternberg emploie à égalité le "je-je" avec la

⁷⁴ In *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle...*, Chapitre VI, "L'Imposition surnaturelle".

troisième personne du singulier, dans les parties "Les objets" (12 emplois chacun), "Les autres" (3 chacun) et "Les êtres humains" (5 chacun). En revanche, il choisit toujours la troisième personne pour la science-fiction, l'absurde ou l'humour noir. En effet, Jacques Sternberg emploie une seule fois la première personne du singulier, dans *La Demande*, conte traitant la science-fiction sur un mode humoristique, et 40 fois soit une tournure impersonnelle, soit la troisième personne du singulier. Mieux, pour les contes qui sont plutôt d'humour noir, il emploie deux fois la première personne du singulier, une fois la première personne du pluriel, et 75 fois soit une tournure impersonnelle, soit la troisième personne du singulier. Ce constat se vérifie pour ses recueils d'humour noir, *Dieu, moi et les autres*, *300 contes pour solde de tout compte* et ses *Contes griffus*, avec seulement en tout et pour tout deux à quatre apparitions du "je"-narrateur. Faisons une parenthèse en notant que dans le dernier conte de *Dieu, moi et les autres*, le personnage principal n'est peut-être pas à la première personne, mais il ne nous est pas non plus inconnu : il s'appelle Eric Habner, a échappé à Auschwitz, est écrivain et athée. De fait, cette hypothèse apparaît bien réductrice lorsqu'on aborde ses autres recueils. Effectivement, Jacques Sternberg utilise cette première personne du singulier dans deux cas précis.

Dans le premier, le personnage ressemble étrangement à Sternberg-écrivain, Sternberg-navigateur, Sternberg-en-Solex ou Sternberg-et-les-femmes. "Je" fait ainsi son apparition quand la frontière entre l'auteur et le narrateur s'amenuise. Seulement, le personnage est décentré. Nous découvrons fréquemment en début et milieu de carrière un Sternberg sublimé, et ce d'autant plus dans des romans comme *Le Navigateur*. L'auteur y esquisse alors la vie d'un navigateur, d'un amateur de jazz, de Solex et surtout de femmes. Citons l'exemple des *188 Contes à régler* où le "je"-narrateur, à sept reprises, narre sa rencontre avec une femme, la plupart du temps dans un café, qu'il prend le temps de décrire physiquement et psychologiquement, puis l'aventure sexuelle entre ces deux personnages toujours prénommés. Il en est de même pour ses deux recueils érotiques,

en compagnie de Wanda, Claude, Christine, Mélanie... Pourtant, il n'est absolument pas question de qualifier d'autobiographiques ces récits dans lesquels l'auteur transpose ses interrogations, ses inquiétudes et ses complexes. Ce serait à la fois étendre abusivement le sens usuel d'autobiographie et se tromper sur l'intention de son œuvre.

Dans le second cas, Jacques Sternberg emploie la première personne du singulier lorsqu'il souhaite l'identification du lecteur au personnage, soit dans ses contes fantastiques, soit dans ses longs récits de science-fiction, telles les onze plus longues nouvelles d'*Entre deux mondes incertains*, cette correspondance dans *Bien sincèrement à vous*, cette relation entre A et B dans *Nous deux*, entre le narrateur et Ylge dans *Les éphémères*, ou encore *Bonnes Vacances*, *Comment vont les affaires* ou *Si loin du monde...* du recueil *Futurs sans avenir*. Si l'on considère qu'il s'agit en ce cas de longues nouvelles de science-fiction et non de contes, il est tentant d'imaginer que l'emploi du "je" permet de présenter un individu, aux contours un peu flous, plutôt qu'un archétype, débat qui nous renvoie à une possible distinction entre le conte et la nouvelle. En fait, selon Todorov,

*« la première personne "racontante" (...) permet (...) aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque (...) le pronom "je" appartient à tous. En outre, (...) le narrateur sera un "homme moyen", en qui tout (ou presque) lecteur peut se reconnaître. »*⁷⁵

Même si Todorov n'évoque là que les conditions d'entrée dans l'univers fantastique, cette identification à quelqu'un qui est à la fois un des héros de l'histoire, et le narrateur, s'applique à tout récit sternbergien reposant sur le suspense. Comme l'aventure est racontée par un homme comme les autres, sa parole est doublement digne de confiance. Cet usage prend tout

⁷⁵ In *Introduction à la littérature fantastique* / Tzvetan Todorov. - Paris : éd. du Seuil, 1976, p. 89.

son sens lorsque l'effet désiré est d'amener le lecteur à s'assimiler au narrateur pour mieux le surprendre. Dans sa nouvelle de treize pages *Le Navigateur*⁷⁶, Jacques Sternberg crée un effet de surprise en dévoilant la véritable identité du narrateur à la fin : pendant tout le récit, le lecteur s'identifie à un navigateur de l'espace sur le point d'effectuer sa dernière mission. On apprend que les Actophages qui s'entretenant sur leur planète représentent une menace pour la Galaxie, lorsqu'ils pourront voyager dans l'espace. "Un simple déclic" et leur planète explose. On l'appelait la Terre, et ses habitants les Terriens...

Le comment d'une écriture revient finalement à se demander le comment et pourquoi de la lecture.

1.3.2. LA FRUSTRATION DU NON-DIT

Savoir se taire, quelle gageure pour un écrivain ! Il procède par allusions, il suggère ; il évoque à grands traits et achève son lecteur par des points de suspensions qu'il lui laisse le soin de remplir. Le lecteur goûte ainsi au plaisir de l'érotisation d'une écriture dont il s'efforce de décrypter les allusions et indices. Ce jeu du caché/dévoilé au lecteur constitue d'ailleurs l'un des aspects érotiques de l'écriture.

L'auteur, dès le début, entraîne son lecteur dans une démarche déductive. En effet, le lecteur entre en état d'attente et commence à faire des prévisions. Et, une fois qu'il a lu, nous dit Umberto Eco dans *Lector in Fabula*, il constate si "*les états de la fabula confirment ou infirment la portion de fabula*" qu'il avait anticipée. Ce monde possible préfiguré par le lecteur se fonde soit sur des probabilités du récit, soit sur ses propres suppositions quant au comportement d'autrui. Il vérifie au dénouement si ses prévisions étaient exactes. Dans son roman

⁷⁶ *Entre deux mondes incertains*, p. 194-207.

de science-fiction *La Sortie est au fond de l'espace*, Jacques Sternberg explique la source de l'événement déclencheur - ces microbes soudain devenus énormes dans l'eau - de l'épopée des survivants, seulement à la fin, dans les toutes dernières pages. En fait, cette explication confirme le soupçon du scientifique envers ces extraterrestres si parfaits et, par la même occasion, met un terme à nos propres interrogations. En revanche, dans *Les trois clients*⁷⁷, l'auteur trompe son lecteur sur l'identité des personnages. En effet, tout laisse à supposer que les étrangers sont ces trois personnages : le point de vue du spectateur, l'utilisation de la tournure impersonnelle, de l'"on-dit", une "désinvolture", une "beauté" "glaciale", une "oisiveté" qu'il n'attribue d'ordinaire qu'aux extraterrestres... et le lecteur, comme l'amateur d'Agatha Christie, est agréablement surpris quand il apprend dans la dernière phrase qu'il s'est complètement trompé : l'un des trois clients, démasqué par le sang qui s'écoule de sa blessure, est bien un étranger, mais pour des Martiens !

Umberto Eco déclarait, dans le magazine *Lire* de mars 1988, que la fonction fabulatrice est une nécessité de l'homme, et qu'"il a besoin de produire et de fabriquer des histoires". Parce qu'elle ne dit pas tout, la nouvelle en appelle à l'imagination. Il faut solliciter la collaboration du lecteur ; il suffit de lui proposer les éléments d'un puzzle avec lesquels il puisse s'amuser à exercer la liberté de son intelligence et de son imagination. Selon l'expression de Todorov, les textes sont un pique-nique où l'auteur apporte des mots et les lecteurs des sens. Puisque tout est suggéré, le lecteur peut combler les blancs du texte par son expérience personnelle et par sa bibliothèque.

Enfin, bien que la catharsis élucide le nœud de l'histoire, la chute laisse le lecteur déconcerté. Sa lecture achevée, ce dernier refuse de rester sur sa faim. Et, pour répondre à ses interrogations, il laisse galoper son imagination...

⁷⁷ 188 *Contes à régler*, p. 358-359.

1.3.3. UN FAUX APPEL À L'IMAGINATION

Mais, dans le cas de Sternberg, cette liberté d'imagination n'est que fictive. La lecture est en effet orientée. Il y a toujours préméditation. L'auteur calcule la meilleure stratégie pour arriver à ses fins. Umberto Eco nous expliquait qu'

*"en effet, quelle que soit la disposition d'esprit critique dans laquelle on va voir Love Story, il faudrait un cœur de pierre pour ne point s'émouvoir et pleurer. [...] [Car] les œuvres de ce genre sont conçues pour faire pleurer, donc, elles font pleurer. Conclusion : une intrigue bien ficelée suscite les émotions qu'elle s'était fixées comme effet."*⁷⁸

Vocabulaire, identification et poncifs du genre sont ainsi les meilleurs alliés de Jacques Sternberg.

Celui-ci s'appuie sur ce que Stéphane Ehrich appelle les **inférences activatrices**, c'est-à-dire le déjà connu. De fait, la peur se nourrit des poncifs du genre, du déjà-vu : l'inconnu ne fait pas peur, mais c'est ce qui est connu pour être menaçant. Le canevas est invariable : une menace qu'on pensait imaginaire, dormant dans la mémoire collective, devient soudain bien réelle, provoquant un sentiment de terreur. L'art de l'écrivain consiste à faire surgir les vieilles frayeurs par le biais de thèmes puisés dans un fonds commun, que chacun traite à sa façon. Le thème éculé du vampire, par exemple, ne cesse d'être revu : chez Richard Matheson⁷⁹, le vampire devient la règle, l'humain l'exception ; chez Jacques Sternberg, l'absurde prend le pas : Vampira boit "*le sang des clients par correspondance*"⁸⁰. L'auteur réussit le tour de force de satisfaire son lecteur en

⁷⁸ In *De Superman au Surhomme* / Umberto Eco. – Grasset, 1993, p. 13.

⁷⁹ MATHESON, Richard. – *Je suis une légende*. – Denoël, 1990. – 191 p. - (Présence du futur).

⁸⁰ *Contes glacés*, p. 51

exploitant un thème connu et apprécié tout en le surprenant toujours. Dans un autre domaine, l'humour intertextuel cherche aussi la complicité avec un lecteur partageant la même culture. Il joue souvent avec les références littéraires, par allusions (du latin *ludus*, jeu). Un texte-source peut donc être parodié, pastiché, détourné, miné d'anachronismes. C'est une réécriture subversive, particulièrement utilisée dans son évocation de la Bible, comme nous allons le voir plus tard.

Nous avons vu précédemment que la focalisation interne permettait de plonger le lecteur au cœur d'une expérience sensible. Tout en sollicitant fortement la **participation du lecteur**, Jacques Sternberg l'amène à partager les émotions du personnage principal, à entrer avec lui dans cette partie de cache-cache avec l'angoisse. Le jeu, on le sait, est une activité qui se pratique tout en étant conscient que l'on est dans une autre réalité que la vie courante. Ici, on joue à croire que le surnaturel, l'anormal ou le monstrueux existent. Comme on accepte d'y croire dans cette autre réalité, on a peur.

Tout texte écrit s'adresse effectivement à un destinataire qu'il nomme son lecteur. Celui-ci, loin d'être passif, doit tirer du texte ce qu'il ne dit pas, mais présuppose ou promet. Umberto Eco appelle cela la coopération interprétative du lecteur. L'auteur d'une part prévoit son **lecteur modèle**, l'espère, et d'autre part il agit sur le texte de façon à construire ce lecteur-modèle. L'auteur lui suppose une certaine compétence qu'il doit éveiller. Il lui soumet un système de signes lacunaires mais construit, pour lui permettre de reconstituer facilement une atmosphère qu'il connaît par cœur et de donner vie à des êtres de papier. Il s'agit de la thèse de Jauss⁸¹ selon laquelle la perception du lecteur est sans cesse "guidée" par les "signaux" qu'il repère dans le texte. De fait, la lecture littéraire est une opération complexe qui met en jeu le corps, l'histoire et la culture du lecteur. Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience

⁸¹ In *Pour une esthétique de la réception* / Hans Robert Jauss. – Gallimard (collection tel ; 169), 1996, 333 p..

que le lecteur a d'autres textes. La compétence intertextuelle représente un cas particulier d'hyper-codage et établit ses propres scénarii. Jouons le jeu d'une première lecture d'un conte pris isolément. A la lecture du *Rideau*⁸² des *Contes glacés*, on imagine un univers kafkaïen : cette chambre d'hôtel laisse à penser que l'homme serait un voyageur de commerce et l'absence de portrait à deviner que l'homme est très ordinaire. La ville serait une sorte de cité grise et sans rêve, une ville tentaculaire et cette femme une porte ouverte à l'espoir, à la façon du film *Brazil* de Terry Gilliam, datant de 1985. Par une opposition mentale qui fait que nous avons tendance à opposer ville et campagne, cette ville devient pluvieuse car le désert est ensoleillé. De la même façon, le fait qu'il y ait regard d'homme sur une femme laisse à penser que l'homme désire la femme, et donc que la femme doit être désirable. Cela fait partie de nos stéréotypes culturels. Notre imaginaire, en effet, ne fonctionne pas de manière libre comme on pourrait le souhaiter. L'auteur en joue, si bien qu'il y a de fortes probabilités pour que cette représentation imaginaire des blancs laissés découle d'une contrainte interne du texte. C'est bien ce que l'on appelle une lecture-modèle : Sternberg fait référence à des modèles culturels contemporains.

Pourtant, Stéphane Ehrlich distingue un second type d'inférence : les **inférences constructives**, soit le nouveau. En effet, le cotexte utilise et perturbe le lecteur et son univers mental. L'originalité d'un texte repose sur la remise en question profonde des représentations antérieures. Le lecteur s'appuie sur le reconnu pour construire mentalement le non encore connu, le nouveau.

Ainsi donc, l'implicite est induit par des codes sociaux et culturels. Ceci remet bien en question l'idée de liberté totale de la lecture. Bien entendu, on a toujours la possibilité de chemins pervers, mais ce ne sera jamais la lecture la plus probable. Notre lecture est programmée par le texte, et Sternberg choisit aussi

⁸² *Contes glacés*, p. 16.

les déclencheurs dans l'imagination d'images mentales. Le lecteur est inscrit dans le texte. La lecture des contes et nouvelles met donc en place un processus coopératif qui prend appui sur la connaissance partagée entre le lecteur et l'auteur, sur une **intertextualité**.

Si nous nous sommes laissé surprendre à la première lecture des textes de Jacques Sternberg, il n'en est plus question à la seconde. En effet, comme l'explique Tzvetan Todorov, les première et seconde lectures donnent des impressions très différentes ; *"en fait, à la seconde lecture, l'identification n'est plus possible, la lecture devient inévitablement méta-lecture"*⁸³ Nous avons donc relevé les divers procédés utilisés par Jacques Sternberg pour créer une esthétique de la terreur, pour ciseler ses innombrables contes terrifiants.

Ainsi, la terreur est chez lui distillée par un pot-pourri de genres narratifs explorant les mêmes thèmes. Par ailleurs, le recours au texte bref confère à ses contes et nouvelles une structure très particulière qui consiste à passer d'une exposition de scènes itératives à une scène singulière. Celle-ci est construite sur le mode d'un parfait crescendo de la terreur. En outre, son art impressionniste de l'ellipse et de l'allusion lui permet d'éliminer les pauses, les détails descriptifs qui auraient pu altérer cette impression de cruauté et d'angoisse, créée sur un temps extrêmement bref. Enfin, ces textes, qui n'en disent pas assez, ne produisent nullement chez le lecteur la frustration, mais l'invitation au voyage intertextuel.

⁸³ In *Introduction à la littérature fantastique...*, p. 95.

La thématique chez Sternberg

2. La thématique chez Sternberg

C'est Marcel Proust qui affirmait : *"Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est."* Cette notion de "vision du monde" fait jouer la différence entre voyage matériel et voyage spirituel, effectué grâce à la littérature qui constitue un champ privilégié d'exploration du réel. L'art, plus réel, plus vivant et plus enrichissant pour Proust, n'est jamais dans le paysage : il est dans "l'œil". Aussi l'impressionnisme en littérature et en peinture a-t-il permis de jeter un **regard neuf** sur l'objet. Ce n'est plus la nouveauté de l'objet vu qui importe, mais celle du regard lui-même. En lisant Sternberg, voit-on le monde avec ses yeux ? A travers ses anecdotes, n'est-ce pas toute une vision du monde qui se révèle ? Les contes de Jacques Sternberg sont donc en quelque sorte les révélateurs d'une existence et d'une société impitoyables.

Une des premières questions est d'apprécier correctement la dimension exacte de la négativité dans l'écriture sternbergienne. Pour cela, nous en dégagerons les thèmes, qui sont autant de réalités préexistant à l'œuvre, que l'écrivain exprime à sa manière. L'œuvre de Jacques Sternberg s'attache ainsi à certaines angoisses contemporaines, tandis qu'elle laisse encore transparaître des bribes de romantisme. Enfin, nous aborderons le rapport évident de l'auteur avec la mort, thème récurrent du texte bref et qui transcende ses différents topoï.

2.1. Topoi contemporains

2.1.1. L'ALTÉRITÉ : LA PEUR DE L'AUTRE

L'altérité fait partie des archétypes du fantastique et de la science-fiction, genres où Sternberg excelle. Revenants, fantômes, vampires et loups-garous sont les motifs du premier, les extraterrestres, les mutants et les surhommes ceux de la seconde. Bien entendu, il en sera question ici, car l'altérité reste avant tout l'un des grands topoi contemporains, en particulier depuis les années 50.

Ce topos de l'altérité pose d'abord le problème d'**incommunicabilité**. Les dramaturges de l'absurde veulent montrer que le drame de l'homme, c'est de ne pas pouvoir communiquer. Aussi, ils exploitent tous les obstacles susceptibles d'entraver la communication : Tardieu met ainsi en scène des rêveurs, Pirandello des "fous", Ionesco des solitaires. De même, Jacques Sternberg abordera ce problème au sein du couple dans *La Communication*⁸⁴. Par la répétition de "même" femme et "même" appartement et l'expression "vase clos" qui n'est pas sans rappeler le huis clos de Sartre, Jacques Sternberg plante un cadre de vie monotone, replié sur lui-même et "sans téléphone". Le jour où, changeant de situation, l'homme fait "installer le téléphone chez lui", tout bascule ; son premier coup de fil, il le réserve à sa compagne pour lui annoncer leur rupture: "Jamais il n'aurait osé lui annoncer cela de vive voix." En fait, Jacques Sternberg pose rarement ce problème entre les hommes, mais plutôt entre les humains et les extraterrestres. Ainsi, sous le même titre⁸⁵, dans *188 Contes à régler*, Jacques Sternberg crée une situation assez comique, dans la mesure où les extraterrestres tentent "de communiquer, non pas avec les humains [...], mais uniquement avec les engins motorisés ou électroniques qu'elles devaient prendre, non sans logique, pour

84

Contes Griffus, p. 42.

⁸⁵ *188 Contes à régler*, p. 69.

les seuls responsables intelligents et les maîtres de cette planète." A plusieurs reprises, l'impossibilité de communiquer est source de conflit ou de mort. En voici quelques causes : dans *Les Ephémères*⁸⁶, un espace temporel différent perturbe leur échange visuel : le couple humain seul voit les habitants d'une planète dont dépendait leur survie ; dans *Quoi ?*⁸⁷, l'aspect formel de l'homme diffère tellement des extraterrestres qu'ils le prennent pour une fusée et le poussent dans le vide ; inversement, dans *L'Impensable*⁸⁸, c'est un biologiste qui confond le chef des guerriers de la planète avec une plante... Et quand il y a communication, elle devient soit un objet de fuite pour les extraterrestres abrutis par d'interminables monologues (*Le Contact*⁸⁹), soit une arme dans la correspondance de *Bien sincèrement à vous*.

De fait, trop différent, trop ressemblant, **l'autre est une menace**. Dans un premier cas, les monstres du folklore nocturne sont remplacés par des monstres plus réels, apparaissant en plein jour. Le fantastique contemporain se moque du fantastique issu du romantisme. L'autre est a priori **inoffensif dans la vie courante**, mais il devient dangereux dans l'imaginaire de Sternberg : il s'agit du reflet d'un homme dans *Le Locataire*, du personnage d'une photographie⁹⁰, ou tout simplement de notre semblable, indifférent à notre sort (*Le Nouveau-né*⁹¹ par exemple). Cet autre n'est plus un monstre, mais un animal dans *Le Brochet*, *Les Ennemis* ou *Le Plafond*, voire une chose meurtrière dans *Le Papier peint* ou *Le Panneau*. Dans un second cas, les monstres du folklore sont remplacés par des extraterrestres qui n'ont rien à leur envier. Les Stryges⁹², les vrais, sont "*des masses transparentes, blêmes, fantomales, [...] des choses bardées de milliers de dards*

⁸⁶ *Futurs sans avenir*, p. 207.

⁸⁷ *Entre deux mondes incertains*, p. 63.

⁸⁸ *Entre deux mondes incertains*, p. 79 et 89 ; *Contes glacés*, "Les Autres", p. 53.

⁸⁹ *188 Contes à régler*, p. 71-73.

⁹⁰ *Contes glacés*, La Photographie (Les Objets, p. 12).

⁹¹ *Contes glacés*, p. 213.

⁹² *Entre deux mondes incertains*, p. 33-34.

étincelants et visqueux [...]." Dans *Arrête-toi et regarde*⁹³, le narrateur dresse l'inventaire des monstres qui peuplent la galaxie. Sternberg pousse même le délire jusqu'à exploiter l'ET de Spielberg qui montre son vrai visage dans *E.T. Two*⁹⁴. Enfin, et c'est là l'un des motifs préférés de Sternberg, la menace ne vient plus du monstre ou de l'extraterrestre, mais de l'homme, capable du pire. Deux scénarii se dégagent. Tantôt les extraterrestres, pour qui "*tout concept de meurtre [est] étranger*"⁹⁵, débarquent incognito, souvent en pleine guerre, et repartent aussitôt. Tantôt les extraterrestres -- mieux vaut prévenir que guérir -- craignent que l'espèce humaine ne résolve le problème de voyage intergalactique et l'anéantissent par mesure de sécurité pour le reste de l'univers. Pour eux, en effet, "*les Actuphages sont des êtres inquiétants [...] hantés en permanence par un insatiable sadisme.*"⁹⁶ et "*dans l'espace, [ils ont] rencontré bien des monstres plus effrayants à première vue que les Actuphages, mais [ils] n'en [avaient] jamais rencontré de plus redoutables.*" Dans la nouvelle suivante, *Les Conquérants*⁹⁷, l'hypothèse s'est vérifiée exacte : les Terriens colonisent les galaxies, l'espace étant "*devenu, pour l'homme, [...] un champ de bataille et un vaste cimetière militaire.*" D'ailleurs, dans *La Prudence*⁹⁸ puis *L'Autre*⁹⁹, lorsqu'un extraterrestre voit "*la pancarte ATTENTION ! PLANETE HABITEE !*"¹⁰⁰ "*à proximité de la Terre*", il préfère dévier sa route !

De fait, selon Sternberg, l'humanité devient inhumaine dans la promiscuité du collectif. Comme disait Jean-Paul Sartre, "*L'enfer, c'est les Autres*"¹⁰¹. Même être deux, c'est déjà trop.

⁹³ *Entre deux mondes incertains*, p. 57.

⁹⁴ *Entre deux mondes incertains*, p. 81.

⁹⁵ *188 Contes à régler*, p. 60.

⁹⁶ *Entre deux mondes incertains*, Le Navigateur, p. 202-207.

⁹⁷ *Entre deux mondes incertains*, p. 208.

⁹⁸ *Entre deux mondes incertains*, p. 84.

⁹⁹ *Contes glacés*, p. 61.

¹⁰⁰ Titre de l'un de ses romans.

¹⁰¹ In *Huis clos* / Jean-Paul Sartre. – Paris : Gallimard, 1991. – (Folio ; 807). – p. 93.

Dans *Le Début*¹⁰², après que le couple originel ait fait l'amour pour la première fois, Eve, frustrée, déclenche une dispute préfigurant "l'enfer quotidien" de "milliards de couples". Dans *Nous deux*¹⁰³, un couple qui ne s'est pas choisi est envoyé dans l'espace. Comme dans *Huis clos*, l'homme ne supporte pas la femme et finit par la tuer avant de se donner la mort. L'enfer, c'est aussi un proche, parent ou voisin, à "l'œil éternellement méfiant"¹⁰⁴ et que la délation démange dans *Fin de siècle*¹⁰⁵. De cette idée de délation à celle du génocide des juifs, il n'y a plus qu'un pas, que franchit l'écrivain juif lui-même dans des textes comme *L'Excursion*¹⁰⁶, *La Cure*¹⁰⁷ et surtout *Le Train*¹⁰⁸ où la **différence** entre les juifs et les autres **engendre l'indifférence** générale au sort des premiers. Jean Delumeau distingue deux composantes de l'antijudaïsme, "qui se sont souvent additionnées" : d'une part, "l'hostilité éprouvée par une collectivité [...] à l'égard d'une minorité entreprenante, réputée inassimilable et venant à dépasser un seuil tolérable sur le plan du nombre ou de la réussite ou sur les deux à la fois" ; et d'autre part, "la peur ressentie par des doctrinaires identifiant le Juif avec le Mal absolu et le poursuivant de leur haine implacable même lorsqu'il a été rejeté hors des frontières."¹⁰⁹ A ces deux critères on pourrait ajouter l'apparence physique de l'autre vécu alors comme non-assimilable. Et c'est sur cette dernière que Sternberg met l'accent dans *L'Arrestation*¹¹⁰. Même si Sternberg évoque peu cette période, elle transparaît dans sa vision de l'homme. L'espèce humaine s'est toujours entre-tuée. L'homme accepte mal les différences de l'autre, plus encore quand il est question de couleur. Aussi même les extraterrestres s'efforcent-ils de passer inaperçus en adoptant la même couleur, dans *Le*

¹⁰² *Dieu, moi et les autres*, p. 69.

¹⁰³ *Futurs sans avenir*, p. 163-183.

¹⁰⁴ *Futurs sans avenir*, p. 249.

¹⁰⁵ *Futurs sans avenir*, p. 53.

¹⁰⁶ *188 Contes à régler*, p. 151-152.

¹⁰⁷ *Contes glacés*, Les Lieux, p. 135.

¹⁰⁸ *Contes glacés*, p. 138-139.

¹⁰⁹ In *La Peur en Occident...*, p. 356.

¹¹⁰ *188 Contes à régler*, p. 29-30.

*Débarquement*¹¹¹. Dans *Dialogue au seuil du vide*¹¹², les hommes se haïront, explique Dieu, parce qu'il "y aura des grands et des petits, des beaux et des répugnants, des gras et des maigres, des malins et des attardés", "des blancs, des jaunes" et "des noirs". Ainsi que le disait Hobbes, "l'homme est un loup pour l'homme". Et, parmi ses centaines de contes, trois seulement, semblent nous laisser une lueur d'espoir : dans *le Rendez-vous*¹¹³, un couple se redécouvre, tandis que dans *Les Surprises*¹¹⁴ un officier allemand sauve la vie d'un Juif qui le lui rend bien ; enfin, dans *La Sentinelle*¹¹⁵, un ennemi veille sur le sommeil de l'autre...

2.1.2. L'HOMME ALIÉNÉ

Comme tout un chacun, la représentation du monde de Jacques Sternberg passe aussi par l'exploration du quotidien et de l'intime : le commun des hommes. Mais c'est une vision acerbe de notre "misérable quotidien" que nous propose Jacques Sternberg.

Il met tout d'abord en branle une mécanique du dérisoire. Ce que dit, ce que fait l'homme ne peut pas être original. Comme dans la farce, l'homme est devenu la victime d'un déterminisme à la fois externe, car englobant comme l'humanité, et interne, puisque actualisé dans chaque homme. En effet, comme le costume, son doublet étymologique, la coutume nous "colle à la peau". C'est, comme on dit, une seconde nature. Nous dépendons physiquement et mentalement de notre héritage culturel, si bien que nous reproduisons les gestes et les pensées d'un même groupe. Dans la nouvelle *Nous Deux*, que nous avons évoquée à propos de l'enfer du couple, il est facile de

¹¹¹ *Contes glacés*, Les Autres, p. 54.

¹¹² *Dieu, moi et les autres*, p. 29.

¹¹³ *Si loin de nulle part*, p. 146.

¹¹⁴ *300 contes pour solde de tout compte*, p. 280.

¹¹⁵ *Contes glacés*, Les Etres humains, p. 232, *Si loin de nulle part*, p. 80.

suivre le raisonnement du narrateur : si B lui déplaît, c'est précisément parce qu'elle est trop prévisible et répond à un stéréotype de l'amante comblée. Aussi, Vladimir Jankélévitch, dans *L'Ironie ou la bonne conscience*, étudie dans son premier chapitre le mouvement de conscience ironique. Après avoir cité la physiologie puis la biologie, il aborde la sociologie :

« ... je ne puis ouvrir la bouche sans imiter quelqu'un ou contrefaire quelque chose; [...] mes phrases, mes idées... hélas ! Mes sentiments eux-mêmes sont plus ou moins des pastiches, nous croyons aimer, et nous récitons ! »¹¹⁶

Nous vivons dans un univers de codes. Dans *L'Education sentimentale* déjà, Mme Arnoux conformait sa vie selon des "représentations" religieuses et sociales : elle ne s'appartient pas. Seul l'Art peut se couper de cet univers de signes, mais il reste justement inaccessible : Pellerin cherche en vain le Beau. Pour Flaubert, l'Art paraît alors être le seul moyen d'exister en soi, d'où le roman peut-être... Or Jacques Sternberg ne l'épargne pas non plus quand il évoque le monde de l'édition. Tout est, semble-t-il, déjà écrit, tant et si bien que le plagiat n'est pas loin. Il le formule avec humour dans *L'Essayiste*¹¹⁷ ou encore dans *L'Essai*¹¹⁸, en reprochant la dictature dans le monde culturel du « gros profit immédiat », débouchant sur « le répétitif, la débilité ou l'infantilisme », ou encore dans *L'Accusation*, quand un auteur médiocre accuse le lauréat du Prix Goncourt de lui avoir volé "page 64 une réplique piquée mot pour mot dans un de ses romans : "Je ne vous aime plus."¹¹⁹ Mais en général, Sternberg adopte le point de vue inverse, plus tragique, celui de l'auteur qui, dans une écriture quasi-automatique, rédige un chef-d'œuvre déjà écrit, comme l'*Eva* de James Hadley Chase dans *Le Ténébreux*¹²⁰. L'ironie n'est donc pas neutre, mais littéralement tragi-comique ; l'un-et-l'autre plutôt que ni l'un-ni-l'autre, dirait Vladimir Jankélévitch.

¹¹⁶ In *L'Ironie ou la bonne conscience* / Vladimir Jankélévitch. - chapitre 1.2.

¹¹⁷ *300 contes pour solde de tout compte*, p. 115.

¹¹⁸ *Si loin de nulle part*, p. 100.

¹¹⁹ *Contes griffus*, p. 46.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 36.

L'aliénation de l'homme n'est pas seulement culturelle. Elle découle aussi d'un manque ontologique que l'homme comble bien mal. A défaut d'être, l'homme veut **avoir**, l'homme veut posséder. Cela en est même devenu, lui reproche Sternberg dans *La Propriété*¹²¹, son instinct le plus développé. Cupide, ambitieux, l'homme est profondément matérialiste. Il n'EST que s'il A. Dans *Si loin du monde*, l'extraterrestre comprend vite le mode de fonctionnement de l'homme : "*Le Terrien n'a qu'un idéal : posséder. Son geste le plus instinctif est de tendre la main pour encaisser la monnaie*"¹²². La société devient un champ clos impitoyable où s'affrontent le fanatisme des intérêts et les délires du besoin. De là s'ensuivent agressivité, extermination, xénophobie, car il s'agit bien de posséder un territoire, de ne pas partager les richesses. Aux loups-garous des romans folkloriques se sont substitués les "*hommes-garous [...] gorgés d'une soif de pouvoir autrement plus redoutable.*"¹²³ « *Profiteurs, promoteurs, PDG, politiciens, exploiters, tous peuvent affamer, torturer en toute impunité, licencier surtout, autant de responsables des dépressions graves, des cauchemars du chômage, de la faim, de la misère qui mènent à des décès très rapprochés que la loi ignore avec une totale indifférence.* »¹²⁴ C'est un siècle où ne comptent plus que l'argent et le profit, même les guerres ne se comptent plus en pertes humaines mais en millions de dollars dans *Le Fric*¹²⁵, un siècle d'actionnaires et de promoteurs, contre lesquels s'insurge Jacques Sternberg. "*Car le Terrien est né vendeur et on lui a appris que tout peut être vendu.*"¹²⁶ Cet amour du commerce, Sternberg le fait remonter à la pomme d'Adam et Eve, qui ne serait pas le fruit de la connaissance, mais celui du profit dans sa nouvelle version de *La Genèse*¹²⁷. Produire toujours plus, faire consommer davantage est devenu le leitmotiv de la civilisation. La propre pensée de l'homme devient conditionnée

¹²¹ *300 contes pour solde de tout compte*, La propriété, p. 225

¹²² *Futurs sans avenir*, p. 251.

¹²³ *Contes griffus*, p. 30.

¹²⁴ *300 contes pour solde de tout compte*, Les Criminels, p. 61.

¹²⁵ *Ibid.*, Le Fric, p. 131.

¹²⁶ *Futurs sans avenir*, p. 252.

¹²⁷ *Dieu, moi et les autres*, p. 97-98.

par la publicité, au point que l'employé achète machinalement le produit que ses prospectus vantaient, au point que même les premiers mots d'un Martien soient ceux d'un slogan publicitaire dans *La Renommée*¹²⁸. L'homme est de plus en plus envahi par un monde d'objets. Seul l'objet, le superflu, est choyé, au centre de toutes les attentions de l'homme, remarque encore l'extraterrestre de *Si loin du monde*, alors que l'homme "n'a su maîtriser ni sa naissance ni sa mort." "Il n'est pas maître de son destin, mais en revanche il est le maître incontesté de la machine à couper les tranches de jambon et l'inventeur de l'ouvre-boîtes"¹²⁹. Et, au lendemain d'une guerre atomique, des êtres, sidérés, constatent que l'homme a pensé à protéger des "blocs de couleur jaune"¹³⁰ avant d'assurer sa propre survie...

Mais le vrai mythe de Jacques Sternberg, "la véritable littérature de terreur, ce ne sont pas les histoires de fantômes, le plus effrayant, c'est le **méto-boulot-dodo**. C'est la vie des gens."¹³¹ Sur ce point, il rejoint l'opinion de Karl Marx sur **l'aliénation sociale**. Dans ses romans en particulier, l'homme devient un simple appendice de la machine à qui on ne demande que la manœuvre la plus simple. Un homme, qui ne peut disposer d'aucun loisir dans sa journée de travail, attend avec impatience le dimanche ou de courtes vacances, qui n'en sont plus dans sa nouvelle *Fin de siècle*. Toute sa vie, abstraction faite des simples interruptions physiques du sommeil et des repas, est travail. L'homme n'est plus qu'une bête de somme, physiquement brisé, spirituellement abêti, comme le symbolise le déclin de l'extraterrestre dans *Si loin du monde*. Dans la préface de *Futurs sans avenir*, Gérard Klein évoque les vertus pour le lecteur de cette exploration de notre quotidien absurde. Comme dans *L'Employé*, les contes et nouvelles de Jacques Sternberg nous dévoilent le caractère dérisoire de notre existence. Il dénonce l'"horreur du travail presque toujours

¹²⁸ *Contes glacés*, Les Autres, p. 72.

¹²⁹ *Futurs sans avenir*, p. 252.

¹³⁰ *188 Contes à régler*, p. 108.

¹³¹ Mon vrai mythe, c'est la terreur / Jacques Sternberg. - *Magazine littéraire*, mars 1970, n°38, p. 36-37.

ingrat, sous-payé, répétitif, idiot que l'on [doit] supporter sous la menace d'un éternel et putride chantage : l'angoisse de crever de faim."¹³² Il l'est d'autant plus là où l'on passe toute notre vie d'adulte : le bureau. Dans le monde bureaucratique du fonctionnaire que Kafka a admirablement analysé, il n'y a primo pas d'initiative, d'invention, de liberté d'action ; il y a seulement des ordres et des règles : c'est le monde de l'obéissance. On prétend que l'esclavage est aboli ; Sternberg démontre au contraire que l'homme, crédule, est esclave du travail : soit "*par le métro, [il n'a] que deux heures de trajet*"¹³³, soit "*une bonne partie des automobilistes ne rentre qu'à 3 heures du matin et beaucoup de salariés foncent vers leur lieu de travail sur le coup de quatre heures du matin*"¹³⁴. Secundo, c'est l'avènement d'un monde où les gestes sont devenus mécaniques et où les gens ne connaissent pas le sens de ce qu'ils font. Un dilemme est né en cette *Fin de siècle* : laisser les machines travailler pour nous ou réduire le chômage par un travail monotone ? La nouvelle évoque le vécu quotidien de la seconde "solution" : "*mon travail de calibreur dans une maison d'édition devient de plus en plus monotone. Compter des consonnes, des voyelles, des virgules et des espaces durant huit heures par jour, c'est assez éprouvant.*"¹³⁵ Ces journées de travail se ressemblent tellement que l'envoyé de *Si loin du monde* croit errer "*dans un cauchemar dont l'élément de terreur est la banalité*" : les mêmes réflexes, les mêmes phrases, comme s'il revivait "*la journée d'hier*"¹³⁶. D'ailleurs, la sphère professionnelle tend à se confondre à la sphère privée, le salarié faisant exploser le cadre des trente-cinq heures hebdomadaires de travail, ne pouvant cesser de travailler sur l'écran de son ordinateur, comme drogué, camé dans *L'évolution*¹³⁷. Cette vision prophétique d'une nouvelle ère de l'hyper-communication contraint paradoxalement l'individu à toujours être disponible et accessible pour les autres, et donc à restreindre sa liberté. Tertio,

¹³² *Dieu, moi et les autres*, p. 159.

¹³³ *Futurs sans avenir*, p. 58.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 276.

¹³⁷ *Si loin de nulle part*, p. 77.

le fonctionnaire n'a affaire qu'à des anonymes et à des dossiers : c'est le monde de l'abstrait. Cette vie, c'est "la terreur généralisée, vécue dans la vie de tous les jours, ici, maintenant, partout"¹³⁸. Or cette vision de l'existence plus lucide ne nous renvoie pas à notre aliénation, mais au contraire nous oblige à prendre du recul, le temps de la lecture. Elle nous désaliène.

Ainsi donc, Jacques Sternberg appartient bien à l'école belge de l'étrange pour qui

« ...le fantastique s'apparente à une révolte, (...) la volonté farouche de déranger la toute-puissante suprématie d'un ordre établi (...). En fait, ce qui donne au fantastique sa coloration agressive, c'est le surplus de banalités et d'utilités du monde extérieur. Un monde où tout donne l'impression d'être définitivement acquis, où chacun fait ce que fait son voisin, où l'on naît, vit et meurt dans une monotonie amère, entre les quatre murs d'un salon tranquille, et où faire l'amour et gagner de l'argent deviennent des passions amorphes. »¹³⁹

2.1.3. UNE SOCIÉTÉ ALIÉNANTE

Les contes et nouvelles de Jacques Sternberg sont subversifs dans la mesure où l'effet de terreur, l'abrogation des principes naturels, rationnels, y menace les fondements d'une vie en société. En effet, le recours à la science-fiction et au fantastique induit toujours une contestation implicite de la société existante. Ces genres fleurissent surtout au cours des périodes où une partie importante de la société est inquiète, lorsque l'homme éprouve un sentiment d'incertitude à l'égard du présent et de son avenir. Ici, ils reflètent une vision terrifiante de la société.

La bêtise humaine ne s'efface pas devant la science, la technique, la modernité. Au contraire, avec **le progrès**, elle empire elle aussi. L'homme, nous l'avons vu, est capable du pire, contrairement à l'animal qui est programmé par un code

¹³⁸ In *Panorama de la littérature fantastique...*, p. 248.

¹³⁹ In *Panorama de la littérature fantastique...*, p. 244.

naturel. Il est certes limité par son corps et par son histoire, mais il est libre et sa capacité à faire le mal ne connaît pas de limite. Il a donc bâti sa civilisation sur la technologie, qui peut contribuer à son confort, l'entourant d'un monde d'objets toujours améliorés, mais qui a tendance à surtout devenir, selon les ethnologues, un mode de comparaison entre les différents pays, et à établir un véritable rapport de force entre eux. Sternberg s'amuse à démontrer l'absurdité de sa première fonction de confort, dans des contes comme *La Haute fidélité* ou *Le Progrès*¹⁴⁰. Parfois il s'amuse par un coup de baguette magique à faire disparaître un chiffre dans *La Disparition*¹⁴¹ et donc toute la technologie, ou à rendre du jour au lendemain les hommes amnésiques de toute mécanique dans *La Mémoire*¹⁴². Mais, les conflits technologiques des hommes lui paraissent, avec raison, non moins absurdes. Deux contes en particulier résument la bêtise humaine :

Le retard

"En ce temps-là, Dieu, saisi d'un remords tardif, prit la décision de sauver l'Homme.

Malheureusement, depuis quelques siècles déjà, les hommes n'avaient plus aucune planète sous les pieds."

et L'histoire

"Au commencement, il y eut deux idiots et, après quelques turbulences planétaires, à la fin il resta deux autres idiots."¹⁴³

Mais cette société fondée sur la technologie nous ramène toujours au capitalisme. C'est le règne de la voiture et de la carte bleue. La presse, selon lui, n'est plus au service de l'information, mais de l'audimat, de l'argent, voire du pouvoir. La cible

¹⁴⁰ *Contes glacés*, p. 14 et p. 312.

¹⁴¹ *188 Contes à régler*, p. 120-121.

¹⁴² *Si loin de nulle part*, p. 13.

¹⁴³ *Le Retard* in *Contes griffus*, p. 12 ; *L'Histoire* in *Contes griffus*, p. 12.

principale de Sternberg est bien notre société de profit et de publicité. L'homme n'a pas compris assez vite que son système était absurde. Après la seconde guerre mondiale, on a fait des travailleurs des consommateurs. Il faut en effet que tout le monde ait un salaire (RMI, retraite) pour pouvoir consommer. Société et individu sembleraient étroitement liés l'un à l'autre. En effet, si la société se fonde sur l'ensemble des individus, l'individu évolue, de même, selon des impératifs sociaux. Mais dans le futur qu'envisage Jacques Sternberg, cette masse des gens travaillera toujours plus pour gagner peu. On ne se sacrifie plus pour Dieu, une patrie ou une politique, mais pour des objets !

Cette société échappant à l'homme devient, comme dans l'œuvre de Kafka, une **technocratie oppressive**. D'ailleurs, c'est le thème central de son meilleur roman, *Un jour ouvrable*, inspiré tout à la fois de la veine surréaliste et d'un monde totalitaire kafkaïen. Aussi le narrateur de son roman se retrouve page 172 dans la peau de Joseph K. du *Procès*. Constamment surveillés par une technocratie digne de Big Brother, les personnages de Sternberg n'ont droit qu'au rêve : le narrateur songe ainsi à Francine dans *Fin de siècle*. Pourtant, cette oppression est comme dans l'œuvre de Kafka complètement immotivée, irrationnelle. Le personnage subit les événements sans les comprendre. Il est prisonnier des mécanismes qui le dépassent et l'écrasent. Ce sont l'Administration, la Ville, la Justice, la Famille, etc. De même que dans le film *Brazil*, personne ne peut s'échapper nulle part. Si nous avons vu que ses personnages n'étaient définis, comme K ou le narrateur d'*Un jour ouvrable*, ni par leur apparence physique, ni par leur biographie, ni par un nom, ni par leurs souvenirs, leurs penchants ou leurs complexes, c'est pour une raison bien simple, nous explique Milan Kundera dans *L'Art du roman*. En effet,

« ... quelles sont encore les possibilités de l'homme dans un monde où les déterminations extérieures sont devenues si écrasantes que les mobiles intérieurs ne pèsent plus rien ? (...) qu'est-ce que cela aurait changé au destin et à l'attitude de K.

*s'il avait eu des pulsions homosexuelles ou une douloureuse histoire d'amour derrière lui ? Rien. »*¹⁴⁴

L'homme, en premier lieu, n'échappe plus aux taxes et impôts. Quoi qu'il fasse (dans *L'Initiative*¹⁴⁵, dans son roman *Un jour ouvrable* ou dans la nouvelle *Fin de siècle*¹⁴⁶), où qu'il aille (dans *L'Administration*¹⁴⁷), et même mort (dans *Le Fisc*¹⁴⁸), l'Etat le harcèle. En second lieu, l'individu est toujours fiché dans l'univers terrifiant de Sternberg. Par ce détail, nous découvrons sous Sternberg l'homme marqué par l'Histoire. Impossible en effet d'oublier le recensement des juifs en 1940 avec quatre entrées (alphabétique, rue, âge, nationalité), puis celui en 1941 des juifs en zone libre. Aussi, de même que les juifs étaient exclus des cinémas, théâtres, puis de tous les lieux publics (achats, parcs, cafés), de même qu'on leur interdisait d'exercer des professions intellectuelles, le narrateur de *Fin de siècle* n'a plus aucun pouvoir de décision, plus aucun choix. La technocratie choisit à sa place ses relations sociales, familiales et sexuelles, le contraint à être catholique pratiquant, à écouter pour toute musique la radio nationale, à n'avoir pour toute lecture que celle du *Journal officiel* et à voir au cinéma la vie d'un employé ou à la télévision les voitures circuler dans les rues. Tout un programme ! La vie sociale semble bien noire, seule couleur d'ailleurs tolérée dans la nouvelle, dont on imagine l'intrigue sur fond noir et blanc. Jacques Sternberg n'a donc pas eu à chercher bien loin cette possibilité du devenir de l'homme, puisqu'elle constitue l'extrapolation d'un "MOI dans une HISTOIRE", expression d'Henri Meschonnic. Du même coup, la justice, sous sa plume, devient irrationnelle : dans *La Préventive*, les suspects attendent éternellement un jugement qui, par faute professionnelle, ne viendra jamais ; dans *Le Café*, l'addition est une condamnation, et dans *Les Groupes*, le passant qui leur emboîte le pas "*se retrouve fatalement*" en prison,

¹⁴⁴ In *L'Art du roman* / Milan Kundera. - Paris : Gallimard, 1990, p. 25.

¹⁴⁵ *300 contes pour solde de tout compte*, p. 156.

¹⁴⁶ *Futurs sans avenir*, p. 29, 30, 47, 61.

¹⁴⁷ *Contes glacés*, L'Ailleurs, p. 269.

¹⁴⁸ *Contes griffus*, p. 22.

enregistré "comme condamné à perpétuité"¹⁴⁹.

La peur chez Sternberg naît du quotidien. On sort complètement abasourdi, dérouté par sa vision saisissante de la condition humaine. Comme l'un des courts récits de Kafka publiés dans les journaux, *Der Nachbar*, l'auteur rend surnaturel le quotidien, le banal. Par le biais du journal intime de *Fin de siècle*, Sternberg peut aussi produire, au contraire, un décalage entre le ton naturel du narrateur et les phénomènes évoqués. Par ailleurs, chez Kafka, la métamorphose n'est pas la déformation produite par le rêve ou le délire, mais la manifestation de la vérité. De la même façon, Sternberg convie discrètement son lecteur à une réflexion politique.

Les topoï contemporains prennent donc chez lui un aspect doctrinal. L'écriture devient pour lui un instrument de combat, une brèche ouverte à son esprit corrosif.

2.2. Topoï romantiques

Le romantisme est moins une doctrine qu'un état de sensibilité qui s'est manifesté dans la première moitié du XIXe siècle. L'œuvre de Jacques Sternberg, en effet, n'évoque pas seulement des préoccupations contemporaines. Si l'on prend le temps de gratter le vernis moderne de ses thèmes, des tendances romantiques affleurent au rythme de ses coups de colère : goût de la confession personnelle, de la solitude, esprit de révolte. Son œuvre conserve ainsi les marques du romantisme, même si ce dernier reste latent.

2.2.1. REFUS DE LA VIE MODERNE

Jacques Sternberg a horreur de ce que l'humain fait de la planète. La modernité a certes apporté à l'homme, l'industrie, les

¹⁴⁹ *Contes glacés*, p. 199.

moyens de transport rapides, la ville, mais elle l'a fait selon les écologistes au détriment de la nature. Le souci écologique contemporain devient une manière de refuser la modernité, et ce rejet de la vie moderne, cet hymne à la nature, a un arrière-goût de motifs romantiques.

Ce refus de la modernité passe d'abord, nous l'avons vu, par le refus d'une société de consommation, qui **gaspille** les ressources naturelles et l'énergie humaine. Dans *Ceci est mon testament*, Jacques Sternberg dénonce notre société de surabondance, telle qu'elle fait vivre un peuple souterrain parasite sans que personne ne s'en aperçoive. Le mal ne serait pas bien grand si cette surproduction ne causait pas de dommages à la planète. Aussi, dans *La Fabrique*¹⁵⁰, l'homme finit-il par retransformer son papier en arbre, puis en forêt. Jacques Sternberg dénonce en outre la **pollution** sous toutes ses formes : pollution de l'eau, de l'air, du bruit, de l'environnement. Rien ne reste immaculé après le passage de l'homme. Comme Sternberg le souligne, on pourrait retrouver sur la Lune cette pancarte explicite "*Prière de laisser ce monde aussi propre que vous l'avez trouvé en arrivant*"¹⁵¹. Il suffit de regarder une plage avant nettoyage, "*plus riche en boîtes de conserve, en papier gras et en débris de consommation qu'en coquillages*"¹⁵². L'homme creuse son propre tombeau et finit par oublier l'essentiel : l'eau et l'oxygène ! Dans *Le Pétrole*¹⁵³, comble de l'ironie, l'absence d'eau sur une planète oblige l'homme à transformer cet or noir tant convoité en eau potable. De même, dans *Fin de siècle*¹⁵⁴, comme dans son roman *Un jour ouvrable*, la pollution de l'air le contraint à payer sa facture d'Air Oxygéné, comme nous payons celle du gaz, et dans *L'Enchantement*¹⁵⁵, l'air trop pur de Galdryge devient nocif pour l'organisme de l'homme, habitué aux pollutions. Nous ne sommes pas si éloignés de ce scénario puisque à Tokyo, un

¹⁵⁰ *Contes glacés*, Les Lieux, p. 133.

¹⁵¹ *Contes glacés*, L'Ailleurs, La Pancarte, p. 272.

¹⁵² *Futurs sans avenir*, Fin de siècle, p. 70.

¹⁵³ *Contes glacés*, L'Ailleurs, p. 274.

¹⁵⁴ *Futurs sans avenir*, Fin de siècle, p. 30.

¹⁵⁵ *188 Contes à régler*, p. 140.

distributeur d'air pur permet aux habitants de venir respirer grâce à un masque, contre quelques yens. Dans *Les Survivants*¹⁵⁶, les deux cent derniers Terriens sont confrontés aux "*problèmes des déchets radioactifs et ceux de l'épuration des eaux polluées.*" Mais les hommes ne sont pas prêts à sacrifier leur confort égoïste pour la survie de la planète. Ils finissent par arrêter un journaliste "*attaquant de front la pollution dans les villes par l'essence*"¹⁵⁷, et par assassiner, dans *L'Election*¹⁵⁸, le président écologiste qu'ils viennent d'élire parce qu'il interdit l'usage de leur sacro-sainte automobile.

En effet l'œuvre de Jacques Sternberg transmet surtout sa **haine des véhicules à moteur**, des moyens de transport, et en particulier des voitures. Métro, auto, train, avion, camion, tout y passe. Cet inconditionnel du Solex et du dériveur constate que "*les voitures font annuellement plus de morts qu'une bonne petite guerre coloniale*"¹⁵⁹ et note avec cynisme dans *2001+1*¹⁶⁰ que la minime baisse des accidents de 152 000 à 150 000 est toujours un progrès pour le gouvernement. Il parsème alors ses contes de victimes de la route, écrasées par un camion dans *La Distance* et *Le Rescapé*, par un train dans *La Gare* ou encore avec un avion dans *L'Autre*¹⁶¹. C'est aussi une nouvelle manière de se suicider dans *L'Acte*¹⁶². Le métro et le train attirent particulièrement son attention. Tous deux entassent les voyageurs dans de nombreux compartiments où l'on souffre facilement de claustrophobie. Et il suffit pour Sternberg d'évoquer une panne de métro pour imaginer l'horreur de rester dans ce milieu clos, baignant dans une atmosphère opaque et suintante. Cette impression d'étouffement devient réalité dans sa nouvelle *Le Train de nuit*, prolongement du récit *Le Dernier Wagon* : seul au départ, le narrateur rejoint le dernier wagon, bondé ; il ne tarde pas à manquer d'air et à s'écrouler. Dans

¹⁵⁶ *Contes griffus*, p. 11.

¹⁵⁷ *Futurs sans avenir*, Fin de siècle, p. 60.

¹⁵⁸ *Contes griffus*, p. 49.

¹⁵⁹ In *Futurs sans avenir* / Gérard Klein. - Préface, p. 20.

¹⁶⁰ *Entre deux mondes incertains*, p. 142-162.

¹⁶¹ *Contes griffus*, p. 28-29.

¹⁶² *Contes glacés*, Les Etres humains, p. 236.

d'autres récits, certains tunnels sont sans fin et il est facile d'imaginer que l'enfer ou tout au moins la mort pourrait être leur destination, comme Auschwitz l'était pour les Juifs privés d'air, entassés dans des wagons de la mort.

Pourtant, quand Sternberg décrit la nature, ce n'est pas souvent avec l'émerveillement du Dieu créateur de son *Dialogue au seuil du vide*. Certes, dans ses nouvelles et son roman *La Sortie est au fond de l'espace*, aucune planète ne vaut la Terre, où règne la plus époustouflante diversité, diversité des hommes entre eux, de "millions d'espèces d'animaux"¹⁶³, de paysages grandioses. La Terre devient objet d'admiration et d'extase. En outre, l'auteur prête parfois à ses personnages sa fascination de l'eau et son goût de la **solitude du navigateur** en mer. Lui ne se retire pas dans "sa tour d'ivoire", mais prend le large. De fait, le traitement de l'espace dans son œuvre est symptomatique de son attirance pour l'élément eau et de son dégoût de la campagne et des villes, des couleurs verte (verdure) et grise (béton). Dans le premier chapitre de son roman *Le Navigateur*, il confie : "déjà la terre me paraissait dénuée de tout intérêt et seule la mer m'attirait." En effet, plages et mers ouvertes, à la manière de ses femmes fatales, semblent être synonymes pour lui de mouvement, de sérénité ou de mort. Au contraire, la campagne, quasi-absente de son œuvre, lui donne la nausée : il voit en elle une preuve de mauvais goût, par ses couleurs criardes, ou mieux une tombe. D'ailleurs, il fera de la couleur verte la cause secrète de notre mort dans quelques contes comme *La nature*¹⁶⁴. Enfin, pour lui, "qu'il fasse soleil ou non, la ville reste toujours aussi laide"¹⁶⁵. Dans *Fin de siècle*, elle est constituée de carrés et de lignes droites, jamais de courbes ou de sphères. La ville, faite de béton sombre, abritant des intérieurs tous semblables, jusqu'à la disposition des mêmes meubles, devient symbole du terne et de l'anonymat. L'horreur ne se situe plus à distance, en Transylvanie, mais à ciel ouvert, en pleine ville. L'horreur se concrétise.

¹⁶³ *Dieu, moi et les autres* p. 25, 30, 32.

¹⁶⁴ *300 contes pour solde de tout compte, La nature*, p. 194.

¹⁶⁵ *Futurs sans avenir, Fin de siècle*, p. 36.

2.2.2. RENCONTRES FATALES

Trois motifs romantiques sont particulièrement récurrents chez Sternberg : la rencontre avec une femme fatale, le thème du double et le rêve.

Clé du surréalisme, le rêve coïncide souvent avec une perte des repères, si bien que l'onirisme se prête tant au romantisme qu'au fantastique. Selon Jacques Finné, en effet, "*le rêve constitue une thématique d'une richesse inépuisable. Tous les récits où il intervient n'entrent d'ailleurs pas dans l'explication rationnelle.*"¹⁶⁶ Cette règle se vérifie parfaitement dans les contes et nouvelles de Jacques Sternberg. En un premier schéma narratif, cette fusion surréaliste du rêve et de la réalité provoque la mort du dormeur. Dans *Le Rêve*, un homme entre dans le rêve de sa femme qui le retrouve mort, "*la gorge ouverte*", le lendemain matin ; l'explication donnée n'est guère rationnelle : "*c'était avec un rasoir que, dans son rêve, elle tuait son mari.*" Ainsi en est-il des contes comme *Les Feuilles*, où le dormeur meurt étouffé par les feuilles mortes qu'il arrachait dans son rêve. Dans *Le Cauchemar* apparaît un second schéma narratif : le cauchemar commence à se matérialiser, entraînant la mort du mari. Concrètement, le rêve est un état de sommeil dans lequel on se voit agir, l'angoisse résidant dans l'impossibilité de dominer cet autre moi, victime d'un rêve ou d'un cauchemar. Jacques Sternberg pousse l'horreur à matérialiser cette vision incontrôlée dans la réalité, de même qu'il donne vie au reflet du miroir.

L'un des thèmes favoris du romantisme, "das Doppelte", a été annexé par le fantastique dès Hoffmann. Le double, souvent créé par le reflet, est à la fois un "autre" et un "même". En général, le dédoublement, la rencontre d'un personnage avec son double se passe mal. Le double peut facilement devenir

¹⁶⁶ In *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle...*, p. 71.

meurtrier. Dans *Le Complot*¹⁶⁷, Sternberg présente sur la planète Edrèle un double inconnu de son alter ego dont il veut la mort, ignorant que cette dernière "*signifie en même temps (...) sa mort à lui.*" De la même façon, Jacques Sternberg donne tort aux hommes d'aduler leurs reflets : ce sont en réalité dans *Les Doubles*¹⁶⁸ des êtres d'un autre monde dont l'invasion laissera peu de survivants. Dans *Le Labyrinthe*¹⁶⁹, l'un des reflets trouve la sortie avant le narrateur, lequel, "*pris au piège*" comprend que ni ses autres reflets ni lui-même "*ne pourraient plus jamais trouver d'issue*". Il y a échange au détriment du narrateur devenu lui-même reflet. De manière analogue, le narrateur de *La Galerie*¹⁷⁰ échappe à ses poursuivants en continuant sa fuite vers le miroir alors que son reflet se bute contre eux. Par ailleurs, l'une des clefs du thème du double est le narcissisme, l'amour que l'on porte à sa propre image. Cette image d'eux-mêmes, les personnages de Sternberg en prennent connaissance par le biais d'un miroir ou d'une photographie. Le personnage est obsédé par les reflets que lui renvoient les miroirs, car il ne s'y reconnaît pas. Soit l'auteur s'amuse à déroger aux lois de la nature et c'est l'homme reflété qui prend la forme du reflet dans *Le Miroir* ; soit un fossé s'est creusé entre la photographie représentant le narrateur dans la période la plus heureuse de sa vie, et le reflet qu'il aperçoit dans la glace, "*atterré*"¹⁷¹, dix ans plus tard. Enfin, dans *Le Souvenir de famille*, le narrateur se rend compte trop tard que sa photographie ne représentait pas son enfance mais son avenir.

Jacques Sternberg voue, enfin, un véritable culte à la femme, mais pas à n'importe laquelle : cette femme qui hante son œuvre est toujours fatale au personnage ; elle provoque ou incarne la mort en personne. Cela fait un peu kitsch, ont pu dire certains, comme Gérard Klein. Effectivement, Jacques Sternberg n'invente rien : depuis Eve, la femme a porté à travers toute l'Histoire le poids de la fatalité. Au début des Temps modernes,

¹⁶⁷ *Contes glacés*, L'Ailleurs, p. 248.

¹⁶⁸ *Contes glacés*, Les Autres, p. 70.

¹⁶⁹ *Contes glacés*, Les Lieux, p. 149.

¹⁷⁰ *Contes glacés*, Les Lieux, p. 148.

¹⁷¹ *Contes griffus*, Les Photos, p. 23.

en Europe occidentale, antijudaïsme et chasse aux sorcières ont coïncidé. Ce n'est pas un hasard. De même que le Juif, la femme a été alors identifiée comme un dangereux agent de Satan. L'attitude masculine à l'égard du "deuxième sexe" a toujours été contradictoire, oscillant de l'attraction à la répulsion, de l'émerveillement à l'hostilité. En littérature, Caillois faisait figurer sur sa liste des thèmes du fantastique "*la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle*"¹⁷². A l'époque médiévale comme romantique, la femme a été d'une certaine façon exaltée. Quand la femme idéale devient objet de quête, obsession de l'amant, elle reste inaccessible pour toujours. Soit, en effet, le narrateur la rencontre à l'instant où il se donne la mort, soit c'est elle qu'il revoit morte, anonyme à tout jamais dans *L'Inconnue*¹⁷³. Entre l'épouse, la mère, l'amie et l'amante, Jacques Sternberg ne choisit en général que la dernière, de glace en surface, de feu à l'intérieur, qu'il faut sans cesse alimenter. Quant à la première, il n'en voit en général que la sottise. Un défilé d'amantes peuple ses récits, érotiques ou non, extraterrestres ou humaines. S'il méprise la gent féminine, il chérit en revanche ses amantes et les sort de l'anonymat, car Sternberg est capable d'admiration. Il accepte la supériorité de la beauté. Bizarrement, ses extraterrestres les plus lucides et supérieurement intelligents, dans ses contes et son roman *La Sortie est au fond de l'espace*, sont reconnaissables par leur beauté froide, "*la superbe désinvolture de [leurs] gestes*"¹⁷⁴. Cette dernière cache souvent une menace : la conquête de la Terre dans *L'Envoyé* ou l'anéantissement de l'espèce humaine dans son roman.

Ce cliché de la mort personnifiée en femme s'accompagne du même coup du topos de la première rencontre, duo magnifié et théâtralisé. Examinons conjointement ses deux plus belles nouvelles fantastiques, typiques de toutes ses scènes de

¹⁷² In *Introduction à la littérature fantastique...*, p. 107.

¹⁷³ *Contes glacés*, Les Etres humains, p. 194-195.

¹⁷⁴ *Contes glacés*, Les Autres, *L'Envoyé*, p. 71.

rencontre : *Marée basse*¹⁷⁵ et *Le Reste est silence*¹⁷⁶. Ces rencontres sont préparées, dans les paragraphes précédents, par l'évocation rapide d'un contexte sans intérêt : l'attente d'une autre jeune femme dans un café peuplé de consommateurs médiocres, la fuite de la vie moderne pour se retrouver sur une plage déserte. Ces scènes de premier regard ne motivent aucune description physique, tout juste une impression d'étrangeté et de beauté. Celles-ci, donc, sont moins un portrait qu'une vision : l'écriture de la fascination est en même temps révélatrice de la nature insaisissable du personnage, à propos duquel le Narrateur extra-/homodiegétique laisse toutefois percer quelques indices. L'éblouissement de la première rencontre s'exprime d'abord par le caractère paroxystique du style. La description privilégie les sensations du Narrateur : "*ma première réaction fut (...) de la stupeur*". C'est d'ailleurs sa réaction hyperbolique à la vue de la jeune femme qui forme la description. Le lexique est systématiquement valorisant : "*beauté de son visage*"¹⁷⁷. Il atteste de la dimension magique de la femme qu'il n'avait "*même pas imaginée*". La première femme est assimilée à un "*fauve*", la seconde à un "*oiseau de proie*", à des "*oiseaux rapaces de la nuit*"¹⁷⁸, "*aux félins*"¹⁷⁹. La même tendance s'observe dans les éléments grammaticaux : indéfinis de la totalité ("*toutes celles que j'avais attendues d'autres soirs si longtemps*"¹⁸⁰), adverbes ou conjonctions exprimant l'intensité et le haut degré ("*jamais attendue*", "*même pas imaginée, certainement pas ce soir-là*", "*déjà obsédante*"), comparaison d'égalité équivalent à une affirmation hyperbolique. L'entrée de cette femme dans le café lui fait l'effet de celle d'un fauve dans le même lieu. Seulement, il est le seul à remarquer son arrivée, ce qui le place du même coup dans la singularité. Les outils grammaticaux, comme les éléments lexicaux précédemment cités, expriment l'incongruité de la présence de cette femme si

¹⁷⁵ *Contes glacés*, Les Lieux, p. 164-172 et *Entre deux mondes incertains*, p. 232-246.

¹⁷⁶ *Contes glacés*, Les Autres, p. 73-88 et *Si loin de nulle part*, p. 185-210.

¹⁷⁷ *Contes glacés*, p. 74.

¹⁷⁸ *Contes glacés*, p. 164.

¹⁷⁹ *Contes glacés*, Les Lieux, p. 165.

¹⁸⁰ *Contes glacés*, Les Lieux, p. 168.

étrange au milieu d'autres êtres (clients dénués d'intérêt, pâles répliquent les uns des autres) et au sein d'un lieu banal (le café) : *"Elle était bien l'irruption explosive et pourtant silencieuse de l'imprévu dans un endroit d'une écrasante médiocrité"*. La structure dramatique des phrases, enfin, contribue pour une large part à l'évocation d'un "coup de foudre". Le narrateur ménage en effet un certain suspens : il s'apprête à partir *"quand [il] la [vit] arriver."* Qui ? Certainement celle qu'il attendait. Et non ! Autre effet de surprise, ce n'est pas d'elle dont il s'agit. De là s'ensuit une introspection de ses réactions. En fait, cette insistance sur ses réactions pour évoquer sa vision s'oppose à l'attente précédente où nul n'attirait son attention. Cette scène de première rencontre est en fait une apparition, mieux, un mirage, mirage d'un félin dans l'enceinte d'un café, mirage d'une jeune femme à peine vêtue au milieu d'une plage désertée par le froid. De fait, nous trouvons, au sein même de l'esthétisme de la représentation, la suggestion de la nature insaisissable du personnage. C'est pour la première une vision à plusieurs voix, ce qui produit un effet de brouillage. En effet, le Narrateur-héros affirme sa présence de spectateur fasciné : *"je la vis"*, *"Elle m'était restée dans les prunelles comme un plat de feu me serait resté sur l'estomac"*. Mais cette présence est relayée par celle des autres consommateurs qui, eux, ne la remarquent même pas. Seule la commande d'un café lui accorde une réalité matérielle. Et si le Narrateur était le seul à voir, comme Orphée dans le film de Cocteau, cette messagère de la Mort ? La description du Narrateur est donc avant tout l'évocation d'un choc esthétique et mental. Elle possède aussi l'inachèvement d'une esquisse, d'un mouvement, en quoi cette entrée en scène est bien vision, voire même entrevision d'une mort imminente, acceptée ou évitée.

2.2.3. LA FUITE DU TEMPS

Une autre des manifestations de l'angoisse romantique consiste en ce sentiment de l'inéluctabilité du temps qui passe, objet du spleen baudelairien dans *L'Ennemi* (1855). Aux constatations désabusées et douloureuses de Baudelaire

répondent les appels de Hugo ou de Lamartine, tel "O temps, suspends ton vol !". Contrairement à leur ton mélancolique, Jacques Sternberg reste désespérément lucide, amer. Lui n'exprime jamais de douleur liée à la perte d'un être cher, parfois l'inquiétude à la pensée de ne jamais être reconnu, mais surtout l'angoisse du vieillissement, annonce de la mort. Pour cela, il met en opposition constante la brièveté de la vie humaine face à l'éternité.

Le principal caractère du temps est son irréversibilité. Pour échapper à ce temps que l'on représente de façon linéaire, l'auteur de science-fiction a eu l'idée de voyages dans le temps. Ses fictions, au vernis plus ou moins scientifique, relatent en effet des retours dans le passé, des visites dans le futur, évoquent des devenirs arrêtés, accélérés ou renversés. Mais ces voyages semblent toujours dans la terreur.

Chez Jacques Sternberg, le passé rattrape les "voyageurs imprudents". En effet, dans *Le passé*¹⁸¹, le voyage du protagoniste, qui "avait consacré toute sa vie à cette machine" dépend du hasard, dure une heure et restera unique ; l'auteur laisse le soin au lecteur de comprendre où et quand le personnage échoue. Il parseme pour cela le texte de repères spatiaux ("*pièce austère*"), temporels ("*un monde aux détails effroyablement familiers*", "*un souvenir qui remontait à une dizaine d'années*", "*un soldat*", "*coups de crosse dans le dos*", "*vous n'êtes toujours pas décidé à parler ?*") et d'indices psychologiques ("*amertume proche de la panique*", "*un arrière-goût de nausée et de terreur*", "*l'homme voulut hurler*"). La chute, soulignée par l'oxymore finale, achève de nous persuader que l'homme s'apprête à revivre la pire heure de son existence : "*Déjà un soldat avait pris les poignets de l'homme et il les attachait avec une inquiétante douceur.*"

En outre, Jacques Sternberg prend plaisir à jeter ses personnages dans le passé sans qu'ils aient créé cette situation

¹⁸¹ *Contes glacés*, Les Autres, p. 74, *Entre Deux mondes incertains*, p. 108-110 et *Contes glacés*, p. 356-357.

par un quelconque moyen mécanique, par une quelconque machine. Peuvent les ramener dans le passé un contexte, un souvenir (*Le Train*) ou un véhicule (*Le Fiacre*).

Par ces voyages dans le temps, Sternberg donne des réponses à une Histoire restée pleine de mystères, ou il remet en question des convictions, tels "*cette côte légendaire qui avait été la première femme*"¹⁸² que Dieu enfonce dans le navigateur trop rapide, ou encore ce 17^e siècle dont un explorateur ne trouve nulle trace (*Le Passé*¹⁸³). De même, les idoles déçoivent (*La Vidéo*¹⁸⁴).

Le voyage dans le futur n'est guère plus enviable : dans *Le Choix*¹⁸⁵, un écrivain méconnu se suicide après avoir constaté qu'il ne serait pas plus célèbre plus tard ; en fait, par un tour de passe-passe de l'absurde, s'il avait fait le choix d'un voyage dans le passé, "*il aurait vu que sa renommée y était grande.*"

En règle générale, Jacques Sternberg joue beaucoup avec le temps. Cela donne d'ailleurs un regain intérêt à l'un de ses romans, *Suite pour Eveline, sweet Evelin*, dès que l'intrigue s'essouffle. Tantôt il inverse le cours du temps (*La Famille, Le Retour, Le Cadavre*), tantôt il le met entre parenthèses dans *L'Exécution*, tantôt il le décale (*L'Inexplicable, L'Echo, L'Inconnu, Le Temps, La Demande, Les Pas, Les Ephémères*). Enfin, dans *L'Impasse*¹⁸⁶, un paradoxe temporel provoque une rencontre du narrateur avec lui-même enfant et son fils futur... et le pressentiment de sa disparition.

Un autre effet de la fuite du temps, et non l'un des moindres, est le vieillissement, à la fois physique et mental. On retrouve chez les personnages les plus complexes de Sternberg cette angoisse de ne plus pouvoir écrire, de ne plus créer, comme

¹⁸² *Contes glacés*, L'Ailleurs, p. 262.

¹⁸³ *Contes glacés*, L'Ailleurs, p. 257.

¹⁸⁴ *Contes griffus*, p. 31-32.

¹⁸⁵ *Contes glacés*, p. 296.

¹⁸⁶ *Contes glacés*, Les Lieux, p. 144.

dans *Le Déclin*¹⁸⁷. De même, ceux-ci se plaignent du temps qui passe alors qu'ils sont toujours méconnus. On retrouvera ce thème à plusieurs reprises, évidemment en particulier dans les deux derniers recueils de Sternberg, souvent sur le mode de la dérision dans *La valeur*¹⁸⁸, *L'idée*¹⁸⁹ ou encore *L'auteur*¹⁹⁰, d'inspiration nettement autobiographique. C'est bien la reprise du thème du poète incompris, de la solitude, repris et magnifié par les romantiques. Mais c'est surtout l'angoisse d'un temps destructeur, porteur de vie et de mort. Ainsi, dans *L'Age*¹⁹¹, des explorateurs comprennent trop tard le danger de cette planète semblable à la Terre, celui de leur vieillissement fulgurant en une minute suivi de leur mort. En revanche, dans *Le Temps qui passe*¹⁹², c'est au contact de la Terre qu'une extraterrestre rajeunit, excitant la jalousie de son compagnon. Enfin, dans *L'Ami d'enfance*¹⁹³, le narrateur rencontre un homme qu'il n'a pas vu depuis vingt ans, qui est demeuré le même, âgé de quinze ou seize ans. Cette anomalie témoigne également du fait que le vieillissement est un principe naturel déterminant l'homme à n'être jamais le même : insensiblement, il devient autre au cours de sa vie.

C'est du reste celui que Jacques Sternberg nomme le "*roseau passant*"¹⁹⁴. Par définition, le temps humain est fini et le temps divin infini, ou plutôt il est la négation du temps, illimité. Il n'existe donc entre eux aucune commune mesure possible. Ainsi, dans *Le Quotidien*¹⁹⁵, le personnage vieillissant, dans un moment de "*lucidité*", refuse d'accepter l'idée de n'"être plus rien dans le grand rien jusqu'au fond des temps qui justement n'avait pas de fond". Milan Kundera confie d'ailleurs qu'il a "*horreur d'entendre le battement de [son] cœur qui [lui]*

¹⁸⁷ *300 contes pour solde de tout compte*, p. 68.

¹⁸⁸ *Si loin de nulle part*, p. 84.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁹¹ *188 Contes à régler*, p. 22-23.

¹⁹² *Contes glacés*, Les Autres, p. 63.

¹⁹³ *Contes glacés*, p. 228.

¹⁹⁴ *Futurs sans avenir*, p. 127.

¹⁹⁵ *Contes griffus*, p. 19-20.

rappelle sans cesse que le temps de [sa] vie est compté."¹⁹⁶ En effet, dans *Le Temps*¹⁹⁷, le personnage, obsédé par l'idée de "gagner du temps", "regagna bientôt une semaine de sa vie", mais, par ironie du sort, "c'est là qu'il rencontra la mort à laquelle il avait échappé (...) la semaine passée." Pire, Jacques Sternberg dépeint la vie, après réflexion, comme ne présentant elle-même aucun intérêt. Celle-ci est répétition de mêmes gestes, d'une même obsession dans le temps. L'homme ne jouit même pas du temps limité qui lui est accordé. Dans *Le Voyageur*¹⁹⁸, l'inventeur d'une machine à remonter dans le temps constate, "éccœuré par tant de répétitif dans la monotonie", qu'il a "consacré toute sa vie" à imaginer les plans de cette machine. Et quand un personnage décide de "convertir la banalité de son existence en chiffres"¹⁹⁹, de calculer, atterré, les milliers de fois où il a par exemple bu son café ou monté les escaliers de l'immeuble, il se suicide. Dans *Fin de siècle*, à la monotonie se substitue le rien : "je n'avais, je n'ai, je n'aurai jamais rien d'important à faire. Alors pourquoi cette semaine, ce mois, cette année, ce siècle ?"²⁰⁰

Le constat de Jacques Sternberg est donc amer : non seulement l'homme n'a aucune prise sur le temps, vieillit inéluctablement, mais encore il ne sait et ne saura jamais comment profiter du temps qui lui est compté, il reste conditionné par le quotidien dérisoire dans sa monotonie.

Bref, on peut relever bien des traits romantiques jusque dans la littérature moderne. La mort est aussi un grand thème du lyrisme romantique, mais surtout un thème transversal inhérent à la condition humaine. La peur de mourir domine toute l'œuvre de Jacques Sternberg : elle est le thème central et obsessionnel de cet homme ivre de vie, qui ne supportait pas l'idée de devoir mourir un jour.

¹⁹⁶ *L'Art du roman*, p. 182.

¹⁹⁷ *Contes glacés*, p. 297.

¹⁹⁸ *188 Contes à régler*, p. 351.

¹⁹⁹ *Contes griffus*, Le Répétitif, p. 13-14.

²⁰⁰ *Futurs sans avenir*, p. 31.

2.3. La mort comme seule issue à ce monde

Toute l'énigme de l'homme réside dans les deux inconnues qui encadrent sa vie : il sait qu'il est né et surtout qu'il va mourir.

2.3.1. LA MORT PROVOQUÉE

Selon Gilles Costaz, dans son article *Le Fantastique de Jacques Sternberg*, l'auteur crée un "univers où la mort est une compagne quotidienne, tantôt invisible, tantôt visible (...) Les objets quotidiens se détraquent, obéissant à d'autres lois physiques, ils changent votre vie et annoncent votre mort."²⁰¹ En effet, l'œuvre de Jacques Sternberg reproduit une métaphore obsessionnelle : la vision du monde comme piège.

Cet univers, en effet, constitue une menace permanente pour la vie des protagonistes. Les lois physiques connues n'y ont plus cours. Les lieux clos, comme les chambres ou les appartements, deviennent de véritables jungles : un "papier peint" étrangle son propriétaire ; un père passant sur un tapis coule à pic et se noie ; une radio donne à son auditeur "rendez-vous" le lendemain matin "dans un autre monde"²⁰² ; "le verre" du cadre cède, "comme une simple nappe d'eau", au contact de l'homme, dont le corps "gît"²⁰³ maintenant sur cette vieille photographie. Et, à l'extérieur, sont tout aussi mortels un paysage, un décor, ou même une planète, comme Dragouse dans *Univers zéro*²⁰⁴. Les chiffres, eux, déterminent toujours la date d'une mort chez

²⁰¹ Le fantastique de Sternberg / Gilles Costaz. - *Magazine littéraire*, juin 1974, n° 89.

²⁰² *Contes glacés*, Le Communiqué, p. 33.

²⁰³ *Contes glacés*, La Photo, p. 41.

²⁰⁴ *Entre deux mondes incertains*, p. 131.

Sternberg, celle d'un homme dans *La Machine à sous*²⁰⁵, comme celle du monde dans *Fin de siècle*²⁰⁶. Enfin, dans le monde du travail que Sternberg imagine, "le but de la machine est réduit"²⁰⁷ à l'amputation de "la main", voire du bras de l'ouvrier, et le "panneau-photo représentant une chaîne de glaciers"²⁰⁸ gèle l'employé de l'agence de tourisme.

D'ailleurs l'idée de sang, et surtout d'amputation, parcourt l'œuvre de Jacques Sternberg. Il exploite en cela un thème traditionnel du fantastique, celui du corps éclaté : une main se détache d'un bras et continue de ramper, une autre lave les vitres, des yeux sont déposés dans la sébile d'un aveugle, des membres sectionnés jonchent une rue. Chez lui, le sang gicle d'un robinet ouvert ou en s'ouvrant les veines pour offrir un bol de sang "à son invité"²⁰⁹.

Entouré par ce monde d'objets qui tuent sans distinction, sans motif et en toute impunité, le personnage peut aussi devenir la cible d'un meurtrier. Encore une fois, le meurtre fréquente l'irrationnel : comme le Meursault de Camus, le drame prend naissance dans l'absurde ; les deux hommes ne se connaissent pas et aucune raison ne pousse l'un à tuer l'autre. Dans *La Cour intérieure*²¹⁰, le narrateur, surpris par des "coups de marteau, un dimanche, à l'aube", voit son "concierge enfoncer les derniers clous" de "huit potences". Or, dans cet univers ordinaire, rien n'explique pourquoi elles sont destinées aux "huit locataires" ! Et, quand il y a explication, elle paraît bien disproportionnée ; ainsi, dans *Le Jeu et Le Carré*, l'enjeu d'une partie de billes entre garçons ou du "jeu dit "des quatre coins"" est la mort, acceptée sereinement par le perdant. Inversement, le narrateur lui-même est un meurtrier en puissance. Dans *Le Téléphone*²¹¹, par exemple, le narrateur a

²⁰⁵ *Entre deux mondes incertains*, p. 98.

²⁰⁶ *Futurs sans avenir*, p. 131.

²⁰⁷ *Contes glacés*, *La Machine*, p. 26.

²⁰⁸ *Contes glacés*, *Le Panneau*, p. 307.

²⁰⁹ *Contes glacés*, *L'Hospitalité*, p. 224.

²¹⁰ *Contes glacés*, p. 152.

²¹¹ *Contes glacés*, p. 32.

"complètement oublié l'existence" du "cadavre" de sa maîtresse, au point qu'il se trahit en cherchant à la joindre par téléphone. Certains gestes semblent donc échapper à l'individu ; le danger ne vient plus seulement de l'autre, mais de soi.

Le monde extérieur peut donc tuer les personnages de Sternberg, mais ils ont toujours la possibilité de se donner eux-mêmes la mort, parfois accidentellement, comme dans *Le Reflet* et *La Distraction*. Une pulsion de mort anime les hommes qui, dans *La Foire*, épisode repris dans le roman *Suite pour Eveline sweet Evelin*, saisissent "l'occasion de mourir brutalement"²¹² en payant leur place pour des attractions mortelles. Le suicide constitue encore une autre façon de mourir. La pensée de la mort peut en effet nous plonger dans une résignation proche de l'"à-quoi-bonisme" : à quoi bon agir, à quoi bon être fort, courageux, charitable, si, en dernière analyse, nous devons mourir bientôt ? Jacques Sternberg, lui, fait adopter à ses personnages une attitude plus radicale. Dans *L'Invention*²¹³, un "engin révolutionnaire" permet à son propriétaire de supprimer "radicalement" ses "pensées parasites". Or, son efficacité est telle que celui-ci, ne pensant plus "qu'à la mort, à l'inutilité de toute entreprise", se suicide à l'instant. A quoi bon vivre, dirait Sternberg ?

2.3.2. LA MORT INÉLUCTABLE

A notre époque, la mort est devenue l'innommable, tant est grande la frayeur qu'elle inspire à l'homme contemporain.

La mort est l'aspect périssable et destructible de l'existence. Elle se rattache au symbole de la terre, et donc du vert exécré par Sternberg, synonyme dans *La Vérité*²¹⁴ de "vieillesse", "fin", "mort à brève échéance". D'ailleurs, tout sur Terre peut

²¹² *Contes glacés*, Les Lieux, p. 150-151.

²¹³ *188 Contes à régler*, p. 186.

²¹⁴ *Contes glacés*, p. 304.

retourner au néant : chez Sternberg, une simple bouteille destinée à "baptiser le plus grand porte-avions du monde"²¹⁵ le fait couler. Dès que quelque chose apparaît sur Terre, « *sobald ein Mensch zum Leben kommt*, note Heidegger dans *L'Être et le temps*²¹⁶, *sogleich ist er alt genug zu sterben* ». D'ailleurs notre monde, « *une planète nommée Terreur* », malgré ses grands espaces, n'est rien d'autre qu'« *une cellule de condamné à mort.* »²¹⁷. Malgré tout, Jacques Sternberg parvient souvent à traiter cette question avec humour. Dans *L'Avenir*²¹⁸, il applique par exemple au pied de la lettre l'expression "n'avoir aucun avenir", si bien que l'homme décrié par son entourage "ne rencontra jamais sa mort". A part cette exception, aucun individu n'en réchappe dans l'univers de Sternberg.

Quand le ton est à l'humour noir, la mort est représentée comme le prolongement de l'enfer ou de la banalité de la vie. Ainsi, l'inspiration de *L'Avis*²¹⁹, récit où l'on trouve sur la porte du caveau de famille d'un commerçant "un petit écriteau marqué : ouvert pour cause de décès", repose sur une transposition de lieu et l'inversion du participe passé "fermé" dans la vie courante. La force de l'habitude poursuit le personnage dans sa mort. De même, dans *Le Fisc*²²⁰, le sort de l'homme "endetté" dont, défunt, on saisit le tombeau, rappelle celui de Chloé, dans *L'Ecume des jours*, qui, même dans la mort, subissait la différence de classes.

Pourtant, Sternberg dans son introduction au *Dictionnaire du diable* d'Ambrose Bierce, en 1987, reprenant la définition de Chris Marker - "l'humour est la politesse du désespoir" -, ajoute que l'humour, "bien plus qu'une expression ou une littérature, (...) est une façon de voir les choses. Et aussi un cri d'alarme". Néanmoins, d'après lui, "l'humoriste ne revendique rien, surtout pas l'apport d'une solution. Il sait bien qu'il n'y a pas de

²¹⁵ *Contes glacés*, Les Objets, La Bouteille, p. 31- 32.

²¹⁶ « *dès qu'un humain vient à la vie, déjà il est assez vieux pour mourir* ».

²¹⁷ *Profession : mortel*, p. 77.

²¹⁸ *Contes glacés*, p. 360.

²¹⁹ *Contes griffus*, p. 22.

²²⁰ *Ibid.*, p. 22.

véritable solution, puisqu'il n'y a pas d'issue. Et surtout, fait essentiel, IL NE SAIT QUE CELA. Le reste passe au deuxième plan." Comme Bierce, la mort est sa hantise préférée. Il en a peur et horreur à la fois, "*recule devant la mort hideuse et absurde, tout comme il recule devant la futilité de la vie*". De la totalité de son œuvre, en effet, émane une "*lucidité au premier degré aveuglante, limitée à l'essentiel, au plus effrayant, au plus fatal ; lucidité telle qu'elle estompe le reste du monde, ses bienfaits, ses joies, ses compensations, ses futilités, ses mirages qui font vivre et espérer.*" Or, ce que Pascal nomme le "divertissement" nous permet de nous détourner de l'idée de mort par des soucis, des besoins, un surcroît d'occupations même si nous ne pouvons empêcher la pensée de ce "*roi des épouvantements*" de nous reprendre. Sternberg, lui, porte à nu l'angoisse existentielle, misère de la condition humaine.

Mais, pour autant, il n'apprivoise pas la mort, à l'instar de Montaigne, pour ne plus en avoir peur. Au contraire, la peur de la mort nourrit son œuvre. Dans *Le Respect*²²¹, comme dans bien d'autres récits, Jacques Sternberg pousse à l'extrême les mesures préventives prises par son personnage pour mourir le plus tard possible, qui, fatalement, décède jeune ou d'une maladie extrêmement rare et unique, dans *L'Imprévu*²²². La peur de la mort devient, à elle seule, fatale aux autres protagonistes : un condamné court dans un tunnel sur une voie ferrée "*jusqu'à perdre le souffle, puis la vie*", sans savoir "*que jamais aucun train n'a été lancé sur cette voie*"²²³ ; un fumeur placé en observation à l'hôpital, paniqué à l'idée d'avoir le cancer, décède avant l'aube. A l'échelle mondiale, en fait, le cancer "*ne se nourrissait que de la peur de l'avoir*"²²⁴. Dans *Partir, c'est mourir un peu moins*²²⁵, sur la Terre condamnée à mort, des fusées, construites pour permettre aux hommes de partir vivre ailleurs, sont en réalité des chambres à gaz. Cette tentative de

²²¹ *Contes glacés*, p. 302.

²²² *188 Contes à régler*, p. 177-178.

²²³ *Contes glacés*, Les Lieux, La Sanction, p. 134.

²²⁴ *188 Contes à régler*, Le Virus, p. 348-349.

²²⁵ *Entre deux mondes incertains*, p. 231.

fuite devant la mort est précisément le sujet de la nouvelle *Plus loin que la nuit*²²⁶. Une nuit, le personnage réalise qu'il mourra un jour, "comme cela, sans raison, simplement parce qu'il fallait bien mourir". "Pour échapper à la mort", il fuit d'abord sa chambre, puis la Terre, puis les galaxies connues et débarque sur une planète où sur une croix surmontant "une simple fosse" il lit son nom.

Jacques Sternberg maîtrise l'art de fermer toutes les portes et toutes les fenêtres. Impossible de déceler la moindre lueur d'espoir ou d'optimisme dans toute son œuvre : la mort reste son seul programme. Personne n'y échappe. Reste à savoir si la foi signifie quelque chose pour lui...

2.3.3. UNE MORT SANS LENDEMAIN

Difficile d'oblitérer les thèmes de la religion et de l'immortalité lorsque toute une œuvre est érigée au nom de la mort. Vaste débat à travers les siècles, la question de l'immortalité de l'âme a été traitée par maints philosophes et écrivains. La mort en effet conditionne l'impact de la religion, laquelle nous promet l'espoir d'une vie dans l'au-delà.

D'emblée, Jacques Sternberg s'attaque à ce qu'il y a de plus sacré dans la représentation religieuse des croyants. Cette satire passe par un travestissement satirique. Dieu devient un "P.D.G."²²⁷, Jésus-Christ un beau parleur doublé d'un séducteur, la Terre "une simple faute de frappe"²²⁸. Pour montrer le ridicule de la croyance en un Dieu créateur et bienfaiteur, il choisit, non pas de rayer de la scène du monde tous les personnages bibliques, mais au contraire de les mettre en scène avec des travers humains.

²²⁶ *Contes glacés*, L'Ailleurs, p. 253 et *Entre deux mondes incertains*, p. 94.

²²⁷ *Dieu, moi et les autres*, p. 219.

²²⁸ *Contes glacés*, L'Ailleurs, Le Néant, p. 258.

Prenons l'exemple de Dieu : il l'imagine tantôt impressionné par lui-même, tantôt épouvanté par son échec, ambitieux et sadique. C'est un Dieu dont les choix dépendent simplement d'une "migraine"²²⁹ ou de son état de fatigue. Ce Dieu met à exécution des idées "pour passer le temps"²³⁰, expression bien singulière pour qui ne dépend justement pas du temps. "Confronté en permanence à un lancinant problème d'identité"²³¹, "comme la plupart des humains", il va lui aussi "consulter un psychanalyste"²³². Sa ressemblance avec l'homme jusque dans ses occupations quotidiennes est frappante, ainsi cet incipit de *La Révélation*²³³ : "Désœuvré, ce jour-là, Dieu se délassait en feuilletant distraitement un magazine de vulgarisation car il ne détestait pas s'informer, affermir ses connaissances ou se donner des sujets de réflexion". Il ne lui manque plus que le hamac, le chapeau de paille et les orteils en éventail ! Pour insister sur cette humanisation, Sternberg n'hésite pas d'ailleurs, lorsqu'il évoque ses pensées, à faire appel à un vocabulaire trivial et blasphématoire : "on se faisait sacrément chier"²³⁴. Dieu rend aussi des comptes à ses supérieurs et, "un peu vexé"²³⁵, s'empresse de réparer son "regrettable échec"²³⁶ en désintégrant la planète Terre, à moins d'être condamné "à perpétuité", "terme qui, cette fois, avait vraiment un sens"²³⁷.

Sternberg s'attache à la dérision du christianisme et de la religion en général. Aussi son traitement d'une mythologie religieuse passe-t-il aussi par la remise en question blasphématoire de la Création et de la Foi. De fait, il commence par citer un aphorisme de Cioran, "*La création fut le premier acte de sabotage*".

²²⁹ *Dieu, moi et les autres*, p. 172.

²³⁰ Idem, p. 89.

²³¹ Idem, p. 42.

²³² Idem, p. 54.

²³³ Idem, p. 193-194.

²³⁴ Idem, p. 184.

²³⁵ Idem, p. 71.

²³⁶ Idem, p. 103-104.

²³⁷ Idem, p. 173-174.

Sa meilleure carte ? L'humour de l'absurde. Rien ne va plus : si ce n'est pas Adam qui trouve Eve "*assez moche*"²³⁸, c'est elle, tandis que la légende de martyr de Jésus-Christ naît d'une confusion d'un "*vague consolateur*"²³⁹ avec son jumeau voleur, mort crucifié. Légendes et religions sont logées à la même enseigne, tremplin à l'imagination débridée de Sternberg. Aussi donne-t-il plus souvent crédit aux "*vieilles légendes*"²⁴⁰ qu'aux croyances religieuses. Rien de tel pour se gausser de ces dernières ! Ainsi, dans la nouvelle *Celui qui savait*²⁴¹, les trois employées que l'explorateur rencontre sur Mars sont en quelque sorte le pendant moderne des Parques, maîtresses de la vie des mortels. Les différentes versions du mythe "L'homme est à l'image de Dieu" semblent marier l'humour au rationnel. Tantôt Dieu s'aperçoit avec stupeur qu'il n'a pas de reflet dans le miroir, tantôt l'homme, étant bourré de défauts, est à l'image de ce Dieu sadique, ou enfin, à celle du remplaçant de Dieu fatigué, Satan. Dans *Le Placement*²⁴², d'ailleurs, Dieu n'est même plus le Créateur de l'univers et recherche une planète habitable pour y jeter son premier couple d'humains.

Tout ce qui est sacré est déprécié. Ainsi Dieu fait la critique de l'Ancien Testament comme s'il s'agissait d'une simple "*curiosité littéraire*"²⁴³, d'un roman lancé sur le marché, plein d'"*invraisemblances*". Le Foi devient prétexte à des jeux de mots, par son alliance inédite avec un verbe réservé au lexique médical, ou par la confusion sémantique du "*voile*" avec son homonyme féminin : "*elle contracta la foi*"²⁴⁴ "*comme d'autres attrapent la grippe*", "*prenait le voile*" et "*gagna le large, puis la haute mer*". D'ailleurs, la religion est constamment remise en question, même de la bouche de Dieu. Dans *La Rectification*, ce

²³⁸ *Contes griffus*, La Rencontre, p. 17.

²³⁹ *Contes glacés*, Les Etres humains, La Confusion, p. 225, conte allongé dans *188 Contes à régler*, Les Vangiles, p. 341-342 et détaillé davantage encore dans *Dieu, moi et les autres*, Les Jumeaux, p. 122-123.

²⁴⁰ *Contes glacés*, La Cause, p. 250.

²⁴¹ *Entre deux mondes incertains*, p. 171-180.

²⁴² *Dieu, moi et les autres*, p. 164.

²⁴³ *Ibid.*, p. 47-48.

²⁴⁴ *Contes glacés*, Les Etres humains, La Foi, p. 229.

dernier crée sur une autre planète une autre version des Terriens qu'il prive, "pour éviter toute déviation dans la violence ou la dangereuse connerie (...) de toute notion d'une foi quelconque, de toute tentation de s'inventer une religion"²⁴⁵. En outre, les "rites"²⁴⁶ que la religion véhicule sont ridicules et s'inscrivent dans la "monotonie", née du passage de Jésus. Mais lui aussi le subit, sur la "543e"²⁴⁷ planète où il s'apprête à refaire "le coup". La religion n'est plus qu'un tissu de mensonges, apprend de la bouche de Jésus-Christ l'explorateur temporel de *La Conversation*²⁴⁸ : "occulter le quotidien", "donner à croire" "à l'homme que sa vie a un sens" et espérer un au-delà éternel deviennent les mirages, l'opium des croyants.

Mais là encore, Sternberg s'amuse avec le lecteur : soit ses chutes sont "une preuve irréfutable de l'existence de Dieu"²⁴⁹, soit elles font apparaître au contraire les illusions d'une foi aveugle ; soit enfin il met en scène une vie après la mort pour objecter au conte suivant que, "bricoleur comme l'homme l'avait toujours été, (...) un défunt se serait bien arrangé pour nous le faire savoir."²⁵⁰

Chez l'athée qu'est Sternberg, la mort n'est donc pas un rite de passage, il nie toutes les initiations traversant une phase de mort, avant d'ouvrir l'accès à une vie nouvelle. Elle n'est plus révélation et introduction, mais décomposition dans *Le Verre*²⁵¹ où un ingénieur a la fâcheuse idée de "remplacer les tombes couvertes de terre opaque par une simple plaque de verre [si bien qu'] on le lyncha quand on vit le premier cadavre se décomposer sous les yeux d'une famille qui croyait que l'homme allait au ciel comme il va au bureau". Difficile de croire en l'immortalité de l'homme ! Il n'y a donc ni vie après la mort, ni

²⁴⁵ *Contes griffus*, p. 33.

²⁴⁶ *Contes glacés*, L'Ailleurs, Joyeux Noël, p. 246-247.

²⁴⁷ *Contes glacés*, L'Ailleurs, Les Mondes parallèles, p. 249.

²⁴⁸ *Dieu, moi et les autres*, p. 62-65.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 88.

²⁵¹ *Contes glacés*, p. 306.

commisération.

D'ailleurs, si Dieu est le Créateur, note Sternberg, il pourrait être le Destructeur, car il a droit de vie et de mort, capable "*d'un geste rageur*" de réduire la planète "*en miettes*"²⁵². Du reste, la Création semble moins une œuvre grandiose que le fruit d'une vengeance, d'un irréfutable sadisme, rendant "*l'humanité vénéneuse*"²⁵³, voire d'une simple distraction : "*il imagina un monde qui n'était qu'une flagrante faute de goût, le bariola de couleurs criardes et le peupla d'une quantité de monstres vraiment répugnants.*"²⁵⁴ Le monde devient même "*un gigantesque laboratoire*"²⁵⁵ où Dieu teste sur ses "*cobayes*" "*les multiples effets de toutes les maladies*" et "*de la décrépitude*" avant de créer ailleurs une espèce humaine pratiquement invulnérable. Enfin, si la Création a généré la vie, elle a aussi créé la mort, par peur, dans *Le Point final*²⁵⁶, par doute, dans *L'Appréhension*²⁵⁷ ou encore par sadisme de Dieu. Sternberg envisage un éventail des causes fatales offertes à Dieu pour généraliser la mort à tous les êtres vivants : la contagion dans *La Chaîne*²⁵⁸, le vert dans *La Couleur*²⁵⁹, l'air dans *Le Préexistant*²⁶⁰ ou le microbe dans *Le Retournement*²⁶¹.

Qui est immortel chez Sternberg, démiurge à sa façon ? La science-fiction ne lui sert pas à résoudre le problème de l'immortalité chez l'homme. La mort ne peut être vaincue. En revanche, ses extraterrestres le sont assez fréquemment, dans *La Similitude*²⁶² et *Le Malaise*²⁶³ par exemple. Sur Terre,

²⁵² *Contes glacés*, L'Ailleurs, La Colère, p. 263.

²⁵³ *Dieu, moi et les autres*, p. 167-168.

²⁵⁴ *Contes glacés*, La Création, p. 261.

²⁵⁵ *Dieu, moi et les autres*, p. 188.

²⁵⁶ *Contes glacés*, L'Ailleurs, p. 268.

²⁵⁷ *Dieu, moi et les autres*, p. 44.

²⁵⁸ *Contes glacés*, L'Ailleurs, p. 259.

²⁵⁹ *Dieu, moi et les autres*, p. 66.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 171.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 192.

²⁶² *188 Contes à régler*, p. 311.

²⁶³ *Dieu, moi et les autres*, p. 125-127.

contrairement au chien, esclave de l'homme selon *Le Remède*²⁶⁴, le chat laisse aux hommes le soin de le servir, à moins que ce ne soit Dieu lui-même qui ne l'attache à son service. Aussi, "alors que les hommes pensaient" "au superflu", les chats, ayant disposé de "beaucoup de temps pour penser" à l'essentiel, "ne mouraient plus". Ils ont découvert le secret de l'immortalité. Cette fantaisie semble être suivie par Sternberg, grand admirateur des félins, puisque non seulement son conte *Les Chats*²⁶⁵ apparaît successivement dans trois recueils, mais il est aussi repris dans son roman *Un jour ouvrable* et dans son scénario pour le film *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais.

En fait, le seul moyen encore pour l'homme de traverser les siècles est de devenir célèbre, d'être comme dans *L'Inconnu*²⁶⁶ reconnu. C'est le même poète Horace qui nous dit à la fois de "cueillir le jour" (*Carpe Diem*) et en même temps qui a écrit, à propos de son œuvre, qu'il avait construit un monument plus solide que l'airain (*erigi monumentum aere perennius*). Animé du même désir de dépasser le temps, de vaincre sa vie en réalisant une œuvre qui trompe la mort, le protagoniste de *La Statue*²⁶⁷ engloutit toutes ses économies pour faire "ériger une statue" : "non seulement personne ne s'est jamais demandé quel personnage représente cette statue", mais surtout, contrairement à ses prévisions, la Poste seule a donné son nom à la "Place de la Poste", à "l'hôtel de la Poste" et au "café de la Poste" ! On imagine bien que dans ses deux derniers recueils, Jacques Sternberg va plus que jamais exploiter ce thème, désormais certain de ne l'avoir jamais vraiment été de son vivant. Il fustigera ainsi la montagne de papier à chaque rentrée littéraire qui accouche de quelques bonnes pages, et donc le monde éditorial, les prix Goncourt²⁶⁸, comme tous ses confrères poussés à la pire extrémité pour créer un buzz autour de leur roman, en vain, comme le prouve la dure concurrence de

²⁶⁴ Ibid., p. 185.

²⁶⁵ *Contes glacés*, Les Animaux, p. 100 ; *188 contes à régler*, p. 102 ; *Dieu, moi et les autres*, p. 50-51.

²⁶⁶ *300 contes pour solde de tout compte*, p. 151.

²⁶⁷ *Contes glacés*, Les Objets, p. 43.

²⁶⁸ *300 contes pour solde de tout compte*, p. 177.

l'information dans *La Lassitude*²⁶⁹.

Exploitant les thèmes contemporains et romantiques, Sternberg fait de son œuvre une méditation sur l'absurdité de la vie moderne et le tragique stupéfiant de la mort : l'absolument autre. Un dernier élément vient conforter sa prédilection pour la nouvelle, soit son rapport évident avec la mort. Or la dérision de la religion élimine le dernier exutoire à cette peur de la mort : l'absence de Dieu. Comme chez Ambrose Bierce, la terreur de mourir est donc le thème central, obsessionnel, de son œuvre. Qu'il s'agisse d'un danger réel, d'une fissure vers l'irrationnel, ou d'un danger simplement redouté, le résultat reste le même.

²⁶⁹ Ibid., p. 166.

Une "forme-sens" du rien

3. Une "forme-sens" du rien

3.1. La théâtralisation du rien

Bien triste vision du monde que celle de Sternberg, en vérité. A quoi pourrait-on résumer l'essence de cet univers terrifiant ? Au rien, entendons le sens négatif de tout. Notre question est alors de repérer par quel "travail" il communique cette vision nihiliste au lecteur, au-delà de la simple reproduction du monde, apanage de l'art figuratif.

3.1.1. L'ABSENCE DE MATIÈRE ROMANESQUE

Nous avons pu observer que le recours à la forme brève se traduisait chez Sternberg par une épuration des éléments du récit. Mais cette exigence formelle ne constitue pas la seule explication. En fait, Sternberg semble refuser la matière romanesque -- êtres, choses, sentiments, événements -- en tant que telle, parce qu'il ne peut s'intéresser aux êtres et aux choses comme on le fait d'ordinaire, ni acquiescer en conséquence à la représentation que les écrivains en donnent habituellement.

Il y a bien des personnages, il y a la présence d'un monde contemporain, il y a une intrigue,... Mais tous ces éléments sont vidés de leur substance habituelle et mis au service, par l'écriture de Sternberg, d'une vision qui refuse toute consistance véritable au réel : immédiatement, en effet, le lecteur remarque la minceur de l'intrigue et des personnages, l'absence réelle d'événements. Ainsi, même la persécution des juifs, qui touche pourtant directement Jacques Sternberg, est rarement évoquée.

Par ailleurs, cette hypothèse se trouve vérifiée en comparant ses contes et nouvelles à ses romans. Ces derniers, en effet, évacuent également toute notion de peinture sociale ou familiale. En règle générale, ils ne mettent en scène qu'un narrateur et son amante, le reste du monde important peu. Il arrive d'ailleurs que Sternberg multiplie, "clone" des personnages pour remplir son univers de vide : il peut ainsi exister de multiples Nicole et de multiples pères. En outre, Jacques Sternberg ne semble pas faire partie de ceux qui se constituent une solide documentation sur une époque, un milieu social ou un lieu. Non seulement il exècre les romans réalistes, mais surtout le monde extérieur semble le désintéresser à un tel point qu'il n'évoque dans l'ensemble de son œuvre que les lieux où il s'est rendu, les professions qu'il a lui-même exercées (emballeur, écrivain,...), ses animosités de parisien exilé, les passions qui dominent cet écrivain marginal et solitaire (la navigation, le jazz et les femmes), sa vie quotidienne (le Solex) enfin. Aussi, dans le choix des quelques noms et prénoms de ses rares personnages, on note une inspiration nettement autobiographique : sa véritable identité, Sternberg, déclinée au policier allemand en 1944 dans *Le Raisonnement*²⁷⁰, ou sa fausse, sous le nom de Georges Rabois, soupçonné d'être résistant, dans *L'Identité*²⁷¹ ou *L'Echange*²⁷², ou sa compagne Francine dans la nouvelle *Fin de siècle*, voire son propre rôle d'écrivain athée, Sternberg, dans *L'au-delà*²⁷³. L'œuvre de Sternberg n'a donc pas pour fonction de devenir un document sociologique : l'auteur puise dans son expérience et dans son imaginaire pour faire surgir quelques fantoches nécessaires à toute intrigue. Nul besoin en effet de disserter sur la "psychologie des personnages", ni de chercher plus loin une matière transposable à toute autre expérience humaine...

Aussi l'œuvre de Jacques Sternberg suggère-t-elle que rien ne mérite d'être dit.

²⁷⁰ *300 contes pour solde de tout compte*, p. 233.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 142.

²⁷² *188 Contes à régler*, p. 128.

²⁷³ *Contes griffus*, p. 185.

3.1.2. LA NÉCESSITÉ DU RIEN

Ce monde est non seulement le théâtre du rien, mais aussi le lieu de la nécessité du rien, ce qui est pire encore. L'œuvre impose en effet l'idée que rien ne peut aboutir, que rien ne peut advenir de la vie : pour reprendre le titre d'une comédie de Calderon, la vie est un songe, soit, mais c'est un songe terrible.

Ce qui domine cette vision nihiliste, c'est d'abord un pessimisme qu'on pourrait qualifier de pascalien, ses contes et nouvelles visant particulièrement le non-sens d'une vie qui n'est que l'envers de la mort et du néant. Sans ménagement, Jacques Sternberg souligne ainsi, comme nous l'avons expliqué, l'implacable dégradation des êtres, qu'elle soit physique ou spirituelle. Dans *Les photos*²⁷⁴, le narrateur retrouve un Polaroid où il est alors "*lisse comme un galet, mince*", avec une "*silhouette d'adolescent très évidemment ivre de sports violents*", "*en réalité celle d'un homme de cinquante-trois ans*", qu'il compare à son reflet dans la glace, "*dix ans plus tard*". Même la promesse d'évasion sur d'autres planètes, à l'instar de celui qui trouve sa tombe aux fins fonds de l'univers, dans *Plus loin que la nuit*²⁷⁵, ne peut éviter la confrontation avec le tragique de la condition humaine et la nostalgie.

Les récits de Jacques Sternberg mettent en scène des hommes auxquels on pourrait reprocher un manque de lucidité ou au contraire un excès de clairvoyance, confrontés au silence de Dieu, conscients d'à quel point le temps, précisément, leur est compté. Si les uns sont trop imbus de leur personne, les autres au contraire basculeraient vite "*de la morne déprime au suicide*"²⁷⁶. De fait, selon Sternberg, ce qu'il nomme le point 0 de la lucidité est cette absence d'espoir, cette indifférence de l'homme - insecte "*immergé dans un énorme bocal bourré de vide paralysant et de silence gris*"²⁷⁷. Sur la planète Terreur,

²⁷⁴ *Contes griffus*, p. 23.

²⁷⁵ *Contes glacés*, L'Ailleurs, p. 253 et *Entre deux mondes incertains*, p. 94.

²⁷⁶ *Dieu, moi et les autres*, La Semaine, p. 203-205.

²⁷⁷ STERNBERG, Jacques. - *Le Schlemihl : roman*. - Paris : Julliard, 1989. -

l'homme est un "condamné à mort". En effet, "la véritable sanction de terreur qui t'est réservée en douce"²⁷⁸, songe le narrateur de *L'Exilé*, c'est "savoir", sous-entendu savoir que l'on va mourir, que l'on aura beau aimer, désirer, posséder, on sera irrémédiablement conduit au rien, au néant. Parodiant le conte du Petit Chaperon Rouge, Sternberg ajoute : "tu es encore en vie pour mieux mourir, mon enfant". Une vie humaine n'est rien d'autre qu'un incident pour lui : l'homme, dès sa naissance, est destiné à mourir, et l'incident est clos. La définition que Sternberg donne du Terrien peut faire trois pages dans *Le Rapport*²⁷⁹, comme elle peut tenir en son appellation homophonique décomposée : "T'es rien"²⁸⁰. Son approche de la vie n'est donc guère plus optimiste que celle de Cioran affirmant que "*Face au tout de la mort, le rien de la vie est une immensité.*"²⁸¹

Mais le non-sens est aussi inhérent à la nature humaine, plus soumise à la gravitation de la facilité qu'aspirant à la lévitation de l'effort supérieur. L'énergie humaine s'émousse et le temps, d'allié, redevient l'ennemi qui, non seulement détruit, mais accentue notre usure existentielle. Dans *Le Schlemihl*²⁸², titre rappelant l'infortuné Juif sans ombre du conte fantastique allemand, Jacques Sternberg cite ainsi Karl Kraus : "*La vie exige un effort qui serait digne d'une meilleure cause*". Le monde semble distrait de sa préoccupation principale : vivre plus et mieux. Il y a bien subversion chez Jacques Sternberg, mais c'est au prix d'un refus de la vie telle qu'elle est, c'est-à-dire moyenne. Là encore on devine l'influence de Cioran s'exclamant : "*Les gens exigent qu'on ait un métier. - Comme si vivre n'en était pas un - et encore le plus difficile !*"²⁸³

p. 9.

²⁷⁸ Ibid., p. 13-14 et *Dieu, moi et les autres*, L'Exilé, p. 92-93.

²⁷⁹ *Dieu, moi et les autres*, p. 177-179.

²⁸⁰ Ibid., L'Idée, p. 101.

²⁸¹ In *Œuvres* / E.-M. CIORAN. - [Paris] : Gallimard, 1995, *Le Crépuscule des pensées*, p. 415.

²⁸² STERNBERG, Jacques. - *Le Schlemihl : roman*. - Paris : Julliard, 1989.

²⁸³ In *Le Crépuscule des pensées...*, p.405.

3.1.3. UNE ÉCHAPPATOIRE ?

Que dissimule en réalité ce nihilisme, cet univers du "rien" ? La rage de devoir mourir, c'est un fait, mais surtout, à tout prendre, paradoxalement la rage de vivre.

En cela, Sternberg témoigne d'un certain esprit surréaliste. Certes, en plus de l'influence qu'exerce aussi sur lui le romantisme, le roman "noir" et Sade, on retrouve chez lui un aspect de leur révolte. Comme les surréalistes²⁸⁴, voire les anarchistes, il s'oppose à toutes les institutions, au "travail-famille-patrie" : il travestit Dieu, exclut l'idée de nation, représente l'enfant comme une "larve" "sanguinolente"²⁸⁵. Même s'il porte le bonnet en guise de kippa, Jacques Sternberg ne croit pas en un Dieu qui laisse les juifs se faire persécuter, soi-disant peuple élu. Seulement, lui, ne provoque déjà plus de scandale. En s'opposant à ce qui conditionne notre mode de pensée, les surréalistes cherchaient en fait à libérer leur esprit. De même, bien que Sternberg ne soit pas animé de leur désir positif, il aspire à ce que Rimbaud appelait "*la vraie vie*", qui "*est absente*".

Ainsi, on apprécie l'homme en Sternberg qui, comme Jacques Vaché, grâce à l'humour, a pu se maintenir indemne face au néant. Et, comme Breton dans *La Clé des champs*, pour qui la beauté demeure le "*grand refuge*", il parsème ses textes de l'adjectif "*beau*" (jamais "*joli*"), évoquant une femme, un être venu d'ailleurs, un paysage d'une planète lointaine, voire du jazz :

« *La Fascination*

Chaque fois qu'il écrivait un conte bref en écoutant un solo

²⁸⁴ Rappelant dans le *Second Manifeste* que "Tous les moyens doivent être bons, pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion".

²⁸⁵ *Dieu, moi et les autres*, L'Horreur, p. 99.

de Lester Young il déchirait, fasciné, la page écrite. »²⁸⁶

Mis à part quelques rares narrateurs, les seuls effectivement à avoir droit à un nom sont les extraterrestres, les femmes et les musiciens de jazz, tels Lester Young, Luis Armstrong, Sidney Bechet, Duke Ellington, Coleman Hawkins, "*le tragique Lovermann*"²⁸⁷ de Charlie Parker, Billie Holiday et "*son lancinant Billie's Blues*"²⁸⁸ ou "*son admirable Am I Blue?*"²⁸⁹. Même si le jazz est souvent présent lors des rendez-vous des personnages sternbergiens, Boris Vian, lui, était allé plus loin en faisant de l'apparition de Chloé un thème musical, soit un arrangement de Duke Ellington dans le sixième chapitre de *L'Ecume des jours*. Ainsi, une autre émotion que la peur a voie au chapitre chez Sternberg : l'émotion devant une beauté saisissante... pas seulement d'ailleurs, puisque l'essentiel de son œuvre consiste en une revendication d'un érotisme libéré. A l'humour et à l'amour, Sternberg ajoute la navigation en solitaire comme intermédiaire par lequel l'esprit s'affranchit. Cette passion redonne à l'homme la pleine conscience d'exister, coupé de la bêtise humaine, et surtout de détenir son propre droit de vie ou de mort en mer. Pourtant, dans son œuvre, la femme échappe à l'homme, trop différente, inaccessible ou insatisfaite, l'extraterrestre le méprise, et la déchéance accompagne le génie musical. A la panique de la chute vers la mort se conjugue donc l'impossibilité d'aimer et de dépasser sa propre nature humaine. Tel est le monde sternbergien, le monde, non pas de l'absence, mais de l'absence de sens, de l'impossibilité d'être.

Peut-être existe-t-il une autre alternative encore... A l'idée de beau en effet correspond l'idée d'esthétisme, de regard, d'art en un mot. Rien n'attire ses yeux, ici-bas, aussi Jacques Sternberg se projette-t-il dans l'ailleurs. La science-fiction accomplit alors sa fonction esthétique et donne l'occasion de renouveler l'art. Ainsi, dans *La Sortie est au fond de l'espace*, Jacques Sternberg

²⁸⁶ *300 contes pour solde de tout compte*, p. 127.

²⁸⁷ *Contes griffus*, Le Piège, p. 52-57.

²⁸⁸ *Contes griffus*, La Vidéo, p. 31-32.

²⁸⁹ *Contes griffus*, Le Piège, p. 52-57.

décrit en plusieurs pages frappantes les recherches architecturales des Sconges, défiant "*nos rêves les plus audacieux*"²⁹⁰. Ce paysage métallique fait à lui seul la synthèse des multiples contes de l'écrivain, de ses fantasmes : le bannissement du vert, des campagnes, des montagnes, des lacs, des villes. Tout est proportion géométrique, couleurs translucides, harmonie de l'espace. Quelques exemples de planètes cités dans *Le Navigateur*²⁹¹ font écho à ce spectacle : "*Ainsi Aglorode où tout était scintillement, diamant et gigantesques pylônes de fulgurance plantés dans un cri aigu*", ou "*Amastrale où les couleurs changeaient à un tel rythme provoquant de telles explosions de mélanges que jamais nous n'aurions pu supporter le spectacle triomphal de ce feu d'artifices permanent.*" Par son écriture poétique, par son aspect visionnaire, par sa recherche et ses tentatives de description de formes artistiques à venir, Sternberg privilégie ainsi une science-fiction lyrique, soucieuse de beauté plastique. La poésie réside dans son imaginaire.

Mise à part cette fuite poétique vers l'ailleurs de l'imaginaire, peut-être l'art, quand il a le courage de dire l'absurde, peut-il, en accédant au Vrai, c'est-à-dire au Beau, échapper à ce néant universel ? Condamné au doute, l'artiste se doit de ne pas renoncer, et, à cette fin, de se consacrer à l'écriture, qu'il faut maintenant envisager sous l'angle du style, indissociable du message.

Nous n'en mesurons que mieux l'ambition de Jacques Sternberg : faire de ce qui n'est rien quelque chose de beau, un objet autonome et consistant. Le travail de l'écriture est l'instrument de cette métamorphose qui permet à l'esthétique de la terreur de se dépasser elle-même et de collaborer à l'instauration d'un tragique non-sens.

Néanmoins l'écrivain lui-même dépasse-t-il cette vision du

²⁹⁰ STERNBERG, Jacques. - *La Sortie est au fond de l'espace*. - Paris : Denoël, 1990. - p. 195.

²⁹¹ *Entre deux mondes incertains*, p. 199-200.

monde ? Son travail de l'écriture ne le condamne-t-il pas s'inscrire dans une diachronie, dans une histoire littéraire, et donc à l'intertexte, au déjà lu ?

3.2. Même son œuvre n'est qu'une réécriture d'autres textes

A l'instar de sa vision d'un monde constamment répété, ce théâtre du rien, son œuvre elle-même reste une réécriture d'autres textes : elle renvoie effectivement à toutes les autres. On le doit d'abord à l'existence de structures narratives communes et, en second lieu, à celle d'une nécessaire interaction entre l'œuvre à créer et tous les textes déjà créés.

3.2.1. LA MÊME STRUCTURE INTERNE

Si l'œuvre de Jacques Sternberg est un langage qui renvoie à d'autres langages, c'est au premier chef parce qu'elle inclut et décline les mêmes paradigmes narratifs que l'ensemble des autres textes littéraires.

En effet, sous la diversité de surface, se dissimulent d'abord des structures narratives inéluctables. Le structuralisme s'est ainsi efforcé de définir la "grammaire" des récits, c'est-à-dire les schémas structurels généraux constituant l'armature obligée de toutes les narrations. Nulle difficulté ainsi pour retrouver le modèle triadique de Claude Brémond dans chaque séquence de ses nouvelles ou le modèle quinaire de Paul Larivaille, dans leur organisation générale. S'y opposent les deux ensembles - limites, initial et final. Prenons au hasard le cas d'une nouvelle de Sternberg : *Echappement libre*²⁹². La situation initiale, l'incipit, s'ouvre sur "*un événement unique dans l'histoire : une*

²⁹² *Futurs sans avenir*, p. 305-323.

guerre cessa faute de combattant". A partir de cette séquence, Sternberg choisit "d'actualiser une possibilité", celle de stopper irrémédiablement toute guerre, et partant, tout repère historique, chronologique. Techniques, institutions politiques et religieuses, sociétés et civilisations s'effondrent. C'est alors que "*les Druges débarquèrent sur la Terre*" à la toute dernière page, "*et ouvrirent le feu*", car ils "*ressemblaient en effet aux Terriens comme des frères, mais à ceux*" d'avant l'événement marquant la situation initiale. Nous pourrions retrouver cette même structure dans n'importe quel autre texte, qu'il soit de Sternberg ou non. Toute œuvre narrative, déclinant les mêmes paradigmes, peut donc apparaître comme contenant toutes les narrations.

En outre, à côté des contraintes narratives, toute trajectoire romanesque s'organise par référence à l'héritage de quelques grandes "*matrices de l'imaginaire*"²⁹³. Ainsi, ce qui déclenche l'événement générateur du récit dans *Marée basse*, la "force transformatrice" -- terminologie de Paul Larivaille --, c'est un topos littéraire qui remonte à deux millénaires : la scène de première vue, dont Jean Rousset a parfaitement construit le modèle ternaire incluant à la fois : l'effet ("*étonné de découvrir l'étrangeté et la beauté de son visage*", "*sa présence aussi me frappa*"), l'échange, par parole ou signes non linguistiques ("*Vous croyez que la mer peut descendre plus loin ? me demanda-t-elle*"), le franchissement de la distance ("*Voulez-vous venir vous réchauffer ?*"). De la sorte, s'il est vrai que le modèle narratif traditionnel, à partir de la force transformatrice et par le biais de la force résolutive, tend vers un équilibre, le fantasme de la première rencontre est particulièrement apte à générer une "dynamique de l'action", où l'amour, devenant transcendance, oriente toute une existence vers la mort. Ainsi Jean Rousset, partant de l'étude d'une telle micro - séquence, a-t-il pu modéliser la configuration de tout le macrocosme romanesque, la réduisant à cinq types de parcours.

L'effet - texte littéraire est donc, entre autres, mais nécessairement, un effet de déjà lu, moins cependant par

²⁹³ In *Prélude à l'utopie* / Pierre Barberis. - Paris : PUF, 1991, p. 84.

répétition que par résurgence et modulation.

Ainsi donc, son œuvre, comme aucune autre d'ailleurs, n'est une création absolue : c'est une production qui entre dans le moule de structures préexistantes, dont est issue toute la littérature ; quant à la diachronie, elle sélectionne, parmi le nombre infini des combinaisons, celles qui constitueront les "possibles narratifs" de l'œuvre. Mais, au-delà de ces variations contingentes, chaque texte inclut virtuellement tous les autres : il est aussi lui-même un intertexte où ne cessent de se croiser les voix du langage antérieur ou contemporain.

3.2.2. UN INTERTEXTE ROMANESQUE À TOUS LES NIVEAUX

En fait, l'intertexte romanesque apparaît à tous les niveaux. Qui donc peut se prétendre auteur ?

Dans le microcosme, tout peut être inspiré d'un mot, d'une phrase, d'un paragraphe déjà lus. Nous avons déjà pu remarquer que le texte biblique fournissait à Sternberg une inépuisable source d'hypothèses et d'inventions. Le récit *L'Enquête* en est un autre type d'exemple. Son premier paragraphe s'achève en effet sur cette question adressée au narrateur : "*Pourquoi écrivez-vous ?*"²⁹⁴ Cette "*ridicule question poncif*" posée par une revue littéraire s'inspire, bien évidemment, des banalités du monde littéraire, ainsi que Sternberg le suggère. Là encore, l'auteur ne fait que reproduire un lieu commun. Néanmoins, elle pourrait également équivaloir à un clin d'œil au surréalisme, d'une certaine façon. Ainsi, une enquête avait été publiée en novembre 1919 dans *Littérature*, revue fondée par Breton, Aragon et Philippe Soupault. Avec Paul Eluard, ce petit groupe caressait l'espoir de réviser les formes de l'art : ils eurent donc l'idée de poser cette question "Pourquoi écrivez-vous ?", pour

²⁹⁴ *Contes griffus*, p. 63.

laquelle ils ne reçurent malheureusement que des réponses déroutantes et absurdes. Difficile de ne pas faire le rapprochement. Chacun des mots a un passé, un présent ; chaque phrase peut s'inscrire dans une histoire littéraire. Rien ne sort du néant, semble-t-il : tout est déjà écrit.

Aucune œuvre n'est, en effet, vraiment originale car l'imagination se limite au connu. Aussi les auteurs de science-fiction ou de fantastique eux-mêmes ne sont-ils que d'ingénieux bricoleurs, jamais des créateurs. En effet, leurs monstres, qu'ils surgissent de l'au-delà ou d'une autre planète, s'inspirent des formes et matières connues. D'ailleurs soit Sternberg se facilite la tâche en concevant des extraterrestres nous ressemblant en tout point, avec les Druges. Soit un détail fait la différence : la froideur physique et intellectuelle des Sconges ou la petitesse des habitants d'Agonèse. Soit enfin ces êtres sont un assemblage du connu : dans *Les Ephémères*, les Drigiens sont décrits comme des "êtres vivants", aux "mouvements de grandes limaces", ayant "quatre membres, comme nous", "mais filiformes", aux bras "évoquant (...) les pattes antérieures des mantes religieuses", et "enduits d'écailles comme nos poissons". Le recours à de multiples comparaisons prouve bien qu'un auteur est contraint de s'inspirer de ce qui nous est familier pour inventer un être que l'on puisse se représenter. Dans le cas contraire, il peut toujours jouer à l'indicible, c'est-à-dire énumérer ce que le monstre n'est pas, de la même manière que Plotin exprimait la notion de Dieu par l'ineffable.

Au niveau du macrocosme, le dialogisme de la prose romanesque est particulièrement intéressant à étudier, pour ce qui est de la transformation de la structure ancienne. Dans *La Prisonnière*, le narrateur s'adressait à Albertine en ces termes : "les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde." Chacune de ses nouvelles est ainsi l'expression d'une convulsion, d'un chaos ; c'est une spectrographie de l'homme et de sa raison d'être sur terre... ou plutôt de cette absence de raison. Elle permet d'avoir une conception fragmentaire du réel, dans un monde qui nous

semble avoir perdu la cohérence que conféraient les systèmes idéologiques et religieux. Comme beaucoup avant lui, Sternberg propose donc sa représentation du monde réel. Mais celle-ci s'est construite à partir de ses lectures, de Kafka, de Michaux, de Vian, et de courants littéraires tels que l'existentialisme, le romantisme, le surréalisme, voire le symbolisme... En effet, son idéal de beauté, froide, des extraterrestres et de la femme, rappelle étrangement un poème baudelairien : "*Je suis belle, ô mortels ! Comme un rêve de pierre*"²⁹⁵. A l'instar de Baudelaire, d'ailleurs, Sternberg oppose la laideur physique et morale des Terriens à la perfection qu'incarnent certains de ses extraterrestres. Comment peut-il donc se démarquer d'une histoire littéraire qui a façonné sa vision du monde ?

3.2.3. L'ORIGINALITÉ

Le risque serait de tomber dans une achronie structuraliste et formaliste. Ce qui reviendrait à nier la spécificité de toute œuvre, liée certes au général ou à l'Autre mais aussi à la particularité : celle du moment où elle naît et celle du moi qui la fait naître -- celle d'un "je-écrivain-ici-maintenant", pour reprendre l'expression d'Henri Mitterrand.

Pour mesurer l'impossibilité d'en rester là, nous devons rappeler que le texte littéraire en général est une interrogation du réel. Pour Milan Kundera, le roman est "*une méditation poétique sur l'existence*"²⁹⁶, l'existence étant "*le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable*"²⁹⁷. Le personnage ainsi est un "*ego expérimental*"²⁹⁸. Dès lors, saisir et exprimer l'existence dans le monde, que ce soit en 1631, en 1941 ou en 1973, exige une "forme - sens", suivant l'expression d'Henri Meschonnic, dans son premier tome de *Pour la Poétique*, qui soit le dit d'un moi dans une histoire. Aussi l'Histoire, son environnement culturel

²⁹⁵ BAUDELAIRE, Charles. - *Les Fleurs du mal*, XVII, La Beauté.

²⁹⁶ In *L'Art du roman*, p. 53.

²⁹⁷ Ibid., p. 61.

²⁹⁸ Ibid., p. 51.

et son histoire personnelle vont-ils influencer conjointement l'écriture de Sternberg et sa vision personnelle du monde. Aux siècles précédents, il n'existait pas de souci écologique par exemple ; l'athéisme n'était pas aussi prononcé, ni la notion de "travail, famille, patrie" aussi périmée, et la science-fiction en était à ses premiers pas. Dans le monde contemporain, les guerres deviennent mondiales, les génocides se perpétuent à une plus grande échelle, et les autres planètes sont un nouveau terrain de colonisation. Il en découle automatiquement chez Sternberg une vision très pessimiste de la nature humaine, du gâchis de son milieu naturel, de même qu'il crie au scandale d'une Foi en un Dieu qui laisserait commettre autant de guerres et de génocides sans intervenir.

Par cette interrogation du réel, chaque texte contribue à l'encyclopédie, d'où une oscillation entre un jeu sur les modèles et un exercice sur les libertés. En effet, plus que par son contenu, une grande œuvre se distingue par sa rupture avec les formes préétablies et la nouveauté des formes qu'elle impose au public. Mais ces dernières sont le fruit d'une recherche personnelle, inspirée de divers modèles culturels. Les sources d'inspiration de Jacques Sternberg sont particulièrement nombreuses, très diverses, et dépassent très largement l'horizon culturel français. En effet, nous pourrions les qualifier à la fois de transgéographiques et de transhistoriques. L'œuvre de Sternberg, par sa satire de la bureaucratie oppressive, par ses condamnations inexplicables, est souvent comparée à un grand écrivain de l'Est, juif lui aussi : Kafka. Mais certains de ses passages absurdes rappellent également les mésaventures du Plume de Michaux, qu'il qualifie de père spirituel. Le comique absurde de *Plume au plafond*²⁹⁹ devient angoissant chez Sternberg dans *Les Traces*³⁰⁰, où un personnage, après avoir entendu dans le noir quelqu'un traverser sa chambre, voit des empreintes au plafond. Son fantastique corrosif s'inscrit dans la lignée de l'école belge de l'étrange. La particularité du

²⁹⁹ In *Plumes et autres nouvelles* / Henri Michaux. - Paris : Gallimard, 1996, p. 175-176.

³⁰⁰ *Contes glacés*, p. 147.

fantastique belge consiste effectivement en son caractère à la fois acerbe, froid et naturel. Anticonformiste,

*"Il ouvre des brèches çà et là (...) au sein desquelles se disputent l'inadmissible et l'irrationnel, entretient en quelque sorte une confusion des regards, des gestes, des sens, des habitudes, si ce n'est, comme Jean Ray le suggère, une confusion des temps, des espaces et des époques."*³⁰¹

De plus, Jacques Sternberg opte également pour ses *"structures narratives souvent linéaires, simples et uniformes"*³⁰². Son humour noir, enfin, rappelle les tall stories américaines ou anglo-saxonnes, dont il adopte d'ailleurs la forme extrêmement brève. Ainsi, Groucho Marx disait :

"Elle s'était fait rehausser le visage tellement de fois qu'il fallait monter sur une petite échelle pour lui parler",

Sternberg raconte dans *La Courtoisie* :

"Elle avait reçu une excellente éducation et le savoir-vivre lui était naturel.

*Quand, lasse de tout, elle se jeta dans le vide du haut du septième étage, elle eut le tact de refermer la fenêtre derrière elle pour ne pas faire de courant d'air dans la pièce où son mari lisait le journal."*³⁰³

Ou encore dans *Le Manque* :

*"Il avait une imagination si déficiente qu'il lui arrivait souvent de rêver qu'il cherchait en vain quelque chose à rêver."*³⁰⁴

³⁰¹ In *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, p. 244-245.

³⁰² Ibid., p. 244-245.

³⁰³ *Histoires à dormir sans vous*, p. 67.

³⁰⁴ *Contes griffus*, p. 145.

Avant Sternberg, Dada, fondamentalement nihiliste, ignorait aussi les classifications esthétiques et les frontières culturelles autant que nationales. Son esprit corrosif se manifestait dans la dénonciation de l'absurdité du monde.

Pourtant, en dehors de la modulation d'un même paradigme narratif, le ton n'est déjà plus le même : chez Sternberg, on ne parle plus de chirurgie esthétique, de superficiel, mais de vie morne, de suicide, de trouble ontologique. En plus de ce mélange de genres et d'influences prises individuellement, il a su extraire de différents courants littéraires les ingrédients utiles. Il a su doser un subtil mélange d'idées artistiques et politiques, s'inspirant tout à la fois du Nouveau Roman, du dadaïsme, du surréalisme, du marxisme, de l'anarchisme, et même de la pensée baroque. En effet, Sternberg emprunte certains motifs baroques, tels que la fusion du rêve et de la réalité, et l'idée de monde inversé sur d'autres planètes, rappelant *Les Etats et empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac. D'autres formes artistiques l'ont également déterminé, en particulier les dessins de Roland Topor ou de Gourmelin et le 7e art, dont il transpose le découpage cinématographique par l'omniprésence du sens visuel. S'il fallait donc définir ce en quoi Sternberg est un écrivain de notre temps et un écrivain qui innove, par conséquent, en fonction de notre esthétique d'époque, un écrivain qui compte, ce serait difficile. Essayons tout de même : il a su en fait inventer un style à la mesure de sa vision du monde, un style bref pour une vie brève.

Son œuvre, à l'instar de toute autre, est donc elle-même un intertexte où ne cessent de se croiser les voix du langage antérieur ou contemporain. D'où la notion d'"historicité" de l'œuvre, chère à Meschonnic, propriété à définir telle que l'œuvre continue à être lue. L'historicité est une tension entre des contraires : c'est à la fois la connaissance de toutes les traditions et événements à une époque donnée et le fait de produire quelque chose de son temps qui reste nouveau.

Le texte qui apparaît comme un ensemble de "lieux de

mémoire" devient donc médiation pour parvenir à un savoir encyclopédique, et la lecture un déchiffrement culturel. Allusions, référents implicites, réadaptations nourrissent l'écriture, souvent fondée sur le principe de la "mimesis". "La mémoire des livres" sert donc le présent, dans la mesure où elle permet la prise de conscience de notre identité culturelle et intellectuelle, et la compréhension d'écrits inspirés de la même mémoire.

Au terme de cette analyse, la démarche sternbergienne nous paraît ainsi assez proche de l'activité poétique : on songe au piège des mots, destiné à capter le sens du monde et que Francis Ponge compare à la toile d'araignée où le monde viendrait se prendre. Mais à la différence du poète Ponge, Jacques Sternberg sait que nous ne sommes pas au monde, celui du pays où vivre est possible et que la vraie vie est absente...

CONCLUSION

Nous nous sommes demandé si le récit bref chez Jacques Sternberg marquait effectivement en littérature une esthétique de la terreur moderne. Nous avons donc repéré quels étaient les avantages de cette forme narrative dont Sternberg a tiré profit pour distiller la peur chez son lecteur. Puis nous avons tenté de cerner les thèmes qu'il explorait pour communiquer sa vision du monde, tout en vérifiant leur origine, contemporaine, romantique ou universelle. Enfin, les fondements de cette vision nous ont conduit au "rien" de l'existence, à la nécessité du rien, avec pour toute échappée l'amour peut-être, l'Art parfois, quand il n'est pas réécriture...

Aussi, trois fonctions semblent se dégager des récits terrifiants de Jacques Sternberg : une fonction essentialiste, une fonction nihiliste et une fonction cathartique.

Il est vrai que le choix de la forme brève semble avoir particulièrement réussi à Jacques Sternberg pour traduire sa vision terrifiante de la vie. **Il a su dire l'essentiel avec une économie de mots.**

La terreur peut être évoquée chez Jacques Sternberg sous toutes les formes d'écrit : elle transcende les genres. De fait, rien n'est terrifiant mais tout est terriblement reçu³⁰⁵. Comme son défunt ami Roland Topor, illustrateur de ses seuls recueils, Jacques Sternberg fuit les appellations et condamne cette manie héritée des sciences naturelles et d'Aristote de toujours vouloir classer la moindre espèce d'écrit dans un genre définitivement

³⁰⁵ Jean-Baptiste Baronian avait, lui, affirmé au sujet de l'œuvre de Gérard Prévot : « rien n'est fantastique mais tout, au contraire, est fantastiquement reçu. » in *Un Nouveau fantastique* / Jean-Baptiste Baronian. – L'Age d'homme, 1977, p. 29.

arrêté. Mieux que quiconque, Jacques Sternberg passe de l'un à l'autre de ces genres en véritable virtuose et les mélange dans un même récit. Rares sont en effet les auteurs qui s'avèrent habiles à ce jeu de gammes. Ces genres sont pourtant très proches, et ce dès leur origine. Leur évolution le confirme. La science-fiction, après avoir goûté au plaisir de l'exotisme intersidéral ou scientifique, se penche davantage sur notre condition ; le fantastique ne répond plus à des peurs externes mais internes à l'homme ; l'humour noir et l'absurde, plus contemporains, révèlent une forme d'horreur moderne. Dans *Poésie et profondeur*, Jean-Pierre Richard caractérisait l'œuvre d'art par sa "cohérence interne". Dans ce pot-pourri de genres, on voit en effet s'établir des échos, des convergences : les mots "terreur", "peur" ou "frayeur" s'y conjuguent à tous les temps et il n'est pas rare de voir réapparaître un conte d'humour noir dans une nouvelle de science-fiction, le titre d'un roman dans une nouvelle ou encore un conte modifié au goût du jour sous un autre titre.

S'il se déclare "incapable" d'écrire "*un véritable roman romanesque, avec intrigue, progression, dénouement et tout*"³⁰⁶, Jacques Sternberg a su trouver en tout cas, selon Alexandre Vialatte dans *La Montagne*, "*une recette, une formule à lui, une chimie*" dans ces récits brefs "*où la poésie et l'horrible se dégustent en comptes rendus*". Ce chroniqueur - conteur instaure ainsi d'un accident une permanence, d'un détail anodin, le point de départ d'une course vers la mort. Le phénomène de la répétition constitue peut-être la loi d'organisation la plus visible pour le lecteur. Ainsi, à plusieurs reprises, l'incipit ressemble à une formule de conte merveilleux dans le style de Marcel Aymé. De même, le schéma narratif est le suivant : la solitude à l'imparfait d'un fantôme mène à une fissure du réel, rupture marquée par le passage au passé simple, qui conduit à la mort du fantôme. Il s'inspire en cela d'une longue tradition de la nouvelle, voire celle de toute la littérature en général, puisque cette structure narrative fait figure de modèle. La quasi-absence de décors et de repères temporels, ce refus de tout réalisme

³⁰⁶ In *Mon vrai mythe, c'est la terreur...*, p. 37

topographique ou historique, confèrent au récit la valeur éternelle et universelle du conte. La forme brève, allant à l'essentiel, est donc redevenue son "*rythme naturel d'écriture*"³⁰⁷, la palette de genres tels que la science-fiction, le fantastique, l'absurde ou l'humour noir son tremplin vers un imaginaire terrifiant.

L'effet de loupe du texte bref sied à l'effet de terreur recherché : une entrée directe dans le sujet, peu d'événements, des ellipses narratives pour courir plus vite vers la fin. Tous les détails concourent à rendre l'effet envisagé, à entretenir le suspense. Aucun portrait, aucune description ne vient ralentir l'unique intrigue. Le récit est construit selon l'esthétique baudelairienne de la "totalité d'effet", celle de la concentration. Le rythme s'accélère, s'affole, une succession d'indices prépare la chute dans un véritable crescendo de la peur. Pour faire court, Sternberg fait court : les contes de cet artisan de phrases-choc tiennent parfois en deux lignes, avec une moyenne de neuf lignes. Son œuvre a de surcroît une fonction ludique : par son jeu des paradigmes et des syntagmes, Sternberg annule l'opacité du langage et joue avec lui, bien éloigné du fétichisme de certains de nos contemporains. Jacques Sternberg n'est pas pour autant homme à s'embarrasser d'effets de style. A la remise en question de la réalité la plus banale correspond un langage simple et familier, propre au monde quotidien, bien plus trompeur et envoûtant que n'importe quel ornement de style gothique. Concision et efficacité sont les deux maîtresses de Sternberg. Foin des délicatesses du langage : peu de mots lui sont nécessaires, mais ceux-ci sont chargés de toute leur violence expressive. Le mot coupe, le mot hache, le mot viole la conscience du lecteur. De la terreur, Sternberg nous propose une vision sans voile. En effet, ce grand virtuose du texte bref dépeint la vie au vitriol, avec la précision du scalpel. Le sang gicle, un homme s'écrase au sol toutes les cinq pages. Tout est mépris, insolence, humour glacé.

Ainsi donc, si Jacques Sternberg a choisi le conte ou la

³⁰⁷ Ibid., p. 36.

nouvelle, ce n'était certainement pas pour s'inscrire dans la logique moralisante du premier, ni dans l'effort de vraisemblance de la seconde. Telle est donc la première fonction des contes et nouvelles de Jacques Sternberg : aller droit au but, sans s'embarrasser de psychologisme de pacotille puisque nous sommes de toute façon de simples automates mis en marche pour un laps de temps réduit.

L'œuvre de Jacques Sternberg a aussi une **fonction nihiliste**. La satire s'étend à tout, débouchant sur le "rien", et de plus, elle n'offre pas l'ombre d'une solution au lecteur, ni même le bénéfice du doute.

Son nihilisme naît avant tout de la nature satirique de ses récits. Sa lecture achevée, le lecteur acquiert la certitude de l'inutilité fatale de tout. A l'instar de ses contemporains, en effet, Jacques Sternberg révèle son observation impassible d'une société - machine et se livre à une analyse lucide de l'être humain enclin à la bêtise et la misère morales. Toute l'activité sternbergienne va s'orienter à partir d'une révélation : réactiver une vision des choses, dénoncer une inhumanité qui est un côté obscur de l'humanisme. En effet, s'il existe toujours une peur de l'autre, elle n'est plus pour autant celle d'un monstre venu de notre imaginaire ou d'ailleurs, mais celle d'un monstre bien réel, l'homme. Incapable de communiquer dans l'inimité ou avec l'extraterrestre le plus différent, l'homme reste le pire ennemi de l'homme. Il est capable de la plus grande indifférence, tel le spectacle de la déportation ou celui des événements du Rwanda. Les hommes s'entre-tuent à travers les siècles, pour une question de territoire ou de religion. Par l'absurde, Jacques Sternberg va refuser de jouer la comédie humaine ; il se situe hors de ses conversations insipides car stéréotypées, de son aliénation culturelle, de son perpétuel recommencement. La véritable terreur, de nos jours, selon lui, c'est la vie quotidienne des gens, l'effrayant "métro-boulot-dodo". Avant lui, Albert Camus déroule dans *Le Mythe de Sisyphe* la litanie de nos gestes quotidiens : "*lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi samedi sur le*

*même rythme...*³⁰⁸ Pascal, lui, possède une réponse et échappe à l'absurde dont il a seulement voulu faire passer le frisson chez le libertin pour le conduire à la foi. L'absurde pèse donc sur l'homme contemporain, dépouillé de ses principes religieux ou métaphysiques : c'est un homme pour lequel le monde a perdu son sens. Aussi Sternberg dénonce-t-il la conception du désir et de l'appropriation. Le faire est réductible à l'avoir, le connaître aussi. Et être, dans tous les sens du terme, disparaît. L'esclavage n'est pas aboli pour Jacques Sternberg. L'homme devient esclave de son désir de possession, lié au travail. C'est pourquoi la véritable folie, moderne, terrifiante, est chez lui quotidienne, universelle : c'est le thème de l'engagement et du travail, de l'homme aliéné par la passion morbide du travail jusqu'à l'épuisement de ses forces vitales. Du même coup, il critique la société, le capitalisme, la bureaucratie oppressive et toutes les institutions. Il imagine une société futuriste où l'individu perd son identité, sa personnalité, ses relations, sa vie et reverse ses journées de travail en taxes et impôts. Il démantèle cette civilisation bâtie sur une idée reçue : "*On n'arrête pas le progrès !*". Jacques Sternberg attaque donc à mots armés le monstre humain et la société inhumaine qu'il a façonnée et qui lui a échappé. Ce ne sont pas un ni deux coups portés à ce soi-disant bon sens quotidien mais plusieurs centaines, assénés à travers ses contes.

Fréquemment, sa rage est aussi d'ordre écologique, dénonçant la pollution et le gaspillage des ressources naturelles. Sternberg hait les véhicules à moteur, polluants et mortels. Il n'en garde pas moins ses griffes pour son sujet de prédilection : la religion. Cet autre thème récurrent, la dérision du christianisme et de la religion, passe principalement par le travestissement satirique de Dieu.

Par ailleurs, le réel est complètement ébranlé : l'univers de Jacques Sternberg est une suite de collisions entre rêve et réalité, de meurtres absurdes, de pertes de soi dans le dédoublement. Voyages dans le temps, dilatation, décalage et

³⁰⁸ In *Le Mythe de Sisyphe* / Albert Camus. - Paris : Gallimard, 1996, p. 29.

ellipse du temps contribuent à cette perte des repères. Le monde des objets prend vie et se referme sur l'individu comme un piège mortel.

Aussi Jacques Sternberg laisse-t-il son lecteur au bord du précipice. Non seulement il enchaîne ses maillons du vecteur - tension vers la terreur sans retour à l'ordre, sans vecteur-détente, mais surtout il détruit ainsi les fondements du réel et ses certitudes sans rien reconstruire. Cette vision nihiliste du monde provoque donc aussi le chaos dans l'esprit du lecteur et bouleverse sa propre vision du monde. Les mots deviennent un outil, une arme. Comme la politique, la philosophie ne donnent pas toutes les réponses, Sternberg se sert de l'art non pas pour en apporter d'autres, mais pour y inciter. Les livres, les mots aident à regarder. Et quand les mots sont polis, ciselés, incisifs comme ceux de Sternberg, ils deviennent efficaces et multiplient notre vision du monde.

Son oeuvre constitue en fait l'héritage des multiples courants de pensée traversant la thématique de Jacques Sternberg. En effet, elle se caractérise par la présence de deux composantes majeures : **l'anarchisme**, au sens de refus des lois, de la foi, de l'autorité, de l'ordre, sapant les bases établies de la société actuelle, décriée, **l'anarchisme s'enveloppant** d'ailleurs, **comme un cas particulier, dans une sorte de surréalisme**. Car Jacques Sternberg a reçu des surréalistes cette explosion d'anarchisme intellectuel qui foudroie le rationalisme occidental, comme l'art et la littérature qui n'en sont que les reflets. Comme leurs prédécesseurs tels que Flaubert ou Jarry, les textes des surréalistes sont à la fois antireligieux, antichristianistes et antimilitaristes, à vrai dire tout ce qui a trait au conformisme bas. En outre, la mort y est à ce point souveraine qu'elle réduit tout ce qui n'est pas elle, au dérisoire. Sternberg a doté le surréalisme d'une ontologie, celle de la présence de la mort au cœur de la vie, celle, si contemporaine, de la fermeture. A sa façon, lui aussi, le surréalisme s'est proposé de découvrir dans le familier, l'autre monde, l'infini imaginaire. Aragon, dans *Le Paysan de Paris*, formule ainsi la théorie du "*merveilleux quotidien*", indissociable d'une

"*perception de l'insolite*", que "*l'habitude du monde*" malheureusement inhibe et défait. D'où la nécessité de redécouvrir le mystère de la banalité, de faire pénétrer, autrement dit, le surréalisme dans la vie quotidienne. La tâche du surréaliste est donc d'ébranler la familiarité du monde, d'en montrer l'envers, infiniment plus intéressant, alors que Sternberg la bouleverse pour en montrer le vide, le "rien", la vacuité de l'existence.

L'écriture du non-sens émergeant de cette fonction nihiliste constitue également l'héritage de traditions formelles et narratives. Sternberg fait en effet partie de ces auteurs pour qui la science-fiction a d'autres choses à dire que des histoires de découvertes et d'épopées intergalactiques. Par le biais de la satire destructrice, de l'humour dévastateur, la science-fiction dérange et inquiète. Prophétique sur le plan scientifique, la science-fiction peut l'être aussi sur le plan social et politique, en nous révélant les maladies qui peuvent atteindre et ravager une civilisation qui croyait, en se perfectionnant techniquement, procurer le bonheur aux hommes. Formatrice, elle permet, par conséquent, l'acquisition de nouvelles attitudes mentales et renverse nos préjugés dans bien des domaines. L'absurde va également de paire avec le nihilisme, l'absurde étant cette sensation qui submerge l'homme contemporain, dont l'existence semble n'avoir plus de but. Sternberg ravage le monde avec l'humour, enfin, le vrai, dans sa qualité surréaliste, celui de Kafka, de Vian, de Michaux, de Queneau ou de Marcel Aymé, et non pas ce rire gras et vulgaire du "français moyen". C'est l'humoriste qui brise alors les carcans de notre conformisme étroit, de ce que Flaubert appelle "les idées reçues".

Le défi ainsi que la révolte constituent une porte de sortie de l'invivable pour Sternberg, tout comme la création qui a, elle, une fonction **cathartique**. Pourquoi Sternberg écrit-il en effet, si ce n'est pour exorciser ses propres peurs ?

Pour Sternberg, il existe au monde trois choses positives : l'amour, la mer et le jazz. Ce qui est sauvé, entre autres choses,

de l'ironie et de l'absurde, c'est le délire passionnel incarné par la Femme, à laquelle il voue un véritable culte. Il peut prendre le parti du fantasme pour cacher ses inquiétudes : à une succession hallucinante de femmes faciles ou banales s'oppose, le temps de quelques lignes, de quelques secondes, un coup de foudre à la vue d'une femme nue sur un autre navire qu'il ne peut rattraper alors qu'il est, dans *Le Navigateur*, le plus rapide au monde. Son caractère inaccessible fait naître le désir. Il a pourtant peur de la Femme. De façon plus générale, à travers ses personnages, il exorcise son "*appréhension de ne pas arriver à la séduire sentimentalement ou sexuellement*", l'"*effroi de la perdre ou au contraire de se perdre en elle*", la "*peur de son amour comme de son indifférence*". Cette attirance - répulsion, ce désir mêlé de peur sacrée³⁰⁹ qualifié de "numineux"³¹⁰ chez les Allemands, est au cœur de sa nouvelle, *Marée basse* et de *Sophie, la mer et la nuit*, roman néo-fantastique baignant dans un climat d'ambiguïté totale et d'amour impossible. Par ailleurs, il panique à l'idée d'un mariage qu'il assimile à une castration du désir, à un antidote lamentable à la solitude. De même, l'idée "*d'avoir des enfants à charge*" lui fait horreur. Ni épouse, ni mère, la Femme fatale est toujours aussi mystérieuse, ravageuse, fascinante, seule consolation du mal de vivre, même si au bout du compte elle demeure inaccessible.

Ecrire, c'est aussi pour Sternberg se mettre en scène, se plaindre à demi-mot, s'évader, voire fantasmer. Dans le troisième chapitre du *Navigateur* en particulier, le narrateur devient un génie scientifique du jour au lendemain, gagne le prix Nobel, de multiples victoires nautiques par vent 0 et prend sa revanche sur les éditeurs en remportant des prix littéraires avec ses récits de voyage en mer : il est adulé par les promoteurs et les femmes, un peu comme dans la chanson *Le Chanteur* de Balavoine. Pourquoi d'ailleurs est-il si peu connu ? Primo, peut-être ce touche à tout talentueux l'était-il un peu trop

³⁰⁹ In *Robert*, vol. 8, p. 841.

³¹⁰ Numineux : "le sacré conçu comme catégorie spécifique de l'expérience humaine, distincte aussi bien de la sphère éthique que de la sphère rationnelle."

aux yeux des éditeurs, d'autant plus quand il s'agissait de nouvelles et de paralittérature. Secundo, il a été la victime d'une suite de hasards malheureux, telle cette sortie sabordée en plein mai 1968 du film d'Alain Resnais dont il avait écrit le scénario. Tertio, il était plutôt asocial et peu médiatisé. En fait, il semblait envieux dans ses récits de la réussite des autres, mais avec dégoût. Il cultivait une fois de plus un motif romantique dans la thématique pré -parnassienne : la grandeur du poète, méprisé et incompris par la foule. Aussi sa raillerie amère est-elle une attitude plus qu'une réalité, une réaction de vaincu qui se moque de ses espoirs déçus, de cet "*honnête désir de l'immortalité*"³¹¹. Cela ne l'empêchera pas d'avouer dans son autobiographie *Profession : mortel* qu'« écrire, [se] battre pour être publié ont toujours été [ses] remèdes pour échapper à [sa] panique de la fin. »³¹²

Parlant d'immortalité par l'art, on revient à son obsession : la peur de vieillir, la peur d'une défection de ses facultés mentales et physiques, la peur de ne plus écrire, la peur de mourir enfin. Il sait qu'il n'est comme ses fantoches qu'un "roseau passant", il ne sait que cela. Il suit la devise du mouvement "Panique" fondé par son ami Roland Topor, avec Fernando Arrabal et Alexandro Jodorowsky, au début des années 60 : "*Je panique, donc je me marre*". En effet, on est presque forcé de rire lorsqu'on parle de ce qui nous touche le plus : pour ne pas sombrer dans le ridicule, pour survivre à la terreur, il faut l'esthétiser, il faut transfigurer cette angoisse existentielle en une ironie mordante. C'est le seul antidote.

Ce jeu vise donc avant tout à le débarrasser lui-même de ses propres peurs, à exorciser ses hantises en les décrivant avec une ironie froide.

Le roman gothique suscitait l'horreur grâce à des effets d'accumulation et de répétition. Le roman fantastique classique inquiétait par son "inquiétante étrangeté" (*das Unheimliche*). La

³¹¹ DU BELLAY, Joachim. - *Regrets VI*. - Las ! Où est maintenant...

³¹² In *Profession : mortel*, Les Belles Lettres, 2001, p. 69.

nouvelle de Sternberg provoque la terreur par l'irrationnel quotidien, moins par le décalage produit entre un réel souvent banal et un événement anormal, à l'instar des "fantastiqueurs" contemporains, que par l'absurdité de nos références... Dès lors, la fissure ne vient plus seulement du fantastique, mais aussi de la science-fiction, de l'humour noir, de l'absurde.

Jacques Sternberg fait en effet partie de ces précurseurs d'un tournant de la littérature. Il annonce la fin du cloisonnement cartésien qui simplifiait le travail des critiques et réduisait la portée de l'œuvre. L'avenir de l'art en général serait bien dans le mélange des formes et des genres.

Utiliser le terme de paralittérature, car il s'agit bien d'un premier cloisonnement littéraire, c'est cantonner un certain nombre de textes dans une sorte de ghetto où la consommation de masse serait le seul critère. La plupart des éditeurs comme des universitaires continuent à perpétuer une ségrégation entre littérature et paralittérature, toujours appréhendée comme marginale et méprisée. Or Sternberg, comme beaucoup d'autres, a vécu l'année 1968 comme un tournant de la paralittérature avec la renaissance du policier, la véritable explosion de la S.F., et celle de la B.D. Un public souvent très jeune et scolaire s'était alors tourné vers cette littérature constitutive d'une sorte de "contre-culture", que l'on pouvait trouver dans *Hara-kiri*, la revue dont Sternberg possédait la collection complète, *Pilote*, *Charlie-Hebdo* et les fanzines. Aussi, alors que la littérature populaire était répétitive et sans talent, cette paralittérature récente a incarné les traits essentiels de cette "contre-culture" que sont la contestation et l'imagination. Avant 68, les critiques définissaient le paralittéraire par sa totale absence d'esprit de recherche et de contestation verbale. Or il n'en est rien.

Commençons par les formes d'écriture dont use Jacques Sternberg. En fait, fantastique et science-fiction se sont véritablement constitués au cours du XIXe siècle comme une double réponse aux interrogations des hommes. Le fantastique répond aux peurs en se référant au passé, fortement marqué par

le religieux, les mythes et légendes. Il suggère l'existence de sens anciens et cachés aux événements. Quant à la science-fiction, elle cherche des sens nouveaux à une réalité qui évolue, en se tournant vers le futur, vers l'imaginaire scientifique. Ces particularités étant posées, il est évident que les deux genres peuvent traiter les mêmes thèmes, comme le prouve Jacques Sternberg. Le XXe siècle a d'ailleurs vu leurs différences s'amenuiser : tous deux sont tournés vers le présent, le quotidien, l'un au profit d'une conception contemporaine de l'absurdité du monde ou d'une forme d'horreur moderne, l'autre dans une mise en garde devant l'urgence de certains problèmes politiques, démographiques ou écologiques à régler. De même, le nouveau roman policier devient une parodie du genre doublée d'un dépassement de sa bibliothèque : brochant sur un fond d'allusions constantes à des références culturelles ou littéraires, il fait parler des personnages marginaux, dans l'optique de dénoncer des corruptions politiques, des inégalités et injustices sociales. L'érotisme et l'humour font d'ailleurs une entrée remarquée dans ces trois univers. On oublie trop souvent que Kafka riait de ses récits, évoquant le monde à la manière de Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes*.

Mais surtout, à ce brassage des genres paralittéraires s'ajoute dans le 7e art un mélange formel. Alain Resnais, par exemple, a souvent fait appel à des écrivains pour ses scénarii. Ce fut Jean Cayrol pour *Nuit et brouillard*, Marguerite Duras pour *Hiroshima mon amour*, Alain Robbe-Grillet pour *L'Année dernière à Marienbad* ou enfin Jacques Sternberg, dont il avait beaucoup aimé *L'Employé* et *Un jour ouvrable*, pour *Je t'aime, je t'aime*. De même que le noir et blanc, les mouvements d'appareil devenaient une figure de style chez le réalisateur dans *Nuit et brouillard*, la bande dessinée était suggérée dans *L'Année dernière à Marienbad*, voire actrice dans *I want to go home*. Aussi Sternberg mariait-il les divers charmes du roman noir américain, la bande dessinée, le nouveau roman, le jazz new-sound, le dessin d'humour absurde, le fantastique, le cinéma d'épouvante, l'érotisme sophistiqué, le nouveau surréalisme, l'humour littéraire.

Ces genres paralittéraires ont désormais leurs accès dans la littérature consacrée. Ils deviennent l'objet de thèses et sont de plus en plus traduits dans toutes les langues. On retrouve d'ailleurs le fantastique au programme de français au collège, et il n'est pas rare de découvrir des œuvres paralittéraires sélectionnées comme textes de lecture dans les manuels scolaires ; ainsi, par exemple, les éditions Bordas proposaient en 1997, pour le lycée, un extrait de *Fin de siècle*, tiré du recueil de Jacques Sternberg, *Futurs sans avenir*, et en 1999, en 4e, une autre de ses nouvelles de science-fiction. De fait, leur liberté a enclin leurs auteurs à faire preuve d'audace dans leur relation à l'écriture et les univers esthétiques qu'ils créent sont aussi reconnaissables et cohérents que ceux, plus vraisemblables, de n'importe quel autre écrivain "classique". Les éditeurs aussi font de moins en moins la distinction entre les genres dans leurs collections. Les classiques de la science-fiction, du fantastique et du policier, intègrent les grandes maisons d'éditions, de même que certains écrivains difficiles à "classer", tels Cormac McCarthy pour son histoire post-apocalyptique, *La Route*, qui a reçu le prix Pulitzer, ou Antoine Volodine et ses pseudo-confrères, d'abord confiné(s) par un prix en science-fiction, ont réussi depuis à se faire publier chez des éditeurs de littérature générale.

Au-delà de ce mélange des genres ressurgit une constante de cette fin de siècle : la peur.

La preuve la plus évidente relève du domaine cinématographique. En 1981, Thomas Harris créait Hannibal Lecter, un personnage de psychiatre fou, et donc le mieux placé pour comprendre les tueurs, dans *Dragon rouge*. Le film tiré du roman marqua ces années 90 : *Le Silence des agneaux*. Sur le grand théâtre du monde, ce tueur fou reconnaît tous les personnages ; d'un seul regard, il devine l'angoisse qui dort au fond de leur âme. Thomas Harris semble, non sans raison, puiser son inspiration dans le gothique. A sa suite, David Fincher, dans *Seven*, donne en spectacle la peur des sept péchés capitaux, orchestrée par un autre tueur fou. L'horreur, sans doute à la croisée des chemins, se veut de plus en plus un genre

littéraire et cinématographique. Comment représenter ce qui ne peut être représenté ? Une certaine science-fiction s'est ainsi attachée à montrer que nous sommes ou pourrions être la cause des agressions dont nous sommes ou pourrions être les victimes. Dans le fantastique, nous reconnaissons dans nos agresseurs nos fantasmes, nous devenons moins naïfs et nous comprenons mieux où est notre humanité, tandis que la place de l'humanisme s'amoindrit en nous. Le passage du fantastique au gothique nous permet d'identifier nos agresseurs : les hommes.

C'est que, à l'aube du XXI^e siècle, de nouvelles angoisses voient le jour. A la crainte de ne pas pouvoir manger à sa faim s'est substituée une nouvelle peur, née d'une société de surabondance, de productivité et de consommation : manger trop, manger mal et surtout ne plus savoir ce que l'on doit manger et faire pour rester en bonne santé (vache folle, maïs transgénique, retour aux cultures biologiques, sans pesticides,...). En outre, la science a rattrapé la science-fiction : les greffes ne servent plus à donner la vie, comme l'assemblage du docteur Frankenstein, mais à éviter la mort ; le scientifique crée la vie, mais par le clonage et les bébés éprouvettes. L'angoisse s'est seulement déplacée. Certes, le savant ne donne plus vie à un être difforme et immoral, mais l'eugénisme pose des questions éthiques en rendant possibles des pratiques sélectives visant plutôt à un idéal physique et intellectuel. Par ailleurs, les progrès de la médecine font augmenter l'espérance de vie. Or, alors qu'il vit de plus en plus vieux, l'homme prend de plus en plus conscience du peu de temps dont il dispose pour profiter de la vie. Aussi est-il de plus en plus soucieux du temps qu'il accorde à ses loisirs. C'est que

*"La mort est l'arôme de l'existence. Elle seule prête goût aux instants, elle seule en combat la fadeur. Nous lui devons à peu près tout. Cette dette de reconnaissance que de loin en loin nous consentons à lui payer est ce qu'il y a de plus réconfortant ici-bas."*³¹³

³¹³ In *Œuvres* / E.-M. Cioran. - [Paris] : Gallimard, 1995, Le Mauvais démiurge, p. 1245.

Ce dernier aphorisme de Cioran n'est-il pas le véritable antidote à la peur de mourir ?

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

Sélection de recueils de contes et de romans ayant fait l'objet d'une analyse

Contes et nouvelles

STERNBERG, Jacques. - *Entre deux mondes incertains*. - Paris : Denoël, 1989, 246 p. ; (Présence du Futur, 21).

STERNBERG, Jacques. - *Univers Zéro*. - André Gérard Marabout, 1970.

STERNBERG, Jacques. - *Futurs sans avenir*. - Paris : Robert Laffont, 1982, 322 p. ; (Ailleurs et demain).

STERNBERG, Jacques. - *Contes glacés*. - Paris : Marabout, 1974, 375 p.

STERNBERG, Jacques. - *188 contes à régler*. - Paris : Denoël, 1998, 377 p. ; (Folio, 3059).

STERNBERG, Jacques. - *Contes griffus*. - Paris : Denoël, 1993, 190 p.

STERNBERG, Jacques. - *Histoires à dormir sans vous*. - Paris : Denoël, 1995, 377 p. ; (Folio, 2496).

STERNBERG, Jacques. - *Histoires à mourir de vous*. - Denoël, 1995, 346 p. ; (Folio, 2699).

STERNBERG, Jacques. - *Dieu, moi et les autres*. - Denoël, 1995, 228 p.

STERNBERG, Jacques. - *Si loin de nulle part*. - Les Belles Lettres, 1998.

STERNBERG, Jacques. - *300 contes pour solde de tout compte*. - Les Belles Lettres, 2002.

Romans

STERNBERG, Jacques. - *Un Jour ouvrable*.- Paris : Eric Losfeld, 1961, 282 p..

STERNBERG, Jacques. - *L'Anonyme*.- Paris : Albin Michel, 1982, 271 p..

STERNBERG, Jacques. - *Le Navigateur*.- Paris : Albin Michel, 1977, 249 p..

STERNBERG, Jacques. - *Le Schlemihl : roman*.- Paris : Julliard, 1989, 225 p..

STERNBERG, Jacques. - *Sophie, la mer et la nuit*.- Paris : Albin Michel, 1976, 303 p.

STERNBERG, Jacques. - *La Sortie est au fond de l'espace*.- Paris : Denoël, 1990, 249 p. ; (Col. Présence du futur, 15).

STERNBERG, Jacques. - *Suite pour Eveline sweet Evelin : roman*.- Paris : Albin Michel, 1980, 297 p..

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

BARONIAN, Jean-Baptiste. - *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*. - La Renaissance du livre, 2000, 305 p..

COSTAZ, Gilles. - Le fantastique de Sternberg. - *Magazine littéraire*, juin 1974, n° 89.

KLEIN, Gérard. - *Futurs sans avenir*, préface, p. 9-21.

STERNBERG, Jacques. - Mon vrai mythe, c'est la terreur. - *Magazine littéraire*, mars 1970, n°38, p. 36-37.

STERNBERG, Jacques. - *Profession : Mortel*. – Paris : Les Belles Lettres, 2001. – 348 p.

Jacques Sternberg en Solitaire [en ligne]. Disponible sur : <http://jacques.sternberg.free.fr/> (consulté en mai-juin 2010)

BIBLIOGRAPHIE TERTIAIRE

AUBRIT, Jean-Pierre. - *Le Conte et la nouvelle*. - Paris :

- Armand Colin, 1997, 191 p..
- AYME, Marcel. - *Le Passe-Muraille et autres nouvelles*. - Paris : Gallimard, 1957, 245 p..
- BARONIAN, Jean-Baptiste. - *Un Nouveau fantastique*. - [Paris] : L'Age d'homme, 1977, 103 p..
- BURKE, Edmund. - *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. - Paris : Vrin, 1990, 192 p..
- CAILLOIS, Roger. - *Anthologie du fantastique...* : Volume 1. - Paris : éd. Gallimard, 1966. - 606 p..
- CAILLOIS, Roger. - *Obliques précédé de Images, images : [Volume 3 de Approches de l'imaginaire](#)*. - Gallimard, 1987. - 255 p..
- CIORAN, E.-M.. - *Œuvres*. - [Paris] : Gallimard, 1995, 1818 p..
- DELUMEAU, Jean. - *La Peur en Occident*. - Paris : Fayard, cop. 1978, 607 p..
- ESCARPIT, Robert. - *L'Humour*. - Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 153 p..
- FINNE, Jacques. - *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle*. - [Bruxelles] : éd. de l'université de Bruxelles, 1980, 216 p..
- KUNDERA, Milan. - *L'Art du roman*. - Paris : Gallimard, 1990, 201 p..
- PERRAULT, Charles. - *Contes*. - Paris : Garnier-Flammarion, 1993, 340 p..
- STERNBERG, Jacques. - *L'Humour en France : 1920-1970*. - *Magazine littéraire*, avril 1972, n°63, dossier, p.7-14.
- TODOROV, Tzvetan. - *Introduction à la littérature fantastique*. - Paris : éd. du Seuil, 1976, 188 p..
- VAX, Louis. - *La Séduction de l'étrange*. - Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 1987, 313 p..
- VERCORS. - *Les animaux dénaturés*. - Paris : Albin Michel, cop. 1952. - 363 p..

BIBLIOGRAPHIE des œuvres en prose

de JACQUES STERNBERG

Contes et nouvelles

- BERT, Jacques. - *Angles Morts*. – A compte d'auteur, 1944.
BERT, Jacques. - *Jamais je n'aurais cru cela*. - N.R.B, 1945.
BERT, Jacques. - *Touches Noires*. – Cyrano, 1948.
La géométrie dans l'impossible. - Losfeld, 1953.
La géométrie dans la terreur. - Losfeld, 1955.
Entre deux mondes incertains. - Paris : Denoël, 1957.
Univers Zéro. - André Gérard Marabout, 1970.
Futurs sans avenir. - Paris : Robert Laffont, 1971.
Contes glacés. - Paris : Marabout, 1974, 375 p..
188 contes à régler. - Paris : Denoël, 1988.
Histoires à dormir sans vous. - Paris : Denoël, 1990.
Histoires à mourir de vous. - Paris : Denoël, 1991.
Contes griffus. - Paris : Denoël, 1993, 190 p..
Dieu, moi et les autres. - Paris : Denoël, 1995.
Si loin de nulle part. - Les Belles Lettres, 1998.
300 contes pour solde de tout compte. - Les Belles Lettres, 2002.

Romans

- BERT, Jacques. - *La Boîte à guenilles*. – Editions du sablon, 1945.
Le Délit. – Plon, 1954.
La Sortie est au fond de l'espace. - Denoël, 1956.
L'Employé. - Les éditions de Minuit, 1958.
L'Architecte. - Losfeld, 1959.
La Banlieue. - Julliard, 1961.
Un Jour ouvrable. - Losfeld, 1961.
Toi, ma nuit. - Losfeld, 1965.
Attention, planète habitée. - Losfeld, 1970.
Le Cœur froid. - Bourgois, 1972.

Sophie, la mer et la nuit. - Paris : Albin Michel, 1976, 303 p..
Le Navigateur. - Paris : Albin Michel, 1977, 249 p..
Mai 86. - Albin Michel, 1978.
Suite pour Eveline sweet Evelin : roman.- Paris : Albin Michel, 1980, 297 p..
Agathe et Béatrice, Claire et Dorothée. - Albin Michel, 1982.
L'Anonyme. - Paris : Albin Michel, 1982, 271 p..
Le Schlemihl : roman. - Paris : Julliard, 1989, 225 p..

Quelques liens utiles sur Sternberg et son oeuvre

Club des amis de Jacques Sternberg. *Jacques Sternberg l'iconoclaste* [en ligne]. Disponible sur : <http://jacques-sternberg-liconoclaste.perso.sfr.fr/> (consulté en juin 2011).

Jacques Sternberg en Solitaire [en ligne]. Disponible sur : <http://jacques.sternberg.free.fr/> (consulté en juin 2011).

STERNBERG, Jean-Pol. *Lionel Marek, fils de Sternberg* [en ligne]. Disponible sur : <http://lionelmarek.unblog.fr/a-propos/> (consulté en juin 2011).

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|------------|
| INTRODUCTION..... | 9 |
| 1. Le « conte terrifiant » chez Sternberg..... | 36 |
| 1.1. Les formes narratives qui permettent son expression chez Sternberg..... | 36 |
| 1.1.1. Un pot-pourri de genres..... | 36 |
| 1.1.2. Ressources du conte et de la nouvelle pour des effets maximaux | 41 |
| 1.1.3. Collages et variantes | 44 |
| 1.2. L'effet loupe..... | 46 |
| 1.2.1. Les incipit..... | 46 |
| 1.2.2. Un schéma narratif réduit à l'essentiel..... | 50 |
| 1.2.3. Le paroxysme..... | 54 |
| 1.3. Les vertus de l'ellipse..... | 56 |
| 1.3.1. Les fantoches..... | 57 |
| 1.3.2. La frustration du non-dit | 62 |
| 1.3.3. Un faux appel à l'imagination..... | 64 |
| 2. La thématique chez Sternberg..... | 71 |
| 2.1. Topoi contemporains..... | 72 |
| 2.1.1. L'altérité : la peur de l'autre..... | 72 |
| 2.1.2. L'homme aliéné..... | 76 |
| 2.1.3. Une société aliénante..... | 81 |
| 2.2. Topoi romantiques..... | 85 |
| 2.2.1. Refus de la vie moderne | 85 |
| 2.2.2. Rencontres fatales | 89 |
| 2.2.3. La fuite du temps..... | 93 |
| 2.3. La mort comme seule issue à ce monde..... | 98 |
| 2.3.1. La mort provoquée..... | 98 |
| 2.3.2. La mort inéluctable..... | 100 |
| 2.3.3. Une mort sans lendemain..... | 103 |
| 3. Une "forme-sens" du rien | 113 |
| 3.1. La théâtralisation du rien..... | 113 |
| 3.1.1. L'absence de matière romanesque..... | 113 |
| 3.1.2. La nécessité du rien..... | 115 |
| 3.1.3. Une échappatoire ?..... | 117 |
| 3.2. Même son œuvre n'est qu'une réécriture d'autres textes...120 | |
| 3.2.1. La même structure interne..... | 120 |
| 3.2.2. Un intertexte romanesque à tous les niveaux.122 | |
| 3.2.3. L'originalité..... | 124 |
| CONCLUSION..... | 129 |

