

LES CAHIERS ANNE-HÉBERT

17

Femmes et fantastique au Canada



Les Cahiers Anne Hébert

L'absence et le désir : Anne Hébert, Margaret Atwood, et l'héritage du fantastique

Arnaud Huftier

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079388ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079388ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hufter, A. (2021). L'absence et le désir : Anne Hébert, Margaret Atwood, et l'héritage du fantastique. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 4–47.
<https://doi.org/10.7202/1079388ar>

Résumé de l'article

Cet article part d'un constat : la difficulté d'associer fantastique, Canada et femmes, en dehors d'une simple approche panoramique au gré de parcours singuliers. Refusant une telle approche, il convient dès lors de voir ce qu'implique cette dynamique associative, et de percevoir comment l'association permet de dégager, si l'on refait le parcours inverse, de nouvelles perspectives pour chaque terme. Pour bien délimiter le territoire de cette dynamique associative, on s'interrogera dans un premier temps sur le piège et le catalyseur que représentent les théories franco-française et anglo-étasunienne du fantastique et du gothique pour le Canada. Ce cadre permettra de mieux cerner l'élan particulier qui s'installe à partir des années 1970 : on abordera alors les récits à effets de fantastique non comme une catégorie à part, mais comme des textes qui reflètent de manière étonnante, aux plans institutionnel et métaphorique, ce qui se joue tant au Québec qu'au Canada quant à la volonté de créer des canons susceptibles d'apporter des formes d'autonomisation littéraire. Dans un second temps, on prendra pour mesure deux auteures : Anne Hébert et Margaret Atwood. Si leur production ne présente qu'épisodiquement des effets de fantastique, nous entendons aborder chez elles les récits de ce type non comme des hapax, mais selon leur exemplarité, et leur capacité de *réfléchir* ce qui se joue en cette période : les parcours singuliers seront appréhendés par le prisme de la dynamique associative fantastique, femmes et Canada, et permettront de dégager de nouvelles pistes de lecture.

© Arnaud Huftier, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'absence et le désir : Anne Hébert, Margaret Atwood, et l'héritage du fantastique

ARNAUD HUFTIER

Université Polytechnique Hauts-de-France

Associer fantastique, Canada et femmes ne va pas de soi. Du moins si l'on évite de dresser un simple panorama, qui se contenterait d'une nomenclature sans autre aspérité que de se questionner sur la valeur et la réception d'auteurs particulières. Là n'est pas notre intention. En associant ces termes, nous entendons bien les peser, les jauger, les faire jouer dans la dynamique associative.

Pour délimiter le terrain, on partira dans un premier temps de la réception d'auteurs et d'auteurs choisis, pour s'interroger sur le piège et le catalyseur que représentent les théories franco-française et anglo-étasunienne du fantastique et du gothique pour le Canada. Ce cadre permettra de mieux cerner la dynamique qui s'installe à partir des années 1970 : on abordera alors les récits de fantastique non comme une catégorie à part, mais comme des textes qui reflètent de manière étonnante, aux plans institutionnel et métaphorique, ce qui se joue tant au Québec qu'au Canada quant à la volonté de créer des canons susceptibles d'apporter des formes d'autonomisation littéraire. Dans un second temps, on prendra pour mesure deux auteures : Anne Hébert et Margaret Atwood. Si leur production ne présente qu'épisodiquement des effets de fantastique, nous entendons aborder chez elles les récits de ce type non comme des hapax, mais selon leur exemplarité, et leur capacité de *réfléchir* ce qui se joue en cette période.

Localiser le jeu

Fantastique, Canada et femmes... Il y a jeu lorsque les termes s'entrechoquent. Le point commun reste cette approche contrastive, qui fait apparaître un espace en l'abondant en premier lieu par l'absence.

Absence d'une théorie intégrative du fantastique? Il y a pourtant des tentatives incessantes de délimitations de ce territoire, au gré de contradictions et d'instrumentalisations. Absence d'un fantastique canadien au XIX^e siècle? Et néanmoins, une volonté d'intégrer certains contes canadiens français (ceux de

Louis Fréchette, d'Honoré Beaugrand, de Philippe Aubert de Gaspé père) dans cette catégorie, ou de placer sous l'égide du gothique de rares récits canadiens français¹ ou anglais (ceux de John Richardson, de John Charles Dent ou de William Kirby), au gré d'ajustements théoriques desdits fantastique et gothique. Absence d'auteurs canadiens au XIX^e siècle ayant exploré les territoires de l'impensable? Et pourtant, une femme mise de l'avant pour expliquer cette cartographie impensée, avec l'affirmation de Catharine Parr Traill en 1836², sans cesse reprise depuis lors. Absence de fantastique canadien du début du XX^e siècle jusqu'aux années 1960? Et pourtant, un discours critique, des deux côtés de la frontière linguistique, qui investit très tôt des tropes propres au gothique et au fantastique, où l'on parle notamment de fantômes et de hantise pour évoquer la production littéraire canadienne et son rapport au « milieu »³, au moment où l'on réactualise la phrase de Catharine Parr Traill, par la voix d'Earle Birney : « it's only by our lack of ghosts / we're haunted » (Birney, 1975 [1962] : 15-16). Absence de reconnaissance au XX^e siècle d'auteurs canadiens? Et pourtant, la réussite mondiale de Margaret Atwood, la reconnaissance étasunienne de Tanya Huff ou celle en France et dans les pays francophones d'Anne Hébert?

Mais, avec ces auteures, on voit bien que le système de reconnaissance en lien avec une appartenance nationale se fissure : qu'il s'agisse de clichés, de dépassement, de dénigrement de la production placée sous le signe du fantastique, de telles auteures en viennent à masquer une dynamique d'ensemble au profit d'une casuistique qui serait à reprendre pour chaque parcours.

Margaret Atwood est, dans une telle perspective, de plus en plus rarement associée à sa citoyenneté canadienne, par le prisme notamment de l'impact de *The Handmaid's Tale*, tant le roman que la série. Elle apparaît comme une auteure capable de dépasser son pays d'origine au service de causes « globalisées », le postféminisme ou le biocapitalisme. Tanya Huff, publiée dans des maisons d'édition étasuniennes « de genre », avançait de son côté que la perception de sa nationalité se réduisait à des « formes d'exotisme » lorsqu'elle situait sa série *Blood* dans Toronto (avec des passages par Vancouver ou

¹ Sur cette anémie au Canada français, avec uniquement sept romans « d'inspiration fantastique » (auquel il faudrait d'ailleurs soustraire *Les révélations du crime ou Cambray et ses complices* [1837] de François-Réal Angers, la reprise avec peu d'altérations d'une affaire judiciaire) dans la période étudiée, voir Lord (1994 [1985]).

² « As to ghosts or spirits they appear totally banished from Canada. This is too matter-of-fact country for such supernaturals to visit » (Parr Traill, 2000 [1836] : 153).

³ Pour certains des éléments de contexte, dont ce discours « hanté », voir Huftier (2015 : 52-59).

Kingston)⁴. Chez Anne Hébert, les romans qui font la part belle aux effets de fantastique, *Les enfants du Sabbat* et *Héloïse*, ont été perçus négativement par une certaine critique, avec une incompréhension notamment de l'optique fantastique qui apparaîtrait comme un contrepoint difficilement préhensible en regard de l'optique plus réaliste de ses autres récits.

Difficile, si l'on s'en tient à ces différents parcours esquissés à grands traits, de trouver des dénominateurs communs, ou tout simplement une ligne de fuite qui permettrait d'entrelacer fantastique, Canada et femmes. Pour brouiller davantage une telle ligne, on peut prendre pour mesure deux auteures canadiennes de la fin du XX^e siècle, reconnues surtout pour leurs récits de vampires : Nancy Baker et Nancy Kilpatrick. Pour l'une, Nancy Baker, ses récits se situaient à Toronto, Vancouver et Banff, alors qu'elle était publiée par un éditeur canadien (Penguin Canada). Pour l'autre, Nancy Kilpatrick, ses fictions étaient localisées soit aux États-Unis soit au Royaume-Uni, tout en étant éditées dans ces deux pays. Les lieux de l'intrigue seraient-ils donc, d'une certaine manière, liés aux lieux d'édition pour les récits fantastiques? C'est ce que semble dire Nancy Kilpatrick lorsqu'elle avance qu'elle ne pouvait trouver de maison d'édition susceptible de l'accueillir au Canada⁵. Il y a pourtant des lieux d'édition dédiés, si l'on s'en réfère à la dynamique de la revue *On Spec* (sous-titrée *The Canadian Magazine of the Fantastic*) à partir de 1989 et des anthologies *Northern Frights* à partir de 1992. La politique éditoriale est toutefois sans équivoque, au niveau d'un établissement de frontières : face à l'existence du seul marché étasunien, et des pressions qu'il exerce sur les écrivains canadiens afin qu'ils n'apparaissent pas comme « étrangers », *On Spec* proposait un lieu éditorial pour les auteures et auteurs qui refuseraient de « s'inspirer » des normes étasuniennes, et privilégieraient une « psychologie » particulière dans leurs récits. De son côté, *Northern Frights* s'attache à élever comme principe la localisation au Canada :

No fanged Carpathian vampires here, no fog-shrouded ruins, chain-rattling spirits or forbidden eldritch tomes. Instead, we offer you contemporary journey into the mysteries of human behavior and in the dark mazes of the mind as its own haunted castle, greater sources of fear than all the ghosts and hobgoblins that ever stalked Europe. (Hutchinson, 1999 : VII)

⁴ « American readers find Canadian location exotic » (Huff, 1998 : 131).

⁵ « I've set the novel in the U.S. which means it may not find a Canadian publisher. [...] You can't sell horror in Canada » (Kilpatrick, 1998 : 166-167).

Cette prise en compte du lieu de fiction s'inscrit dans le sillage de John Colombo et Michael Richardson qui, dans leur anthologie *Not To Be Taken at Night*, avancent que l'adoption de la matrice anglaise n'apporterait qu'une certaine forme d'exotisme : loin de créer angoisse et effroi, cela constituerait une mise à distance esthétique. À rebours, ce sont les trous laissés par l'espace donné comme plein de la vie quotidienne qui s'avèrent susceptibles de remettre en cause la stabilité apparente :

The unknown has not vanished ; it has merely shed its reassuring old European accoutrements and move onto the modern Canadian scene. It prowls the familiar street where we argue over hockey teams and local politics, skulks in the park where we light our Dominion Day fireworks, stalks the busy intersections of our cities and the waving wheatfields of the West. (Colombo et Richardson, 1981 : 10)

Mais, si l'activité éditoriale autour d'*On Spec* et *Northern Frights* insistait sur un fantastique intérieur en prise avec les lieux canadiens, se trouve-t-on pour autant face à la psychomachie, c'est-à-dire « la projection des événements extérieurs (sans pour autant laisser place au tératogène) sur la conscience des personnages, avec une volonté de situer l'expérience en un vœu "expérimental", capable de *réfléchir* la réalité relative » (Huftier, 2004 : 32)? Or, on le sait, la psychomachie a pu constituer un catalyseur de ce que l'on regroupe en Belgique d'expression néerlandaise sous l'expression de *magisch realism*. Comment appréhender, à partir de là, les récits regroupés au Canada sous l'étiquette de réalisme magique / *magic(al) realism*, à l'image de Rikki (Mellier, 2001), Ann-Marie MacDonald (Andrews, 1999) ou Ying Chen?

Pour Ying Chen, au même titre que pour Stanley Péan, l'expression prend un tout autre sens, puisque cela permettrait notamment de définir le territoire d'auteurs et d'auteurs dits migrants, qui proposeraient un autre rapport à la surnature, et s'écarteraient par là des prodromes européens dans la réactivité des personnages face à l'impensable.

Mais comment prendre alors en charge les récits dans l'anthologie *Magic Realism* en 1980 (Hancock, 1980), sans lien avec la littérature dite migrante, et qui concernent tout autant la production québécoise que la production canadienne de langue anglaise? Comment réellement les appréhender si l'on en voit certains réapparaître un an plus tard dans une anthologie qui présente des « [c]lassic tales of mystery and supernatural » (Colombo et Richardson, 1981), sans lien annoncé avec le réalisme magique, alors que, de son côté, Ann-Marie MacDonald peut

être uniquement analysée par le prisme du *gothic* (notamment Laouyene, 2009)? Ne pourrait-on pas plutôt penser en « effets de fantastique » pour y dégager une continuité, avec au cœur de cette dynamique l'écriture des femmes?

Le jeu du fantastique désoccidentalisé

Que nous apportent finalement ces rapides coups de sonde? La dynamique de la production canadienne à effets de fantastique est entée sur différentes questions, ou plutôt diverses mises en scène. Le lieu d'énonciation est ainsi au cœur des interrogations et des revendications, au même titre que les étiquettes possibles pour regrouper ce type de récits. Se pose dès lors le problème d'importation de ces étiquettes, et les critères qui vont avec.

Le cœur même du jeu réside par conséquent dans la manière de gérer un héritage, et de considérer *le processus d'héritage en œuvre* : à partir du moment où l'on peut mieux assimiler, en un premier temps, la manière canadienne de jouer avec le fantastique, on pourra mieux comprendre la suite du jeu, avec les productions réflexives d'Anne Hébert et Margaret Atwood. Autrement dit, il s'agirait de retrouver les discours qui s'imposent, les contre-discours, et voir ce que cela provoque dans les récits qui se les approprient.

En un premier temps, il conviendrait donc de revenir sur ce que nous pourrions entendre ici par fantastique. On peut alors partir d'un simple constat, avec cette impression de redite presque permanente : pour la grande majorité, les ouvrages, voire les articles, prennent pour assises un petit nombre de théories françaises, à l'occasion pour en montrer les limites et proposer de nouveaux éléments de théorie exclusive. Afin de mieux comprendre la production canadienne, il importe alors de situer le mouvement qui en est arrivé à proposer de tels systèmes.

L'explication est double. D'une part, en prenant pour base un genre historique qui consistait, autour des années 1830, à privilégier l'indétermination et l'art de la litote pour valoriser une nouvelle manière de mettre en scène le surnaturel qui s'écarterait des formes « populaires » relevant de l'imaginaire gothique, la plupart des théories ont rejeté les textes issus de la production de grande consommation, où dominaient la causalité et l'art de l'hyperbole. À partir d'une rupture esthétiquement marquée, la théorie française est donc devenue anhistorique, avec un territoire « occidental » soigneusement délimité : essentiellement basée sur l'ambiguïté, elle a exclu non seulement les récits de grande consommation, mais elle a aussi négligé la socialité des textes, et placé

sous le signe de l'extranéité – générique et institutionnelle – les récits produits en dehors de la sphère de la culture légitimée. Sous ce jour, l'approche formaliste de Todorov a permis la prise en considération du terme « fantastique » sur le plan académique, au prix d'une mise en lumière exclusive d'une classe de textes considérés comme « littéraires ».

À partir de là, si l'on envisage la fortune du terme « fantastique » dans d'autres sphères culturelles, notamment par l'entremise des différentes traductions de l'*Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Todorov, différents enseignements peuvent être tirés. Ainsi, dans différentes sphères culturelles, on en venait soit à nier la pertinence du terme, avec pour justification l'application du mot à une infime partie de textes – ce qui pouvait renvoyer au conflit entre des approches modales et génériques –, soit à recréer *a posteriori* une histoire littéraire basée sur ce qui était présenté comme une suite d'échecs, à partir du moment où nombre de textes ne rentraient pas dans les limites d'un « genre » et de sa théorie. Ceci tendait à montrer non seulement l'aspect exclusif du terme « français », tout autant que sa capacité de réécrire des histoires littéraires nationales.

Parallèlement, si l'on prend pour assise l'impact toujours important chez les lectrices et lecteurs de récits composés il y a quelque 200 ans, il n'en demeure pas moins que des « effets de fantastique » persistent, au-delà des contingences systémiques et nationales. Avec pour focalisation le refus de s'enfermer sur la notion de genre et de proposer une nouvelle théorie exclusive, l'optique consisterait dès lors à faire dialoguer deux sphères : ce qui pouvait apparaître comme un genre « historique », source d'enjeux et d'instrumentalisation, source aussi de renouvellements, d'une part ; les effets que l'on pourrait retrouver en dehors d'esthétiques historiquement marquées, d'autre part. Il s'agirait de la sorte d'en revenir aux effets de fantastique, ce qui permettrait de remonter jusqu'à un sentiment de fantastique, qui renvoyait à une peur que l'on neutralisera, pour faire simple, sous le terme d'universelle, et d'explorer ensuite la pluralité artistique des effets de fantastique, d'en assimiler les soubassements épistémologiques et les attermoissements esthétiques.

En même temps, ce qui permet non seulement d'intégrer les dominantes de récits perçus habituellement sous les termes de « gothique », de « fantastique », mais aussi de « fantastique social », de « fantastique réel » et toute autre étiquette substantivée, c'est bien la mise en scène dans les textes – cela pouvant aussi s'appliquer aux autres formes artistiques – d'un impensable mais pourtant là, qui

quintessencie ce que la société a oblitéré et ne permet pas ou plus de conceptualiser : les effets de fantastique donnent ainsi des *formes* à l'impensable. Or, pour renvoyer apparemment à des formes simples – la mort, la tératologie, etc. –, susceptibles d'expliquer la permanence de certains récits, cela n'en reflète pas moins les systèmes de croyance dominants de certaines époques et sphères culturelles, les critères de légitimation dominants intégrant ce processus d'occultation et de dévoilement. Le *sens* des effets de fantastique est dans cette perspective d'investir une place qui ne peut pas admettre une instance qui est *en trop*. Cet espace surnuméraire est l'espace de « l'autre », qui peut tout aussi bien renvoyer à un vide effroyable qu'à un trop-plein effrayant. L'indivis (l'homme) et l'univoque (le signe) s'affrontent alors à la dualité et la duplicité : les effets de fantastique se jouent au niveau de la bifacialité, et renvoient à une perte originaire, celle d'un univers (symbolique ou naturel) où la pan-signification permettait de (se) comprendre⁶.

Cet « élargissement » du fantastique par le prisme des « effets de fantastique », loin d'apporter une confusion en raison d'une absence de centre, permettrait de dégager les enjeux systémiques de certaines étiquettes, à l'image du « nouveau fantastique », du « réalisme magique » ou du « réel merveilleux », qui tentaient de prendre en compte des déplacements et réajustements nationaux. Cela rend possible à ce titre d'interroger sous un jour nouveau la production d'Amérique du Sud au même titre que la production belge d'expressions française et néerlandaise, et la production canadienne d'expressions française et anglaise, ainsi que tout un pan de textes généralement négligés par la critique. Le but d'une telle approche est de sortir d'un endoctrinement symbolique présenté comme relevant de la « tradition » culturelle légitimée. Cela pourrait éclairer différemment l'émergence « nationale » d'effets de fantastique : dans ce cadre, il s'agit d'une rupture avec les formes narratives et l'imaginaire européens jusqu'alors vécus comme des modèles, pour inventer de nouveaux métissages. Une telle approche des effets de fantastique permettrait ainsi de s'approcher au mieux de la notion de culture émergente, avec la nécessité d'une ré-historicisation de textes généralement abordés en dehors du contexte d'inscription.

Il nous apparaît aussi important de préciser un point, essentiel pour l'approche des effets de fantastique au Canada : la césure entre le monde académique et la production littéraire est ténue, ceci apparaissant encore plus

⁶ Pour une approche circonscrite des effets de fantastique, voir Bozzetto et Huftier (2004).

marqué au Québec (en raison de l'importance, notamment, de la place de la création littéraire dans les universités). Outre le nombre important d'écrivaines et d'écrivains qui sont en même temps des universitaires, les ouvrages canadiens sur le fantastique sont relativement nombreux, et ils prennent en charge la production nationale – s'attachant notamment à commenter les auteurs contemporains à l'aune du passé canadien –, soit de manière frontale (Lord, 1995 ; Morin, 1996 ; Carpentier, 2007), soit en l'intégrant dans un corpus international (Desmeules, 1997 ; Bouvet, 1998). Si Todorov reste la valeur-étalon, on peut remarquer que la critique québécoise s'appuie beaucoup plus fortement sur des critiques françaises qui ne s'enferment pas obligatoirement sur la notion de genre (à l'exemple de Roger Bozzetto ou d'Irène Bessière⁷).

De l'autre côté de la frontière linguistique, on constate une activité critique importante autour du gothique en lien avec la notion de *survival*, définie par Margaret Atwood, notamment dans son ouvrage éponyme de 1972 (*supra*). Sur le lien plus explicite entre *gothic* et *survival*, Margot Northey avance à ce titre que « a persistent feature of the fear in horror in many Canadian gothic works is the sense of threat to or collapse of an entire culture » (Northey, 1976 : 109). On retrouve aussi de plus en plus fréquemment la notion de hantise, ce qui permet de jauger la production contemporaine par les traces du passé, ainsi que du rapport à l'Europe, l'abondance d'approches de ce type étant particulièrement sensible à partir des années 2000 sous les auspices du postcolonialisme⁸. Des lectures sont ainsi possibles des récits d'auteurs autochtones qui, désormais, peuvent être appréhendés sous le mode *haunting back* (Goddu, 1997 : 53) : ils déconstruisent le moule occidental des récits fantastiques pour élargir l'horizon politique des *indian ghosts*, qu'il s'agisse de « A Seat in the Garden » (1993) de Thomas King ou *Monkey Beach* (2000) d'Eden Robinson⁹, ainsi que des vampires, dans *The Night Wanderer* (2007) de l'auteur ojibwa Drew Hayden Taylor, récit sous-titré « A native gothic novel ».

Cette caractéristique d'un discours sur le fantastique qui se nourrit de la production contemporaine et l'innerve vient renforcer l'idée d'une possibilité de cerner *le processus d'héritage en œuvre*.

⁷ Voir notamment les articles dans Émond (1990).

⁸ De cette production particulièrement abondante – voire redondante –, l'on peut retenir Edwards (2005), Turcotte (2009), Sugars et Turcotte (2009), Rudd (2010), Sugars (2011) et Goldman (2012).

⁹ Sur la manière de retourner les conventions du gothique, en se basant sur la dimension « deceptive » du récit, voir Castricano (2006).

Le fantastique en héritage

Il est évidemment impossible en ces pages de revenir sur le fantastique canadien dans son ensemble. On se contentera par conséquent de points rapides sur l'émergence de récits regroupés sous les termes fantastique et gothique (dans des anthologies, articles et ouvrages critiques) pour se concentrer sur l'acmé de ce groupe de textes dans les années 1970 et 1980, et leur expansion dans les années 1990, des deux côtés de la frontière linguistique.

Pour autant, il ne s'agirait pas de s'en tenir à l'idée d'une auto-génération spontanée de récits gothiques et fantastiques dans les années 1970. Au contraire, ces récits apparaissent de manière visible, parce qu'ils vont utiliser « de manière frontale » ce qui travaillait la critique lorsqu'elle tentait d'appréhender la production contemporaine en lien avec le changement sociétal.

On peut alors revenir sur la reprise de plus en plus fréquente dans les années 1960 de l'affirmation de Catharine Parr Traill en 1836 sur l'absence de fantômes au Canada, désormais associée au poème « Can. Lit. » d'Earle Biney et les vers conclusifs qui viennent en quelque sorte la doubler.

Au premier abord, lorsque ces deux citations sont utilisées, cela tend à expliquer la parcimonie de récits canadiens présentant des effets de fantastique. Mais, ce qu'elles traduisent réellement, c'est une autre forme de hantise : celle qui consiste à avancer que le Canada reste en position coloniale sur le plan culturel. Lorsque Parr Traill découvre ainsi le Canada, et tente de le faire sien, c'est l'absence d'épaisseur historique qu'elle évalue, à partir du moule européen et de l'oblitération de la culture autochtone. Lorsque Biney invoque cette absence de fantômes dans son poème, c'est au contraire cette absence qui le force à écrire, *qui informe ce qu'il écrit*. Autrement dit, le geste apparent de refus d'un trope gothique se retourne pour produire l'image d'un fantôme présent/absent : *c'est bien parce que l'on cherche à cerner l'absence qu'on finit par lui donner une présence, dans le discours même qui tente de tout justifier*. Cela crée de la sorte une dynamique scripturaire, une tentative de justifier l'absence, au même titre qu'un contre-discours, qui consiste à nier cette absence et à trouver des traces.

Cela doit, évidemment, être réintégré dans le discours culturel de l'époque, où l'on tente de saisir cette présence/absence d'une entité fantomatique : la production littéraire canadienne. Dès lors, comment ne pas être frappé par la fréquence avec laquelle reviennent, à partir des années 1960, les mots *ghost* ou *haunting* dans les tentatives de définition? Sans attendre la prise en charge

« frontale » de cette « hantise » par la critique contemporaine, qui s'attache à trouver les traces de la culture autochtone par le prisme postcolonial, on peut voir les fondements de ce discours quelque quarante ans plus tôt, sans que cela soit lié comme tel à la fiction – gothique ou surnaturelle. C'est le cas, notamment, de D.G. Jones, lorsqu'il revient sur les (éventuelles) origines, les (éventuelles) frontières et les (éventuels) critères de la littérature canadienne. Il prend alors pour appuis non seulement les vers d'Earle Biney, mais aussi ceux de James Reaney tirés de « The Horn », où sont évoquées les « haunted chimneys » du Canada (Jones, 1965). Et c'est aussi ce qu'affirme, autrement, Yves Beauchemin, lorsqu'il tente d'expliquer l'absence de récits de fantômes dans la littérature québécoise de la Révolution tranquille par le biais d'une hantise trop prégnante de la réalité physique et politique¹⁰, ce qui ne l'empêche pas, quelques années plus tard, de placer sous le signe du fantomatique la réalité des francophones dans Montréal : « À regarder les enseignes et les affiches, nous avons l'impression parfois d'être des fantômes » (Beauchemin, 1992¹¹).

À partir de là, si l'on se penche sur l'interpénétration des sphères critiques et fictionnelles autour du trope gothique de l'absence rendue présente par le discours qui l'in-forme, au-delà des contradictions entre les tentatives de définition, on peut retrouver de manière étonnante des termes communs : qu'il s'agisse d'une schizophrénie culturelle, d'une aliénation culturelle, d'une approche sous le signe de la névrose ou de l'oppression, d'une recherche des symptômes de l'amnésie dans le cadre autochtone, d'une tentative de cerner le défaut d'organicité, tout consiste à mettre en place des tropes qui agissent comme autant de marqueurs d'une définition qui s'établit par son paradoxe constitutif, par « l'in-créé » (*uncreated*). Moralité de cette anormalité : des années 1950 jusqu'aux années 1970, il y aurait une *affection* à être Canadien ou Canadienne – et cela vaut des deux côtés de la frontière linguistique. La porosité est réelle entre une herméneutique de la critique, qui instrumentalise la fiction, et une herméneutique fictionnalisée, qui instrumentalise la critique. Comment ne pas, en effet, remarquer qu'il s'agit, dans les deux cas, de s'affronter à un espace surnuméraire, avec en ligne de mire la mise à jour de ce que la société a oblitéré? Si on reconnaît là un des fondements des effets de fantastique (*supra*), cela

¹⁰ « Our reality – political, physical – is perhaps too haunting in itself to allow for ghosts » (Beauchemin dans Manguel, 1990 : VIII).

¹¹ Cette impression précède bien évidemment la loi 101 et l'affichage obligatoire en français. Il y aurait un chemin « fantomatique » à parcourir avec Yves Beauchemin, en partant de cette dénégation pour arriver à la famille de fantômes heureux dans *Renard bleu* (2009).

structure non seulement ce que mettent en place les fictions, mais aussi les approches théoriques d'une littérature nationale *fantomatique*. De même, si l'oxymore est le creuset conceptuel des effets de fantastique, c'est le trope qui s'impose dans les approches critiques, au même titre que la fiction.

Il ne s'agit évidemment pas d'étendre ce glissement analogique à l'ensemble de la production fictionnelle de l'époque, mais l'apparition de plus en plus marquée de récits à effets de fantastique traduit et trahit ce qui travaille la critique. De fait, plus on tente de se définir, plus on gagne en maturité, et plus on peut et l'on doit déstabiliser. Ce qui travaille, en tout état de cause, c'est ce corps culturel canadien malade d'une hantise mal définie. Dans les récits, les apparences sont trompeuses, la temporalité et l'espace sont des leurres, au même titre que le régime d'historicité, si l'on pense par exemple à *Beautiful Losers* (1966) de Leonard Cohen¹², et les fantômes sont toujours sur le point d'apparaître, sans que l'on comprenne obligatoirement *leur lieu et leur valeur d'origine*. C'est le cas de la présence, dans *The Double Hook* (1959) de Sheila Watson, du fantôme de la « Vieille femme » : si elle est tuée au début du récit, on la voit inlassablement revenir pêcher au cours de l'histoire, envahissant alors de sa présence surnuméraire des territoires qui appartiennent à d'autres. Or, à en suivre Marlene Goldman, cela pourrait renvoyer à ce qu'elle appelle la « paracolonial haunting », à partir du moment où les fantômes canadiens dialoguent à l'occasion « with unfinished business concerning the legitimacy of land settlements » (Goldman, 2012 : 61)¹³.

On peut ainsi mieux baliser le terrain sur lequel vont s'implanter les récits à effets de fantastique canadien, en tenant compte de deux éléments : le rapport aux influences extérieures, ainsi que le rapport au « territoire » et à la tradition qui y serait liée.

C'est ce double regard qui nous importe, avec l'ajout ensuite de la perspective femme par l'entremise d'Anne Hébert et Margaret Atwood, et il ne nous appartient pas en ces pages de revenir de manière exhaustive sur l'ensemble des récits à effets de fantastique.

Pour le Québec, on se contentera de mentionner rapidement ce que l'on pourrait qualifier de « fantastique sous influence », et qui se construit par la

¹² Voir dans cette perspective Dobson (2009).

¹³ Voir le chapitre « Coyote's Children and the Canadian Gothic: Sheila Watson's *The Double Hook* and Gail Anderson-Dargatz's *The Cure for Death by Lightning* », dans Goldman (2012 : 39-62).

déconstruction de ses influences, à l'image des *Contes pour buveurs attardés* (1966) de Michel Tremblay ou *Mort exquise* (1965) de Claude Mathieu : ces deux auteurs passent notamment par la marge, avec le Belge Jean Ray pour Michel Tremblay, et l'Argentin Borges pour Claude Mathieu. Il faut, néanmoins, attendre le milieu des années 1970¹⁴ pour voir apparaître en nombres des récits à effets de fantastique, avec en outre une prédilection dans ces textes pour les espaces citadins et péri-citadins. Comment justifier un tel ancrage? Comment expliquer une telle expansion, remarquée par la critique « généraliste », avec en parallèle la création de lieux institutionnels propres à cette expression littéraire? Face à une production particulièrement abondante, notamment du côté québécois, depuis les années 1980, le risque serait alors grand d'en rester à une simple nomenclature, de passer d'une auteure ou d'un auteur à l'autre pour justifier des expériences « singulières »¹⁵. Le risque serait tout aussi grand de regrouper l'ensemble sous les oripeaux thématiques, ou de s'en tenir à une approche institutionnelle, qui justifierait la dynamique par la constitution de réseaux. S'il apparaît dangereux de souscrire de la sorte à l'idée « sans fond » d'une génération spontanée, ou d'un auto-engendrement institutionnel, avec à l'opposé un « éclatement » impossible à embrasser, il n'en demeure pas moins que se donnent à lire des affirmations sur une « imagination fantastique » qui serait « l'une des veines caractéristiques de l'imaginaire collectif québécois » (Émond, 1987 : 10), ou « a thematic coherence sufficiently marked to constitute something of a national tradition » (La Bossière, 1993 : 147), avec une désagrégation apparente des frontières de la légitimation : « Virtually every Quebec writer is interested in the fantastic at some point in his or her career » (Hancock, 1987 : 13). Quels sont ces « lieux de l'imaginaire »? Quelles références et contre-références s'imposent alors?

On peut reposer la question de la visibilité des récits à effets de fantastique québécois, ainsi que la valeur de cette visibilité. Si l'on constate une expansion de récits fantastiques canadiens dans les années 1970, c'est bien parce qu'ils *réfléchissent* les modes dominants d'une littérature québécoise qui avait cherché sa particularité dans l'éclat des apparences – ce qui s'était traduit par une perspective réaliste doublée ensuite d'une prise en charge intimiste des lieux, ou un *parti pris* politique affiché et conceptualisé par un usage autre de la langue. C'est donc bien parce qu'il y a eu tentative d'une nouvelle cartographie où, par

¹⁴ Voir, pour les années précédentes, Janelle (2006).

¹⁵ C'était le cas dans Ketterer (1992).

différentes modalités, l'on entendait, à l'exemple des écrivains et critiques de *Parti pris*, « nommer la réalité, démystifier un certain passé et orienter le Québec en devenir sans renier son présent » (Gauvin, 1975 : 97), que ce renouveau du fantastique québécois lui oppose une vision décentrée : à partir du moment où un ordre tendait à s'imposer (ce qui comprend aussi... un *ordre de vision*), les effets de fantastique prennent en charge la part d'ombre des lieux. Il va sans dire que ces lieux sont habités, et mus par des hantises modernes : ce sont les instances sociétales et culturelles qui constituent le point de basculement. Autrement dit, les récits à effets de fantastique prennent en charge la dynamique aporétique qui s'impose à la fin de la Révolution tranquille jusqu'à la crise d'Octobre. De là proviennent ces jeux de la mémoire et cette redéfinition du Temps : à partir du moment où l'on avait nié le passé récent, et que dans la configuration des années 1970 on redéfinit le passé proche de l'activité culturelle québécoise, les effets de fantastique peuvent coalescer ces temporalités niées, et proposer de nouvelles modalités pour interroger la consistance du présent. C'est ce rapport à la mémoire qui permettait, selon une belle intuition de Lise Gauvin en 1977, d'intégrer les récits à effets de fantastique dans la dynamique refondatrice de la production littéraire québécoise :

Il y a bien loin en effet de cette mémoire d'aujourd'hui, agressive, tourmentée, ou simplement quotidienne, à cette mémoire ancienne qui a présidé à la naissance de la littérature d'ici. [...] Mais de cette tradition, il reste peu de choses dans les nouvelles de Jacques Brossard, au centre desquelles se trouve également la réactualisation de la mémoire. *Le Sang du souvenir* [...], roman-recueil de six récits fantastiques, s'inscrit dans un mouvement alterné d'affirmation-annulation du temps et joue sur diverses formes de transgression. (Gauvin, 1977 : 54)

À la lumière des recueils *Contretemps* (1971) d'André Berthiaume et *Récits des temps ordinaires* (1973) de Louis-Philippe Hébert (voir Lord, 1996 : 53-74), des nouvelles « La bouquinerie d'outre-temps » (1978) d'André Carpentier et « La maison de l'éternelle vieillesse » (1978) de Daniel Sernine, et à celles du « Sculpteur du temps » (1999) de Gaëtan Brulotte, on peut pleinement embrasser l'horizon de la préface d'André Belleau au numéro de la *Nouvelle barre du jour* consacré en 1980 à la littérature fantastique, qui serait pour lui « un signe de maturité : une société commence à se donner à elle-même le spectacle figuré de ce qui, sourdement, profondément, la travaille » (Belleau, 1986 [1980] : 70).

En outre, ces lieux de la mémoire fragmentée s'appartient à une surconscience de la « mémoire du genre ». Cela s'explique par l'émergence

tardive de récits fantastiques au Québec. Autour de cette institutionnalisation, on cherche notamment à trouver un *continuum* de « l'imaginaire fantastique » québécois, avec la volonté de prêter aux récits légendaires du XIX^e siècle le vocable « fantastique », sans que cela ne réponde à la réalité de ces contes. Par contre, la réalité des textes, c'est que cet horizon surnaturel édifiant étriquait l'imaginaire des lieux. Dès lors, si l'on se retourne vers ce passé, une autre forme de disparition surgit, à l'exemple du « Fragment de Batisca » d'André Belleau. Les universitaires qui veulent ainsi découvrir la « réalité » de Louis Fréchette en tant qu'auteur symbole de ce passé légendaire vont disparaître, non sans avoir découvert que le « paysage » qui entoure cette re-vision de Louis Fréchette est le « témoin d'un peuple intérieurement défait, colonisé dans l'esprit, désormais impuissant à trouver la forme en lui-même ou dans une tradition cassée, et condamnée de ce fait à l'informe de toutes les formes » (Belleau, 1983 : 72). Pour André Belleau, ce qui devient de la sorte un lieu vide de l'imaginaire québécois permet de mettre en relief cette forme de mémoire hyperactive du fantastique contemporain, sans pour autant que les « lieux découverts » soient rationalisables : « Ce qui ne peut être dit ni aperçu (chaque personne, chaque société a son point aveugle), le fantastique le marque en creux au centre de son discours. Il ne peut que parler autour de ce lieu vide » (Belleau, 1983 : 65).

La « mémoire du genre » implique aussi une dénudation des référents critiques, à l'image des notes de bas de page qui font explicitement référence chez Daniel Sernine aux théoriciens français. Sous couvert d'irrévérances explicites (« un clin d'œil à Tzvetan... » ; Sernine, « Ses dents », 1983 : 165), il est possible de voir comment Sernine subvertit à souhait ce qui a fait la fortune de Todorov (voir Sacré, 2013 : 203-224). Avec ce jeu, il est aussi possible de montrer comment cet auteur déconstruit le cadre de référence français, exacerbant la conformité de textes susceptibles d'apporter une légitimation. Cela ne se situe donc pas uniquement sur le plan de la création, mais aussi sur le *lieu* de la création (et de l'énonciation) : à partir du moment où cette référence française constitue la norme occidentale de qui *veut écrire* des textes fantastiques, Sernine en vient à déconstruire ces frontières par un retour aux origines du Canada. L'on retrouve ainsi une métisse dont les parents amérindiens tentent de refuser la part « occidentale », marquée par une propension à l'hésitation et au doute : « comment oses-tu douter, fille de rien ! » (Sernine, « Le masque », 1983 : 20). C'est pourtant cette part qui finira par l'emporter, si l'on se fie à une autre nouvelle du même recueil, « La pierre d'Erèbe », où, devenue grand-mère, la métisse a fini par adopter un mode de penser occidental. Sous ce jour, la tension

du recueil de Sernine provient d'une exacerbation du modèle canonique franco-français, pour le détourner par le métissage, qui vient interroger les origines et leur travestissement. Jouant de la sorte d'une double tradition – celle qui renvoie aux origines du Canada et celle qui permet d'écrire le fantastique « littéraire » sous le mode « français » –, les effets du texte construisent une contre-tradition consistant à enterrer les deux, à montrer *comment on enterre les deux*.

Si Sernine peut alors proposer des récits de l'entre-deux, qui intègrent cet horizon critique à la mémoire du lieu, on peut aussi retrouver d'autres manières de mettre en crise le modèle européen. Pierre Karch, non sans renvoyer à Robertson Davies (*supra*), propose à ce titre une équivalence métaphorique entre l'architecture de University College et une « œuvre aussi complexe, telle qu'on n'en a jamais vue au Canada », avec la nécessité d'aller « chercher ses ouvriers spécialisés un peu partout en Europe » (Karch, 1988 : 37). Là encore, le personnage ne peut finalement vivre *l'endroit*, mais au moins en a-t-il montré le principe de dérèglement, par l'expérience d'une singularité hantée, qui fait référence à un extérieur de la « forme » qui vient contaminer en creux celui qui tente de justifier le lieu. Parler de la sorte d'une singularité hantée, c'est aussi mieux comprendre ce que disent d'eux-mêmes les auteurs, qui avouent privilégier la forme courte. Certes, cela relève encore d'une « mémoire du genre ». Mais, dans le contexte québécois, cela dénote aussi une singulière vision, avec un assemblage de singularités hantées qui refluent toute idée de centre. On passe par la marge. On assume la marge. On se définit par la marge. André Carpentier peut à cet égard revendiquer une triple marge pour se définir : en tant que « nouvellier », en tant que « fantastiqueur », et en tant qu'écrivain québécois, il ne peut décemment prétendre occuper une position « centrale » (Carpentier, 2007 : 16 et 136).

On peut sous ce jour mieux comprendre l'importance non seulement de la production de récits à effets de fantastique à partir des années 1970, mais aussi leur place désormais cardinale – avec ce paradoxe du passage par les marges – dans le discours littéraire. Dans un système de balancier, ces récits vont permettre de redéfinir les contours de l'image de la production culturelle québécoise. Car ils s'intègrent dans une approche générale qui consiste à brouiller les frontières de la légitimation, à élargir pour le dessein culturel québécois le spectre des formes « révélatrices ». Même si la définition du terme de « paralittérature » est elle-aussi franco-française, il s'agit de ne pas reproduire une exclusion basée sur des critères de légitimation identiques au « centre » parisien :

Au moment où les recherches théoriques dissèquent les genres et les écritures, d'autres démarches remettent en question les frontières du domaine littéraire lui-même, en lui homologuant des œuvres désignées comme celles de paralittérature. Dans cette conjoncture, et surtout à cause de l'histoire présente du Québec, l'heure n'est sans doute pas au tamisage du corpus national pour n'en retenir que les rares chefs-d'œuvre, mais plutôt à l'exploration souple des domaines laissés dans l'ombre. (Pagé, 1976 : 38)

Dans une configuration qui reprend le même « décalage » que la production culturelle belge d'expression française (voir Huftier, 2010), un tel spectre large amènera à une prise en considération, pour ce que cela représente au niveau d'un ancrage imaginaire localisé en réaction aux critères de légitimation promulgués par le centre, de la chanson, de l'humour et des récits à effets de fantastique. Ce principe intégratif tend donc à expliquer cette possibilité de « lier » les expressions littéraires :

Mais en cette période inflationniste, où l'institution littéraire ronronne de contentement, l'invention m'apparaît venir davantage des « petits genres » qui, à des degrés divers, avec des approches parfois opposées et de nouvelles formes d'écriture, réinventent le temps, la durée, redécouvrent la mémoire ou la font éclater. (Gauvin, 1977 : 54)

En regard de cette dernière citation, un autre élément s'impose : si l'on emploie le mot « genre », c'est parce que l'on pense reconnaître la classe de récits dans laquelle s'intègrent ces textes. Or, en dehors des récits « légendaires » du XIX^e siècle, s'il n'y a pas de tradition « locale » de ce type de récits avant les années 1970, cela ne peut que renvoyer à un « ailleurs de la forme originale ». Par conséquent, aborder les récits à effets de fantastique des deux côtés de la frontière linguistique implique la nécessaire prise en considération de déterminations *extérieures*, y compris sur le plan esthétique.

Du côté canadien anglophone, le double rapport à l'étranger se situe du côté des récits de fantômes, avec la tradition britannique, et le gothique, selon le double versant britannique et étasunien.

Cette tension vers l'extérieur, avec un regard tourné aussi vers les emblèmes culturels canadiens, traverse les récits des années 1970, et il peut expliquer l'adhésion autour du *survival* de Margaret Atwood¹⁶. Cependant, pour

¹⁶ Avec le « survival » de Margaret Atwood, il s'agissait de trouver « a single unifying and informing symbol » à même de représenter le territoire culturel canadien, ce qui recoupe les

ne pas proposer ici une sorte de panorama qui viendrait éclairer la « dynamique en tension », on se contentera d'analyser sommairement certains des récits d'un auteur qui, à nos yeux, quintessencie le jeu qui consiste à « dénuder » les influences, pour ensuite leur redonner chair dans une perspective carnavalesque : Robertson Davies. Emblématique, et exemplaire, puisque ce dernier va « s'amuser » à écrire des « récits de fantômes »... S'amuser, l'expression est pesée, puisque les commentateurs n'ont pas pris en juste considération cette partie de la production de Robertson Davies, alors qu'elle nous paraît irriguer non seulement le reste de ses récits, mais aussi la production canadienne fantastique dans son ensemble. Il faut, pour ce faire, changer tout simplement de focale, et prendre ces « récits de fantômes » pour ce qu'ils sont, et ce par quoi ils sont hantés : lorsque le fantomatique devient le thème affiché du récit, une autre forme de hantise s'impose, puisque la forme des *ghost stories* appartient aux auteures et auteurs britanniques... Cette curieuse imbrication entre métaphorique et thématique peut alors produire un niveau méta, où il ne s'agit pas forcément de faire la part des choses, mais de construire un entre-deux signifié par l'adoption de la forme elle-même, avec une dénudation « nationale », sous le mode carnavalesque, des procédés.

C'est le cas de ses « strange and uncanny tales » regroupées dans *High Spirits* (1982), où la présentation s'amuse à reproduire le moule britannique, avec les récits rapportés dans des lieux et endroits idoines – les soirées de Noël au Massey College de Toronto, qui renvoie au King's College Choir School des *ghost stories* de M.R. James. Robertson Davies fait par le biais du règne de la copie le vecteur de l'effroi. Lorsque, dans un même mouvement, il décrit l'architecture du Massey College en regard de la tradition architecturale anglaise, et que sa présentation et l'architecture de son recueil s'inscrivent de manière ostensible dans le sillage de la tradition anglaise des récits de fantômes, on comprend que

approches thématiques de cette période, que cela soit chez D.G. Jones la quête d'un « cultural predicament », les écrivaines et écrivains canadiens aidant « to articulate a larger imaginative world, a supreme fiction of the kind that embodies the dreams and nightmares of a people, shapes their imaginative vision of the world, and defines, as it evolves, their cultural identity » (Jones, 1970 : 4), ou chez John Moss la tentative de retrouver, par une reconnaissance et un partage de certains thèmes, le « national being » (Moss, 1974 : 7). Tous avaient en commun la volonté de dessiner et d'affirmer un état d'esprit national qui, par la mise en perspective de valeurs culturelles entées sur le territoire, permettait de contourner l'effroi né d'une situation coloniale où la culture de « l'autre » dominait : les différentes positions victimisantes que développe Margaret Atwood, avec au centre l'évolution du rapport avec la *wilderness*, consistaient bien à trouver, selon George Woodcock, « a people who express their nature only in struggle against the forces of economic and cultural frustration which turn almost every Canadian work of writing into a depressive reflection on our slavery » (Woodcock, 1973 : 4).

le lieu de la parole est ainsi problématisé par le prisme du choix – possible ou non, imposé ou souhaité – d'un retour. Si l'auteur se réclame alors de M.R. James, Henry James et Sheridan Le Fanu, il va jusqu'à prétendre ne pouvoir rien apporter de neuf à ses prédécesseurs sur le plan stylistique. Cette saturation référentielle permet de redéployer la force active de la hantise sur le plan culturel. Ces fantômes culturels du passé, qui ne renvoient pas uniquement à un autre temps, mais aussi à un autre lieu, rentrent en conflit avec les références, voire la présence, de Canadiens contemporains pris dans les récits comme des personnages culturels « vivants », à l'exemple de la lecture des symboles opérée par Marshall McLuhan (« When Satan Comes Home from Christmas »), ou des « modèles » que sont désormais pour *certaines* étudiants, Northrop Frye et Marshall McLuhan, dans « Dickens Digested ».

Il faut désormais assumer la vue de ces fantômes « étrangers » pour, enfin, s'en libérer : dans « Dickens Digested », le buste de Dickens finit par prendre vie dans le Massey College, sous l'effet des étudiants du département d'anglais qui entament des thèses sur l'auteur et son époque. Le récit s'attache ainsi à littéraliser le pouvoir déterritorialisant d'une hantise littéraire, puisque ce fantôme qui prend chair dans ce territoire où il ne devrait pas être, apparaît finalement comme la *forme* donnée à la parole d'un chercheur s'insurgeant contre la mainmise de la littérature victorienne et de son « représentant » : « Wonderful how the old wizard keeps life in him! Upon what meat doth this our Charlie feed, that he is grown so great? » (Davies, 1982 : 81). Dickens est de la sorte, au début du récit, *un signe culturel* qui ordonne un espace d'études, avec les valeurs qui s'y rattachent : le récit crée ensuite un espace surnuméraire, puisque « le signe Dickens » vient contaminer un espace qui ne devrait pas être le sien, imposant des valeurs qui ne devraient pas, ou plus, être là.

Dans cette optique, on peut noter que la manière de Robertson Davies consiste à importer sous le mode carnavalesque ce qui, en temps normal, bouche l'horizon culturel canadien : le bien étrange Frank Einstein traverse ainsi les récits, et le principe d'imitation, *qui est au cœur de son être*, finit, dans l'excès, par s'écrouler. C'est notamment le cas dans « The Cat That Went to Trinity » où l'auteur, alors qu'il entame un séminaire sur le roman gothique, fait la connaissance d'une étudiante nommée Elysabeth Lavenza. Elysabeth et Frank vont alors « créer » un chat – suivant l'hypotexte, il est constitué de morceaux d'autres chats –, qui est supposé devenir l'emblème du Massey College, et ils décident, en référence au cours sur le roman gothique, « to so program the cat

that it would speak in the language appropriate to that *genre* of literature » (Davies, 1982 : 99). Mais, rejeté par ses « créateurs », le chat refuse de vivre en cet endroit, n'y trouvant finalement pas sa place. Ce que cela traduit est un agrégat monstrueux de parties « locales » constitué selon un moule importé, le lieu de vie ne pouvant désormais recevoir ce paradoxe incarné. Car, si l'on en suit « Conversations with the Little Table », des fantômes culturels locaux peuvent désormais faire entendre leur voix, à l'image de William Lyon Mackenzie King, qui fait écouter en échos d'autres voix, celles notamment de Wilfrid Laurier, de Pierre Trudeau et de Mr. Massey. Avec ces derniers, ce sont donc bien les paradoxes du projet politique et culturel pan-canadien qui peuvent prendre forme, l'ensemble créant un jeu triangulaire entre ces fantômes grotesques importés du continent, et les fantômes locaux, qui s'expriment en deux langues, et expriment deux volontés divergentes d'affermissement culturel : lorsque le pied de la table finit par céder, laissant place au silence, il reste à comprendre ce qui vient de se dire de l'histoire et du présent du Canada, en deux langues.

On continue donc à chercher ses fantômes¹⁷, on continue à chercher l'auteur-fantôme, celui qui viendrait hanter les pratiques d'écriture nationales. À cet égard, on peut aussi refuser d'autres fantômes. Ainsi, après avoir observé comment la littérature anglaise venait hanter la production canadienne chez Robertson Davies, on pourrait aussi voir agir un autre spectre : celui de la littérature étasunienne. Dans « Phoenix, Phoenix, Light & Fire » (1980), James Ross se fait *porte-parole* de la critique et porte-échos à certaines fictions¹⁸, lorsque le narrateur canadien, qui est aussi éditeur, tente de devenir écrivain, il prend une « short story by Faulkner and re-wrote it in the style of Hawthorne, changing the names and location » (Ross, 1980 : 129). S'il sait ce qu'est la littérature *par principe*, il n'arrive pas pour autant à *être* écrivain, car il n'arrive pas à *être national*. Or, par l'intermédiaire de dossiers transmis par le fantôme de son père, il finira par être reconnu et trouver *sa place*...

¹⁷ On pourrait établir un florilège étonnant de citations d'articles et d'ouvrages depuis les années 1980, où continuent à apparaître les mots « fantômes » et « héritage ». D'une certaine manière, cela peut se présenter comme une « méta-hantise », puisqu'en l'occurrence, ce qui est en arrière-plan, c'est la tentative préalable de « trouver les fantômes », et de les localiser dans le discours critique : exemple parmi tant d'autres de cette « méta-hantise », « Haunted by the rich anglophone tradition that is their heritage, Canadian writers have asserted the right to an existing language [...] » (Godard, 1986 : 59).

¹⁸ C'est le cas notamment de *Surfacing* (1972) de Margaret Atwood, qui peut être relu sous l'angle d'une invasion des étasuniens sous le signe de la « normalité » et de la plate réalité.

Cette manière de défaire ce qui constitue la production culturelle nationale comporte un autre horizon de hantise : cette impression d'être invisible, qui traverse la littérature canadienne dans les années 1970 et 1980, à partir du moment où l'on n'a eu de cesse d'insister sur le processus de colonialisme culturel, du Royaume-Uni au voisin étasunien. Invisible? « Europeans think that we are just some more Americans » (Bowering, 1988 [1984] : 1), avançait ainsi, après bien d'autres, le Canadien Georges Bowering en 1984... « Americans don't seem to know that we are here », ajoutait Georges Bowering, ce qui peut aussi signifier que se retrouverait, de l'autre côté de la frontière, un même état d'esprit culturel. C'est, en quelque sorte, la réaction de Jeremy Sadness dans *Gone Indian* (1973) de Robert Kroetsch : lorsqu'après avoir admiré Grey Owl, il découvre finalement la supercherie de ses origines anglaises, avec l'impossibilité de se différencier du voisin étasunien, il ne peut que s'exclamer : « This whole damn country, I thought to myself, they're all trying to vanish into the air » (Kroetsch, 1973 : 91). Avec ce dernier exemple, on perçoit d'évidence qu'une telle situation matricielle, outre le schématisme mis en place pour les besoins de notre démonstration, entraîne dans son orbe des réactions principielles. En cette perspective, être conscient d'une certaine absence de reconnaissance « nationale », c'est aussi avoir la possibilité d'écrire le principe même de cette absence. « Canadians do worry about being invisible », ajoutait ainsi Georges Bowering, ce qui traduit une manière non pas de subir mais de rendre active l'absence de visibilité.

Cela permet d'éclairer le mouvement appelé « Southern Ontario Gothic », qui entendait prêter au nom *gothic* le pouvoir de mettre en scène l'aliénation sous couvert d'une représentation *de ce qui est*, avec les fantômes qui viennent de manière paradoxale nier la notion d'invisibilité (elle est en creux, non au centre de la représentation), manière d'ébranler l'horizontalité de la société. Cela permet, surtout, de dégager un horizon : tout ce qui relève de l'invisible va faire retour dans nombre de récits à effets de fantastique. Cette manière de *voir ce qui n'est pas* ne se situe pas seulement au niveau thématique (avec l'ajout de plans que l'on ne peut voir), mais aussi à un niveau métaphorique, où l'on peut attaquer les assises de la société canadienne, dans son rapport au passé et au voisin. La ligne de fuite reste alors une disparition programmée, que l'on peut aussi percevoir sur les doubles plans thématique et métaphorique.

L'invisibilité se conjugue donc avec la notion de disparition, au même titre que dans la production québécoise. La structure s'en trouve modifiée, à partir du

moment où l'on reprend ce qui caractérise la société canadienne, dans son rapport avec les valeurs du voisin étasunien, pour montrer ensuite que, si l'on maintient cette configuration, cela est appelé à disparaître. Cela peut tout aussi bien concerner le Grand Nord¹⁹, que la *wilderness* canadienne. Elle aussi deviendrait une valeur marchande, avec à la clé la possibilité de générer des fantômes²⁰ et des vengeances²¹. Ce qui semble s'imposer, c'est la force de déstructuration du libéralisme, que l'on retrouve aussi au niveau de l'expansion des mégalo-poles : on retrouve de plus en plus fréquemment depuis les années 1990 cette mainmise chez les écrivains et écrivaines canadiens des affres de la quotidienneté citadine. Une violence comme sans cause – donc dégagée de tout horizon religieusement codifié – apparaît, reflétant l'apparition soudaine et l'expansion inconceptualisable des mégalo-poles : on peut sous cet angle parler de « gothique urbain ».

On peut alors revenir à la perception d'André Belleau sur le fantastique comme signe de maturité d'une société. Insistons surtout sur la perspective de Belleau concernant « ce qui sourdement la travaille ». Ce qui la travaille, ce ne sont donc pas uniquement les fondements, qui ressurgissent alors qu'ils avaient été enfouis ou cachés derrière des apparences qui n'appelaient pas de commentaires (la religion, la « pilarisation »...). Ce sont aussi les questions liées au devenir en regard non seulement de ces origines, mais aussi face à une autonomie économique et culturelle que l'on s'efforce de dessiner, et une production littéraire nationale en mal de nominalisation : que sont ainsi devenues les tentatives – à dessein politique, sous obédience esthétique, etc. – de donner une forme à cette entité diffractée qui a porté plusieurs noms, « Can. Lit. », « littérature canadienne française », ou « littérature québécoise », avec même des excroissances tel le « ROC » (Rest Of Canada)?

¹⁹ Le Grand Nord pourrait être « acheté » et façonné par les Étasuniens, si l'on en suit par exemple « Wilderness Wild – A Sexual Saga of the Canadian North » (1980) de Fraser Sutherland, ou « The Night Swimmer » (1994) d'Edward D. Hoch.

²⁰ C'est le cas dans « Death By Landscape » (1992) de Margaret Atwood, où l'auteure va y rendre « invisible » (« vanish ») un personnage, avalé par le principe de « paysage » qui s'est substitué à celui de « nature », à partir du moment où cette dernière était devenue une « image culturelle » qui pouvait « vendre » le Canada : *supra*.

²¹ On peut ainsi penser à « These Broken Wings » (1994) de Sean Doolittle : si l'on peut capturer les anges en Alberta, pour ensuite les revendre, la nature finit par se rebeller, et les anges s'adapteront aux modes de capture et feront disparaître ceux qui entendent les maîtriser. C'est le même mouvement de disparition et de vengeance qui opère dans « The Cold » (1991) d'Edo van Belkom, où un taxidermiste préoccupé par la rentabilité sera littéralement dépiauté par les animaux eux-mêmes, suivant le rite pratiqué sur ces animaux.

L'ensemble laisse la part belle à de l'inconceptualisable, et justifie d'une certaine manière l'orientation prise par les récits à effets de fantastique dans la production contemporaine, récits qui à leur tour se posent le problème de leurs origines. Car cet inconceptualisable concerne tout autant l'identité canadienne, la culture canadienne, que le gothique et le fantastique eux-mêmes. Ces récits se nourrissent de signes qui, désormais, ordonnent la société, mais qui laissent entrevoir la fragmentation et la bifacialité lorsque sont proposés des espaces surnuméraires dans les récits. Ils peuvent parfaitement renvoyer à une « loss of cultural memory/history from colonialism or migration or, alternatively, because of perceived illegitimacy in one's tenancy of the land » (Sugars, Turcotte, 2009 : XI). Ils peuvent aussi, puisque cette hantise reste « localisée », venir discuter le nationalisme et le postnationalisme canadien, en partant du principe que : « Canadian national identity still feeds upon the chimera of an originary, mythopoeitic idea of the nation, yet that chimera usually spawns is an uncanny, spectral otherness that keeps re-turning and haunting the nation at large » (Laouyene, 2009 : 137).

Cela permet de conjoindre les perspectives des deux côtés de la frontière linguistique, avec certes des marqueurs politiques différents, mais avec une surconscience qui dépasse largement celle qui est généralement perçue sous l'unique mode linguistique du côté québécois. Car il y a bien une surconscience générique qui se met en place : qu'il s'agisse de s'appropriier, par le carnavalesque ou le discours critique, le fantastique ou le gothique ; qu'il s'agisse de revendiquer le « réalisme magique » / *magic realism* pour décentrer le discours en passant par la marge²² ; le fantomatique – et le discours qui va avec – domine²³. D'une certaine manière, dans leurs relations / appropriations avec le fantastique et le gothique, les récits qui revendiquent ou jouent avec ce type de construction au Canada réensemencent « l'autre » par le prisme de cette norme étrangère qui, pour André Belleau, doit réussir « à NOUS dire à travers et malgré les normes de l'AUTRE » (Belleau, 1986 [1981] : 171).

²² Si l'on en suit Jean-Pierre Durix, les écrivains canadiens ont trouvé leur modèle chez les écrivains latino-américains pour se démarquer de la « “Great” British tradition », « identified with conventionality » ce qui leur permettait de trouver un point d'ancrage avec un « “American” model that is not borrowed from the United States, a “superpower” with its own legacy of domination over Canada » (Durix, 1998 : 145).

²³ Cela permet aussi de faire dialoguer des récits qui affichent leur généricité avec des textes qui, pour se présenter en dehors de tout marqueur générique, n'en proposent pas moins des effets qui renvoient au manque, à la perte de sens et à la hantise.

Un discours conjoint et un contre-discours :

Anne Hébert et Margaret Atwood

Il ne s'agit donc pas d'essentialiser les genres, mais de voir que l'apparition de récits à effets de fantastique, et le discours qui les accompagne, jouent au Canada avec les mouvements aporétiques d'une autonomie littéraire et culturelle. Au moment où l'on construit des normes, où l'on établit des canons, les effets de fantastique peuvent les remettre en cause. En outre, la forme elle-même est investie d'un discours qui tente de stabiliser le système par les marges.

Mais, à partir du moment où il y a un discours, il va de soi que la *doxa* peut produire autant de textes fabriqués que de lectures faciles : des textes qui traduisent en contexte canadien un « genre » étranger dans ce qu'il aurait de plus repérable, et des critiques qui retrouvent dans ces textes les éléments « nationaux » les plus repérables.

Quel est alors le rôle des auteures dans cette dynamique? On partira ici d'un premier constat : l'univers qui entoure le fantastique et le gothique est essentiellement masculino-centré lorsqu'il apparaît au Canada, et il s'appuie sur une critique elle-même largement masculine.

On s'appuiera sur un deuxième constat : en 1990, lorsqu'Angèle Laferrière aborde « Les images de la féminité dans l'*Anthologie de la nouvelle et du fantastique québécois au XX^e siècle* de Maurice Émond », l'approche paraît sans équivoque sur la mainmise des stéréotypes, avec pour destin de femmes « trois possibilités : figurante, victime ou, surtout, femme fatale ». Pour Laferrière, cela constituerait d'ailleurs un paradoxe, puisque « dans le cadre fantastique où presque tout tend vers le bouleversement, la transgression des constantes, des lois de notre monde rationnel, la femme se voit paradoxalement confinée, enfoncée davantage dans des rôles dévalorisants » (Laferrière, 1990 : 78). En outre, si elle étudie plus particulièrement cette anthologie, c'est bien parce que celle-ci tend à imposer les auteurs références, avec seulement 20 % de textes écrits par des femmes, ce qui fait écho aux études du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques dans l'imaginaire québécois (GRILFIQ) qui avançaient qu'à l'époque les femmes représentent 30 % de la production de récits fantastiques. Un même constat pourrait être fait pour l'anthologie *Not To Be Taken at Night* (1981).

Comment expliquer la présence désormais importante d'auteures canadiennes qui proposent des récits à effets de fantastique? Comment expliquer

que l'on retrouve de plus en plus de noms différents pour définir et délimiter ces récits? Les deux questions nous paraissent liées : au fur et à mesure que les paroles de femmes s'imposent pour déconstruire les stéréotypes, au fur et à mesure que le discours sur la *canadianness* et la « québécoisité » tend à se généraliser, un autre discours va finir par s'imposer, où l'hybridité devient la norme-étalon.

Deux auteures semblent particulièrement révélatrices de ce changement de perspective : Anne Hébert et Margaret Atwood, qui toutes deux vont intégrer et faire évoluer les canons. La première permet d'éclairer les linéaments d'une perspective femme qui s'impose dans les années 1970, alors que la seconde permet de montrer la liaison initiale entre l'écriture-femme et le nationalisme, pour tendre ensuite à une coalescence entre postféminisme et postnationalisme.

Pour Anne Hébert, sans reprendre ce qui est dit par Nathalie Watteyne en ces pages ni pouvoir rendre compte de la complexité du roman, on peut simplement rappeler, à la suite de la thèse sur Anne Hébert et Margaret Atwood publiée par Elodie Rousselot en 2013, l'intérêt porté par les deux auteures pour la mise au jour de ce qui historiquement a été oblitéré. En l'occurrence, il s'agissait pour elles d'apporter une perspective nouvelle à l'historiographie canadienne en prenant pour personnages centraux soit des « subalterns », soit des « limited biographies », avec une perspective femme. Ce faisant, avec la configuration de l'époque dans les années 1970, il apparaît presque évident de voir cette perspective se croiser avec les effets de fantastique qui, rappelons-le, permettent justement d'éclairer ce que la société a oblitéré.

Or, dans *Les enfants du Sabbat*, Anne Hébert va creuser le passé du Québec, par le biais de la religiosité refoulée par la sécularisation, ainsi que par le prisme d'une sexualité auparavant réprimée, et qui paraît désormais libérée. Si, de fait, avec la Révolution tranquille, on a effacé ce passé, il en reste des traces, que suit le roman. Bien plus, ces traces finissent par saturer le récit dans une sorte de frénésie, où l'on cherche à comprendre, à interpréter, en essayant de s'attacher à des signes. L'ambiguïté propose de la sorte une balance, qui n'est pas pour autant interprétative : elle est avant tout suspensive, et la violence du langage et des images l'emporte. Le roman d'Anne Hébert propose ainsi une force de la sidération qui, en un même mouvement, convoque des pans explicatifs pour mieux les refuser. On pourrait à cet égard s'attacher à suivre la perspective diabolique et en rester à l'image finale du « maître » rejoint par Julie : cette structure causalisée renverrait alors à des formes de fantastique « classique », qui

vient jouer avec la pan-signification d'un système de valeurs codifié refoulé. Or, le roman ne se contente pas de donner sa part au Diable, puisque la dialectique qui l'emporte, c'est celle du désir et de la voix du maître, le Diable en étant un avatar. Le roman présente, en effet, différentes tentatives de façonner et de maîtriser Julie, imposant des « voix d'autorité » (le prêtre, le médecin...) qui font entendre le concert d'une société québécoise au temps de la Grande Noirceur. À cela s'oppose la cacophonie du corps et un culte désordonné du sang. On comprend mieux sous cet angle la violence : langage et sexualité sont placés sous le signe de l'éruption pour signifier une aliénation impossible à éradiquer, et d'une libération impossible à conceptualiser. La variété et la complexité des « rires fantastiques », où l'on n'a pas accès à l'intériorité de la sorcière, à en suivre la stimulante démonstration de Nathalie Watteyne, éclaire admirablement cette tension.

On peut dès lors comprendre le double regard du roman : il ne se contente pas de revenir sur le passé récent refoulé du Québec, il traduit aussi une autre forme de révolution, plus contemporaine à la rédaction du roman : celle du corps. La sorcière devient alors un signe ambivalent, qui traduit la multiplicité des points de vue. Anne Hébert peut à cet égard proposer une généalogie de la sorcière, remontant jusque « dans les vieux pays, en France » pour proposer une reterritorialisation « sur les terres nouvelles » (OC3²⁴ : 234). En parallèle, l'arrière-plan qui s'impose avec un tel signe, c'est l'héritage de la Corriveau, modulée et transformée *en œuvre* dans certains récits des années 1970, et qui sera repris par Anne Hébert elle-même dans sa pièce de théâtre *La cage* en 1990. Enfin, un tel signe s'inscrit pleinement dans le discours femme de l'époque, si l'on en suit Nathalie Watteyne, avec le carnavalesque au même titre que ce regard « parfaitement animal et insaisissable » (OC3 : 130) ou ce rire « fauve et sonore » (OC3 : 202) qui imposent une présence « autre ». Certes, cette présence « autre », on la retrouve dans certains autres récits fantastiques contemporains, notamment chez la Belge Monique Watteau, qui servira de valeur-étalon à Anne Richter lorsque cette dernière définira en 1984 « l'art sauvage » du fantastique féminin. Mais le tour de force d'Anne Hébert réside dans l'aspect suspensif du récit, qui se prête aux effets de fantastique, mais ne se résume pas pour autant au fantastique selon les canons en vigueur à l'époque : hors de tout didactisme et loin de renvoyer à des formes littéraires codifiées, tel le fantastique ou le roman

²⁴ Désormais, les références aux *Enfants du Sabbat* selon le troisième volume des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* seront notées OC3.

historique canonique, Anne Hébert multiplie les niveaux et les faisceaux interprétatifs, à partir du moment où elle s'attache à faire éclater le « signe sorcière » sous le poids d'une contemporanéité qui ne peut pas encore en assimiler la complexité. Le départ de Julie du couvent pour rejoindre ce « jeune homme, grand et sec, vêtu d'un manteau noir, étriqué, un feutre enfoncé sur les yeux » (OC3 : 240) peut ainsi marquer l'entrée de Julie dans un Québec désormais libéré. Mais, à partir du moment où l'on ne sait si son départ du couvent est le fruit de sa propre volonté ou s'il est intimé par celui qui l'attend, la dialectique du désir et de la voix du maître reste en suspens. L'irrésolution proposée par Anne Hébert peut presque apparaître comme aporétique en regard des esthétiques et des discours qui tentent, en cette période, de cerner la perspective genrée, selon le terme désormais en vigueur. Esthétique et discours fonctionnent, à en suivre Anne Hébert, en silos, alors que son roman alterne et laisse en suspens les points de vue : « Si vous croyez au Diable, vous direz que [l'homme qui l'attend] est le Diable ; si vous croyez à la psychanalyse, vous direz que c'est un fantasme, et si vous êtes enraciné sur la terre, que vous êtes réaliste, vous direz que c'est son amant » (Hébert, dans Dubé, Émond et Vandendorpe, 1978 : 34). Cet entrelacement des perspectives apparaît alors comme la seule ligne de fuite possible pour rendre compte du « devenir femme » au Québec dans cette phase de transition impossible à conceptualiser.

Les réactions de certains critiques traduisent, par leur incompréhension ou par les supposés manques qu'ils relèvent dans le récit, ce sur quoi travaille *Les enfants du Sabbat*. Ainsi, lorsque Jacques Godbout regrette le manque d'épaisseur des « renseignements historiques dans la fiction » (Godbout, 1975 : 70), il refuse au roman la volonté de dépasser un ancrage historique qui déboucherait sur une approche didactique de la Grande Noirceur, au détriment de l'éclatement des perspectives. À l'inverse, lorsque Jocelyne Felx reproche à Anne Hébert de « hanter les recoins fantômes de nos consciences » par la peinture du « monde rétrograde du couvent d'autrefois » (Felx, 1975 : 25), elle ne perçoit pas la force nouvelle de cette hantise. Nostalgie d'un monde refoulé où l'on pouvait tout indexer, c'est l'horizon de l'offuscation d'Irène Dubé-Pelletier face aux « défoulements psycho-pathologiques d'une sexualité étalée comme une 'boucherie' » (1976 : 18). Or, ce sur quoi travaille le roman, c'est bien le dialogue rendu impossible, ou pour le moins insaisissable, entre le passé et le présent. Certes, il y a la hantise de la Grande Noirceur. Mais les fantômes qui hantent le récit d'Anne Hébert sont aussi contemporains, et ils prennent la forme de films qui importent dans le cadre citadin des malédictions

déterritorialisées (*Rosemary's Baby*, *The Exorcist*...), ou qui creusent à même le sol pour retrouver des croyances autochtones enterrées (*Poltergeist*...). Surtout, avec cette « sexualité étalée comme une 'boucherie' », que l'on nourrit littéralement par le sang (voir *OC3* : 201), Anne Hébert garde en ligne de mire la figure du vampire, qui sera mise en scène dans le roman suivant, en 1980, *Héloïse*.

Ce roman doit être abordé, selon nous, comme le contrepoint des *Enfants du Sabbat*. Anne Hébert affiche dans *Héloïse* des effets de fantastique qui, en optant pour la figure du vampire, s'inscrivent dans une tradition européenne. L'auteure épouse alors ce cadre, en dessinant dans le roman une cartographie du désir qui se superpose à une double cartographie parisienne (la ville et son Métro). Certes, s'il ne s'agit pas de « fanged Carpathian vampires », si l'on ne retrouve pas de « fog-shrouded ruins, chain-rattling spirits or forbidden eldritch tomes » (*supra*), la volonté de Christine de se rendre au Canada, sitôt le mariage prononcé, peut paraître comme une ligne de fuite vers ce « too matter-of-fact country for such supernaturals to visit » (*supra*). Il y aurait donc, pour Anne Hébert, une extranéité du « conte fantastique », qui serait une forme importée, si l'on s'en réfère notamment à la dédicace du récit à son frère Pierre : « Ce conte fantastique qui te rappellera peut-être les récits de notre enfance, le Petit Chaperon Rouge ou la Chute de la Maison Usher »²⁵. Mais la genèse du roman, qui était au départ un scénario de film, permet de mieux dégager l'horizon du récit, et son rapport avec *Les enfants du Sabbat*. Le titre initial était, en effet, *Pour le meilleur et pour le pire*. Anne Hébert entendait par là placer au centre de son histoire le mariage de Bernard et Christine. Le second titre envisagé était *Héloïse ou Le temps éclaté*. On retrouve donc le changement de points de vue, avec la focalisation sur celle qui rend impossible le devenir du mariage entre Bernard et Christine. Mais l'on retrouve aussi ces jeux de la mémoire, qui travaillent en cette période les récits canadiens à effets de fantastique. Or, dans *Héloïse*, il s'agit bien de disloquer le temps, et de creuser le récit non seulement par des costumes qui renvoient de manière incongrue à une autre époque, mais aussi par des références culturelles ancrées dans une période révolue. La cérémonie du mariage est éloquente sur ce point :

L'orgue sonne. Les cloches carillonnent. La mariée, chaussée de ballerines, a l'air de vouloir danser Giselle. Robe mousseuse à mi-mollets. Sur ces

²⁵ Dédicace manuscrite à Pierre, *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980 (Fonds Anne-Hébert de l'Université de Sherbrooke).

cheveux courts une couronne de roses blanches. Le marié semble échappé d'une comédie de Labiche. Longue redingote, chapeau haut de forme. (OC3²⁶ : 283)

Il y aurait donc une volonté d'arrachement au passé, grevée par des personnes qui « sont attachées au vieux style » (OC3 : 284). Les vampires, Héloïse et Bottereau, littéralisent cette persistance du passé dans le présent.

Ce faisant, Anne Hébert propose un récit qui se construit par la dynamique de la mémoire du genre. En plaçant ainsi comme centre de gravité le mariage, elle revient aux sources mêmes du récit de vampire qui, nous l'avons vu ailleurs, gravite autour de la notion de « mariage catastrophique ». Encore convient-il de préciser ce que nous entendons par une telle expression. Il importe de souligner qu'un mariage impossible, raté ou empêché n'est pas obligatoirement un mariage « catastrophique », puisqu'il y faut de la violence, physique et psychologique, qui renvoie à un « ailleurs » du présent historique²⁷. Cela dépasse donc la tension entre les sphères publiques et privées, pour renvoyer à deux dimensions conjointes : le passé lié au sacré, avec une sphère supra-naturelle. En ligne de fond, s'écartant du marivaudage ou du « pittoresque », c'est l'aspect sacramentel du mariage qui s'impose, et l'évacuation ou les modulations du mariage comme sacrement permettent de relire la violence de l'entrée dans la modernité. Or, les premiers récits de vampire ne cessent de présenter des avatars de mariage catastrophique. Il ne s'agit pas pour autant de ramener les récits d'Anne Hébert à une réalité sociohistorique qui n'est plus la sienne. Mais il apparaît important de voir comment elle renouvelle le mariage catastrophique. Dans *Les enfants du Sabbat*, sur fond de sécularisation, elle présentait une autre forme de mariage catastrophique, avec le mariage de Julie avec Dieu lorsqu'elle rentre dans les ordres. Dans *Héloïse*, si la dimension sacrée est moins prégnante que dans *Les enfants du Sabbat*, Anne Hébert renouvelle ce type de récit en proposant un entrelacement de séductions mortifères. Autrement dit, il ne s'agit pas de s'attacher uniquement à Héloïse, et de placer sa « douceur terrifiante » et son « charme pervers » (OC3 : 326) dans le sillage des figures stéréotypées mentionnées notamment par Angèle Laferrière (*supra*). Le regard doit aussi être porté sur Bottereau, « à mine patibulaire » (OC3 : 321), qui place sous son joug Christine, « dépenaillée et complètement indifférente » (OC3 : 327). Pour le

²⁶ Désormais, les références à *Héloïse* selon le troisième volume des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* seront également notées OC3.

²⁷ Le « mariage catastrophique » n'est pas seulement un pivot diégétique : il apparaît comme un tenseur, qui permet d'assimiler les effets des récits en regard de la sécularisation.

meilleur et pour le pire et Le temps éclaté : les titres envisagés éclairent parfaitement l'horizon du récit : si l'on efface le signe Héloïse, on retrouve bien ce jeu avec une double mémoire du genre. D'un côté, Anne Hébert renvoie effectivement aux conventions du récit de vampire (elle accentue d'ailleurs les références « classiques » lorsqu'elle reprend le scénario pour en faire un roman). De l'autre, elle joue avec les conventions patriarcales, avec la figure de la femme tentatrice. Elle refuse cependant d'en rester à ce seul pendant, ou son inverse masculin avec le vampire romantique, puisqu'elle propose un système quadrangulaire où l'un façonne l'une, et l'une façonne l'un. Cela permet de revenir sur le mariage au cœur du récit. Ce qu'il traduit, c'est l'absence de force sacramentelle : il n'y a plus d'ailleurs supra-naturel qui serait représenté par le mariage. Avec Héloïse et Bottereau, l'ailleurs est dans le présent même : il le mine et le déconstruit. Bien plus qu'un système de balancier entre la mort et la vie, que pourraient représenter Héloïse et Christine (OC3 : 319), le signe des temps, pour Anne Hébert, c'est que la mort est dans le vivant, à partir du moment où les frontières, notamment par le biais de la sécularisation, sont abolies :

Le temps est éclaté. Les morts sont lâchés parmi nous. Yeux refaits, voix reconstituées, squelettes assemblés de nouveau, il se mêle à la foule, sans qu'on y prenne garde. L'époque étant propice à ce genre d'apparitions de costumes surannés. (OC3 : 312)

Avec ce croisement des séductions et des attractions ainsi que la concaténation temporelle, on peut mieux entendre la musique contrapuntique d'*Héloïse* en regard de la cacophonie des *Enfants du Sabbat* : sortir de la Grande Noirceur pour laisser parler le corps, c'est retrouver d'autres forces coercitives de domination, c'est voyager entre le dessus et le dessous, c'est vivre un passé dans le présent, ou un présent lié inextricablement au passé, à l'image d'Héloïse qui « dure et s'éternise » (OC3 : 326).

Comment expliquer l'expansion d'une écriture-femme au moment où s'imposent les récits à effets de fantastique au Canada? Comment expliquer cette tentation d'Anne Hébert pour les effets de fantastique à ce moment de sa carrière? On peut être tenté de céder à l'amalgame, facile, qui consisterait à croire que « both Canada as a nation and women within Canada have to write themselves into existence » (Steenman-Marcusse, 2002 : 7), avec la part d'inconceptualisable qui va avec. Cela n'est pas sans renvoyer au *survival* de Margaret Atwood. Or, si l'on prend en considération la postérité de Margaret Atwood des années 1970

aux années 1990, on peut donner à voir comment elle entérine cet amalgame, avant de le dépasser, créant ainsi une voie différente.

En un premier temps, on assiste notamment dans son recueil de poésie, *The Journals of Susanna Moodie* (1970), à la « résurrection » d'une figure morte dans le Toronto contemporain, afin de réactualiser la *wilderness*, en trouvant un fantôme qui avait tenté de l'habiter. Puis, dans son roman *Survival*, qu'elle situe dans la lignée du fantastique de Henry James, elle insémine et dissémine la « culture canadienne », au gré d'un fantôme personnel, celui de son père, et fait ressortir la complexité des liens filiaux, avec l'ambivalence de la paternité et de la maternité²⁸. En écho, son troisième roman, *Lady Oracle* (1976), vient doubler *Survival*, par l'imbrication d'éléments gothiques dans un récit qui affiche une ambition « réaliste » : s'il s'agit ici d'une auteure de romans gothiques, ce que Joan écrit – et décrit – finit par contaminer l'autre plan de la narration, à la lisière de la métalepse. Joan commente de la sorte les conventions du roman gothique, avec une position particulière des femmes dans les formes classiques de ce type de récit (Fleenor, 1983), pour les ajuster en fonction de sa vie propre, ce qui permet de réfléchir la position contemporaine de la femme, avec une « vérité » impossible à trouver, car inconceptualisable : « This was the reason I fabricated my life, time after time ; the truth was not convincing » (Atwood, 1976 : 150). Dès lors, ce type de « doublage » permet de refléter, d'une part, toutes les tentatives préalables au Canada anglophone de mise à distance et de mise en crise de l'influence anglaise²⁹. Cela permet, d'autre part, de voir comment cette manière d'enterrer les influences par le principe de la métalepse ouvre un espace interstitiel dans lequel vient s'inscrire ce récit et dans lequel vont désormais s'inscrire les autres récits de Margaret Atwood. Il s'agit bien de jouer avec l'invisible, de jouer avec la programmation de la disparition, et de brouiller les frontières, voire de les inverser, entre la réalité et le fantomatique : « The trick

²⁸ Dès la réception de *Surfacing* en 1972, ce qui a surtout été mis de l'avant, c'est le côté féministe et postféministe de sa production, notamment aux États-Unis : voir sur ce point McCombs (1988 : 1-28), ainsi que Templin (2011 : 102-135 ; notamment, pour tout ce qui relève du féminisme : 118-124). À l'inverse, on notera qu'au Royaume-Uni les lectures de Margaret Atwood accentuent le clivage Canada/États-Unis, exacerbant même un regard critique porté par Margaret Atwood sur les États-Unis : pour Cynthia Sugars, cette configuration répond à la conception du Canada comme « a location of desire », ce qui revient à dire « a vacant space onto which can be projected various fantasies of (post) imperial desire » (Sugars, 1999 : 93).

²⁹ Si l'on se souvient du passage ici proposé sur Robertson Davies, il n'est pas négligeable de préciser que Margaret Atwood accorde en cette période une grande importance à la production de cet écrivain.

was to disappear without a trace, leaving behind me the shadow of a corpse, a shadow everyone would mistake for solid reality » (Atwood, 1976 : 7).

La fin des années 1980 et les années 1990 semblent ensuite porteuses d'une parole mortifère chez l'écrivaine. Elle est en effet à un carrefour : après une phase autocentrée qui consistait en l'internalisation de la culture canadienne, la reconnaissance mondiale avec *The Handmaid's Tale* (1985) l'oblige à reconsidérer les constituants d'une fiction construite sur un « ici » en opposition à un « ailleurs ». C'est en quelque sorte une phase postnationaliste, et sa fiction peut permettre de comprendre l'étonnant revirement opéré en 1995 dans *The New Oxford Book of Canadian Short Stories* lorsque, détournant ses propos de 1986 dans *The Oxford Book of Canadian Short Stories*³⁰, elle avance que « we gave up a long time ago trying to isolate the gene for Canadianness » (Atwood et Weaver, 1995 : XIII). On peut suivre ce passage « à l'extérieur » – l'affermissement d'un postnationalisme – par l'intermédiaire de deux romans, *Cat's Eye* (1988) et *The Robber Bride* (1993), ainsi qu'un recueil de nouvelles, *Wilderness Tips* (1991).

Dans *Cat's Eye*, Margaret Atwood va reprendre nombre d'éléments développés dans *Survival*, et qui inséminaient sa fiction, pour les réensemencer par le prisme d'un jeu de perspectives : Elaine Risley, peintre célèbre et institutionnalisée, hantée par la figure de Cordelia, va en effet reconstruire son passé pour finalement proposer de nouvelles lectures autoréférentielles de sa production artistique, commentée par d'autres selon ce que cela *devrait* représenter symboliquement, en regard des lignes de force du champ artistique en vigueur. Ce qui structure le roman, c'est le temps éclaté, avec cette manière d'imbriquer futur, présent et passé par des visions et un dialogue avec les fantômes. La narratrice tente d'échapper à Toronto comme lieu du pur présent, avec cette impression de ne plus pouvoir penser et dialoguer (« I move through the days like a zombie, going from one hour to the next without direction », Atwood, 2007 [1988] : 304), cernée qu'elle est par les discours idéologiques (dont le féminisme), nationalistes (avec le regard « traditionnel » sur les origines et le rapport aux États-Unis), culturels et artistiques, fermés sur eux-mêmes. Il s'agit donc, le roman ne cesse de le répéter, d'échapper au temps, de le disloquer. Pour ce faire, il faut d'abord se retrouver au milieu des morts, nager avec eux,

³⁰ En 1986, Margaret Atwood avançait que si l'on ne pouvait dégager « individuellement » des nouvelles sélectionnées une « essence canadienne », il n'en était pas moins possible de trouver des généralisations si on les prenait « as a body of work », la situation coloniale et le rapport à la *wilderness*, où les Autochtones ont été « effacés », qui permettent de dégager des points de contact : voir Atwood (1986 : XIII-XVII).

comme dans cette crique : « It's water made from the dead people, dissolved and clear, and I am standing in it » (188). C'est la sensation du temps. Toronto devient alors pour elle hanté, et elle doit comprendre désormais, avec le dialogue ainsi engagé, comment elle peut changer le rapport aux morts :

We've rejected that easy flow between dimensions: we want the dead unmentionable, we refuse to name them, we refuse to feed them. Our dead as a result are thinner, greyer, harder to hear, and hungrier. (387)

Il lui restera alors à neutraliser les discours pour reprendre possession de sa création, en laissant entendre dans le futur la voix des morts.

Ce principe de dépossession et de « voix des maîtres », inextricablement lié à un retour du référent selon sa labilité conjoncturelle et psychobiographique, est ensuite au cœur d'une nouvelle cardinale, qui permet de comprendre le renversement de perspective qui s'opère alors : « Death By Landscape » (1990). Dans cette dernière, sous couvert d'un récit de fantôme, Margaret Atwood va mettre en crise l'intégralité de l'histoire de la *wilderness* au Canada, histoire à laquelle elle avait elle-même contribué de manière circonstanciée et circonstancielle par l'entremise notamment de *Survival* : dans « Death By Landscape », reprenant notamment la relecture par Charna du « Group of Seven » dans *Cat's Eye* (405), elle propose une nature qui « avale », car on l'a transformée en « paysage culturel »³¹.

La nouvelle est en quelque sorte le pendant de « Wilderness Tips », où les référents littéraires désamorçés sous le mode « fantastique » sont repris dans un récit « réaliste » qui intègre le multiculturalisme canadien. Cet héritage est au cœur de *The Robber Bride* qui, sur le plan analogique et référentiel, sans jamais dé-réaliser le récit, fait alterner les jeux de comparaison avec les vampires (Atwood, 1994 [1993] : 178, 408, 438), les zombies (184) ainsi que la créature de Frankenstein, cette fois féminisée, mêlant les côtés « façonnant » et « façonné » : « My own monster, thinks Roz. I think I could control her. Then she broke loose » (95) ; « Still, Roz can picture the stitch marks, the needle tracks, where the Frankenstein doctors have been at work » (102). Cela porte échos à un retour masculin de la figure, réduite à la quotidienneté de la vie conjugale ;

³¹ Pour compléter la perspective ici engagée, et voir l'importance de cette nouvelle sur le plan de l'évolution des récits de fantômes canadiens et du rapport à la *wilderness*, nous nous permettons de renvoyer à Huftier (2018).

« [West's pyjamas] they lend him an untended hair, like that of Frankenstein monster » (192).

Pourquoi Margaret Atwood revisite-t-elle ces figures? Pour les prendre pleinement en charge, il convient de revenir sur les trois personnages, Charis, Tony et Roz, qui vivent avec leurs fantômes et leurs reliques, tant personnelles (les guerres conjugales, et les guerres avec la mère) qu'historiques (la guerre de 1812, la Rébellion de 1837, l'Antiquité, les batailles qui ont fondé l'Europe, etc.) Chacune évolue en fonction de rituels et de discours renvoyant à des valeurs (dont le féminisme, 25, ainsi que l'identité nationale, 88). Elles représentent donc bien des discours et des positionnements, avec une volonté de commenter et d'expliquer le (petit) monde qui les entoure et les façonne. Le point de contact et de fracture entre les trois personnages réside dans la personnalité insaisissable de Zenia. C'est cette dernière qui va modeler les figures renvoyant à la pensée du fantastique : elle ne se définit que par l'alternance de points de vue qu'elle représente. Dès lors, ce que brise Zenia, ce sont les discours et les positionnements, pour laisser place au pouvoir de la fiction.

Margaret Atwood hypostasie de la sorte la figure du double, qu'elle n'avait cessé d'utiliser, afin de passer au stade d'une démultiplication de points de vue par l'entrechoc de plans culturels et de situations historiques au départ antagonistes, et qui, finalement, fusionnent, pour aboutir à l'idée de recreation permanente. Situant ce récit dans Toronto, elle dépasse tout ce qui relève des « romantic English images of Canada » (136) et « l'étrangeté » des États-Unis (210), elle absorbe les origines (finnoises, russes, écossaises, irlandaises, françaises, grecques, hongroises, etc., selon la démultiplication ludique dans le roman) pour trouver désormais « l'ailleurs » dans « l'ici ». Elle peut dès lors faire dialoguer postcolonialisme, postféminisme et postnationalisme : Margaret Atwood propose un synchronisme entre le sexe, la mort et la guerre, qui quintessencient ces discours et ces « champs de valeurs »³².

Elle dépasse même les « genres », puisqu'elle récupère non seulement des figures propres au fantastique, mais aussi des éléments-clés du roman policier et d'espionnage, et joue avec des références à la science-fiction canonique. Le grand tour de force de Margaret Atwood réside dans cette écriture d'une fiction qui non seulement joue avec la fiction, mais, surtout, s'assume pleinement en tant que telle, et qui s'oppose à toute forme de discours : il ne s'agit pas de trouver

³² « Sex, death, and war. Synchronicity » (Atwood, 1994 [1993] : 201).

une quelconque vérité (« As for the truth about her, it lies out of a reach, because – according to the records, at any rate – she was never even born », 461), mais de jouer avec les fantômes, de raconter et se raconter (« That's what they will do, increasingly in their lives : tell stories. Tonight their stories will be about Zenia »), sans jamais essentialiser (« Was she in any way like us? thinks Tony. Or, to put it the other way around : Are we in any way like her? », 470). C'est dans ce lieu de la fictionnalisation a-téléologique ainsi créé que viennent s'inscrire le pouvoir des *figures* : elles se construisent à partir de discours, pour mieux en montrer les failles par l'éclatement des points de vue. Certes, Margaret Atwood peut ensuite proposer *Alias Grace* (1996), qui semble faire retour sur le passé-femme du Canada. Mais c'est pour mieux dépasser la « vérité » historique (« But do the stories of history really teach anything at all? In a general sense, thinks Tony, probably not », 462) par la problématique renouvelée des points de vue et du rapport aux maîtres : avec une sexualité « rentrée » qui contraste avec l'éruclation des *Enfants du Sabbat*, elle s'attache, comme Anne Hébert (à l'exception significative d'*Héloïse*), à une figure subalterne pour montrer que, de manière fantomatique, celle-ci peut parfaitement grever la parole des maîtres. Le médecin peut ainsi apparaître comme le jouet de Grace, qui le lui rend bien.

Ce récit présente *une pensée des effets de fantastique*. Au même titre que *Robber Bride*, qui joue avec les figures traditionnelles du fantastique, *Alias Grace* détourne les conventions du gothique pour les dépasser.

C'est le propre de la production de Margaret Atwood, qui se nourrit tant des autres (les fictions et les discours qui les entourent) que d'elle-même pour alimenter la perspective réflexive de ses écrits. À cet égard, on peut aisément retrouver chez Margaret Atwood non pas seulement des marqueurs – thématiques ou stylistiques –, mais des reprises de certaines scènes, de certains actes de parole, ainsi que des retours problématiques sur des œuvres et des récits qui apparaissaient, à un moment donné, délimiter son horizon³³. Ce travestissement porteur – avec cette auto-textualité tout à la fois montrée et masquée – relève selon nous d'un

³³ Ce procédé est exemplaire dans *Robber Bride*, qui ne cesse de reprendre, au niveau du langage, la thématique et les métaphores de *Surfacing*. Bien plus, cette reprise est déplacée, puisqu'il s'agit alors de donner à voir la violence conjugale, celle entre femmes, et celle avec la mère, ce qui contraste avec la maternité et le rapport avec le père dans le premier roman cité. Pour être plus explicite avec ce système de repris-donné qui joue avec le principe d'intérieur/extérieur dans *Robber Bride*, Margaret Atwood en arrive même à inverser l'image, s'agissant du lac Ontario : « Karen was gone. But the lake was inside Charis really, so that's where Karen was too. Down deep » (Atwood, 1994 [1993] : 265). Charis va ensuite revenir à la surface (« come to the surface », 266), avant la mise en crise de sa maternité et l'avortement, comme en miroir inversé avec *Surfacing*.

réensemencement mortifère qui entend brouiller l'univers de réception, le paradoxe nodal résidant justement dans la mise en crise de cet univers de réception. Le rapport à l'Histoire et au passé « national » faisant partie intégrante du système culturel qui permet de lire Margaret Atwood comme représentante de la « culture canadienne », va être brouillé, de même que le rapport aux origines, en reprenant et en détournant l'historicité de certaines figures marquantes de sa production initiale – notamment le « personnage » de Susanna Moodie dans *Blind Assassin* (2000) –, mais aussi en décalant la perspective autobiographique, avec l'intégration d'éléments qui renvoient à l'enfance, de manière bien trop appuyée pour ne pas être suspecte. Le système de re-connaissance, jouant d'une transparence trompeuse et s'agrégeant à la surface trompeuse de la topographie, met alors en crise, par la facticité, la construction d'un passé culturel fondateur, avec la mise en branle d'une reconstruction permanente du présent par le simple fait de redire ce passé : le redire, c'est tout simplement le changer, créer une autre lisière. Susanna Moodie ne cesse de mourir et de revenir³⁴.

Ce faisant, Margaret Atwood annonce non seulement le dépassement postnational, mais elle préfigure aussi l'éclatement des marqueurs génériques. L'écriture-femme va bientôt s'en emparer.

•

À elles seules, ces deux auteures permettent de mieux comprendre la logique particulière des récits à effets de fantastique écrits par des femmes des années 1970 aux années 1990. Sans vouloir les placer tous à l'aune d'une libération impossible à conceptualiser, avec la persistance d'un passé refoulé, on ne peut être que frappé par l'apparition de récits qui vont faire la part belle, au même titre que *Les enfants du Sabbat*, à l'inceste, à l'avortement et, de manière générale, à la sexualité qui franchit de nouvelles frontières³⁵. On peut être tout autant sidéré par le rôle structurant du mariage comme pivot de nombreux récits à effets de fantastique en cette période. Reflétant aussi les incursions épisodiques d'Anne Hébert et Margaret Atwood dans les contrées des récits à effets de fantastique, des auteures centrées par ailleurs de manière « réaliste » sur les affres du mariage (à l'exemple d'Audrey Thomas, qui dépeint tout ce qui relève des rituels, des espoirs et des déceptions, avec le système patriarcal) ou les sentiments liés à

³⁴ Margaret Atwood annonce à ce titre avoir « découvert » Grace Marks (et l'avoir ensuite « déterrée » dans *Alias Grace*) dans *Life in the Clearings* (1853) de Susanna Moodie (Atwood, 1996 : 462).

³⁵ L'exemple le plus probant est celui de Nancy Kilpatrick, avec un mélange entre les effets de fantastique et une sexualité où les tabous n'existent plus, ce qui propose une force de la sidération par le corps et un renversement complet des voix des maîtres.

l'adoption et les liens familiaux (à l'exemple de *Can You Wave Bye, Bye Baby?* [1999] d'Elyse Gasco) vont refléter l'aspect inconceptualisable de ces optiques dans des récits à effets de fantastique : « Joseph and His Brother » pour Audrey Thomas, « These Are Ghost Stories » (1997) pour Elyse Gasco.

Certes, il ne s'agit pas de faire d'Anne Hébert et Margaret Atwood les auteures sur lesquelles viendraient *exclusivement* s'indexer des expériences littéraires de femmes des années 1970 aux années 1990. Mais elles permettent en tout cas de pleinement les *réfléchir*, et d'en comprendre l'évolution. Elles cristallisent les nouveaux thèmes de ce que l'on appelle le *female gothic*, avec « the freakishness of the female body, fear and disgust, guilt and anxiety in connection with pregnancy, childbirth and maternity » (Marinovich, 1994 : 194-195). Elles permettent d'établir des lignes de force, avec parfois des auteures qui viennent presque éclairer de manière didactique le *survival* défini par Margaret Atwood et développé dans ses premiers récits³⁶.

Surtout, ce qu'elles préfigurent, c'est l'intégration, au cœur même des intrigues, de la filiation européenne. Il s'agit désormais de l'aborder comme jeu assumé avec les origines. C'est le postnationalisme développé par Margaret Atwood à partir des années 1990 qui permet de prendre la pleine mesure de ce métissage. Et c'est l'éruclation chère aux *Enfants du Sabbat* que l'on retrouve aussi chez des auteures qui jouent avec les origines. Pour bien embrasser l'horizon ainsi dégagé au tournant du XX^e siècle, il suffit de penser à la dominatrice qu'est *L'Ange écarlate* (2000) de Natasha Beaulieu, avec la quête de l'origine des vampires dans un Londres d'il y a trois siècles ; ou à la figure tutélaire du père, James Pipper, qui entraîne dans son orbe inceste et molestation familiale, avec un retour aux origines écossaises pour l'intrigue gothique en Nouvelle-Écosse dans *Fall On Your Knees* (1996) d'Ann-Marie MacDonald.

On peut mieux saisir ce qui va constituer le creuset des récits ultra-contemporains, si l'on en juge par la teneur des articles ci-après proposés : l'hybridité. À l'orée du XXI^e siècle, gothique et fantastique sont devenus des discours, qui apportent des schèmes, et une certaine forme de schématisation, au même titre que les discours, qu'ils intègrent et reflètent, sur le (post)nationalisme, le postcolonialisme et le (post)fémisme. Ils constituent la nouvelle

³⁶ Lecture pourrait être faite en ce sens, par exemple, du « Emancipation » (1994) de Cindie Geddes, voire des récits de vampires de Nancy Baker, avec la confrontation dans *Night Inside* (1994) des territoires urbains et de la *wilderness* domestiquée : les vampires s'y nourrissent littéralement de la « scène gothique » de Queen Street dans Toronto, avant de se nourrir du sang des élan de Banff, devenu le haut lieu de visite de la *wilderness* en Alberta.

encyclopédie des lecteurs et lectrices. Les récits peuvent sous cet angle intégrer des « pans de discours », reconnaissables en tant que tels (sous la forme d'appels d'évidence), et construire ce que l'on nommera des « melting-plots », avec en paratexte un jeu parfois étourdissant des étiquettes, au gré du *magical realism*, des *speculative fiction*, de la réécriture de contes, de la fiction postapocalyptique, du néo-fantastique... Ce qui est sûr, pourtant, c'est que l'on retrouve des effets de fantastique, peu importe l'horizon imaginaire. Comment expliquer cette persistance, sans que cela renvoie forcément à un ancrage générique? Peut-être bien parce que, sous ce signe des temps et de l'éclatement, les effets de fantastique permettraient de conjoindre les temporalités (le hors-temps des contes, le futur postapocalyptique, le passé du réalisme magique, etc.), avec les peurs et les fascinations inconceptualisables autour de ce qui était, de ce qui est (en nous) et de ce qui peut advenir. Il s'agit toujours de retrouver l'origine de son espace...

Un lieu à soi? Fantastique, femmes et Canada...

En conclusion de cette approche d'un fantastique en héritage au Canada, et la *mise en œuvre* de cet héritage par Anne Hébert et Margaret Atwood, on peut revenir sur le constat initial avec l'association entre fantastique, femmes et Canada qui ne va pas de soi, et notre volonté ensuite d'y percevoir un jeu lorsque les termes s'entrechoquent.

À l'orée de ce numéro conjoint d'*Otrante* et des *Cahiers Anne-Hébert*, on trouve chez Margaret Atwood un passage qui nous semble révélateur de ce jeu, et qui pourrait alors définir l'optique dégagée dans ce numéro pour les auteures contemporaines.

« I could do without all the fake body parts around here » (Atwood, 2007 [1988] : 414), avance Elaine Risley, la narratrice de *Cat's Eye* (1988). Au cœur même de son appartement, qui lui est familier et qui pourtant secrète des couches d'elle-même inconceptualisables et impossibles à homogénéiser, Elaine Risley éprouve la faillibilité d'un système qui appréhenderait et expliquerait le monde par le règne de l'un et l'indivis. Elle éprouve alors un sentiment de fantastique, où la vision de corps disloqués renvoie à sa perception d'un temps éclaté, avec l'impossibilité de retrouver l'origine de son espace. Cependant, dans le roman, l'apparition n'est que de l'ordre du langage. Autrement dit, Elaine vit ce qu'elle ressent, mais ce qu'elle ressent ne prend pas vie en dehors d'elle-même : si elle dialogue dans le roman avec ses fantômes, ceux-ci restent invisibles aux yeux de

la société. Or, les effets de fantastique consistent à donner une forme à cet espace surnuméraire, qui est la présence de « l'autre », ce que la société oblitère.

Pourquoi, dès lors, prendre pour mesure de ce numéro un roman qui ne s'apparente pas aux récits fantastiques? Tout simplement parce que Margaret Atwood propose ici une métaphore magistrale de la liaison entre fantastique, femmes et Canada.

Elle propose, en premier lieu, avec l'expérience d'Elaine, *une pensée du fantastique*, qui consisterait à imposer dans les textes un impensable mais pourtant là, où l'unité (de sens, de discours...) n'a plus de prise. Le fantastique, c'est quand on ne peut plus dire *comme* : ce sont ici *comme* des corps démembrés, et il suffirait de supprimer la comparaison pour transformer ce sentiment de fantastique (c'est l'expérience d'Elaine) en effet de fantastique.

Atwood propose, en second lieu, une redéfinition de l'espace de la narratrice, prisonnière des discours qui l'entourent, et qui tentent de neutraliser, voire de façonner son identité. Cela concerne, dans le récit, tout autant les approches artistiques que féministes : si elle s'est libérée du système patriarcal, peut-être s'est-elle retrouvée ensuite enfermée dans des formes de dogmatisme. Atwood montre ainsi le danger d'un « discours de genre », qui s'opposerait à une « écriture-femme », pour faire référence à Béatrice Didier, où l'on refuse l'unité et l'essentialisation au profit de la pluralité des points de vue et l'empilement des identités. C'est l'expérience d'Elaine lorsqu'elle dialogue avec ses fantômes.

Elle propose, enfin, une miniaturisation de l'espace canadien, comme lieu démembré des identités. Cela renvoie non seulement aux origines européennes, mais aussi au rapport avec les Autochtones, et au rapport entre les communautés linguistiques et entre provinces. En ligne de mire, aussi, se trouve la littérature dite migrante, avec l'empilement fantomatique des identités et les jeux de la mémoire. C'est l'expérience d'Elaine lorsqu'elle tente de définir une prétendue identité de Toronto non seulement en regard de l'Europe, mais aussi en regard du Québec et des États-Unis voisins : il y a des spectres et des fantômes de l'identité qui se font entendre, avec la voix sourde si ce n'est inaudible des Autochtones.

À l'aune de cet entrelacement métaphorique de corps démembrés, dans un espace clos et familier, dans un espace où l'on pense pouvoir vivre *en connaissance de cause*, on peut désormais mieux saisir pourquoi nous entendons placer ce volume à l'enseigne de cette citation de Margaret Atwood. La liaison

entre fantastique, femmes et Canada revêt, en effet, un autre sens : tout est une question de points de vue. Une question de points de vue qui relève pour nous d'une éthique de la fiction : il ne s'agit pas ici de proposer une vérité, au risque de s'enfermer sur le dogmatisme, mais bien de faire jouer l'alternance.

C'est l'alternance qui caractérise la production de Margaret Atwood entre des récits dits réalistes, où elle intègre la pensée du fantastique, et les récits qui présentent des effets de fantastique (*Surfacing*, « Death By Landscape »...), où elle donne forme aux fantômes, sans oublier bien évidemment ses récits dystopiques.

C'est, si l'on suit la même logique, l'alternance qui caractérise ce numéro, avec neuf articles et cinq textes de création qui balisent cet espace de corps démembrés. On y retrouve ainsi des auteures phares de la littérature québécoise (Anne Hébert), des voix de la relève (Christiane Vadnais, Maude Deschênes-Pradet), des voix nouvelles autochtones (Tanya Tagaq), de même que des voix dites migrantes (Ying Chen, Silvia Moreno-Garcia). On y retrouve par ailleurs des entrées dans les territoires du fantastique par des auteures généralement associées à la science-fiction et à la fantasy (Élisabeth Vonarburg), ainsi que des auteures qui revisitent la tradition, aussi bien celle du conte (Emma Donoghue, Audrée Wilhelmy) que celle de la littérature gothique (Martine Desjardins). Cette section d'articles est complétée par cinq textes de création inédits : un entretien avec Audrée Wilhelmy, une nouvelle de Christiane Lahaie et la traduction de deux contes d'Emma Donoghue par Nicole Côté et d'une nouvelle de Silvia Moreno-Garcia par Yves Favreau.

Cet espace de corps démembrés ne peut être entièrement investi ni complètement arpenté. Mais on entend ici donner le sentiment qu'implique une telle visite, lorsque les trois dimensions (fantastique, femmes, Canada) s'enchevêtrent.

Bibliographie

- ANDREWS, Jennifer (1999), « Rethinking the Relevance of Magic Realism for English-Canadian Literature: Reading Ann-Marie MacDonald's *Fall On Your Knees* », *Studies in Canadian Literature*, n° 24, vol. 1, pp. 1-19.
- ATWOOD, Margaret (1976), *Lady Oracle*, London: Virago.
- ATWOOD, Margaret (1986), « Introduction », in Margaret Atwood et Robert Weaver (eds.), *The Oxford Book of Canadian Short Stories*, Oxford: Oxford University Press.
- ATWOOD, Margaret (2007 [1988]), *Cat's Eye*, London: Bloomsbury.
- ATWOOD, Margaret et Robert WEAVER (1995), « Introduction », in Margaret Atwood et Robert Weaver (eds.), *The New Oxford Book of Canadian Short Stories*, Oxford: Oxford University Press.
- ATWOOD, Margaret (1994 [1993]), *The Robber Bride*, London: Virago.
- ATWOOD, Margaret (1996), *Alias Grace*, New York: Doubleday.
- BEAUCHEMIN, Yves (1992), « Mon âme canadienne est morte », *L'Actualité*, 1^{er} août [en ligne] <https://lactualite.com/culture/mon-ame-canadienne-est-morte/> (consulté le 8 février 2021).
- BELLEAU, André (1983), « Le fragment de Batisca », dans André Carpentier (dir.), *Dix contes et nouvelles fantastiques*, Montréal, Les Quinze.
- BELLEAU, André (1986 [1980]), « Fonction du fantastique », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal.
- BELLEAU, André (1986, [1981]), « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal.
- BIRNEY, Earle (1975 [1962]), « Can. Lit. », *The Collected Poems of Earle Birney*, tome I, Toronto: McClelland & Stewart.
- BOUVET, Rachel (1998), *Étranges récits, étranges lecteurs. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot.
- BOWERING, Georges (1988 [1984]), « A Great Northward Darkness », in Georges Bowering, *Imagery Hands*, Edmonton: NeWest Press.
- BOZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004), *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- CARPENTIER, André (2007), *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier.
- CASTRICANO, Jodey (2006), « Learning to Talk with Ghosts: Canadian Gothic and the Poetics of Haunting in Eden Robinson's *Monkey Beach* », *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, n° 2, pp. 801-813.

COLOMBO, John Robert et Michael RICHARDSON (1981), « Preface », in John Robert Colombo et Michael Richardson (eds.), *Not To Be Taken at Night*, Toronto: Lester & Orpen Dennis.

DAVIES, Robertson (1982), *High Spirits*, Markham/London: Penguin.

DESMEULES, Georges (1997), *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Québec, L'Instant même.

DOBSON, Kit (2009), « Leonard Cohen's *Beautiful Losers* and the Crisis of Canadian Modernity », in Kit Dobson (ed.), *Transnational Canadas: Anglo-Canadian Literature and Globalization*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, pp. 55-66.

DUBÉ, Cécile, Maurice ÉMOND et Christian VANDENDORPE (1978), « Anne Hébert : entrevue », *Québec français*, n° 32, décembre, pp. 33-35.

DUBÉ-PELLETIER, Irène (1976), « Lettre ouverte à Anne Hébert », *Le Devoir*, 14 février, p. 18.

DURIX, Jean-Pierre (1998), *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*, London: Macmillan.

EDWARDS, Justin D. (2005), *Gothic Canada: Reading the Spectre of a National Literature*, Edmonton: University of Alberta Press.

ÉMOND, Maurice (1987), « Introduction », dans Maurice Émond (dir.), *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides.

ÉMOND, Maurice (dir.) (1990), *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche.

FELX, Jocelyne (1975), « *Les enfants du Sabbat*, roman d'Anne Hébert », *Le Nouvelliste*, 24 septembre, p. 25.

FLEENORD, Juliann E. (ed.) (1983), *The Female Gothic*, Montréal, Eden.

GAUVIN, Lise (1975), *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

GAUVIN, Lise (1977), « Sous le signe de la mémoire : fantastique et autobiographie », *Liberté*, vol. 19, n° 3, mai-juin, pp. 53-60.

GODARD, Barbara (1986), « Tales Within Tales. Margaret Atwood's Folk Narratives », *Canadian Literature*, n° 109, été, pp. 57-84.

GODBOUT, Jacques (1975), « Une histoire drôle et effrayante », *Le Maclean*, novembre, p. 70.

GODDU, Teresa A. (1997), *Gothic America. Narrative, History, and Nation*, New York: Columbia University Press.

GOLDMAN, Marlene (2012), *DisPossession. Haunting in Canadian Fiction*, Montréal: McGill/Queen's University Press.

HANCOCK, Geoff (ed.) (1980) *Magic Realism*, Toronto: Aya Press.

HANCOCK, Geoff (1987), « Introduction », in Geoff Hancock (ed.), *Invisible Fictions. Contemporary Stories From Quebec*, Toronto: Anansi.

HÉBERT, Anne (2014), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume III. Romans (1975-1982), Les enfants du Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et *Les fous de Bassan* édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, sous la direction de Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

HUFTIER, Arnaud (2004), *L'impossible Traduction : le fantastique belge d'expression néerlandaise / De onmogelijke Vertaling : de Nederlandstalige Belgische fantastische literatuur*, Gand/Paris, De Tijdlajn/Diffusion Universitaire européenne.

HUFTIER, Arnaud (2010), *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, Paris, Les Belles Lettres/Encrage.

HUFTIER, Arnaud (2015), *La traversée des miroirs : littératures francophones en pays bilingues*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris IV.

HUFTIER, Arnaud (2018), « La nature canadienne tue : "Murder By Nature" / "Death By Landscape" », *Otrante*, n° 44, pp. 7-28.

HUTCHINSON, Don (1999), « Preface », *Northern Frights* – 2, Oakville/Buffalo/London: Mosaic Press.

JANELLE, Claude (dir.) (2006), *La décennie charnière*, Québec, Alire.

JONES, D.G. (1965), « The Sleeping Giant, Or the Uncreated Conscience of the Race », *Canadian Literature*, n° 26, automne, pp. 3-21.

JONES, D.G. (1970), *Butterfly On Rock. A Study of Themes and Images in Canadian Literature*, Toronto: University of Toronto Press.

KARCH, Pierre (1988), « Crime bavarois », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13, février-printemps, pp. 36-40.

KETTERER, David (1992), *Canadian Science Fiction and Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press.

KROETSCH, Robert (1973), *Gone Indian*, Toronto: New Press.

LA BOSSIÈRE, Camille R. (1993), « David Ketterer », *Utopian Studies*, vol. 4, n° 1, pp. 147-149.

LAFERRIÈRE, Angèle (1990), « Les images de la féminité dans l'*Anthologie de la nouvelle et du fantastique québécois au XX^e siècle* de Maurice Émond », dans

Maurice Émond (dir.), *Les Voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche.

LAOUYENE, Atef (2009), « Canadian Gothic and the Work of Ghosting in Ann-Marie MacDonald's *Fall on your Knees* », in Cynthia Sugars et Gerry Turcotte (eds.), *Unsettled Remains: Canadian Literature and the Postcolonial Gothic*, Wilfrid Laurier University Press, pp. 125-154.

LORD, Michel (1994 [1985]), *En quête du roman gothique québécois, 1837-1860 : tradition littéraire et imaginaire romanesque*, Québec, Nuit Blanche.

LORD, Michel (1995), *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche.

LORD, Michel (1996), « La fragmentation infinies des (im)possibles. La nouvelle fantastique et de science-fiction », dans François Gallays et Robert Vigneault (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, pp. 53-74.

McCOMBS, Judith (1988), « Introduction », *Critical Essays on Margaret Atwood*, Boston: G.K. Hall.

MANGUEL, Alberto (1990), *The Oxford Book of Canadian Ghost Stories*, Toronto: Oxford University Press.

MARINOVICH, Sarolta (1994), « The Discourse of the Other: Female Gothic in Contemporary's Women Writing », *Néohelicon*, vol. 21, n° 1, pp. 189-205.

MELLIER, Denis (2001), « Eric Mc Cormack et Rikki Ducornet : intime métafiction ou les miniatures (du) fantastique(s) », *Otrante*, n° 30, pp. 41-56.

MORIN, Lise (1996), *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche.

MOSS, John (1974), *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction*, Toronto: McClelland.

(1998), « Nancy Kilpatrick », in Edo van Belkom (ed.), *Northern Dreamers*, Kingston: Quarry Press.

PAGÉ, Pierre (1976), *Le comique et l'humour à la radio québécoise*, Montréal, La Presse.

PARR TRAILL, Catharine (2000 [1836]), *The Backwoods of Canada: Being Letters from the Wife of an Emigrant Officer*, Toronto: Prospero.

RICHTER, Anne (1984), *Le fantastique féminin, un art sauvage*, Bruxelles, Jacques Antoine.

ROSS, James (1980), « Phoenix, Phoenix, Light & Fire », in Geoff Hancock (ed.), *Magic Realism*, Toronto: Aya Press.

ROUSSELOT, Elodie (2013), *Re-Writing Women Into Canadian History: Margaret Atwood and Anne Hébert*, Québec, L'Instant même.

RUDD, Alison (2010), *Postcolonial Gothic Fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand*, Cardiff: University of Wales Press.

SACRÉ, Sébastien (2013), « Fantastique, merveilleux et fantasmatique dans *Quand vient la nuit* de Daniel Sernine : la perméabilité des genres », *@analyses*, vol. 8, n° 2, pp. 203-224.

SERNINE, Daniel (1983), *Quand vient la nuit*, Longueuil, Le Préambule.

STEENMAN-MARCUSSE, Conny (2002), *The Rhetoric of Canadian Writing*, Amsterdam: Rodopi.

SUGARS, Cynthia (1999), « Noble Canadians, Ugly Americans: Anti-Americanism and the Canadian Ideal in British Readings of Canadian Literature », *American Review of Canadian Studies*, vol. 29, n° 1, pp. 93-118.

SUGARS, Cynthia et Gerry TURCOTTE (eds.) (2009), *Unsettled Remains: Canadian Literature and the Postcolonial Gothic*, Toronto: Wilfrid Laurier University Press.

SUGARS, Cynthia (2011), « Phantom Nation: English-Canadian Literature and the Desire for Ghosts », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, vol. 31, n° 2, pp. 58-77.

(1998), « Tanya Huff », in Edo van Belkom (ed.), *Northern Dreamers*, Kingston: Quarry Press.

TEMPLIN, Charlotte (2011), « Americans Read Margaret Atwood's *Surfacing*: Literary Criticism and Cultural Differences », *Reception: Texts, Readers, Audiences, History*, tome III, pp. 102-135.

TURCOTTE, Gerry (2009), *Peripheral Fear: Transformations of the Gothic in Canadian and Australian Fiction*, Bruxelles/Frankfurt/New York: Peter Lang.

WOODCOCK, George (1973), « Horizon of *Survival* », *Canadian Literature*, n° 55, pp. 3-6.

Les Cahiers Anne Hébert

Le rire de la sorcière dans *Les enfants du Sabbat* d'Anne Hébert

Nathalie Watteyne

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079389ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079389ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Watteyne, N. (2021). Le rire de la sorcière dans *Les enfants du Sabbat* d'Anne Hébert. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 48–69. <https://doi.org/10.7202/1079389ar>

Résumé de l'article

On ne saurait faire l'économie de l'ambiguïté inhérente au fantastique pour l'interprétation des *Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert. Nous voudrions réfléchir à la visée fantastique de ce roman en montrant que l'auteure se livre dès 1971 à une recherche préparatoire considérable, par la lecture d'ouvrages relatifs à la sorcellerie (surtout, mais pas seulement). Elle se consacre ensuite à un travail d'écriture et de réécriture pour nuancer les rires sorciers de Philomène Labrosse, dite la Goglue, dans la campagne québécoise des années 1930, où sévit non moins répandue qu'en ville la pauvreté, et de sa fille, devenant au début des années 1940 soeur Julie de la Trinité, qui provoque le chaos au couvent des dames du Précieux-Sang. Enfin, nous voudrions distinguer un autre rire, celui jubilatoire de l'auteure. Nous voudrions faire ressortir la dynamique qu'entretiennent les registres fantastique et grotesque, à partir de certains jeux de voix, tant dans l'énoncé qu'en ce qui se rapporte à l'énonciation. La prise en compte des deux plans langagiers apparaît nécessaire pour mieux comprendre le rire carnavalesque, et proprement fantastique, de la construction romanesque.

© Nathalie Watteyne, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Le rire de la sorcière dans *Les enfants du Sabbat* d'Anne Hébert

NATHALIE WATTEYNE

CRILCQ-Université de Sherbrooke

Le motif de la descente en enfer pour y sonder « l'envers du monde »¹, qui trouve son origine dans le recueil de poèmes *Le tombeau des rois*, en 1953, traverse l'œuvre d'Anne Hébert et est repris sur le mode fantastique dans trois romans consécutifs : *Les enfants du Sabbat* en 1975, *Héloïse* en 1980 et *Les fous de Bassan* en 1982. Ce cycle s'amorce après la parution de *Kamouraska* en 1970, roman qui conférait déjà une puissance maléfique à certains personnages².

On se souviendra que, dans *Héloïse*, l'héroïne éponyme envoûte Bernard, après que l'épouse de celui-ci a été vampirisée, pour le conduire, en somnambule consentant, chez les morts. Mais la traversée des ténèbres n'est pas que mythique chez cette auteure qui s'inspire de souvenirs d'enfance et de faits divers pour construire ses romans. Elle se sert d'une telle traversée pour dire son indignation face aux violences que l'on fait subir aux innocents, piégés dans leurs désirs par des êtres qui eux-mêmes ont été pervertis dans leur jeunesse. Deux adolescentes sont de la sorte sacrifiées dans *Les fous de Bassan* : un jour de grand vent, Olivia et Nora sont tuées après avoir été agressées par leur cousin Stevens, qui les jette à la mer. La communauté protestante soudée de Griffin Creek, qui évoluait dans un univers perturbé par la promiscuité incestueuse, les sévices physiques et psychologiques, reste hantée à jamais par les fantômes du passé.

Mais le roman où l'on trouve le plus d'effets de fantastique, et qui reste en cela le plus sibyllin de l'auteure, est *Les enfants du Sabbat*. Cloîtrée dans le couvent des dames du Précieux-Sang, sœur Julie de la Trinité, de son vrai nom

¹ Sur la reprise dans l'œuvre de « L'envers du monde », qui est le titre d'un poème rédigé en 1951, et sur la volonté qu'expriment les personnages de rejoindre en imagination la « part maudite » du désir, voir l'essai de Mélanie Beauchemin (2021).

² Le servante Aurélie, qui tente d'empoisonner Antoine Tassy et qui est accusée de complicité dans le meurtre de ce dernier, est perçue comme une « sorcière ». George Nelson apparaît tout à la fois comme « un diable américain » et le jouet de la « malfaisante » Elisabeth. Que dire encore de ce personnage de femme qui se dit tour à tour « femme de théâtre » et « sorcière », et qui, après avoir passé sa vie à préserver les apparences, voit de sa fenêtre, à la fin du roman, le personnage énigmatique de la « femme noire » circuler librement dans la rue...

Julie Labrosse, revisite en songe, dès l'incipit, la cabane de la montagne de B...³ où elle a grandi dans l'ombre de ses parents sorciers. Dans sa cellule de postulante, elle a des visions non équivoques de la cabane où elle a été violée à quelques reprises par son père Adélard et dans laquelle sa mère Philomène a été « brûlée vive⁴ » par un des villageois qui s'est retourné contre elle, à la suite de l'avortement qui a causé la mort de sa femme, Malvina Beaumont.

Alors qu'elle s'apprête à prononcer ses vœux perpétuels, Julie revoit avec netteté les images de son enfance malheureuse. À la requête de son frère Joseph, parti combattre les forces de l'Axe en Europe, elle avait pourtant consenti à rejoindre le bon côté du monde. Mais c'était avant qu'il rompe leur alliance secrète⁵, en convolant en justes noces avec Peggy, une Anglaise que la protagoniste n'hésite pas à rebaptiser jalousement « Piggy ».

Forte de son don qui consiste à sentir les désirs d'autrui, Julie traverse des crises au cours desquelles elle paraît investie de pouvoirs surnaturels chaque fois qu'elle renoue avec son enfance marquée par la misère et l'abandon. Jamais ne voit-elle avec autant d'acuité les fantasmes de ses interlocuteurs que lorsqu'elle se souvient de son amour pour Joseph, qui lui envoie des lettres de « *Somewhere on the front* ». Elle le devine au loin, plus beau et plus souffrant même que Jésus :

La sueur lui coule le long des joues. *Le plus beau parmi les enfants des hommes*. Il a maigri, je suis sûre qu'il a maigri. Il est plus maigre que le Christ sur la Croix. Plus beau infiniment aussi. C'est lui que j'adore en secret. Je sais que c'est un sacrilège. Que pas un des prophètes ne s'avise de compter ses os. Moi seule ai ce droit⁶. (OC3 : 98 ; l'auteure souligne)

³ Décor inspiré de la montagne de Bélair, près de Sainte-Catherine, la ville de campagne en banlieue de Québec où la famille Hébert passe ses étés et près de laquelle Anne se souviendra d'être allée chercher chez un particulier de la « bagosse », un alcool de fabrication clandestine. (Entrevue avec Paule-France Dufaux, 1975 : C2) Dans les années 1930 et 1940, on achetait encore de l'alcool de contrebande au Québec, bien que, contrairement au reste de l'Amérique du Nord, la prohibition des boissons alcoolisées ait pris fin avec l'adoption de la Loi sur les boissons alcooliques en 1921.

⁴ Hébert, 2014 : 217. Désormais OC3.

⁵ « Blottis l'un contre l'autre, sans aucune parole échangée, le petit garçon et la petite fille se promettent alliance et fidélité, désirant de toutes leurs forces faire front commun contre les puissances de la cabane et de l'hiver » (OC3 : 153). Dans la dactylographie, Anne Hébert avait écrit « alliance, assistance et fidélité ». Elle rature le mot « assistance », puisqu'en effet, si Julie reste fidèle au serment d'antan, elle n'a jamais promis de porter secours à celui-là seul qui l'a aimée, d'autant qu'il la trahit une première fois en l'abandonnant à son triste sort dans la forêt.

⁶ L'édition critique signale l'emprunt au Psaume 45,3, qui rend gloire au Christ ressuscité. Anne Élaïne Cliche (2016) y lit avec justesse la profanation du sacré, Joseph étant le christ adoré de la protagoniste. Mais outre le renversement des valeurs, le grotesque a ici pour fonction de rendre

En transe, elle débusque les désirs inavoués au couvent, qu'elle met sens dessus dessous, ce qui lui permet d'expérimenter ses pouvoirs pour espérer atteindre, en Europe, Peggy et son enfant, puis Joseph. Dans sa fureur démoniaque, elle les tuera à distance, à tout le moins le croit-elle dans son délire jaloux. L'hérétique est-elle en proie à des hallucinations ou est-elle toute-puissante en vertu de ses pouvoirs de sorcière?

Dans un premier temps, nous voudrions réfléchir à la visée fantastique du roman en montrant que l'auteure se livre dès 1971 à une recherche préparatoire sérieuse et considérable, par la lecture d'ouvrages relatifs à la sorcellerie (surtout, mais pas seulement), à la vie animale, à la superstition et à la psychanalyse. Elle se consacre ensuite à un travail d'écriture et de réécriture pour nuancer les voix sorcières de Philomène Labrosse, dite la Goglue, dans la campagne québécoise des années 1930, où sévit non moins répandue qu'en ville la pauvreté, et de sa fille, devenant au début des années 1940 sœur Julie de la Trinité, qui provoque la terreur et le chaos au couvent des dames du Précieux-Sang. Enfin, nous voudrions distinguer un autre rire, celui souvent jubilatoire de l'auteure, dans ce roman qu'elle considère tout à la fois réaliste et « surréel⁷ », comme elle le dira de diverses façons sur différentes tribunes après la publication de son livre en 1975. Nous voudrions ainsi faire ressortir la dynamique qu'entretiennent les registres fantastique et grotesque, à partir de certains jeux de voix, tant dans l'énoncé qu'en ce qui se rapporte à l'énonciation. La prise en compte des deux plans langagiers est en effet nécessaire pour mieux comprendre, non pas tant les pouvoirs réels ou irréels de Julie, mais le rire carnavalesque, et proprement fantastique, de la construction romanesque.

Lectures plurielles d'un roman atypique

On ne saurait faire l'économie du fantastique pour l'interprétation de ce texte, dont les lectures critiques sont non seulement nombreuses, mais divergentes, avec des positionnements antinomiques sur le profane et le sacré d'une part, et

la violence du non-dit qui marque la transition entre deux mondes et la perte du sens pour tous les personnages. Le syntagme : « L'enchantement de la violence » (*OC3* : 172), qui tient lieu de titre à cet article, se rapporte dans le roman au viol de Julie par son père, rite d'initiation au mal important, mais qui à lui seul n'appelle pas un espace fantastique, dont la fonction est de révéler la crise des valeurs qui marque le passage problématique d'un univers de référence à l'autre.

⁷ « Je l'ai écrit avec beaucoup de joie », affirme-t-elle quelques semaines après la sortie du livre, avant d'ajouter : « Et moi je prétends que mon roman est réaliste d'une certaine façon, mais il y a aussi du surréel, et je croyais que ce côté-là serait mal accepté. » (Hébert dans Paquette, 1975)

sur le sens du désir hystérique d'autre part, que ces positionnements soient féministes, psychanalytiques ou autres⁸. Pour intéressantes que soient ces lectures, l'œuvre, qui ne se veut pas didactique, ne peut que se dérober aux explications qui en réduiraient la portée, en maintenant l'ambiguïté tout au long du texte, comme l'a noté Michel Lord en 1984. Les 54 fragments du roman n'ont pas été écrits pour répondre à la question de savoir si Julie est hystérique ou toute-puissante, mais pour offrir de nouveaux éclairages sur ce qui, relégué aux marges du vraisemblable, resterait autrement dans l'ombre. Telle est bien d'ailleurs la fonction de l'imagination fantastique selon Bozzetto et Huftier (2004). Au Québec, ce qu'on cherche à oublier vers 1970, c'est la misère générale dans la première moitié du XX^e siècle : chômeurs, ouvriers ou paysans peu instruits, mères de familles nombreuses et enfants livrés à eux-mêmes, dominés par un régime conservateur qui partage son pouvoir paternaliste avec un clergé catholique sclérosé.

L'approche modale, plutôt que générique, que nous privilégions ici, ne cherche pas à redéfinir un courant historiquement déterminé ni n'appelle de questionnement sur l'appartenance des *Enfants du Sabbat* au fantastique ou au réalisme magique⁹. Dans la mesure où le cadre fantastique « classique » renvoie au XIX^e siècle européen, les discussions sur le fantastique aux XX^e et XXI^e siècles invitent forcément à situer le texte dans une optique fantastique nouvelle et à faire ressortir son hybridité formelle (et ce fut pour Anne Hébert la quête du roman poétique qui lui fit découvrir le fantastique¹⁰). Reste, pour ultime rempart de la pensée par genres et courants littéraires, l'adoption d'une approche postcoloniale, hors de tout structuralisme, qui autoriserait une lecture sociocritique des effets de fantastique nord-américains, mais dans un positionnement plus identitaire et politique.

Dans la perspective qui est la nôtre, rares semblent les articles ayant porté sur les enjeux textuels et contextuels de ce roman atypique. En 1982, Ruth Major a démontré qu'il présente des structures internes analogues à celles de

⁸ Sur la colère subversive de la sorcière, voir Lori Saint-Martin (1997). Sur la sorcière-justicière, et la colère de Julie dirigée contre les discours de la pureté et de la naissance, voir la thèse de doctorat d'Ariane Gibeau (2018). Sur la sorcière hystérique dans la littérature contemporaine, voir la thèse de Maryse Sullivan (2019). Pour une lecture psychanalytique de l'héritage catholique et du corps hystérique de Julie dans l'œuvre, voir Anne Elaine Cliche (2016).

⁹ Pour une étude du réalisme magique dans *Les enfants du Sabbat*, voir la thèse de Stéphanie Walsh Matthews (2011).

¹⁰ Anne Hébert oppose au roman réaliste, qui, selon elle, est « une impasse » au XX^e siècle, le roman poétique, à la fois plus « concentré », onirique, « surréel », et porteur de fantaisie (voir notamment l'entretien avec Jean-Pierre Salgas, 1985 : 18).

Kamouraska. Marginalisées, notamment par une « initiation problématique à la sexualité », Elisabeth et Julie ne parviennent pas en leur vie adulte à « se conformer au code social, pour accéder au bonheur », ce qui a pour conséquence la fuite de l'être aimé, George ou Joseph, et appelle, on peut le présumer, à un « retour aux sources », au terme de leur aventure. Le fonctionnement particulier des *Enfants du Sabbat* tient à la présence du sacré et du profane, dont la dynamique repose principalement sur

des couples antithétiques : Dieu/Diable, religion/sorcellerie, sacré/sacrilège, bien/mal, Genèse de la Bible/Genèse de la Sorcellerie. La religion ne peut donc être isolée de la sorcellerie (Major, 1982 : 467).

D'autres études ont cherché à expliquer une telle dualité de sens. L'une, de Janet M. Paterson, a fait ressortir un jeu de « renvois intertextuels », notamment à la Bible, interagissant avec les « inversions structurales » qui régissent les codes de la sorcellerie et du sacré. Paterson en concluait que le roman,

tout en décrivant selon des modèles stéréotypés le fonctionnement essentiellement parodique de la sorcellerie, met en place au niveau du sous-texte, une représentation différée de systèmes déjà inversés, un rire du rire, et à certains moments, une parodie de la parodie (1986 : 66).

L'autre, de Julie Gasse (2001), a porté sur l'identité tripartite de Julie (la Puce, Labrosse et de la Trinité), qui affecte la narration. Si, tout comme Major, Gasse rapporte tous les jeux narratifs à la protagoniste – ce qui n'est pas la position que nous défendons ici –, elle n'en note pas moins judicieusement « le rôle exercé par les parenthèses dans le dévoilement des ambitions obscures de Julie » (2001 : 40-41). Les marques de la subjectivité, telles qu'énoncées entre parenthèses comme des didascalies au théâtre, attestent au contraire de l'implication de l'auteure, qui semble privilégier une narration non fiable à la troisième personne pour introduire « des mécanismes textuels qui en partie alimentent, voire favorisent la non-fiabilité du récit » (Mazet, 2020 : 9).

Il est certain, en tout cas, qu'Anne Hébert maintient ici un discours volontairement ambigu. C'est ce qui fait dire à Georges Desmeules que les vecteurs fantastique et humoristique présentent des fonctions communes : « En effet, le fantastique possède, du fait même de sa nature esthétique fondée sur l'ambiguïté, un potentiel humoristique » (2000 : 83). S'il est vrai que l'un comme l'autre registres doivent rester indéterminés pour être dits, le fantastique et le

grotesque jouent ici, selon nous, des rôles moins « analogues » que complémentaires.

Dynamiques de la lecture et de l'écriture

La publication au Seuil de *Kamouraska* provoque, chez le lectorat, l'attente d'un livre semblable à celui coiffé par l'éditeur du bandeau « roman d'amour, de fureur et de neige ». Mais ce que prépare l'auteure va prendre tout le monde de court, tant au Québec, où la plupart relégueraient volontiers aux oubliettes du passé les mœurs et rituels catholiques, qu'en France, où cette histoire de couventines détonne avec la production post-soixante-huitarde de l'heure et suscitera l'incompréhension, si ce n'est l'indifférence, à commencer par celle de ses éditeurs¹¹.

Quelques mois après le succès de *Kamouraska*, c'est dans son tout nouvel appartement parisien de la rue de Pontoise qu'Anne Hébert commence à imaginer son histoire fantastique. Elle a une bonne idée du roman qu'elle souhaite produire, ce qui lui demande beaucoup de lectures. Ces recherches, affirmera-t-elle quelques années plus tard, l'ont « fascinée et en même temps toujours terrorisée » (entrevue avec Michèle Cédric, 1983).

La toute récente numérisation du contenu de sa bibliothèque personnelle à l'Université de Sherbrooke¹² révèle la présence de plusieurs livres dont l'achevé de publication date de 1971 à 1973, et qui semblent se rapporter à un tel travail préparatoire. Une première liste sur la sorcellerie figure dans le roman¹³. Mais

¹¹ Le 29 avril 1974, elle soumet à son éditeur une première dactylographie intitulée « Petits enfants du Sabbat », mais les rapports de lecture sont accablants, et elle doit soumettre une seconde version de son roman le 17 décembre de la même année. François-Régis Bastide et Denis Roche, alors conseillers littéraires au Seuil, ne comprennent toujours pas en décembre 1974 et janvier 1975 la dimension carnavalesque de cet écrit et font de nouvelles recommandations. Le prière d'insérer, rédigé par Jean Cayrol en septembre 1975, le présente comme « l'histoire de possession d'une Sœur par le Diable » (Archives du Seuil, IMEC). Le roman paraît le même mois.

¹² Nous remercions le CRSH pour la subvention accordée à cette recherche sur l'étude des archives pour la compréhension de la poétique de l'écrivaine.

¹³ « Ouvrages consultés » (OC3 : 241). Soit, par ordre chronologique de parution : *La sorcière* de Jules Michelet (1966 [1862]) ; *La sorcellerie : le sixième sens et nous* de Justine Glass (1971) ; *Les dossiers secrets de la sorcellerie et de la magie noire* de François Ribadeau Dumas (1971) ; *La sorcellerie au Québec du XVII^e au XIX^e siècle* de Robert-Lionel Séguin (1971, en deux exemplaires, avec une carte indiquant les « endroits où l'on relève des cas de sorcellerie au Québec ») ; *Les sorcières et leur monde* de Julio Caro Baroja (1972) ; *Les sorcières*, catalogue de l'exposition préparé par Maxime Préaud (1973). Le livre de Robert Mandrou (1968), *Magistrats et Sorciers en France au XVIII^e siècle*, Paris, Plon, qui figure dans la liste insérée dans le roman, ne se trouve pas dans la bibliothèque personnelle. S'ajoutent, à cette liste de l'auteure,

bien d'autres textes vont lui être utiles : ceux relatifs à la psychologie, au comportement humain ou animal, à la vie religieuse en France et à la vie sexuelle en Nouvelle-France¹⁴.

Des romans fantastiques aussi. Elle se procure, après 1967, un premier titre d'Henry James¹⁵ : *Le tour d'écrou*, une histoire de fantômes où l'on ne peut décider si les apparitions sont d'ordre surnaturel ou émanent des fantasmes morbides de la gouvernante. C'est aussi en français qu'elle peut lire *Les Diables de Loudun. Étude d'histoire et de psychologie* d'Aldous Huxley, dont l'édition anglaise est en 1952, mais qui paraît chez Plon en 1971. Dans ce roman qui s'inspire d'un drame réel, elle peut lire des cas de possession d'Ursulines du XVII^e siècle qu'on ligote et qui se contorsionnent pendant qu'on tente de les exorciser. La même année, ce roman est adapté au cinéma par Ken Russell, sous le titre *The Devils*, qui remporte à la Mostra de Venise le prix du meilleur film étranger. Dès 1968, on peut voir dans les cinémas *Rosemary's Baby*, le film d'horreur fantastique de Roman Polanski, adapté du roman catholique et sacrilège à la fois de l'Américain Ira Levin paru un an plus tôt (le catholicisme dans ce roman crée une opposition saisissante avec la gestation, par la protagoniste, de l'Antéchrist). Si Anne Hébert a vu *L'exorciste*, de William Friedkin, adapté du roman éponyme de William Peter Blatty (1971), lui-même inspiré d'un fait divers des années 1940, ce ne peut être que trois mois avant la remise de la seconde version de son roman au Seuil¹⁶. Le film, qu'on peut voir

les titres des trois livres que possède l'abbé Flageole, dont le *Malleus Maleficarum*, ou *Marteau des sorcières* (OC3 : 164).

¹⁴ En voici une sélection, par ordre chronologique de parution : *Maternité et biologie* de Jean Rostand (1966, achevé d'imprimer en 1969) ; *Évolution et sexualité des plantes* et *Drogue et plantes magiques* de Jean-Marie Pelt (1970 et 1971) ; *La vie libertine en Nouvelle-France au XVII^e siècle*, 2 vol., de Robert-Lionel Séguin (1972) ; *La véritable enfance de Thérèse de Lisieux : névrose et sainteté* de Jean-François Six (1972). Sur le mauvais œil : *Psychologie de la superstition* de Conrad Zucker (1972). Sur la voyance et les hallucinations sauvages : *Œuvres complètes* d'Arthur Rimbaud (1972). De William Faulkner, un écrivain qui exercera une influence considérable sur son œuvre, elle se procure *Le bruit et la fureur* et *Sanctuaire* (achevés d'imprimer en 1972). Sur la psychanalyse : *Freud* d'Octave Mannoni (1968, achevé d'imprimer en 1970) ; *Les 50 mots-clés de la psychanalyse* de Jacques Chazaud (1973) ; et *Le cauchemar* d'Ernest Jones (1973). Sur l'anatomie et la biologie : *Évolution et modification du comportement : l'inné et l'acquis* de Konrad Lorenz (1974) et *Le Larousse médical illustré* du Dr Galtier-Boissière (dir.) (1974).

¹⁵ Roman qui paraît dans la collection Marabout Fantastique en 1968. Durant la période d'écriture, elle a pu se procurer deux autres titres de James : *Les ailes de la colombe* (1969) et *La redevance du fantôme : nouvelles* (1974).

¹⁶ Le 6 février 1974, elle a dactylographié 534 feuillets. Le lendemain, elle veut se documenter encore et demande à son frère Pierre des titres et en-têtes de journaux québécois pour la période de la Seconde Guerre mondiale. Le 16 mars, elle lui dit tenir une dactylographie de 555 pages. Se sont donc ajoutés 21 feuillets.

aux États-Unis en 1973, ne sort en France qu'en septembre 1974. Elle n'a pas pu voir *Carrie* (1976) de Brian de Palma, adapté du roman de Stephen King (1974), où un personnage d'adolescente se venge de l'éducation religieuse de ses parents et des humiliations que lui ont fait subir ses camarades d'école au bal de finissants du secondaire. Mais ces méga-productions sont dans l'air du temps et participent à l'imaginaire social et culturel des années 1970. Mentionnons également qu'elle a visité, dans les premiers mois de 1973, une exposition à la Bibliothèque nationale de France dont elle a conservé le catalogue, qui était consacrée aux sorcières. En octobre 1975, elle confie au journaliste Pierre Paquette avoir écouté nombre d'émissions radiophoniques françaises où sont rapportés d'anciens procès de sorcellerie.

Au milieu des années 1970, les écrits sur les femmes sorcières connaissent un certain engouement. Sa grande amie Monique Bosco, de même que celle qui le deviendra en 1978, Hélène Cixous, imaginent chacune une figure de sorcière : la première publie *New Medea* en 1974 et la seconde, « Le rire de la Méduse » dans la revue *L'Arc* un an plus tard. Anne Sylvestre compose en 1975 la chanson « Une sorcière comme les autres » qui sera bientôt interprétée par Pauline Julien, laquelle chante aussi des poèmes d'Anne Hébert. Enfin, si elle lit la nouvelle « Le Diable » pendant cette période, ce ne peut être qu'à la toute fin du processus créateur, puisqu'elle dépose la seconde dactylographie de son roman à l'éditeur le 17 décembre 1974, et qu'elle acquiert le livre de Tolstoï le même mois, comme l'indique la note manuscrite : « 12/74 » sur la couverture intérieure de son exemplaire en français.

C'est en lectrice aussi bien qu'en spectatrice qu'elle trouve donc l'inspiration nécessaire à la construction de son personnage de la sorcière. En plus de ces influences récentes, elle met à profit les lectures de son enfance : on pense tout de suite à « Hansel et Gretel » ou au « Petit Poucet¹⁷ », enfants perdus dans la forêt et livrés à la merci de la sorcière ou de l'ogre. Mais c'est aussi en lectrice de Baudelaire et de Poe qu'elle choisit d'adopter une position ambiguë par rapport au satanisme et aux forces agissantes du mal, transposées dans les lieux de la cabane de la montagne de B... et du couvent de Québec.

¹⁷ Elle possède l'édition de Gilbert Rouger (1967) des *Contes* de Perrault.

Rendre les projections délirantes de Julie dans l'espace fantastique

De Michelet, Anne Hébert retient certains traits archétypaux de la sorcière, qui désobéit aux préceptes du clergé, a des connaissances médicales et pratique des avortements, et passe de la magie du rêve au pouvoir de la parole en concluant des pactes avec le diable. L'hypersensibilité de la sorcière (le « sixième sens » qui l'intéresse dans sa lecture de Justine Glass) lui permet de visiter la psyché d'autrui, qu'elle domine au point de rendre confus, grâce à son intériorité labile, à moins que ce dernier parvienne à brider sa voyance en la ramenant à son identité poreuse. En transe, elle a des états de conscience qui ne peuvent être appréhendés qu'à partir de signes extérieurs. Quand les lieux et les temps se mélangent, elle est avide de savoir ce que l'entre-deux peut lui révéler en termes de connaissances ou de vérité, et elle retrouve ainsi la fluidité de son désir. Au fur et à mesure qu'elle découvre l'étendue de ses pouvoirs, Julie s'ensauvage, troque ses habits de religieuse pour des oripeaux qui signalent sa fière appartenance à la lignée des sorcières depuis l'arrivée en Nouvelle-France de Barbe Hallé¹⁸.

Au couvent, les paroles audibles et les silences contemplatifs sont requis, mais les chuchotements malins vont bon train. Dans ce lieu d'asservissement de la parole des femmes, tout manquement aux règles de la communauté est sanctionné. Anne Hébert, qui a fait une partie de ses études secondaires chez les religieuses de la Congrégation de Notre-Dame de Québec, en a fait l'expérience : elle sait qu'il s'agit là d'un espace rêvé pour rendre l'interdit qui pèse sur le désir et l'agressivité refoulée qui en découle, et pour le redéployer sous la forme d'un crescendo grotesque¹⁹.

À la confesse, il y a d'abord les propos vexatoires de l'abbé Migneault, selon lequel « mentir » serait dans la « nature » même de Julie (*OC3* : 99). Et la froideur sadique de la mère supérieure dans toutes les pièces du couvent. Et les intentions lubriques du médecin dans son automobile ou la nuit. Et l'amour fétichiste des beaux tissus d'apparat qui égare le grand exorciseur venu palper l'hérétique. Tous servent de repoussoirs à Julie, qui puise assez de forces dans l'univers païen de son enfance, pour transformer les humiliations subies en

¹⁸ Débarquée quelques mois plus tôt en Nouvelle-France, cette jeune Française, née en 1645, fut déclarée possédée en 1660. Elle recouvrit toutefois la santé après l'arrestation du meunier qui l'avait harcelée en se prétendant sorcier.

¹⁹ Le grotesque produit un « effet de choc » sur le lectorat, et le confronte ainsi à la révision de son univers de référence : « Quelque chose qui est familier et digne de confiance est soudainement rendu étrange et inquiétant. Cela a en grande partie à voir avec le caractère conflictuel fondamental du grotesque, avec le mélange de caractéristiques incompatibles qui en émane. » (Thomson : 58-59 ; nous traduisons)

trophées de guerre. Anne Hébert, quant à elle, se livre à une satire féroce des travers humains et des péchés capitaux, la luxure ou l'envie. Comme l'indique Paule Lebrun, la crise est un rituel de renouvellement de la vision : « En termes chrétiens, cela s'appelle de la possession ou de la sorcellerie. En termes psychiatriques, cela s'appelle de l'hystérie. » (Lebrun, 1976 : 44) Les jurons, imprécations et autres signes ostentatoires de la vulgarité de Julie, une novice jusqu'alors réservée, trahissent ses origines sociales et son ras-le-bol envers l'hypocrisie des uns et des autres, à la cabane comme au couvent. Chaque fois qu'elle s'ensauvage, sous l'impulsion des images qui l'obsèdent depuis l'enfance, elle exprime un mal-être inhérent à sa vie de femme brisée. Elle use pour ce faire de « l'arme des opprimés » (Chollet, 2018 : 30) : la magie.

L'œil « jaune » et le rire mauvais de Julie émanent d'une série de désastres : l'inceste avec son père qui l'a violée ; la négligence de Philomène, qui l'a droguée pour son initiation au mal, et qu'elle a vu périr par le feu ; son mariage avec Dieu, qui ne cesse d'être reporté ; le pacte ancien avec son frère, rompu dès lors qu'il en épouse une autre. Le fantastique va naître du télescopage des univers profane et sacré et déboucher sur une violence inouïe, au couvent comme sur le front. Ainsi les bonnes intentions, qui sont le leitmotiv des uns et des autres, occasionnent des épisodes étranges avant le sacrement du mariage, pour atteindre leur acmé après que Julie tombe sur la photo de mariage de son frère avec Peggy. La première cérémonie est interrompue, parce que le sens donné au mariage avec Dieu est perdu en raison de l'absence de sentiment religieux, et parce que le sacré, pour Julie, tient à une autre alliance, tout aussi impossible, contractée dans l'enfance avec son frère. Dès lors qu'elle voit sur la photographie la célébration du bonheur de Joseph et de son épouse, il s'agit de rompre les deux alliances, la sacrée comme la profane.

Les deux mariages catastrophiques éclairent toutes les violences jusqu'alors restées dans l'ombre. À ce qui se présente comme une suite de mésalliances correspond l'effondrement des valeurs du passé : « C'est ce spectre du mariage qui va provoquer la fin d'un monde²⁰. » (Huftier, 2015 : 117) Et sœur Julie retrouve, du moins en imagination, le pouvoir perturbateur que lui a

²⁰ Je remercie Arnaud Huftier pour ses explications sur le rôle-pivot du mariage catastrophique, avec son cortège de violences inouïes qui interrompent la cérémonie sacrée, dans le récit « hanté » en Occident, ainsi que sur les éléments de contextualisation spécifiques à chaque culture au moment de son passage à la modernité, depuis *Le château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764). Ces violences, incompréhensibles aux yeux des personnages, peuvent s'expliquer par le déclin religieux concomitant au temps de la composition. La crise des valeurs crée un tiraillement quant à l'intelligibilité même du sacré dans le temps de l'histoire racontée (Huftier, 2015 : 117-126).

transmis ses parents : « Tu es ma fille et tu me continues »²¹ (OC3 : 138). En toute logique, c'est la voix de sa mère sacrifiée qu'elle entend, et non pas celle de son père qui l'a possédée et a diabolisé son corps, mal à la source de tous les maux à la cabane et du scintillement de toutes les magies au couvent. Plus loin, elle entendra de nouveau Philomène, « à travers un étang », l'exhorter à « exercer le pouvoir qu'elle possède » (OC3 : 206). Mais Julie a peur de brûler comme sa mère, dont elle garde l'image traumatisante de ses restes calcinés (OC3 : 188). Elle choisit de se montrer plus surnoise et prudente que sa mère dans l'usage de ses dons.

Confiants et libres dans la nature jusqu'à ce que les villageois lynchent leur mère sorcière, et que leur père, le Diable, prenne lâchement la fuite, les enfants n'ont eu d'autre choix que de se retrancher en forêt, jusqu'à ce que Joseph décide de s'enrôler comme soldat pour combattre les forces du mal en Europe, et presse Julie d'oublier la sorcellerie.

Si, trois ans plus tard, Julie traque avec avidité les signes du retour des siens, en espace surnuméraire où elle se tient et en ce temps de l'inconscient sauvage où elle n'a pas peur des représailles, c'est bien parce qu'on l'a dépossédée de tout amour. Le travail de remémoration auquel elle se livre, alors qu'autour d'elle on ne cesse de faire état de son amnésie, se manifeste par des visions et des rires qui en leurs variétés ramènent au sens enfoui. Leur fonction consiste précisément à débusquer ce sens. Telle est la construction moins sacrilège que visionnaire d'Anne Hébert.

Les rires de Julie lui viennent de ses parents, sont là pour la protéger de la honte et du mal inhérents à la crise qu'elle affronte, mais n'en sont pas moins différents des leurs. Philomène a le rire « gras » et « la voix rauque » d'une femme de peu d'éducation, qui parvient à Julie à travers les odeurs de la cuisine : « encore des patates et pis à moitié pourrites » (OC3 : 86). En raison de la grossièreté et du contentement qui en émanent, son visage « ricanant » est même perçu comme « hideux » par sa fille (OC3 : 130). Des années plus tard, au couvent, sœur Julie développe une « voix rauque qui ne semble plus être la sienne » (OC3 : 156), mais quand elle emprunte une langue relâchée, cette langue

²¹ Reprise des mots de la mère acariâtre de François dans « Le torrent », nouvelle dont l'auteure dit s'être inspirée pour rendre la violence qui caractérise cet écrit de 1944-1945. La violence dans l'œuvre narrative renvoie le plus souvent à la période historique de la Seconde Guerre mondiale, qui correspond aussi pour Anne Hébert à des années de claustration à la suite d'une erreur de diagnostic médical (lettre à sa mère du 21 avril 1964, collection particulière, Québec).

n'est pas de la même nature que celle de la mère, jouisseuse indolente, laquelle s'adonne sans culpabilité aux plaisirs terrestres. Le « rire mauvais » et les « fous rires » de Julie témoignent au contraire de sa nervosité, avivée par la sauvagerie qui fait retour pour qu'elle brise ses chaînes, à commencer par la promesse à Joseph de devenir moniale.

Des visions troubles aux hallucinations assassines et des sourires dociles au rire satanique, la transformation de ce personnage suit une trajectoire ascendante. Son « état d'éveil suraigu » (*OC3* : 93) survient en même temps que ses maux de tête et autres élancements à la nuque. Ces tensions corporelles sont mises en rapport avec son mariage imminent avec Dieu, qui ne cesse d'être retardé : « — J'ai presque toujours mal à la tête. Mais, à mesure que la date prévue pour ma profession approche, ça devient intolérable. [...] Par deux fois déjà j'ai dû ajourner la date de ma profession... » (*OC3* : 91) Consciente de son trouble, elle confie à la supérieure du couvent : « Je n'aspire qu'à prononcer mes vœux le plus rapidement possible. » (*OC3* : 94) Mais la réponse de cette dernière n'a rien pour rassurer la jeune aspirante : « Si vous n'arrivez pas à prononcer vos vœux perpétuels à la prochaine prise d'habit, en septembre, vous êtes perdue. Je ne puis plus rien pour vous. Notre couvent vous rejettera et le monde vous reprendra, pour votre damnation, sans doute. » (*OC3* : 95) L'ironie de ce « sans doute » inspire une anxiété plus grande encore, et l'idée de rester à jamais prisonnière de la société fermée des religieuses, suscite des vertiges, ainsi que de premières visions délirantes, quant à elles associées aux punitions des damnés. Julie impressionne sœur Gemma, et le lectorat aussi faut-il préciser, quand elle passe en automobile devant la maison de Madame Talbot, sur la Grande-Allée, et que son hypersensibilité la téléporte au chevet de cette inconnue, maltraitée par son époux notaire, qui rend l'âme au même instant (*OC3* : 93). Julie se sent alors capable d'exaucer des désirs, et d'aider « à mourir en paix » la presque centenaire sœur Amélie de l'Agonie (*OC3* : 133), confinée à l'infirmerie. Avec les femmes âgées vulnérables, de même qu'avec les jeunes novices, ses intentions ne sont pas hostiles. Il n'en va pas de même avec les figures de l'autorité comme la mère supérieure qu'elle voit se dédoubler, pour lui laver le visage avec de l'eau de Javel en ricanant « d'une voix méconnaissable », même si celle-ci n'a pas bougé (*OC3* : 96). Mais Julie se garde bien de dévoiler sa malignité, tout au plus reportera-t-elle le châtiment qu'elle réserve à cette femme inflexible.

Quand fébrile, elle exulte, c'est avec une voix « éclatante, presque triomphante » (*OC3* : 97), au moment par exemple où elle a des visions du sabbat ancien et que les sœurs entonnent les psaumes de la liturgie pascalle dans la chapelle du couvent. Le croisement des messes noire et blanche a une incidence bien réelle sur le chant des sœurs, puisque « guidées par la toute petite voix somnambulique et toute-puissante de Julie », celles-ci éludent « le nom de Dieu sans s'en rendre compte » (*OC3* : 112). D'autres crises de somnambulisme révèlent, chez Julie, la visite de créatures fantastiques. Au lavoir, elle apparaît « béate » aux yeux des autres sœurs, et on la trouve en lévitation. Animé par les chatouillis et autres stimuli, son « vague sourire [...] se change en fou rire irrépressible » (*OC3* : 129). Lorsque la mère supérieure croise son regard « furtif, parfaitement animal et insaisissable » (*OC3* : 130), elle cache son mauvais œil, qui « disparaît aussitôt sous la large paupière, tandis que le visage aveugle continue de rayonner de sa joie impudente » (*OC3* : 130). Une fois réveillée, elle a « [l]a face hilare » (*OC3* : 131).

À la rêverie du docteur, le si bien nommé Jean Painchaud, qui est subjugué par tant de puissance et de beauté (*OC3* : 192), répond le rire animal de cette femme, qui « éclate et résonne, fauve et sonore dans l'air glacé » (*OC3* : 202). Et quand elle croit se servir de la lubricité de ce médecin, pour concevoir un enfant du diable, avec lequel les sœurs n'auront d'autre choix que de composer, Julie pense maîtriser la situation : « j'enfanterai par magie. » (*OC3* : 229) Mais les visites qu'elle rend à Painchaud la nuit, est-ce là délire? Et dans le rêve de celui-ci, est-elle l'agresseuse ou l'agressée? Toujours est-il que lorsque le docteur Painchaud l'examine, elle « se cambre » (*OC3* : 232), et quand il lui demande l'identité du père de l'enfant qu'elle porte, le rire de Julie se fait « si guttural et violent que le docteur recule. Elle s'écroule de rire sur son lit » (*OC3* : 232). Un tel rire, hystérique, semble de l'ordre de l'identification avec l'agresseur, qui renverrait à l'initiation sexuelle traumatique. Les rires de Julie sont nombreux et diversifiés, et ils permettent de la suivre, des premiers soubresauts de la dépossession et de la crise des valeurs à la possession satanique.

Extraits de dactylographies annotées attestant du travail sur la voix de la
sorcière pour *Les Enfants du Sabbat*
(Service des bibliothèques et archives de l'Université de Sherbrooke)

Une voix de femme, rauque, ~~grasse~~, ~~sensuelle et~~
~~lente~~. p. 3

Soeur Julie se décide à parler, avec une toute
petite voix suave, ~~essoufflée~~, qui semble ne pas lui
appartenir. p. 16

De nouveau la voix ~~minuscule~~, ironique, irréal-
le de Soeur Julie. p. 17

Elle hurle d'une voix de tête ~~intolérable~~. p. 87

Il en va autrement pour Philomène, comme en atteste le travail de réécriture sur la dactylographie. L'auteure choisit de donner à entendre la voix de la mère, mais pas ses motivations psychologiques, creuse la distance avec ce personnage, en raturant des marques de la subjectivité que l'on pourrait rapporter à son intériorité. Ainsi Philomène ne peut-elle être « sensuelle » ou « lente » (voir dactylographie, *supra* : 3) aux yeux de la fillette et, à travers la narration qu'elle nous en fait, à ceux du lecteur ou de la lectrice.

Si au départ, Julie a une « toute petite voix suave », celle-ci « semble ne pas lui appartenir » (OC3 : 95), nous prévient la narratrice omnisciente. Puis, la voix de la nonne se fait « ironique, irréal » (OC3 : 96). Lorsqu'elle est possédée, ce n'est pas vraiment elle qui parle, et sa voix mielleuse est celle d'une tentatrice, qui agit sur son interlocuteur, voyeur fasciné devant l'inquiétante étrangeté qui le ramène à ses propres fantasmes.

Dans cette optique, Anne Hébert prend soin de gommer la sensation d'inconfort associée à la prise de parole difficile de la novice (dactylographie, *supra* : 16). Sur le feuillet suivant, la voix se fait inhumaine, n'est plus celle de Julie, et le mot « minuscule » (dactylographie, *supra* : 17) est biffé. Plus elle se transforme, moins elle peut exprimer une quelconque manifestation de son mal, si atroce soit-il (dactylographie, *supra* : 87), d'où la suppression des épithètes censées nuancer ses états d'âme.

Les sensations autres que la douleur corporelle sont énoncées sous forme de rires, de pleurs ou de cris, qui se chargent de rendre l'amnésie en même temps que les forces vives du retour du désir. Mais le fantastique serait inopérant s'il

n'était lié au regard d'autrui. Au contact de Julie, qui a « [l']œil jaune » (OC3 : 130) et la pupille « horizontalement fendue, comme celle des loups » (OC3 : 156), les sœurs sont apeurées ou horrifiées, et adoptent tour à tour un comportement craintif, puis grotesque, y compris la plus sceptique, c'est-à-dire la supérieure et garante de l'ordre.

Le fantastique a une musique. À la « voix, presque souterraine de la supérieure » (OC3 : 91), succède le ton « haut perché » de Sœur Gemma qui « exulte » (OC3 : 92). De telles modulations structurent tout le texte. L'enfant en Julie lui parle dans la chapelle avec une « voix aigrette », pendant que les sœurs y « psalmodient de leurs voix suaves et fraîches » toute la culpabilité du monde : « *Mea culpa, mea maxima culpa.* » (OC3 : 106) Ces nonnes d'ailleurs ne cesseront de chanter, que ce soit aux matines, à Pâques ou au moment de couvrir un crime – et par là, de l'amplifier subtilement – jouant ainsi le rôle d'un chœur comme au théâtre.

Chacun des représentants masculins du pouvoir clérical ou médical est quant à lui présenté comme « raté » ou « minable » (l'abbé Migneault ; OC3 : 125), « tout petit niaiseux » (le docteur Painchaud ; OC3 : 126) ou « puéril, frivole et vaniteux » (le grand exorciste ; OC3 : 226), qui mérite d'être châtié. Mais, à travers eux, c'est Joseph et sa « belle cochonnette d'Anglaise » (OC3 : 223) qui sont visés. Julie cherche à tuer sa belle-sœur et l'enfant qu'elle porte en plantant des épingles sur la photo de mariage de son frère à l'endroit du bas-ventre de Peggy. Plus tard, elle brandira un couteau, et c'est Joseph qui est dans sa mire : il mourra comme par hasard quelques semaines plus tard sur le champ de bataille.

En effet, quand elle a reçu la photo, à Pâques²², Julie savait que Joseph périrait sur le front, en Italie. Ce savoir historique de l'auteure est transmis à Julie sous la forme de prolepses visionnaires :

Mais avant que son cœur ne lui éclate dans la poitrine, il *faudra les derniers jours les plus rudes de la longue bataille de Cassino*. Plus que quelques mois à attendre, mon petit Joseph, avant que tu puisses mourir, non pas en paix, mais dans l'horreur. Compte sur ma tête de méduse penchée sur toi, au dernier moment. *Que tu me reconnaisse seulement et je serai payée de mes peines*. Pour finir, si le temps le permet, *je pourrai même t'avouer*

²² C'est à Pâques qu'on remet à Julie la lettre de son frère avec la photographie du mariage. Anne Hébert est-elle inattentive quand elle écrit : « Plus que quelques mois à attendre » ? Le jour le plus rude de la bataille de Cassino est le 18 mai, celui où les Alliés remportent la victoire. Et Pâques est célébré le 9 avril 1944.

l'heureux événement qui s'accomplit dans mon ventre de bonne sœur...
(OC3 : 229 ; nous soulignons)

Dans son dépit de n'avoir été pour son frère qu'une « bonne sœur », dans les deux sens du terme, Julie, telle la Gorgone, après l'avoir chéri, le foudroiera de son regard en déversant sur lui toute sa rage vengeresse.

Aussi Anne Hébert dévoile-t-elle, pli par pli, la vérité de cette fille mal-aimée²³, qui fait une fixation sur son frère, seul être digne d'attachement et seul modèle de bonté christique ici, et le mensonge de sa famille d'adoption, la congrégation qui adopte la position normative du bien, en s'adonnant plus ou moins consciemment en pécheresse à l'hypocrisie et à la lubricité.

Mais le rire le plus joyeux dans ce roman est sans conteste celui de la narratrice omnisciente. Pendant que Julie « scrute » la cabane pour se débarrasser une fois pour toutes de cette « image obsédante » (OC3 : 85) qui ne cesse de la hanter, l'auteure trahit sa présence par des marques d'abord discrètes : « Craignant *je ne sais* quelle blessure qui pourrait venir de la lumière, Sœur Julie [...] » (OC3 : 86 ; nous soulignons). Ailleurs, elle use de parenthèses pour apporter des compléments d'informations : « La même lumière qui illuminait tout à l'heure la cabane, sous les arbres (la lumière venant de la tête de sœur Julie, comme un phare), éclaire maintenant l'échelle de bois et la cave » (OC3 : 88). Au moyen de pronoms impersonnels, elle feint des précautions oratoires : « On ne peut pas dire que Julie soit perdue dans un rêve. » (OC3 : 93) Plus on progresse dans la lecture du roman, plus s'affiche la jubilation de l'auteure, au point où on peut affirmer que les intentions mauvaises de Julie se trouvent prolongées, en quelque sorte, par les intrusions joyeuses d'Anne Hébert, sous forme de calembours, de jeux sur les signifiants et sur les noms des personnages, auxquels l'auteure n'hésite pas à associer des réactions absurdes primaires et à prêter des désirs obscènes. La voix même de la supérieure paraît ensorcelée quand perçoit son aliénation, moins par l'effet de la malveillance de Julie que par la satire d'une époque qui tire à sa fin :

Moi, Marie-Clotilde de la Croix, supérieure de ce couvent, moi-même dépendant de notre supérieure générale, qui relève de notre mère

²³ On ne peut qu'être d'accord avec Michel Lord quand il conclut son étude sur la révolte collective des villageois et individuelle de Julie. L'essayiste a raison d'affirmer : « L'amour qu'elle ressent pour son frère demeure puissant. » (2021 : 171) Mais plutôt que de réduire cet amour à un fantasme incestueux, conséquent au mal, il faut y lire un amour innocent, non pas « pratiquement absent » (2021 : 170), mais trahi : la jeunesse vécue par les enfants dans la forêt étant racontée comme idyllique, que la cruauté associée à l'abandon se charge ensuite de voiler.

provinciale, elle-même soumise à notre mère générale, qui est à Rome, toutes femmes, tant que nous sommes, jamais prêtres, mais victimes sur l'autel, avec le Christ, encadrées, conseillées, dirigées par nos supérieurs généraux, évêques et cardinaux, jusqu'au chef suprême et mâle certifié, sous sa robe blanche : Sa Sainteté le pape, je jure et déclare que tout est en ordre dans la maison. (OC3 : 127)²⁴

Plus clair que celui de Julie, un tel rire permet de multiplier les situations grotesques là où on ne les attend pas. Entre ainsi dans le couvent Marilda Sansfaçon, une prostituée autrefois en rivalité avec Philomène, et qui a connu Adélard au sens biblique, pour se plaindre à la mère supérieure d'être observée par Julie depuis la fenêtre de sa cellule. Et lorsque, pour l'apaiser, la mère supérieure l'appelle « ma fille », cette femme de répondre en pleurant et en riant « n'être la fille de personne » (OC3 : 221). Le nouveau point de contact entre les deux espaces-temps annonce un autre épisode hystérique de Julie, qui correspond au meurtre de Peggy et de son enfant, ainsi qu'à sa gestation de l'Antéchrist. Non sans ironie, la narration à la troisième personne affecte d'être plus réservée au moment de l'annonce de la mort de cette femme et de son bébé : « Heureusement que la joie féroce qui présida autrefois à la vie de sœur Julie persiste, malgré la religion et le temps... », avant d'en revenir au rire délirant de la protagoniste : « Dispensée de tout deuil, elle rit franchement à la face de mère Marie-Clotilde venue offrir ses condoléances. » (OC3 : 223) Si, jusqu'alors, on a pu hésiter dans sa lecture du roman, ce n'était pas tant sur la question de savoir si Julie a pu réellement commettre ses crimes à distance, c'est plutôt qu'on ne sait plus si l'enjeu porte véritablement sur la lutte entre le bien et le mal ou n'est qu'une caricature loufoque des institutions et des personnages.

•

En 1975, Anne Hébert reçoit le prix du Gouverneur général du Canada et, l'année suivante, le prix de l'Académie française pour son roman. Mais cette histoire de

²⁴ Le rire carnavalesque atteste d'un travail de composition qui n'est pas que « sacrilège » et qui ne saurait se rapporter seulement au « matérialisme » de l'auteure, ainsi que l'a affirmé André Brochu en 2000. Celle-ci n'oppose pas le sacré au profane, elle fait ressortir les effets de contamination de l'un par l'autre. Ce roman, loin de marquer « une rupture avec l'ancienne unité du monde, rationnel et sacré » (Desmeules, 2000 : 82), ne serait pas une « attaque en règle (avec vingt ans de retard contre le clergé) » (Desmeules, 2000 : 92). En feraient foi, dans les archives de l'auteure, les messes religieuses qu'elle faisait chanter pour ses proches disparus, bien des années après la production des *Enfants du Sabbat*. En bonne romancière, elle ne suit pas un conformisme moral ou social, mais raconte ce qui du monde de sa jeunesse restait tu, tout comme l'avait fait en 1965 Marie-Claire Blais dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, roman qu'Anne Hébert a lu et apprécié (lettre à son frère Pierre du 12 juin 1966, Fonds Anne-Hébert de l'UdeS).

couventines indispose, et suscite des réactions mitigées dans les journaux et parmi le lectorat. En France et ailleurs dans le monde francophone, le roman n'est guère lu. C'est à la critique féministe que revient le mérite d'avoir saisi, une quinzaine d'années plus tard, la dimension subversive de ce roman de « bonnes sœurs ».

Nous savons aujourd'hui ce que le fantastique apporte à ce roman. La force de l'écriture consiste à montrer le décalage entre les époques ancienne et moderne, et à suggérer ce qui, tapi, ne pouvait être révélé qu'à la faveur du double sens inhérent au langage symbolique. Cette œuvre renverse les hiérarchies, met en tension le sacré et le profane, l'hypocrisie et la grossièreté se mesurant à l'émouvant et au loufoque associés. Elle se joue de la perspective historiciste, pour faire parler plutôt les « corps des vaincus », aux sens marxiste et rédempteur que prête à ce terme Walter Benjamin dans les derniers textes qu'il a écrits en 1940, réunis sous le titre « Sur le concept d'histoire » en 2000.

En plus de ses lectures sur les cas de possession, Anne Hébert prend en compte le contexte sociohistorique passé, comme en atteste la requête qu'elle fait à son frère de titres et d'en-têtes de journaux québécois relatifs au temps de l'action racontée. Mais l'interprétation requiert la double prise en compte de ce temps et de celui de la composition : après le recul de l'Église concomitant à la Révolution tranquille, souffle le vent nouveau du mouvement d'émancipation des femmes en Occident. Anne Hébert participe à la réhabilitation de la sorcière dans une période riche en affirmation identitaire. L'originalité de son texte réside dans l'intrication de voix des années 1930, celles de Philomène et des villageois, aux prises avec les forces du mal, et de la voix de Julie, quant à elle aux prises avec le retour du refoulé une quinzaine d'années plus tard. Ce que révèle cette allégorie carnavalesque, ce sont les ravages de la misère populaire, économique et culturelle, dans la première moitié du XX^e siècle, qui vont déboucher sur la contagion du mal. C'est pourquoi, en dépit des rites d'inversion sacrilèges pratiqués par Philomène lors des sabbats dans la forêt, il n'y a guère de fantastique dans la première époque du roman, celle d'incubation : le mal subi par Julie n'a pas encore fait retour sous la forme de violences physiques et psychologiques, lesquelles infecteront tous les autres personnages.

Il faut à l'espace fantastique un point de contact entre les deux mondes. C'est donc après que les souvenirs affluent à la conscience de Julie, que surviennent les visions et les transformations, au croisement de deux mariages appréhendés comme désastreux : l'un est sans cesse reporté, et elle ne peut

devenir l'épouse du Christ, parce que son désir d'alliance est secrètement dirigé vers un autre, Joseph. Mais elle apprend que son frère a rompu le pacte ancien avec elle en convolant avec une autre femme. Après les avoir éliminés, elle abandonne son propre bébé et se débarrasse de « son costume religieux » (*OC3* : 240), juste avant de sortir du couvent par la fenêtre, comme pour s'envoler. Elle va rejoindre un homme rieur, qui lui fera oublier ses deux unions impossibles. Elle se sauve en savourant son ultime vengeance : au même instant, les sœurs doivent « chanter haut et fort » pour couvrir « la voix de chaton nouveau-né enfermée dans la muraille » (*OC3* : 239), pendant que la supérieure et l'aumônier Flageole se chargent de faire disparaître l'enfant du mal.

Tous les masques tombent à la fin pour les personnages à la vision obscurcie par les fantasmes qui éclairent dans l'ombre, comme dans un tableau de Goya, l'espace ouvert par sœur Julie et Anne Hébert, de connivence. La contagion du mal et la violence du sacré ont bel et bien opéré. Si la sorcière a fait peau neuve, c'est pour retrouver son « maître » : « Le mal est en eux maintenant. Un nouveau-né étouffé dans la neige. Je n'ai plus rien à faire dans cette maison. Mission accomplie. Mon maître sera content. Il m'attend dehors. » (*OC3* : 240) C'est en femme libérée, comme on pouvait en voir dans les années 1970, que Julie s'apprête à sortir dans la rue pour rejoindre cet homme. Des années après la publication de son roman, l'auteure s'amuse encore d'une telle chute romanesque. (Entrevue avec Cécile Dubé, Maurice Émond et Christian Vandendorpe, 1978 : 33)

On peut se demander en dernière analyse si l'on doit limiter la portée du roman à la psychologie déjantée de la protagoniste²⁵, ou encore y lire une critique des valeurs patriarcales, voire matriarcales, ainsi que l'ont fait récemment des commentatrices et commentateurs. Ce personnage, capable comme sa mère de jeter des sorts, a un pouvoir supérieur : celui de traverser des mondes et des temps qui se superposent. Dans l'espace fantastique, tout est vu en décalé ou en surplomb : persécuteurs et victimes à la même enseigne, de même que la mission « révolutionnaire » qu'Anne Hébert confie à Julie. Cette dernière apparaît en cela l'adjuvante de l'auteure qui lui confère puissance et colère et qui se joue de nous

²⁵ Si Anne Hébert considère Julie comme une « hystérique », sans « véritable vocation religieuse », qui se sacrifie pour plaire à son frère (entrevue accordée à Michèle Cédric, 1983), elle ne l'y réduit pas, puisque, plus de vingt ans après la parution de son roman, elle en fait encore, pince-sans-rire, une libératrice : « j'ai des visites de temps en temps. [...] Quand par exemple je suis un peu déprimée, j'invoque sœur Julie de la Trinité qui va mettre le diable un peu partout et ça me paraît très joyeux. » (Entrevue accordée à Monique Durand, 1997)

en la présentant à la fois comme une pauvre égarée et en même temps un personnage capable de faire le ménage.

Les enfants du Sabbat n'est pas un récit de vie, mais une œuvre d'imagination. En ce sens, il s'agit moins de reconnaître les symptômes de Julie ou l'identité du « maître » qu'elle rejoint, que de saluer la richesse d'un texte atypique qui orchestre tous excès pour faire de la dépossession d'une enfant à la possession d'une nonne un sabbat exubérant, qui s'offre comme la caricature d'un monde ancien aux croyances confuses.

Ce n'est pas tant le personnage de Julie qui se libère, dans les scènes de violence du roman, que la parole rieuse qui expose deux composantes de notre refoulement historique, la superstition crédule et la soumission à une doctrine, et qui interroge par là le rapide accès à la modernité du Québec.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl (1982 [1970]), *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

BEAUCHEMIN, Mélanie (2021), *L'envers du monde : Anne Hébert, Georges Bataille*, Montréal, Nota bene.

BENJAMIN, Walter (2000), « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », pp. 427-443.

BOZZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004). *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.

CÉDRIC, Michèle (1983), Enregistrement sonore de l'émission télévisuelle *Rencontre* diffusée par la RTBF-1, le 15 mars 1983 (60 minutes), Fonds Anne-Hébert de l'Université de Sherbrooke.

CHOLLET, Mona (2018), *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones ».

CLICHE, Anne Élane (2016), « "L'enchantement de la violence" : Anne Hébert : *Les enfants du sabbat* », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3 (123), printemps-été, pp. 47-73.

DESMEULES, Georges (2000), « Humour et fantastique dans *Les Enfants du Sabbat* », *Les Cahiers Anne-Hébert*, n° 2, pp. 81-94.

DUBÉ, Cécile, Maurice ÉMOND et Christian VANDENDORPE (1978), « Anne Hébert : entrevue », *Québec français*, n° 32, décembre, pp. 33-35.

DUFAUX, Paule-France (1975), « Par un bel après-midi d'été indien », *Le Soleil*, 1^{er} novembre, p. C2.

DURAND, Monique (1997), « Conversation parisienne : Madeleine Gagnon rencontre Anne Hébert », entrevue radiophonique produite par Radio-Canada Rimouski, 26 au 31 décembre, Fonds Anne Hébert de l'Université de Sherbrooke.

GASSE, Julie (2001), « Pluralité de la voix dans *Les enfants du Sabbat* d'Anne Hébert », dans Marie-Frédérique Desbiens et Fannie Godbout (dir.), *Fragments d'un discours littéraire*, Québec, CRÉLIQ, coll. « Interlignes », pp. 31-46.

GIBEAU, Ariane (2018), « *Et maintenant la terre tremble* » : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec, thèse (Ph.D.), Université du Québec à Montréal.

GIRARD, René (1972), *La violence et le sacré*, Paris, Hachette.

HÉBERT, Anne (2014), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume III. Romans (1975-1982), Les enfants du Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et

Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et *Les fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, sous la direction de Nathalie Watteyne, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

HUFTIER, Arnaud (2015), *La traversée des miroirs : littératures francophones en pays bilingues*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris IV.

LEBRUN, Paule (1976), « Les sorcières », *Châtelaine*, vol. 17, n° 11, novembre, pp. 39-43.

LORD, Michel (1984), « Réflexions sur le thème du double dans le fantastique québécois », *Imagine*, vol. 6, n° 25, décembre, pp. 83-95.

LORD, Michel (2021), *Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion ».

MAJOR, Ruth (1982), « Kamouraska et les Enfants du sabbat : faire jouer la transparence », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps, pp. 459-470 [en ligne] <https://doi.org/10.7202/200341ar> (consulté le 8 mars 2021).

MAZET, Tristan (2020), *Les mécanismes textuels de la narration non fiable à la troisième personne dans « L'Île à Midi » de Julio Cortázar et « Le Verdict » de Franz Kafka suivi de « Rat Race » et « Cloud » (nouvelles)*, mémoire (M.A.), Université de Sherbrooke.

PAQUETTE, Pierre (1975), *Pierre Paquette*, Société Radio-Canada, 29 octobre, Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM) de l'Université de Montréal.

PATERSON, Janet M. (1986), « Parodie et sorcellerie », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été, pp. 59-66 [en ligne] <https://doi.org/10.7202/500740ar> (consulté le 8 mars 2021).

SAINT-MARTIN, Lori (1997), « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais critiques », pp. 165-189.

SALGAS, Jean-Pierre (1985), « Il faut sortir du ghetto », *La Quinzaine littéraire*, n° 436, 16-31 mars, p. 18.

SULLIVAN, Maryse (2019), *Entre fiction et histoire : la construction de la figure de la sorcière dans la littérature contemporaine*, thèse (Ph.D.), Université d'Ottawa.

THOMSON, Philip (1972), *The Grotesque*, London: Methuen.

WALSH MATTHEWS, Stéphanie (2011), *Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise*, thèse (Ph.D.), Université de Toronto.

Les Cahiers Anne Hébert

Sourires gothiques et colère nomade : le fantastique selon Martine Desjardins

Sophie Beaulé

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079390ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079390ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaulé, S. (2021). Sourires gothiques et colère nomade : le fantastique selon Martine Desjardins. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 70–84.
<https://doi.org/10.7202/1079390ar>

Résumé de l'article

Martine Desjardins présente une oeuvre unique en son genre. Avec une plume extrêmement travaillée, elle inscrit le personnage au coeur de structures narratives complexes et d'un gothique métissé teinté d'humour. Son oeuvre établit une cartographie de vices et de pouvoirs contre lesquels le personnage, sujet nomade, oppose sa vengeance. Après nous être intéressée au travail formel et générique, nous examinerons les lieux de tension (la famille, la femme, le pouvoir et les vices) et la colère qu'ils engendrent.

© Sophie Beaulé, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Sourires gothiques et colère nomade : le fantastique selon Martine Desjardins

SOPHIE BEAULÉ

Université Saint Mary's

« Voix unique dans le paysage littéraire québécois » (Laurin, 2009), « rencontre proprement magique, aussi bouleversante que lumineuse » (Forest, 2013 : 123)... Martine Desjardins occupe une place originale dans le champ littéraire québécois contemporain. Cette autrice née à Mont-Royal en 1957 a participé au champ littéraire en tant qu'assistante au rédacteur en chef d'*Elle Québec* et chroniqueuse à la revue *L'Actualité* ; elle siège dans le jury du prix Hervé-Foulon. Mais surtout, elle s'attire l'intérêt de la critique journalistique et universitaire en plus de remporter plusieurs prix tant dans le champ littéraire général que dans le milieu de la science-fiction et du fantastique québécois¹.

Il faut dire que la fantastiqueuse présente une œuvre unique en son genre. Avec une plume extrêmement travaillée, elle inscrit le plus souvent un personnage féminin au cœur de structures narratives complexes et d'un gothique métissé teinté d'un humour caustique. La production romanesque² de Desjardins établit une cartographie de certains vices et pouvoirs, en particulier celui qui entoure la question du genre, pour ensuite poser le protagoniste en sujet nomade, c'est-à-dire plongé dans une lutte vengeresse et libératrice contre lesdits lieux de tension. Après avoir examiné le travail formel et générique de l'œuvre, nous examinerons la cartographie dessinée par Desjardins et la réaction qu'elle suscite chez le héros.

Ciselures formelles et gothique métissé

Desjardins se distingue d'abord par l'utilisation de pivots sémantiques autour desquels se construit l'œuvre, des choix stylistiques à l'intrigue. Ainsi, *L'évocation*³ – pour lequel Desjardins a reçu le prix Ringuet – s'organise autour

¹ Quatre de ses œuvres sont aussi traduites en anglais : *Le cercle de Clara* (*Fairy Ring*), *L'élu du hasard* (*All that Glitters*), *L'évocation* (*A Covenant of Salt*) et *Maleficium* (*Maleficium*).

² À ce jour, Desjardins n'a publié qu'une seule nouvelle, « Grotto » (2010).

³ DESJARDINS, Martine (2012 [2005]), *L'évocation*, Québec, Éditions Alto. Les références à ce roman seront indiquées par le sigle *Év.*

du sel. Fille de Laurence et du contre-amiral Magnus McEvoy reconverti en marchand après avoir découvert une mine de sel sur sa propriété, Lily prise le sel comme de la cocaïne. Elle en consomme d'autant plus que la « poudre magique » (Év : 45) conserve les souvenirs et sa rancune. *La chambre verte*⁴, de son côté, axe son contenu sur l'argent. Le titre de ce roman couronné du prix Jacques-Brossard renvoie d'ailleurs à la chambre forte des Delorme. Pour sa part, *Méduse*⁵ élabore sur les yeux de son héroïne éponyme une réflexion sur la monstruosité féminine et son pouvoir. Le pivot se complexifie enfin avec *L'élú du hasard*⁶ en raison de la richesse sémantique du jeu. Les paris, pactes et autres rébus se lient à l'amour, à la guerre et à la relation hasard/destin. À la faveur de la Grande Guerre, Simon Dulac (« Duluck », Éh : 38) se lance à la recherche d'un trésor des Templiers en Europe. Ce joueur y rencontre Nell, une infirmière férue de tout ce qui rappelle les « jeux de fil », des points de suture à la tapisserie des Templiers. Le commandant Simms, dont la passion pour le fer souligne son lien avec la guerre, courtise aussi la jeune femme.

Outre l'emploi de pivots, Desjardins prise les structures narratives complexes. *Le cercle de Clara*⁷ inscrit l'intrigue sur trois mois et relate la vie de villageois gravitant autour de Clara. Si le journal de l'héroïne constitue le centre du roman, des lettres écrites par d'autres narrateurs permettent de jeter des éclairages parfois contradictoires sur l'héroïne et la communauté. À cela s'ajoutent le journal de bord du capitaine Ryder, des récits de rêve, des chroniques féminines et un hommage posthume⁸. Tout aussi travaillée apparaît la structure de *Maleficium*⁹. Ce roman récompensé par les prix Jacques-Brossard et Sunburst se présente comme un récit apocryphe de la fin du XIX^e siècle. Il reprend la stratégie du manuscrit trouvé chère aux XVIII^e et XIX^e siècles. Un « Avertissement au lecteur » signé par l'éditeur assure en effet l'authenticité du manuscrit de l'abbé Savoie, constitué de huit confessions qu'il a retranscrites. Tous construits selon la technique de la découverte progressive, les aveux proviennent de sept narrateurs pénitents devenus monstrueux quand ils ont croisé leur destin, incarné dans une jeune femme. Or la dernière confession, effectuée par celle-ci, renverse les autres. En effet, les aveux des hommes, les cousins

⁴ DESJARDINS, Martine (2016), *La chambre verte*, Québec, Éditions Alto. Désormais CV.

⁵ DESJARDINS, Martine (2020), *Méduse*, Québec, Éditions Alto. Désormais Mé.

⁶ DESJARDINS, Martine (2003), *L'élú du hasard*, Montréal, Leméac. Désormais Éh.

⁷ DESJARDINS, Martine (2004 [1997]), *Le cercle de Clara*, Montréal, Bibliothèque québécoise. Désormais CC.

⁸ Voir Sylvie Bérard (2004).

⁹ DESJARDINS, Martine (2009), *Maleficium*, Québec, Éditions Alto. Désormais Ma.

tortionnaires de la femme, ne sont que des calomnies élaborées à partir des récits qu'elle avait créés pour répondre aux défis qu'ils lui lançaient. Présenté comme un véritable artefact¹⁰, le roman s'accompagne d'un style ouvragé rappelant l'esthétique décadente (Lapointe, 2010 : 135), ainsi que du motif même du mentir-vrai de la fiction (*Ma* : 175-178).

Empruntant une autre stratégie du fantastique canonique, *Méduse* se présente comme une lettre de « confession lapidaire » (*Mé* : 8) adressée à « tu » – l'amant et adversaire de Méduse. Cette missive sert de cadre à un récit linéaire narré à la première personne, qui retrace dans une longue analepse la vie de Méduse, de son enfance jusqu'au présent où l'héroïne conclut son pli. Les autres œuvres de Desjardins reprennent le procédé de la découverte progressive pour l'insérer, dans le cas de *L'évocation* et de *La chambre verte*, dans un récit gigogne. Se déroulant sur un jour, le premier roman commence le matin avec l'annonce d'un repas vespéral auquel Lily a invité maître Anselme ; la journée, divisée en trois parties, s'attarde à différents moments du passé. *La chambre verte*, de son côté, s'entame avec la fin de l'intrigue, qui remonte ensuite la trame temporelle. Quant à *L'élu du hasard*, « le centre et l'organisation de la matière textuelle relève[nt] d'une épopée ésotérique, en parallèle à la guerre » (Théoret, 2004 : 53), mais comme la quête de Dulac échoue, le récit revient à « la case départ » (*Éh* : 158).

Les ciselures s'étendent au travail générique. L'œuvre propose en effet un fantastique baroque, enrichi d'un appareil intertextuel élaboré, dans lequel dialoguent le réalisme magique, le merveilleux, le récit d'aventures, le roman à la Dickens et le sentimental. Par ailleurs, l'autrice se départit rarement d'un humour distancié qu'elle pose tant sur la fable et les personnages que les formes littéraires elles-mêmes. Ainsi, dans *L'élu du hasard*, le roman d'aventures – dont les Dumas et autres Stevenson inspirent Dulac (*Éh* : 20) – nourrit la fable de rebondissements et de conjectures autour de dessins signalant le trésor, par exemple, et se greffe à la trame sentimentale. Mais les deux genres littéraires déraillent : nul *happy end*, nul trésor. Des éléments du récit sentimental apparaissent aussi dans *Le cercle de Clara* et s'ajoutent par moments au merveilleux et à quelques scènes où des connotateurs font dériver vers le fantastique ; en témoigne le vol nuptial de papillons, dans l'Arctique, qui métaphorise le désir de Ryder pour Clara (*CC* : 62). Le merveilleux se développe dans *L'évocation* sous la forme du folklore irlandais (*banshee*, *pookas*) ou

¹⁰ Voir David Bélanger et Cassie Bérard (2014).

inventé – la mère de Lily serait une « fluvienne », c’est-à-dire un être surnaturel vivant dans le fleuve Saint-Laurent. Mais mis à part des scènes comportant un sentiment de fantastique (Bozzetto et Huftier, 2004 : 54-57) plus ou moins prononcé – on pense à la main de fumée sortant du pistolet de Clara (*Év* : 56-57), annonçant le destin de l’héroïne –, les éléments fantastiques sont court-circuités par des explications rationnelles. Ainsi en est-il de la mère de Lily, dont les pieds palmés de fluvienne se révèlent en fait déformés par une vie rude. Enfin, le réalisme magique apparaît dans *La chambre verte*, où la maison des Delorme se pose en narratrice et protagoniste, et dans *Méduse*, où il apparaît normal, dans la logique de la monstrosité, que les yeux puissent générer l’orgasme et tuer les importuns. Dans *Maleficium*, le réalisme magique côtoie le merveilleux chrétien et le fantastique. En effet, si la femme provoque un effet de fantastique chez les pénitents, les autres personnages qui l’entourent semblent trouver ses particularités corporelles singulières (cheveux épineux, queue...), mais non étonnantes.

Ce sont toutefois les emprunts à l’esthétique gothique qui marquent le plus l’œuvre ; le fait que Desjardins puise dans des formes fantastiques connexes s’inscrit parfaitement dans le gothique contemporain¹¹. Tous les romans empruntent peu ou prou la *negative aesthetics* (« l’esthétique négative », Botting, 2014) du genre. Les personnages extrêmes abondent, dont la jeune victime (Titus dans *L’évocation*, Méduse¹² ou encore Clara dans *Le cercle de Clara*) et le *villain* (les Delorme de *La chambre verte*, le mari de Clara, les hommes dans *Méduse*). Si l’on ne trouve pas la lutte entre le désir de l’homme contre les décrets divins (Bozzetto et Huftier, 2004 : 83), la propension du genre à l’autoparodie (Durot-Boucé, 2013 : 69) se montre indéniable chez l’autrice ; les sourires gothiques se révèlent par les renversements ou encore le regard ironique du narrateur.

Le gothique et le fantastique émergent en outre d’un environnement empirique. Celui-ci peut être campagnard, tel que le village néo-écossais de 1895 dans *Le cercle de Clara*, ou le comté de Bellechasse à l’orée du XVIII^e siècle dans *L’évocation*. Urbain, il se situe à Québec et ses environs (*Méduse*), dans le Montréal de la fin du XIX^e siècle (*Maleficium*) ou à Mont-Royal, dans les années 1960 (*La chambre verte*). Il s’élance vers l’Europe durant la Première Guerre mondiale, où les villes de Cæstre ou Arras s’auréolent d’un parfum

¹¹ Selon Victoria Nelson, l’une des caractéristiques du gothique contemporain est l’inclusion d’autres genres, tels que la science-fiction, la comédie et l’érotisme (Nelson, 2012 : 7-8).

¹² L’autrice déclare le roman appartenir à l’horreur gothique (Lemieux, 2020).

mystérieux par le lien que Dulac tisse avec les Templiers (*L'élue du hasard*). Le Grand Nord du *Cercle de Clara* abrite les Hyperboréens et une tombe inuit dont la profanation fait perdre un œil à Ryder. C'est enfin un atlas qui inspire les récits que la jeune femme de *Maleficium* a créés pour ses sept cousins ; l'exotisme touristique encourage l'effet de fantastique créé par la présence de la femme dans les aveux. Ainsi, le sanctuaire de Roza Bal devient fantastique par la présence d'une jeune mystique qui produit le safran suprême... et provoque la perte du nez chez le marchand qui le convoite.

L'atmosphère gothique domine les romans. Elle règne sur Blackpool, ville bien nommée du *Cercle de Clara*, car elle exprime l'enfermement de Clara autant que sa colère refoulée :

[L]'eau est aussi noire que l'espace – une masse dense, et froide, et sans pitié, dans laquelle le regard se noie en un éclair. On ne s'en rend pas bien compte, parce qu'elle cache sa véritable nature sous mille miroitements. (CC : 59-60)

De même que la maison où l'héroïne habite « a une allure de vaisseau fantôme » (CC : 65), le manoir des McEvoy, dans le domaine d'Armagh, rappelle une construction gothique avec sa tourelle inachevée (*L'évocation*). Il fait écho à la « silhouette lugubre » (Mé : 22) de l'Athenæum, institut où sont enfermées les « protégées » des « bienfaiteurs », c'est-à-dire des jeunes filles souffrant de monstruosité diverses. La maison des Delorme (*La chambre verte*) est à l'abandon, malgré son allure de banque opulente, car elle subit l'avarice de ses propriétaires ; la narratrice se compare d'ailleurs à la maison Usher (CV : 152).

Les images de profondeur peuplent les œuvres et s'attachent souvent à la mort. Les signes de la chasse au trésor des Templiers apparaissent dans une cave-citerne, des cavités, des souterrains et se juxtaposent aux tranchées dans *L'élue du hasard*. Au sous-sol de la maison des Delorme se cache la chambre forte, un « tombeau décrépit » (CV : 75) selon la narratrice ; elle deviendra justement une sépulture. Devant l'ancien manoir où vit Méduse s'étend le lac aux méduses, profond tombeau des protégées dont les bienfaiteurs de l'institut ne veulent plus (Mé : 64). Les profondeurs de la mine de sel se sont transformées, sous l'ordre de Lily, en une « fantastique fantaisie de sel » (Év : 87) servant de mausolée aux parents de l'héroïne. C'est le plus souvent dans des lieux souterrains ou séparés que s'effectue la rencontre entre les hommes et la jeune femme dans *Maleficium*. On pense, par exemple, à l'entomologiste ravi de découvrir des locustes troglobies au cœur secret de la Golgotha-Mikaël. Mais la convoitise se décuple

quand la femme lui dévoile, ouvrant son corset, la « larve dans [l]a caverne » de son nombril (*Ma* : 71).

Cartographie et colère nomade

With its ambivalences and ability to hold contradictions in tension, contemporary women's Gothic enables us to look at our twenty-first century worlds with their echoes, artifices and need for performance and narrative, even while it explores, undercuts and critiques these in the world of politics, philosophy and personal relationships¹³. (Wisker, 2016 : 25)

Même métissé, le choix du gothique, une littérature de l'excès, permet à Desjardins de souligner des tensions sociales et des travers humains pour mieux les critiquer. En ce sens, l'autrice nous semble dresser une cartographie de vices et de pouvoirs. Dans le sillage de Deleuze et Guattari, Rosi Braidotti entend par cartographie une topographie des lieux de pouvoir là où ils apparaissent les plus efficaces et invisibles pour pouvoir ensuite les contourner par des stratégies créatrices et libératrices (Braidotti, 2011b : 4).

Un premier lieu de pouvoir s'axe autour de la famille. Dans *L'évocation*, l'existence de Titus, l'homme à tout faire d'Armagh, est marquée dès sa naissance. Sa mère Laurence s'est servie d'une superstition pour abandonner son enfant naturel, fruit de son union avec maître Anselme, et donc cacher la vérité à son mari. Titus sera gardé au domaine, mais martyrisé par le contre-amiral et soumis à la haine maternelle. Une autre figure parentale négative apparaît dans *Maleficium* et se répercute sur la famille entière. La jeune femme à l'origine des récits, orpheline à l'âge de douze ans, est en effet recueillie par un oncle misogyne au point d'avoir envoyé sa femme dans un asile ; en plus d'être confinée par l'oncle, l'héroïne subit la violence psychologique de ses cousins, héritée de leur père.

Un autre « crime du trop-plein » (Saint-Martin, 2010 : 73-74)¹⁴ se trouve à l'origine de la fortune des Delorme et du pouvoir indu que certains membres font peser sur la famille. À la suite de Prosper, le fondateur de la lignée qui a déshérité

¹³ « En raison de ses ambivalences et de sa capacité à maintenir les contradictions en équilibre, le gothique féminin contemporain nous permet d'appréhender les mondes de notre XXI^e siècle en tenant compte de leurs échos, artifices et désir de mise en scène et de récit, alors que tout à la fois il les explore, sape et critique dans le monde de la politique, de la philosophie et des relations personnelles. » (Nous traduisons.)

¹⁴ Nous empruntons le terme à Lori Saint-Martin (2010) pour qui, dans les romans de la quête du père, le crime du trop-plein désigne entre autres l'abus d'autorité et la violence physique.

ses filles au profit de ses garçons Oscar et Louis-Dollard, Estelle, l'épouse de celui-ci, disloque la famille plus encore. Son avarice conduira son beau-frère et son beau-père à la mort, en plus de fonder des principes d'éducation dont le fils Vincent subira les effets délétères. Méduse a aussi vécu l'adversité familiale. Non seulement elle subit le dédain de ses sœurs qui lui ont d'ailleurs attribué son surnom, mais sa mère la menace encore de lui coudre les yeux. La charge contre la famille se multiplie, dans le roman, avec les protégées, ces victimes de leurs parents en raison de leur imperfection physique. Le gothique sert ainsi d'appui à une charge contre une famille aliénante, véritable *villain*. Il montre combien les tensions autour de la famille demeurent actuelles au regard des transformations que connaissent les statuts du père et de la mère depuis les années 1950.

Le rapport entre les genres se révèle aussi tendu, et ce, dès *Le cercle de Clara*. Pour mieux mettre en relief la situation victimaire de la femme, Desjardins a choisi de situer l'histoire en 1895, année où Freud publie ses *Études sur l'hystérie*, et de s'inspirer de *La chambre au papier peint* (1892), une autobiographie dans laquelle Charlotte Perkins Gilman dénonce les traitements contre la névrose qu'elle a subis (Gignac, 2008). Edmond, le mari de Clara, suit les consignes que le Dr Clavel lui a données pour traiter la (prétendue) neurasthénie de son épouse : traitement réfrigérant, cure du sommeil, morphine. De tels « soins » le confortent dans son contrôle – scientifique de formation, il soigne sa femme comme un objet d'étude – et ses droits conjugaux qu'il exerce avec sadisme. En plus de promener Clara en laisse, Edmond s'est procuré un speculum vétérinaire afin de forcer sa résistance et finit par la violer. Il bafoue aussi l'intimité de Clara en lisant son journal¹⁵.

Le rapport au féminin se décline selon différents degrés dans les romans suivants. Pour le narrateur Dulac, Nell constitue davantage une cible à conquérir et un pari contre Simms qu'un réel objet d'affection. Dans leur première rencontre charnelle, Dulac se montre indifférent aux broderies enrichies de rébus qu'elle crée – en d'autres termes, aveugle à la sexualité féminine. Il réussit à délayer les souliers de la jeune femme et enlève ses vêtements, mais demeure estomaqué devant son corset :

¹⁵ Un autre portrait de femme inverse celui de Clara tout en renforçant l'image de la femme asservie. En effet, la sœur de l'héroïne, Irène, clame haut sa féminité libre pour ensuite endosser le rôle masochiste dans sa relation avec un sculpteur.

Pour l'attacher, elle avait passé, dessus et dessous les lacets retenus aux agrafes, des cordonnets de soie de façon à former un galon où s'alignaient sept feuilles de houx d'un vert éclatant.

Cette fois, je ne m'y suis pas laissé prendre. Rébus ou pas, j'ai sorti mon couteau de poche et j'ai tranché les nœuds les uns après les autres. (*Éh* : 119)

Le regard masculin réifiant se déploie dans *Maleficium* où les pénitents transforment la jeune femme en monstre¹⁶ et l'agressent. Par exemple, son « sébum mystique » (*Ma* : 160) sert à fabriquer le savon idéal ; elle porte un pistil qu'on lui arrache et pleure des écailles qu'on s'empresse de recueillir. Mais sa première difformité vient du patriarcat même, puisque son oncle lui fend la lèvre – « l'*osculum infame* » – pour avoir dévoilé la vérité sur son épouse (*Ma* : 181). Les bienfaiteurs de *Méduse* se montrent aussi tyranniques envers les protégées de l'institut ; Méduse doit se plier à leurs jeux aussi enfantins que cruels¹⁷. Le roman présente tout de même un personnage masculin qui ne craint pas sa monstruosité : « Tu as des yeux de femme, Méduse. Tu ne devrais pas en avoir honte » (*Mé* : 178). On ne peut dire toutefois qu'il s'agit d'une ouverture réelle à l'Autre, car ce Persée trahit l'héroïne. De fait, le seul couple promis à une relation à égalité est celui que forment Vincent Delorme et Penny Sterling (*La chambre verte*) ; il est né sur la base d'un pacte de réparation d'injustice familiale, et non sur le pouvoir masculin.

On ne s'étonnera pas, dès lors, que la femme se sente prisonnière du regard masculin sur elle : « Je me sentais recluse dans le cachot exigü de mon corps, isolée du reste du monde par une grande solitude circulaire qui avançait avec moi, toujours changeante, toujours la même » (*CC* : 172), déclare Clara. Méduse pourrait en dire autant, elle qui ressemble à sa représentation mythologique par les cheveux et bien sûr les yeux. En voyant ceux-ci pour la première fois :

J'ai compris la réulsion de la directrice, la fuite de Suzanne et la terreur des hommes à ma vue. Et j'ai enfin compris ce que tu voulais dire par « des yeux de femme ».

Car chacun de ces yeux offrait le spectacle saisissant d'une vulve ouverte et humide (*Mé* : 201).

¹⁶ Selon Rosi Braidotti, la femme est monstrueuse par ses excès (la transgression des frontières), son manque (elle ne possède pas l'unité masculine) et son déplacement (elle est dans l'ambigu) ; elle est ce qui ne peut se définir soi-même (2011a : 228).

¹⁷ Elle subit en outre les sévices de la directrice qui reconduit le pouvoir masculin.

La honte suivra longtemps Méduse, elle dont les yeux transforment la douleur en plaisir.

La cartographie de Desjardins englobe également la critique de vices et de formes de pouvoir, qu'il soit personnel, religieux ou capitaliste. Le ressentiment et le désir de contrôle trouvent un écho dans *L'évocation*. La « Black Lily » (Év : 19) n'a jamais admis son amour pour Titus, mais fera tout pour garder le jeune homme auprès d'elle. En effet, quand le domestique lui révèle qu'il veut quitter Armagh pour développer son talent de sculpteur, elle le trahit en suggérant à son père qu'il aurait sculpté une tête de mort sur une salière ; McEvoy se venge en broyant les mains de Titus. Le jeune homme gardera rancune contre Lily pendant dix ans : « Il est resté ici comme un reproche vivant, pour mettre du sel sur ma plaie. Le mal que je lui ai fait, il me le remet. Sa servilité est terrible, dirigée contre moi. » (Év : 202) Si l'héroïne transforme son remords en vengeance contre maître Anselme, l'accusant d'être à la source des ambitions de Titus, c'est le demi-frère qui gagne en partant – l'imposition du pouvoir a transformé Lily en femme de Lot.

Le personnel débouche bientôt sur le collectif. C'est ainsi que les bienfaiteurs de *Méduse*, dépeints comme des enfants sadiques, font partie des notables de la ville. Ils arborent

[l]e front plissé de la bornerie. Les oreilles épatées de l'indiscrétion. Les sourcils renfrognés de l'intolérance. [...] Les mâchoires crispées de la cruauté. Les lèvres violacées de la mesquinerie. Le sourire niais de l'infantilité. La langue pendante de la lubricité. (Mé : 207)

Dans *Maleficium*, la jeune femme pointe le désir de notoriété de l'architecte et de l'entomologiste, ainsi que le rêve de domination du fabricant de lunettes. Mais au-delà des travers personnels, elle vise aussi l'Église catholique¹⁸. Il faut dire que sous les références bibliques, nombreux sont les blasphèmes proférés par la femme, en plus de l'impiété voilée de pénitents. En outre, quelques-uns parmi eux soulignent l'hypocrisie de l'abbé Savoie qui partage certains de leurs vices.

Enfin, la cartographie englobe le capitalisme. Dans *Le cercle de Clara*, l'avarice d'un personnage cause l'effondrement d'un tunnel ferroviaire, ce qui laisse la communauté dans le deuil, tandis que McEvoy détruit une partie de sa production de sel pour en accroître la valeur monétaire (*L'évocation*). L'appât du gain se noue au désir de gloire chez Dulac : « [D]evenir l'inventeur d'un trésor

¹⁸ Voir Brigitte Wagner (2016).

[...] est une destinée si exceptionnelle que celui qui l'accomplit mériterait de voir son nom rejoindre le panthéon des grands découvreurs. » (*Éh* : 20) Fait à noter, l'action de *Maleficium* se déroule dans des lieux reliés de près ou de loin à l'Empire britannique, puissance économique à la fin du XIX^e siècle ; ce faisant, le roman désigne avec un humour féroce des obsessions bien contemporaines¹⁹. Les confessions s'ouvrent d'ailleurs avec celle de l'importateur de safran et son appât du gain. L'argent s'érige finalement en religion dans *La chambre verte*. Tout commence avec le sou que l'ancêtre Prosper a extorqué alors qu'il était enfant et, plus tard, sa première entrée dans une banque, une « cathédrale » où le crucifix est remplacé par « un portrait grandeur nature du bon roi George V » (*CV* : 35). De cette visite émergera la fusion entre le culte religieux et l'Empire britannique déjà esquissée dans *Maleficium*. Non seulement Prosper construit-il une chambre forte qui sert de temple, mais il élabore une institution calquée sur le catholicisme, avec ses commandements, ses sacrements et bien sûr son *Pater Noster* : « Notre Dollar qui êtes précieux, /Que votre fonds soit crédité, /Que votre épargne arrive, /Que votre versement soit fait au Trésor comme aux livres. [...] Nanti soit-il » (*CV* : 163)²⁰.

Devant les formes de pouvoir cartographiées, la colère de la victime gronde ; l'héroïne (ou le héros, dans le cas de Titus et de Vincent) devient en quelque sorte une « machine de guerre » ; elle fait écho au sujet nomade transformateur tel que le conçoit Braidotti, c'est-à-dire un sujet politique qui possède une conscience critique résistant aux modes de pensée et de comportement socialement codés (Braidotti, 2011a : 26), produisant ainsi des lignes de fuite, des espaces alternatifs de devenir.

Le fiel du personnage vise d'abord les travers. Tandis que Titus fait payer de son ressentiment la trahison de Lily, les bienfaiteurs de *Méduse* qui torturaient les jeunes filles de leurs jeux sadiques se font « méduser » par les yeux de l'héroïne : « Ils sont restés là, paralysés, sans trop comprendre ce qui leur arrivait, pendant que je figeais à jamais, sur leurs visages de silènes, les distorsions de leurs vices de caractère » (*Mé* : 207). La colère gronde aussi dans *Maleficium*, où la jeune femme se déclare « démon de la vengeance » (*Ma* : 183) attaquant les vices humains et l'institution catholique. Le désir des pénitents sera puni, entre autres, par des marques rouges sur le corps, une saleté permanente et la

¹⁹ L'épigraphe de *La chambre verte*, empruntée à Matthieu (11 : 15) est limpide en ce sens : « Que celui qui a des oreilles pour entendre entende ».

²⁰ Il s'agit d'un bel exemple de sourire gothique, puisque le roman noir déplace ou contrefait les figures essentielles de la Bible (Prieur, 2006 : 13).

destruction d'un tapis convoité. Le dernier homme châtié sera l'abbé Savoie lui-même, coupable d'avoir transformé les confessions en « impure mystification » (*Ma* : 182). Représentant de l'Église et métonymie de l'oncle de la narratrice, il incarne en effet le patriarcat comme tout système de pouvoir imposé ; le crachat de l'héroïne le rendra sourd. Il en va de même dans *Méduse*, où l'héroïne tue son père et attaque sa mère. Enfin, la colère contre l'esprit capitaliste et ses ravages se cristallise dans *La chambre verte*, où l'avarice pathologique entraîne une vengeance à sa hauteur. La maison rancunière et honteuse du « péché originel » (*CV* : 137) – l'argent volé à l'héritier de droit de Prosper – à la base de son érection tue Louis-Dollard Delorme, tandis que Vincent et sa demi-cousine Penny, qui cherchait à venger sa famille flouée par les Delorme, brûleront l'argent de la chambre forte. Estelle Monet (« Money ») mourra d'ailleurs dans ce temple.

La vengeance vise surtout le rapport de pouvoir rattaché au genre. Malgré sa position de victime, Clara résiste d'abord aux sévices de son mari par une agressivité passive ou détournée. Elle rêve d'un rééquilibrage du rapport de force dans le couple : « Éventuellement, il ira trop loin et il sera lui-même horrifié par sa conduite. Alors il se repentira et se précipitera à mes pieds pour implorer mon pardon. Ce jour-là, je tiendrai ma revanche. » (*CC* : 38) Ce fantasme se transforme bientôt en meurtre. Si Edmond s'empoisonne lors de l'ingestion d'un champignon, c'est celle qu'il appelle son « écureuil » qui lui donne le coup de grâce en lui enfonçant une noisette dans la gorge. Le meurtre a permis le renversement du rapport de domination ; la réparation peut donc commencer : « Tu ne peux pas m'échapper, mon petit écureuil, tu es pris au piège. Le cercle de ma rancune se resserre sur toi. Viens, Edmond, l'heure de nos retrouvailles a sonné. À nous deux ! » (*CC* : 200) De leur côté, les « Grotesqueries » de Méduse possèdent une « faim carnassière » (*Mé* : 156) meurtrière face aux avances sexuelles masculines.

La femme présente donc des signes d'agentivité ; elle maîtrise sa sexualité et son pouvoir sur l'Autre. Tandis que Clara refuse toute féminité au service de l'homme (*CC* : 103), dans la scène d'effeuillage de *L'élu du hasard* citée plus haut, Nell choisit d'accepter le désir de Dulac – et lui en voudra de ne pas avoir tenu compte du sien (*Éh* : 141). La libération marque enfin le *bildungsroman* qu'est *Méduse*. Ce n'est pas tant la monstruosité morale qui handicape Méduse que la honte de son corps. Le cheminement vers l'acceptation s'entame lors de la confrontation entre l'héroïne et sa mère : « Elle était là, l'origine de ma honte à

l'égard de mes Aversivités : dans celle que ma mère m'avait transmise en m'apprenant à les haïr » (*Mé* : 170)²¹. L'apprentissage du corps comme objet sexué suit cette reconnaissance initiale par le biais d'un homme (« tu ») qui ouvre Méduse à sa sexualité et lui présente, en lui offrant un miroir dans lequel elle pourra se regarder pour la première fois, une voie à l'affranchissement véritable. On a vu que ses yeux ressemblaient à une vulve ; elle y reconnaît désormais son identité et son pouvoir :

Mes yeux n'étaient pas une aberration contre nature. S'ils choquaient, c'était par leur animalité, leur impudicité, leur indocilité. Telles les divinités païennes, ils étaient un écho des forces archaïques à l'origine de la création...

J'étais prête à l'affirmer, maintenant : j'étais Méduse. L'éternel féminin. La manifestation du chaos primordial. La destructrice des miroirs du monde. Je n'avais plus rien à craindre – ni des reflets ni des ombres. (*Mé* : 203)²²

Du *Cercle de Clara*, où un personnage conseillait à Clara de « cesser de châtrer [sa] voix, et de retrouver son pouvoir fécondateur » (*CC* : 160), au regard triomphant de Méduse qui conclut sa lettre par « Je ne regarderai pas en arrière. [...] J'ai un cœur de pierre » (*Mé* : 210), c'est la voix du féminin qui s'épanouit.

Il ne saurait y avoir de féminisme ou même plus largement d'humanisme ou d'humanité sans hystérie, sans ce féminin de la démesure, dionysiaque, si proche des bacchanales. L'archaïque démesuré, celui qui fut toujours montré du doigt et relégué aux oubliettes de l'histoire et de la philosophie est [...] ramené au cœur du politique (Mavrikakis dans Gibeau, 2018 : 63).

Le personnage féminin, avec ses ambiguïtés, rejoint le sujet féministe nomade qui part de la différence sexuelle comme tremplin au pouvoir d'agir, à la création de formes alternatives de subjectivité politique (Braidotti, 2011a : 161-163).

Une plume raffinée, un travail formel élaboré, l'humour incisif et l'emploi d'un gothique métissé se mettent au service d'une critique qui attaque non seulement les dispositifs entourant la femme, mais encore les vices et les pouvoirs qui s'imposent à nous. Le gothique permet l'émergence de manières autres de représenter le monde, l'individu et ce qui est étiqueté comme déviant ou monstrueux : « The gothic is a daylight gate, a gap into otherness, a mirror

²¹ Ce faisant, Méduse pourfend la reconduction du pouvoir masculin par la femme même.

²² Une telle affirmation rappelle Hélène Cixous : « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit » (Cixous, 2010 : 54).

that reflects back history, story, self and others with new perspectives and edges »²³ (Wisker, 2016 : 250). Le fantastique selon Martine Desjardins nous invite à réfléchir sur notre environnement social et idéologique ; en cela les sourires gothiques sont une arme au tranchant politique libérateur.

²³ « Le gothique est un portail de lumière, un espace dans l'altérité, un miroir qui revient sur l'Histoire, l'histoire, le soi et les autres avec des perspectives et contours nouveaux. » (Nous traduisons.)

Bibliographie

BÉLANGER, David et Cassie BÉRARD (2014), « Ces récits autogénérés : stratégies paratextuelles pour un brouillage de l'origine », *Tangence*, n° 105, pp. 121-141.

BÉRARD, Sylvie (2004), « Des romans gigognes en expansion vers leur point de fuite : une narrativité québécoise au féminin? », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : la littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, pp. 45-84.

BOTTING, Fred (2014), *Gothic*, London and New York: Routledge.

BOZZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004), *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.

BRAIDOTTI, Rosi (2011a [1994]), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press.

BRAIDOTTI, Rosi (2011b), *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, New York: Columbia University Press.

CIXOUS, Hélène (2010 [1975]), *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée.

DESJARDINS, Martine (2004 [1997]), *Le cercle de Clara*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

DESJARDINS, Martine (2003), *L'élu du hasard*, Montréal, Leméac.

DESJARDINS, Martine (2012 [2005]), *L'évocation*, Québec, Éditions Alto.

DESJARDINS, Martine (2009), *Maleficium*, Québec, Éditions Alto.

DESJARDINS, Martine (2010), « Grotto », Québec, Éditions Alto.

Présentation et extrait disponibles en ligne : <https://editionsalto.com/catalogue/grotto/>

DESJARDINS, Martine (2016), *La chambre verte*, Québec, Éditions Alto.

DESJARDINS, Martine (2020), *Méduse*, Québec, Éditions Alto.

DUROT-BOUCÉ, Elizabeth (2013), *Introduction à la fiction gothique. Identité et altérité : l'écriture des frontières*, Paris, Éditions Publibook.

FOREST, Isabelle (2013), « Isabelle Forest à Martine Desjardins », *Moebius*, n° 138, pp. 123-128.

GIBEAU, Ariane (2018), « *Et maintenant la terre tremble* » : *Mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec*, thèse (Ph.D.), Université du Québec à Montréal.

GIGNAC, Sylvie (2008), *Du silence à la parole : étude comparative de La chambre au papier peint (1892) de Charlotte Perkins Gilman et du Cercle de Clara (1997) de Martine Desjardins*, mémoire (M.A.), Université du Québec à Montréal.

LAPORTE, Martine-Emmanuelle (2010), « Dans la fiction, absolument », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, pp. 133-136.

LAURIN, Danielle (2009), « Mûre pour l'Index! », *L'Actualité*, 16 novembre [en ligne], <https://lactualite.com/culture/mure-pour-lindex/> (consulté le 12 avril 2021).

LEMIEUX, Dominique (2020), « Entretien avec Martine Desjardins et Catherine Leroux », Québec en toutes lettres, 22 octobre [en ligne], https://www.facebook.com/watch/live/?v=706230926916517&ref=watch_permalink (consulté le 12 avril 2021).

NELSON, Victoria (2012), *Gothicka : Vampire Heroes, Human Gods, and The New Supernatural*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

PRIEUR, Jérôme (2006), *Roman noir*, Paris, Seuil.

SAINT-MARTIN, Lori (2010), *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

THÉORET, France (2004), « De High Bluff, Manitoba/L'élue du hasard, de Martine Desjardins, Leméac, 158 p. », *Spirale*, n° 197, pp. 53-54.

WAGNER, Brigitte (2016), *Recyclage et transformations du religieux dans le roman québécois contemporain (Maleficium de Martine Desjardins et L'âge de Pierre de Pierre Gariépy)*, mémoire (M.A.), Université de Montréal.

WISKER, Gina (2016), *Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*, London: Macmillan Publishers.

Les Cahiers Anne Hébert

Hôtel Olympia d'Élisabeth Vonarburg : chercher le fantastique

Mathieu Lottiaux

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079391ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079391ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lottiaux, M. (2021). *Hôtel Olympia* d'Élisabeth Vonarburg : chercher le fantastique. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 85–98.
<https://doi.org/10.7202/1079391ar>

Résumé de l'article

L'article concerne le roman d'Élisabeth Vonarburg, *Hôtel Olympia*. Dans celui-ci, la romancière joue d'une multitude de références à l'imaginaire (épopée, science-fiction, fantasy urbaine...) comme pour questionner la notion de fantastique, retracer dans un à-rebours son évolution, et la redéfinir. L'article a pour but d'observer la savante architecture du texte et son jeu avec l'histoire du genre.

© Mathieu Lottiaux, 2021



Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Hôtel Olympia d'Élisabeth Vonarburg : chercher le fantastique

MATHIEU LOTTIAUX

De Scripto-Université Polytechnique Hauts-de-France

On pourrait être surpris de trouver un article sur le travail d'Élisabeth Vonarburg dans une revue consacrée à la littérature fantastique canadienne tant l'auteure est connue pour ses récits de science-fiction et de fantasy, *Janus*, *Le silence de la cité*, *Chroniques du pays des mères*, *Le dragon de feu...* comme le souligne Daniel Coulombe :

Un an plus tard, *Histoire de la Princesse et du Dragon*, d'Élisabeth Vonarburg, est publié dans le fanzine *Faerie*. Mieux connue comme auteure de science-fiction, Vonarburg fait un pas vers le genre fantastique épique. Dès l'incipit, elle transgresse le modèle classique : « Il était une fois, au bord de la mer, une Magicienne qui était une montagne. » (Coulombe, 1993 : 48)¹

Avec *Hôtel Olympia* en 2014, Élisabeth Vonarburg semble amorcer un nouveau virage, un retour qui pourrait s'interpréter, dans un premier temps, comme un repli vers le fantastique ou une parenthèse. Son action est située dans notre monde contemporain, Montréal, puis Paris, et elle use de thèmes davantage liés au fantastique avec une intrigante demeure, l'hôtel Olympia, où vivent les dieux d'autrefois que l'héroïne, Danika, va découvrir ou plutôt redécouvrir.

On comprend dès lors qu'Élisabeth Vonarburg s'empare d'un *topos* du genre, traité par Jean Ray dans *Malpertuis*, et qu'un « rebours »² apparaît, à la fois d'un point de vue diégétique avec le retour de l'héroïne sur les traces de son enfance, et d'un point de vue extradiégétique par une « convocation des genres » que l'auteure maîtrise bien.

C'est ce double mouvement que nous nous proposons d'étudier. Élisabeth Vonarburg ne se contente pas d'une redite de *Malpertuis* qui montrerait « l'évanescence de la foi et l'absence d'une quelconque élévation » (Bozzetto et

¹ On peut remarquer que Daniel Coulombe utilise le qualificatif « fantastique épique » pour nommer ce qui est régulièrement étiqueté fantasy.

² Sans accrocher à ce terme aucune connotation péjorative.

Hufter, 2004 : 77) marquant « en quelque sorte l'avènement d'une société mercantile désormais incapable de *voir* le sacré » (Bozzetto et Hufter, 2004 : 77 ; les auteurs soulignent), car, au contraire des divinités de *Malpertuis* qui « n'ont plus conscience de leur caractère sacré, et [...] sont tout aussi incapables de voir *ce qu'elles sont*, c'est-à-dire ce qu'elles représentent au niveau de la société moderne » (Bozzetto et Hufter, 2004 : 114 ; les auteurs soulignent), les dieux de l'hôtel Olympia sont parfaitement capables de voir ce qu'ils sont.

Le « retour » d'*Hôtel Olympia* n'apparaît pas comme une redite, mais comme une réflexion, une sorte de double qui doute de la réalité de son existence et recherche son identité, son être, dans un habillage qui peut-être ne lui appartient plus. Au cœur de ce repli siège, comme dans *Malpertuis*, la question du sacré, mais dans une tout autre interprétation.

Nous nous interrogerons sur ce double repli, à la fois diégétique et extradiégétique, et sur ses conséquences à travers trois étapes : la rencontre avec le fantastique, l'entrée dans le mythe et la (re)construction de l'identité.

Rencontrer le fantastique

L'histoire est simple. Danika, cinquantenaire, vit avec son époux, professeur à l'université, à Montréal. Elle n'entretient qu'un contact extrêmement lointain avec ses parents, qui se sont séparés lorsqu'elle était jeune.

Alors qu'elle rentre chez elle, elle évite assez mystérieusement un piano qui tombe lors d'un déménagement. Sa surprise est remplacée rapidement par une autre puisque son père l'attend à son appartement, lui annonce que sa mère a disparu et qu'il faut qu'elle prenne la direction de l'hôtel. Après des réticences, Danika accepte de se rendre à Paris, de régler les affaires urgentes et de donner sa démission lors du premier conseil d'administration. Elle retrouve un monde qu'elle ne connaît plus.

Dès le début du roman, les *topoi* sont convoqués : la disparition des parents, leur éloignement, l'accident évité *in extremis*, la mystérieuse mission... Le lecteur comme l'héroïne sont conduits sur un chemin pavé et fléché. L'hôtel devient un « lieu fantastique [...] un lieu de contact, un point de fracture, dans lequel la nature même du fantastique affleure » (Mellier, 1993).

Mais le lecteur « averti »³ et le personnage ne sont pas placés sur le même plan. Danika fait preuve d'une naïveté, compréhensible toutefois, qui nierait toute culture fantastique ou mythique. Elle ne lie aucunement le nom des personnages de l'hôtel qu'elle rencontre avec une quelconque mythologie « Grand-Père Saturnin » (Vonarburg, 2014 : 34/802) pour Saturne, « Les vieilles tantes » (Vonarburg, 2014 : 34/802) qui sont au nombre de trois et qui tricotent, figures évidentes des Parques, Danika, qui redevient « La petite Nikai » (Vonarburg, 2014 : 34/802) qui appelle Nikè, la déesse ailée de la victoire, attribut d'Athéna, « l'oncle Geoff » (Vonarburg, 2014 : 122/802), de Jove, Jovis, Jupiter, etc.

Dès l'entrée dans l'hôtel par le personnage, le « point de fracture » s'intensifie et le lecteur, pas encore Danika qui rationalise les anomalies, a conscience d'un monde aux lois différentes où les épiphanies s'incarnent. Saturnin, Saturne, figure de l'ogre dévoreur⁴, a été relégué dans sa chambre, redite de la mythologie grecque, où il ne peut plus causer de tort. Une grande dissonance entre le lecteur et le personnage s'instaure principalement dans l'approche du fantastique, l'un, le lecteur, acceptant déjà les phénomènes « surnaturels », l'autre, le personnage, les reléguant à la supercherie. L'hôtel (ou l'auteure) convoque alors les mythes, augmentant la « fracture » et s'inscrivant dans la tradition du fantastique comme l'affirme Michel Lord :

Le fantastique ne serait pas ce qu'il est sans la panoplie des images nées de la tradition orale, et qui, comme le contenu des contes de Perrault ou des frères Grimm, se perdent dans la nuit des temps : les ogres avaleurs, les fées, les goules, les vampires, les loups-garous et les gros méchants loups, les fantômes et les revenants... (Lord, 1992 : 304).

La « fracture » décalée entre le lecteur et Danika pose la question de la perception du fantastique que l'auteure semble interroger puisque si le fantastique, « c'est le quotidien, le normal, subissant une intrusion ou une transgression de l'insolite, de l'étrange, du surnaturel ou du monstrueux, qui provoque le trouble, le doute, l'inquiétude, l'angoisse, la frayeur, l'épouvante, l'horreur ou la terreur »⁵

³ La couverture qui représente une déesse antique constitue déjà une indication pour le lecteur.

⁴ Voir Gilbert Durand (2011 [1962]).

⁵ Cette définition, citée par Daniel Coulombe, a été donnée par Daniel Sernine dans divers ateliers, notamment « Images de la "fantasy" et du fantastique », lors du septième Congrès de la Société internationale de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse, « Fantasy et fantastique, aspects littéraire », Université du Québec à Montréal, août 1985, et « Les cousins de l'imaginaire : science-fiction, "fantasy", fantastique », atelier au Loisir littéraire du Québec (Montréal), mars 1989.

(Coulombe, 1993 : 47), il est évident qu'à ce moment du roman *Danika* ne perçoit rien de tout cela, au contraire du lecteur qui note les *topoi*.

Danika, sise dans le réel, agit conformément aux *topoi* en opposant une « *résistance* à ce qui est perçu comme impossible ou improbable » (Lord, 1992 : 303 ; l'auteur souligne) :

Cassie s'immobilise : « Mais elle commence à se souvenir, je vous ai dit! »

Du coup, les langues se délient dans les gradins de gauche : « ... La belle affaire... » « ... trop peu, trop tard... » « ... toujours complètement réfractaire, de toute manière... » « Mais quand même, la prophétie de Cassie... » « ... ah non, pas encore ça!... » « Elle ne se trompe pas toujours... »

Danika s'avance sur le devant de la scène : « Réfractaire à quoi? Et qu'est-ce que c'est que cette histoire de prophétie? Vous êtes tous complètement dingues ou quoi? »

On se tourne de nouveau vers elle. Vers sa voix stridente. Elle l'a bien entendue aussi. Elle perd les pédales. Non. On se calme, Danika, on se calme! Il est temps d'en finir avec cette farce (Vonarburg, 2014 : 176/802).

Les personnages de l'hôtel, dans la perspective de Danika, sont soit fous, soit ridicules. Leur incompréhension trouble Danika qui construit son raisonnement sur des lois « réelles », ce qui a pour effet une alternance entre « l'effet de réel » et « d'irréel » (Lord, 1992 : 302). Capable de fuir la surnature, elle se heurte au fantastique⁶.

Incapable de s'expliquer les phénomènes, Danika les reconnaît. Elle peut entrer dans un tableau, une petite fille apparaît mystérieusement et, puisqu'elle le souhaite, « crée » un chat aux besoins bien réels, sans évoquer les rêves de l'hôtel qui ouvrent d'ailleurs le roman :

L'Hôtel rêve.

Par la fenêtre à petits carreaux un peu troubles, Danika peut distinguer les larges allées rectilignes bordées de marronniers en fleurs, et le bassin central, avec ses tritons et ses nymphes pétrifiés sous le jet d'eau. L'Hôtel rêve d'un ancien temps, où il était hôtel particulier, un petit château perdu dans un grand parc (Vonarburg, 2014 : 3/802).

⁶ Voir Steve Laflamme (2010).

La fuite face à la surnature s'estompe peu à peu pour être abandonnée, progressivement, vers le milieu du roman. Dès lors, la perspective et l'approche de Danika changent et rejoignent celles du lecteur, comme si l'auteure avait conduit personnage et lecteur vers un point de non-retour, vers un récit non plus seulement conforme à la « tradition fantastique », mais « mirabilisant » (Lord, 1992 : 303) où personnages comme lecteurs « accepte[nt] d'emblée après un sursaut d'étonnement, d'émerveillement, toutes les apparitions de fées et autres transformations de citrouilles en carrosses » (Lord, 1992 : 303 ; l'auteur souligne). Si « La Surnature est dans le fantastique aussi habituelle que la peur » (Laflamme, 2010 : 89) et si « [à] la différence du mythe, le fantastique ne répond à aucune question, ne donne aucune réponse, se contente d'un frisson » (Brunel, Vion-Dury, 2003 : 10), dans *Hôtel Olympia*, la peur cède à la surnature, à la découverte d'une nouvelle réalité et d'un nouveau vocabulaire, donc d'un ensemble cohérent de signes et de significations⁷, ce qui entraîne la redéfinition de la compréhension du monde par le personnage. Nous passons d'un espace « point de fracture » à un espace surnuméraire qu'il convient de comprendre, que ce soit pour Danika ou le lecteur.

Une fois le sacré de la manifestation fantastique accepté par le personnage, un processus de déconstruction sémiotique/sémantique s'opère et s'incarne à travers deux personnages, Danika et Lila, la jeune enfant mystérieusement apparue, la première comme à rebours, puisqu'elle est cinquantenaire et retrouve son passé, la seconde comme une construction. Les deux mouvements, bien qu'apparemment inversés, se rejoignent puisqu'il s'agira, dans la deuxième partie du roman, de « descendre à la source », et donc de se départir de ses connaissances du monde pour « mourir au sacré »⁸ et renaître, soulignant la perspective initiatique du roman.

Entrer dans le mythe

L'« entrée dans le mythe » se fait à mesure de l'acceptation de Danika. D'abord sceptique, elle accorde progressivement au surnaturel qui l'entoure une certaine crédibilité, puis croyance. Cette traversée se déroule par étapes et devient, pour l'auteure, l'occasion de jouer avec la tradition littéraire et la définition même du

⁷ Ce qui renvoie à la construction des univers de science-fiction. Voir Marc Angenot (1978).

⁸ Pour Roger Caillois, « [l]e sacré est toujours plus ou moins "ce dont on n'approche pas sans mourir" » (Caillois, 2008 [1950] : 25).

fantastique en convoquant les différents genres généralement plus ou moins attachés à l'imaginaire.

Le premier « genre » convoqué, du moins pour le lecteur, par l'auteure, est possiblement le réalisme-magique, que nous ne définissons pas⁹, mais dont nous dressons les paradigmes conformément à Roger Bozzetto et Arnaud Huftier :

Le discours critique des tenants du réalisme magique trouve son ancrage chez Jung, développe le rapport aux archétypes, enclenche sur la conscience malade qui ne peut se contenter du réel et, dans l'aliénation, dans ce réel oppressif, trouver son avers, son envers (Bozzetto et Huftier, 2004 : 316).

Si Jung n'est pas cité dans le roman, les archétypes le sont¹⁰ de même que l'inconscient collectif¹¹. L'incrédulité de Danika traite dans un premier temps cette référence aux mythes comme une aliénation et l'attribue à la construction sectaire¹² de l'hôtel.

Or hôtel comme secte induisent une construction close, un monde autre, coupé de la réalité. Néanmoins, l'hôtel, malgré certaines règles strictes, s'ouvre sur le monde et l'*Hôtel Olympia* « loin d'être une prison, ressemble à une véritable passoire magique¹³ » (Lord, 1992 : 311) :

La prane... la prane est le lien entre deux mondes. Celui dont l'hôtel est une émanation, et celui des humains. Ce qui permet la circulation entre les deux mondes, leur résonance mutuelle (Vonarburg, 2014 : 361/802).

L'affirmation de Michel Lord concerne André Carpentier, toutefois, Élisabeth Vonarburg semble convoquer la tradition fantastique, l'interroger, la rejouer et s'en amuser. L'« épiphanie primitive » du fantastique s'éloigne pour la création d'espaces surnuméraires où s'accordent deux principes, le mythe et la rationalité :

⁹ L'auteure, bien évidemment, ne convoque les genres ni par leur nom ni par des affirmations fortes. Au contraire, elle joue sur des fluctuations délicieuses qui renvoient le lecteur à différents savoirs.

¹⁰ Voir Vonarburg (2014 : 362, 364, 432, 659/802).

¹¹ Voir Vonarburg (2014 : 362, 364/802).

¹² Le terme « secte » apparaît de la page 190/802 à la page 263/802, mais pour se dédire cette fois. La progression de la crédulité de Danika est ainsi soulignée.

¹³ La citation concerne « La bouquinerie d'Outre-Temps » d'André Carpentier.

Dans ses univers, la magie et les maléfices agissent comme s'ils faisaient partie intégrante de la réalité, comme si cette « réalité » répondait à la fois au principe de la rationalité et du mythe¹⁴ (Lord, 1992 : 311).

Hôtel Olympia n'apparaît pas alors comme un apax, mais peut-être comme une traduction de l'évolution du fantastique, notamment par les nombreuses références implicites : *Malpertuis*, *American Gods* de Neil Gaiman, souvent catalogué de fantasy urbaine qui met en scène des dieux dans un monde contemporain, *Carrion Comfort* de Dan Simmons, la plupart du temps étiqueté horreur par la capacité des personnages à « emprunter » d'autres personnages, etc. Élisabeth Vonarburg joue de manière évidente avec les *topoi* et la culture de l'imaginaire.

La science-fiction est présente. La petite fille mystérieusement apparue est une Intelligence Artificielle qui « s'est sauvée » de l'ordinateur de son père, le créateur du programme, qui est prénommée Lila, « L'I.A. », et qui devient « la Grande Intelligence froide et sans passion des clichés de science-fiction » (Vonarburg, 2014 : 697/802).

Le roman policier, voire d'espionnage, apparaît lui aussi avec une série de meurtres et un « agent double » qui se cache dans l'hôtel sous les traits d'un employé. Bien évidemment, il se trahit par un détail.

Ce mélange des genres¹⁵ n'est pas innocent. Il permet aux genres de se rejoindre dans le mythe, à la fois de manière extradiégétique, par les nombreuses références extratextuelles que le lecteur cueille volontiers, et diégétique, avec les personnages qui sont les véritables avatars de figures mythiques. Il convient alors d'interroger ces figures récurrentes. Faut-il penser comme Michel Lord que

[l]es figures motiviques ou textuelles les plus récurrentes, ou même les plus rares et les plus personnelles, participent d'une configuration sémantique qui semble être propre à la fois à l'imaginaire québécois et à la conscience contemporaine de la fin du XX^e siècle (Lord, 1992 : 318).

ou que cette reconfiguration sémantique, à la fois d'un genre et d'une identité, dépasse le cadre du Québec pour embrasser de nouvelles préoccupations d'ordre anthropologique et touchant au sacré? Car dans le mythe dort le sacré. L'utiliser l'éveille. S'en emparer semble redéfinir les personnages. Le travail d'Élisabeth Vonarburg, qui se passe à Paris, qui concerne un hôtel dont il existe des répliques

¹⁴ La citation concerne les nouvelles d'André Carpentier.

¹⁵ Que Michel Lord attribue aussi à André Carpentier (Lord, 1992 : 312).

dans le monde entier ne trahirait-il pas l'essoufflement d'un fantastique catalogué et le besoin, après l'avoir cadenassé par la religion, par la raison ou la science, d'un renouveau de sacré dans une existence écrasée par le profane? Si le rapport entre fantastique et sacré peut paraître évident, le roman policier¹⁶ pas plus que la science-fiction¹⁷ ne le trahissent eux aussi. Le roman ne traduirait-il pas le « désir de retrouver les mythes premiers de l'homme » (Lord, 1992 : 319)?

Sans pouvoir répondre formellement dans le cadre de cet article à cette question, il est évident que Danika subit une déconstruction qui la ramène à ses origines et même à l'origine de la création tandis que Lila, par le même chemin, travaille à la construction de son identité. Ce mouvement apparaît dans la dernière partie du livre lorsque les personnages se rendent sous l'hôtel, à l'origine des choses, vers la Source. Le registre du roman change catégoriquement pour embrasser, à travers cette catabase, l'épique. Élisabeth Vonarburg rejoint une fois encore Michel Lord :

Selon le théoricien allemand [Lukacs], seule l'épopée traduirait la totalité de la vie, le roman, qui en serait l'avatar chercherait au mieux – et difficilement – à recréer cette totalité. Il ne reproduirait que des fragments d'existence. [...] Cela dit, peut-on vraiment supposer que l'épique – ou du moins certaines survivances de celui-ci, dont l'idée de perfection liée à un âge d'or, à un passé légendaire, mythique et surtout, magique, où le divin et l'humain se côtoyaient – est définitivement mort... ?¹⁸ (Lord, 1992 : 300).

Elle lui répond par la négative. Il semble, au contraire, que le roman trahisse la survivance du sacré et son absolue nécessité, au moins dans la construction identitaire. Danika et Lila inversent le chemin qu'avait souligné Gabriel Germain (1968), depuis le sacré vers le fantastique. Ici, le fantastique devient un point d'entrée vers un sacré qu'il convient de démonter à travers la rationalisation et la culture générique, non pas pour le décrédibiliser, mais pour une en faire la (re)construction.

Se (re)construire

Lorsque Danika a accepté le mythe et le sacré, la tonalité du livre évolue ainsi que l'enjeu. Le registre épique est fortement marqué. La catabase qui emmène

¹⁶ Voir Siegfried Kracauer (1979 [1971]).

¹⁷ Voir Sébastien Jenvrin (2009).

¹⁸ Pour la référence, voir Georg Lukacs (1962).

les personnages vers la Source, marque un mouvement involutif. Anton (le Chaos), qui manipule Lila et entraîne avec lui son frère (Amour), Danika et quelques autres personnages, est frappé d'une mégalomanie qui l'invite à redéfinir l'équilibre du monde. Le projet devient cosmogonique, alliant à la fois à une fin des temps et à un nouvel âge remodelé par le Chaos.

Ce chemin, s'il s'inspire clairement de l'épopée antique, rappelle aussi les modèles initiatiques que décrit notamment Mircea Eliade dans *Initiations, rites, sociétés secrètes*. Le rite, particulièrement d'initiation, abolit le temps profane et répète les actes premiers et fondateurs. Le roman, par la progression des personnages, semble alors prononcer le rebours total et la déconstruction absolue à la fois du fantastique et de l'identité des personnages par une répétition des gestes initiaux qui conduisent à une reconstruction puisque « De manière paradoxale, l'unique se construit alors à partir d'une *conscience* de la répétition » (Bozzetto et Huftier, 2004 : 77 ; les auteurs soulignent).

Cette conscience implique une certaine connaissance et surtout une acceptation du sacré qui, contrairement à *Malpertuis* où « [l]e temps cyclique n'apporterait plus qu'invololution et mort du sacré » (Bozzetto et Huftier, 2004 : 126), renouvelle l'identité, fait mourir au profane et renaître au sacré :

Il ne faut jamais perdre de vue que la mort initiatique signifie à la fois la fin de l'homme « naturel », non culturelle – et le passage à une nouvelle modalité d'existence : celle d'un être « né à l'esprit », c'est-à-dire qui ne vit pas uniquement dans une réalité « immédiate ». La mort initiatique fait donc partie intégrante du processus mystique par lequel on devient un autre, façonné d'après le modèle révélé par les dieux ou les ancêtres mythiques. (Eliade, 2008 [1959] : 276)

Ce questionnement qui appelle la (re)définition de l'être dans un monde qui a perdu sa signification, au moins une partie, n'est pas inhérent à Elisabeth Vonarburg puisque Michel Lord le note au sujet des nouvelles d'André Carpentier où il faut « [m]ourir à l'ancien et renaître au nouveau » (Lord, 1992 : 314) ou d'Aude qui trahissent « [l]'effort de l'être à se (re)composer dans un univers où le sens global s'est définitivement perdu » (Lord, 1992 : 310).

Chez Vonarburg, l'effort autorise la recomposition de l'être dans un univers recomposé où le sens est à nouveau donné par la mort symbolique consécutive à la proximité d'un sacré dont « la principale caractéristique [...] est de pouvoir faire du pur avec de l'impur » (Jenvrin, 2009 : 6).

Plus les personnages s'approchent de la Source, moins Danika peut nier la partie sacrée qui est en elle, plus Lila s'émancipe du contrôle du Chaos. Tandis que Danika se rappelle, Lila oublie sa frêle identité pour devenir une monstruosité gloutonne avalant toute la prane, sorte d'émanation sacrée. C'est alors que s'opère un renversement qui brise le lien entre Lila et le Chaos qui œuvre soudain pour sa rédemption. Les terribles dieux d'autrefois, les Gardiens, plus primitifs que les Grecs et qui prennent des apparences égyptiennes, s'éveillent et menacent. Les personnages y échappent grâce au chant, celui appris par le grand-père musicien Saturnin (Saturne – Chronos) et Danika se laisse « emporter par l'harmonie retrouvée » (Vonarburg, 2014 : 716/802).

Les « retrouvailles » annoncent clairement par l'harmonie, qui est un motif souvent utilisé par la fantasy « classique »¹⁹, la redéfinition de l'individu par l'équilibre du sacré et du profane comme la musique alterne avec beauté les notes et le silence. Elles expliquent aussi ce qu'est l'hôtel Olympia qui peut apparaître, comme un point de fracture, mais qui, en réalité, s'affirme comme un catalyseur du sacré et un savant distributeur dans le monde car « Souvent. Les artistes ont tendance à revenir ici pour... (il sourit)... se ressourcer » (Vonarburg, 2014 : 396/802). Le fait même que le chant fut appris par Chronos, lui-même divinité aux aspects monstrueux, puisqu'il dévorait ses enfants, est primordial. Il souligne la discipline apprise par le dieu qui s'amende de son passé grâce à l'hôtel, grâce à une structure qui régule le sacré et permet son équilibre. Chronos a été discipliné par l'hôtel, ce qui transpire par l'harmonie musicale qu'il transmet. Cet équilibre s'illustre à nouveau dans les « retrouvailles » entre les deux frères Amour et Chaos, une fois que ce dernier s'est libéré de son fanatisme.

L'acceptation d'un sacré maîtrisé permet la conclusion, presque parodique, du roman en un bal masqué :

« Ils m'ont dit qu'il y a un bal masqué ici pour le Mardi-Gras, ce soir. On avait raté l'Halloween, cette année. On se reprend? »

Elle le dévisage, stupéfaite d'une autre manière. Ne trouve à dire que : « On n'a pas de costumes!

— Je suis sûr que Lila ou quelqu'un d'autre se fera un plaisir de combler cette lacune.

— Tu veux te déguiser comment? En chérubin avec un petit arc et des flèches?

¹⁹ Voir Charles Ridoux (2004).

— Mais non voyons. » Un clin d’œil appuyé. « Indiana Jones.

— Tu n’as jamais voulu! Tu disais que c’est trop facile, pour un archéologue!

— Je ne vois plus les clichés de la même manière », déclare-t-il avec dignité. (Vonarburg, 2014 : 788/802)

Effectivement, le roman semble renouveler les clichés, celui de la maison « hantée » (par des dieux), avec un bal masqué qui prend des aspects de rite²⁰ et de carnaval²¹, car les clichés ne sont plus perçus comme tels. Ils deviennent cérémoniels, capables de réveiller le sacré dans le profane, sérieux sans être pédants, nobles sans être ridicules. Ils appellent le sacré pour en faire un moment fondateur, lui-même répétition d’un acte primitif, constitutif d’une communauté, c’est-à-dire d’un ensemble de signes reconnaissables et de sens adéquats, ce qu’admet Sébastien Jenvrin en s’appuyant sur Emile Durkheim et René Girard :

Comme ce dernier, il considère que c’est le sacré – et non les dieux – qui est au fondement de toute religion. En effet, le point essentiel qui unit ces deux penseurs est le fait de considérer que le sacré, bien qu’il en soit le fondement, déborde la religion. René Girard montre qu’il y a du sacré dans toute société, même dans la nôtre, mais que ce qui les différencie est la distance qui sépare la communauté du sacré (Jenvrin, 2009 : 6).

Hôtel Olympia d’Élisabeth Vonarburg part d’un mouvement double, pourtant dans la même direction, celui d’un retour. Retour du personnage sur un passé qu’elle avait volonté d’oublier, celui du lecteur sur l’héritage fantastique dont l’hôtel hanté semble une parfaite métaphore. Chemin faisant, Élisabeth Vonarburg offre au lecteur averti une kyrielle de références, traduction d’une porosité générique non inhérente à son travail, ce que Michel Lord avait déjà noté, dès 1984, dans « Un imaginaire en pleine effervescence » (Lord, 1984).

Le repli de Vonarburg, que ce soit pour le personnage ou le lecteur, ne concourt pas à l’inepte ou au simple amusement, il conduit au contraire une véritable interrogation sur l’identité, du personnage pour Danika, du fantastique pour le lecteur.

Faut-il voir dans le roman une évolution postmoderne qui « affectionne le jeu avec la forme et le contenu, adopte davantage l’idée du métissage, du mélange des esthétiques » (Lord, 1992 : 307)? Le roman ne semble pas projeté vers l’avant

²⁰ Voir Mircea Eliade (2008 [1959]).

²¹ Voir Mikhaïl Bakhtine (1970).

et les étapes de régression n'apparaissent pas comme le schéma d'un nouveau fantastique, mais comme des étapes à rebours nécessaires à un parcours qui, une fois revenu, repartira avec plus de vigueur. Attribuer une nouvelle étiquette, celle de postmoderne, à Élisabeth Vonarburg, détruirait peut-être tout son travail de déconstruction et amènerait à oublier tout ce qu'elle interroge, rejoue et recherche à travers le balayage des genres et des figures : le sacré qui « constitue le moment qui fonde le fantastique » (Santone, 2005 : 236), transforme le monde, régénère les clichés et nourrit une identité qui s'oubliait, au contraire de *Malpertuis*.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc (1978), « Le paradigme absent », *Poétique*, n° 33, pp. 74-79.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais*, trad. André Robel, Paris, Gallimard.
- BOZZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004), *Les frontières du fantastique*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- BRUNEL, Pierre et Juliette VION-DURY (2003), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- CAILLOIS, Roger (2008 [1950]), *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- COULOMBE, Daniel (1993), « Le fantastique épique au Québec », *Lurelu*, vol. 15, n° 3, pp. 47-49.
- DURAND, Gilbert (2011 [1962]), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- ELIADE, Mircea (2008 [1959]), *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- GAIMAN, Neil (2001), *American Gods*, London: Hodder Headline.
- GERMAIN, Gabriel (1968), « Du sacré au fantastique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 27, décembre, pp. 461-471.
- JENVRIN, Sébastien (2009), « Catastrophe, sacré et figures du mal dans la science-fiction : une fonction cathartique », *Le Portique*, n° 22, 10 novembre 2010 [en ligne], <http://journals.openedition.org/leportique/2203> (consulté le 2 janvier 2021).
- KRACAUER, Siegfried (1979 [1971]), *Der Detektiv-roman*, Berlin: Suhrkamp.
- LAFLAMME, Steve (2010), « Fuir la Surnature... mais pas le fantastique », *Québec français*, n° 157, pp. 86-89.
- LORD, Michel (1984), « Un imaginaire en pleine effervescence », *Lettres québécoises*, n° 33, pp. 48-50.
- LORD, Michel (1992), « Fantômes étranges et figures épiques dans le récit fantastique bref », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, pp. 299-321.
- LUKACS, Georg (1962), *La théorie du roman*, Paris, Gonthier.
- MELLIER, Denis (1993), « Du lieu au livre ou le savoir fantastique de Malpertuis », *Textyles*, n° 10, 9 octobre 2012 [en ligne], <http://journals.openedition.org/textyles/1901> (consulté le 6 décembre 2020).

RAY, Jean (1943), *Malpertuis*, Bruxelles, Les Auteurs Associés, coll. « Littératures de ce temps ».

RIDOUX, Charles (2004), *Tolkien – Le chant du monde*, Amiens, Encrage, coll. « Les Belles Lettres ».

SANTONE, Laura (2005), « Du sacré au fantastique », *Lignes*, n° 17, pp. 228-236.

SIMMONS, Dan (1989), *Carrion Comfort*, Chicago: Dark Harvest.

VONARBURG, Élisabeth (1981), *Le silence de la cité*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur ».

VONARBURG, Élisabeth (1984), *Janus*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur ».

VONARBURG, Élisabeth (1990), *Histoire de la princesse et du dragon*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature jeunesse ».

VONARBURG, Élisabeth (1992), *Chroniques du pays des mères*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique ».

VONARBURG, Élisabeth (2006), *Le dragon de feu*, Lévis, Alire.

VONARBURG, Élisabeth (2014), *Hôtel Olympia*, Lévis, Alire.

Les Cahiers Anne Hébert

Imaginaires sans frontières : anticipation, fantastique et merveilleux dans *Faunes* de Christiane Vadnais et *Hivernages* de Maude Deschênes-Pradet

Valérie Fiset-Sauvageau

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079392ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079392ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fiset-Sauvageau, V. (2021). Imaginaires sans frontières : anticipation, fantastique et merveilleux dans *Faunes* de Christiane Vadnais et *Hivernages* de Maude Deschênes-Pradet. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 99–120.
<https://doi.org/10.7202/1079392ar>

Résumé de l'article

Cet article explore le décloisonnement des littératures de l'imaginaire par l'hybridation dans *Faunes* de Christiane Vadnais et *Hivernages* de Maude Deschênes-Pradet. Alors que de nombreuses anticipations se basent sur des avancées ou des dérives technologiques et sociales, l'explicable surgit ici au cœur d'univers post-apocalyptique, ou en voie de le devenir, par l'apparition du fantastique et du merveilleux. Ces romans fragmentés dévoilent une humanité en métamorphose, particulièrement les personnages féminins, tandis qu'apparaissent des créatures surnaturelles et des phénomènes inexplicables. Devant de telles œuvres inclassables, la nécessité de penser de nouvelles catégories est apparente.

© Valérie Fiset-Sauvageau, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Imaginaires sans frontières : anticipation, fantastique et merveilleux dans *Faunes* de Christiane Vadnais et *Hivernages* de Maude Deschênes-Pradet

VALÉRIE Fiset-Sauvageau
CRILCQ-Université de Sherbrooke

Catastrophe naturelle, intelligence artificielle, pollution, technologies de traçage, désinformation, pandémie ; les univers futuristes inventés aux siècles derniers trouvent écho dans le monde d'aujourd'hui. À cela vient s'ajouter une abondance impressionnante de récits dystopiques et apocalyptiques dans les catalogues des maisons d'édition spécialisées et généralistes depuis le début des années 2000. Deux anticipations québécoises, écrites par des autrices de la relève, ont retenu notre attention par leur surprenante hybridation avec le fantastique et le merveilleux : *Faunes* (2019 [2018])¹ de Christiane Vadnais et *Hivernages* (2017) de Maude Deschênes-Pradet. Nous tenterons de déterminer comment ces récits voyagent entre les frontières, dont celles des genres, par des hybridations qui redistribuent les codes et transforment les personnages, tout en s'inscrivant dans les littératures de l'imaginaire écrites par des femmes.

Dans ces œuvres qui n'ont pas encore, à ce jour, fait l'objet d'études critiques, on s'éloigne des anticipations, fictions se déroulant dans un possible futur proche ou lointain², principalement fondées sur une dénonciation des technologies à outrance, des dérives totalitaires et de leurs impacts sociétaux (Voigts et Boller, 2015). Plutôt que de miser sur des technologies futuristes dystopiques pour écrire une *technotopia* (Beauchamp, 1986 : 54), c'est une reviviscence d'une étrange et puissante nature, donnant naissance à des phénomènes inexplicables, qui caractérise ces deux fictions. Après la catastrophe, ou pendant celle-ci, les effets de fantastique surgissent, brouillent les codes et entraînent les personnages vers un futur aux contours surnaturels et

¹ Traduit en anglais par Pablo Strauss en septembre 2020 sous le titre *Fauna*.

² La définition de l'anticipation varie selon les époques et les lieux (voir Stiénon, 2016 ; Vas-Deyres, Bergeron et Guay, 2018). Nous nous limiterons ici à ses aspects spéculatif et futuriste, qui correspondent aux œuvres analysées et citées.

incertains, sans toutefois être dénué d'espoir et d'émerveillement. Les bouleversements qui secouent le monde s'inscrivent à même le corps des personnages féminins, dans une hybridation avec la faune et les éléments naturels.

La porosité des frontières entre les genres de l'imaginaire rend difficile le classement générique de *Faunes* et d'*Hivernages*³, qui vont chercher des éléments et des procédés de la science-fiction, du fantastique et du merveilleux pour alimenter leur univers. Bien que la porosité ne soit pas un phénomène récent, ni en littérature⁴ ni dans d'autres pratiques artistiques, elle occupe depuis vingt ans une place plus marquée dans les œuvres contemporaines québécoises, où elle incarne « un constat de la multiplicité et de la dissolution des frontières » (Dion et Mercier, 2017 : 25). Le développement même des littératures de l'imaginaire, particulièrement au Québec, « s'accompagne d'un véritable éclatement des frontières, que ce soit entre les genres populaires entre eux ou avec la littérature générale » (Beaulé et Ransom, 2013 : 2).

F et *H* échappent également à une catégorisation formelle et peuvent se lire comme des romans fragmentés ou des romans par nouvelles, mais aussi comme des recueils-ensembles, étant donné l'interdépendance des récits. Un choix apparemment conscient pour Vadnais qui voulait « écrire un texte qui oscillerait entre le recueil de nouvelles et le roman » (Paradis, 2019), et aussi pour Deschênes-Pradet qui désignait la première version de *H*, écrite dans le cadre de sa thèse en recherche-crédation, « roman par fragments⁵ ». Dans *F*, quatre microfragments sans titre se glissent entre dix nouvelles. Écrits en caractères blancs sur fond noir dans un renversement des normes typographiques, ces passages oniriques et prémonitoires annoncent l'inversion de l'ordre du monde. Dans *H*, l'histoire de chaque personnage est fragmentée au sein de trente chapitres non chronologiques, permettant à la fois un changement de focalisation et un mélange entre les genres de l'imaginaire.

Comment définir *F* et *H*, œuvres se situant sur des frontières multiples et traversant celles-ci? Convoquer la postmodernité réduirait l'indétermination des frontières à une réalité non exclusive aux littératures de l'imaginaire. Nous optons pour l'hybridation, définie comme « un processus à l'origine d'œuvres

³ Désormais, les références à ces œuvres seront indiquées par les lettres *F* et *H*.

⁴ « Au Québec, l'hybridité générique trouve ses sources dans les toutes premières œuvres de la littérature. » (Landry et Voyer, 2016 : 48)

⁵ Cette étiquette a été délaissée pour la mention éditoriale « roman » lors de la publication.

littéraires apparemment inclassables dans le système des genres » (Moiroux et Wolfs, 2004 : 111), qui a pour résultat le texte hybride⁶ et dont la qualité est l'hybridité (Budor et Geerts 2004 : 12). Selon Lauric Guillaud, il existe

deux médiations de la notion de l'hybridité à l'intérieur de la littérature fantastique : d'une part, l'hybridité a trait aux créatures angoissantes qui peuplent les récits ; d'autre part, elle concerne le statut et le développement de cette littérature de l'imaginaire (Moiroux et Wolfs, 2004 : 143).

Ces hybridations plurielles dans *F* et *H* se caractérisent par des glissements entre les thèmes et les formes, mais aussi entre les genres de l'imaginaire, en particulier lorsque les personnages se métamorphosent en êtres hybrides par des procédés typiques du fantastique, de la science-fiction et du merveilleux.

Hybridation des frontières

L'appartenance générique d'œuvres non-réalistes est un problème auquel fut confronté le GRILFIQ⁷ dans les années 1990 lors de travaux de classification d'un corpus de fantastique et de science-fiction (SF) publié au Québec entre 1960 et 1985. La solution, pour des « textes situés à la frontière soit de deux genres, soit de plusieurs sous-genres ou de plusieurs esthétiques » et « apparentés d'une façon ou d'une autre au fantastique ou à la SF », fut de créer une catégorie qualifiée d'« hybride » (Lord, 1993 : 94). À première vue, *F* et *H* semblent appartenir au vaste genre de la SF : apocalypse, cité souterraine, scientifiques, parasites, savoirs censurés, mutations, paysage dévasté. Tandis que *H* annonce clairement le cadre anticipatoire post-apocalyptique dans son incipit, *F* offre un microfragment qui préconise un changement du monde, suivi d'une première nouvelle qui expose plus subtilement la catastrophe à venir, avec des allusions à « la fin du monde » (*F* : 20). Ainsi, au fil des chapitres, les codes sont transgressés par l'arrivée progressive d'éléments et de procédés typiques du fantastique et du merveilleux. Ils troublent alors le cadre anticipatif et accentuent la porosité des frontières. S'il existe des dystopies ou des anticipations de *fantasy*⁸, celles

⁶ Sophie Beaulé (2019) s'intéresse à de telles œuvres hybrides en analysant des dystopies et des anticipations québécoises parues depuis 2010, tandis que Catherine Bélec (2005) étudie l'hybridation des genres de l'imaginaire dans *Les chroniques infernales* (1995-2000) d'Esther Rochon.

⁷ Groupe de recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques dans l'imaginaire québécois.

⁸ Bozzetto et Huftier (2004) donnent en exemple *Nouvelles de Nulle Part* (1891) de William Morris.

entremêlant anticipation, apocalypse, fantastique et merveilleux sont, à notre connaissance, plus rares⁹. Quant aux œuvres de réalisme magique, elles appellent d'autres types d'approches théoriques postcoloniales¹⁰.

Au Québec, l'acronyme SFFQ¹¹ révèle la tradition d'un mélange proliférant entre les genres de l'imaginaire. Alors que des autrices et auteurs s'inscrivent dans ce champ spécialisé, d'autres risquent quelques incursions, hors de leur pratique généraliste habituelle, soulevant l'intérêt au Québec et au Canada (Ketterer, 1992 ; Beaulé, 1992 et 2019 ; Beaulé et Ransom, 2013). Impossible de dire pour le moment à quel groupe appartiennent Vadnais et Deschênes-Pradet, dont nous examinerons respectivement les premier et deuxième romans, ni si elles participent à une nouvelle vague. Depuis trente ans, créatrices et théoriciennes abattent des « frontières de verre » et (re)prennent leur place dans l'imaginaire, qu'elles soient pionnières ou débutantes, réduisant la part d'invisibilité des femmes dans ce domaine.

Délimitations des frontières

Notre approche est à la jonction de deux pratiques actuelles : l'ouverture des frontières de l'imaginaire et la délimitation nominative par genres et sous-genres. Nous retiendrons quelques catégories classificatoires non exhaustives¹² présentes dans la littérature contemporaine, et qui étayent l'analyse de *F* et *H*, car nous pensons qu'une méconnaissance des genres de l'imaginaire crée des œillères lors de l'étude de fictions non-réalistes.

Le merveilleux enchante le monde (référentiel) ou des mondes atemporels et agéographiques, alors que le fantastique et la dystopie inquiètent, dans ce monde-ci, présent, passé ou futur. La *fantasy* urbaine et la *low fantasy* reconstruisent le monde de façon inconcevable par la rencontre magique avec un monde secondaire construit ou par un passage vers celui-ci. La *high fantasy* se déroule entièrement dans un monde secondaire construit, tandis que l'anticipation¹³ extrapole le monde dans un futur hypothétiquement et

⁹ Dans la production québécoise contemporaine, nous identifions *Récits de Médilhault* (1994) d'Anne Legault.

¹⁰ Voir à ce sujet Amaryll Chanady (2003).

¹¹ Science-fiction et fantastique québécois. Il existe également l'acronyme SFFCFQ, qui signifie science-fiction et fantastique canadien-français et québécois (Beaulé et Ransom 2013 : 5).

¹² En partie inspirées de *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, sous la direction de Léa Silhol et Estelle Valls de Gomis (2005).

¹³ La SF n'est pas toujours de l'anticipation, l'anticipation n'est pas toujours dystopique, et la SF comprend habituellement « une pseudo-rationalisation scientifique des phénomènes impossibles » (Bélec, 2005 : 55).

plausiblement rationnel (en apparence). Nous estimons que la notion de construction de mondes inventés¹⁴ (*worldbuilding*) permet d'établir une distinction importante. Ainsi, la fantasy et la science-fiction « donne[ent] l'impression que tout pourrait être décrit » (Morin 1996 : 64). À l'inverse, le fantastique et le merveilleux se manifestent¹⁵, là, tout simplement, comme dans *F* et *H*. Nul besoin de les structurer ou de les expliquer dans le cadre du récit, car cela serait contraire aux caractéristiques mêmes de ces genres et les ferait basculer vers d'autres genres et sous-genres.

F et *H* pourraient être associées au « fantastique de terroir » (ou même au néo-terroir), soit des œuvres qui « reviennent vers le merveilleux », dans les campagnes, et « remontent aux origines populaires de la croyance au surnaturel et à l'art ancestral de conter des histoires inquiétantes » (Millet et Labbé, 2005 : 96-97). En effet, la ville est « une métropole dévastée » (*F* : 129) et son importance est moindre en comparaison avec la forêt. L'oralité du conte et le partage des croyances populaires sont mis en forme dans l'anticipation dystopique, entre autres, par la répétition du syntagme « on raconte que » – « on raconte que Ville-réal était autrefois un réseau de transport souterrain » (*H* : 24), « on raconte que dans les bois de Shivering Heights, les espèces se raréfient » (*F* : 95). L'expression « À Shivering Heights » revient à plusieurs reprises, surtout dans les premiers chapitres, à la manière d'une stratégie mnémotechnique de contage, et annonce les caractéristiques de ce lieu surprenant et poétique : « À Shivering Heights, on vit dans l'énigme de l'eau et du ciel » (*F* : 13), ce qui donne l'impression que cet espace est presque un univers merveilleux.

Aussi, bien que l'onirisme soit au cœur des quatre microfragments de *F*, l'aspect formulaire du conte n'est pas loin, par le rythme de ces textes, et par l'annonce que l'enfant, dans ses premières années de vie, « déjà, il raconte », et qu'il grandit influencé par « tous les récits qu'on lui murmure à l'oreille » (*F* : 77). Alyse traverse les campagnes et les forêts ensevelies sous la neige, raconte à Aude, son enfant à naître, tout ce qu'elle sait sur Ville-réal, et elle lui dit : « un jour, tu devras y retourner. C'est ton destin » (*H* : 40), dans une prédestination typique du merveilleux. D'ailleurs, l'avant-dernier chapitre de *H* se termine alors qu'Aude voyage vers Ville-réal, dont elle libérera possiblement les habitants, promesse d'espoir malgré l'Hiver qui « continuera encore longtemps » (*H* : 174).

¹⁴ Voir sur ce point l'essai de Maude Deschênes-Pradet (2019).

¹⁵ Joël Malrieu emploie le terme englobant et générique « phénomène » (1992 : 48) pour caractériser les manifestations du fantastique.

Perméabilité des frontières

Des œuvres de l’imaginaire établissent des « ponts » ou « passages¹⁶ » entre les genres, rendant caduque l’appartenance générique unique. Une possible stratégie consiste en l’exploration des effets qu’elles produisent et qui s’hybrident, comme c’est le cas dans *F* et *H*. Ainsi, selon Roger Bozzetto, le texte à effets de fantastique ne « vise pas l’émerveillement » ; son but est « de provoquer le frisson de la terreur, ou le malaise lié à l’angoisse devant “l’impossible et pourtant là” » (2005 : 62). Même si les textes à effets de fantastique changent de thèmes selon l’époque ou la culture, ils « ne changent pas de projet » (Bozzetto, 2005 : 131).

Il y a également, « la merveille, [qui] par sa seule présence, [peut induire] des effets de trouble, mais d’un trouble magique et euphorisant » (Bozzetto, 2005 : 60-61). Le texte à effets de merveilleux¹⁷ vise justement l’émerveillement, il « donne à voir la coexistence normale d’un monde de la Nature et de la Surnature, des hommes avec des dieux et des fées » (Bozzetto, 2005 : 55). L’intégration de motifs merveilleux et d’allusions à des contes – Alyse qui enfle ses « raquettes de sept lieues » (*H* : 45), la mère de Cathy qui est une « Ogresse » (*F* : 82), ou Célia qui croit que « c’est plus original de mourir mangée, comme dans les contes » (*H* : 68) – annoncent l’incursion du merveilleux des contes dans des univers *a priori* inquiétants, soit dystopiques et/ou à effets de fantastique. De telles formes d’évidence des procédés du conte entraînent donc des effets de lecture propres à ce type de récit.

Ce qui s’établit sur le plan des marqueurs génériques tangibles et aisément repérables, qui délimitent l’espace narratif des textes en montrant les frontières, se retrouve aussi sur le plan de la spatialisation des récits et du jeu avec le temps. On remarque ainsi que l’hybridation entre les genres et les effets s’inscrit dans certains espaces. *F* se déroule dans un spa, un zoo, près du cercle polaire, au « village sur le lac » (*F* : 53) et à Shivering Heights au sud de « la Frontière » (*F* : 82) ; des lieux parfois référentiels ou plus éloignés par leur indétermination géographique et temporelle, mais qui se transforment lorsque le fantastique et la catastrophe bousculent le vraisemblable. Le chapitre final a lieu dans un « monde neuf » (*F* : 137), un futur quasi merveilleux, agéographique et atemporel, où « les forêts ne portent pas de nom » (*F* : 135). Dans *H*, certains personnages survivent dans des lieux typiques de la SF, soit la cité souterraine hypercontrôlée de Ville-

¹⁶ Bozzetto (2005) emploie le terme de « passages », et Ransom et Grace (2019), celui de « ponts ».

¹⁷ Bozzetto et Huftier mentionnent aussi les textes à effets de féerie (2004 : 305).

réal¹⁸ ou le Bunker aux ressources limitées, tandis que d'autres évoluent en des lieux plus merveilleux, dignes des contes, comme la forêt des loups, la maison du trappeur ou « une maison vivante, enracinée dans la vallée » (*H* : 33). Ces lieux non réalistes se signalent dès les titres des chapitres d'*H* et ils renforcent ainsi cette impression de voyages entre les genres.

En SF, des spécialistes emploient le terme *slipstream*, n'ayant pas d'équivalent en français, pour désigner des œuvres dont l'appartenance générique est incertaine, qui relèvent majoritairement de la littérature *mainstream* et qui traversent les frontières entre la SF et les autres genres, tout en offrant un sentiment d'étrangeté (De Zwaan, 2011; Latham, 2011a). Depuis l'invention du terme *slipstream* en 1989 par Bruce Sterling, cette catégorisation est loin de faire consensus et on tente, en vain, de définir l'*interstitial literature* (autre terme sans traduction) du XXI^e siècle (Steble, 2015). *F* et *H* semblent offrir les conditions préalables d'appartenance à la catégorisation du *slipstream*. Au Canada anglophone, les œuvres imprégnées de réalisme magique des autrices Nalo Hopkinson, *Skin Folk* (2001) et *The New Moon's Arms* (2007), Larissa Lai, *Salt Fish Girl* (2002), et Hiromi Goto, *The Kappa Child* (2001), sont ainsi associées au *slipstream* (Latham, 2011b), puisque le terme, en tant que mode d'écriture émergeant, inclut plusieurs sous-genres de l'imaginaire. Sterling déplorait la difficulté de réunir les œuvres de *slipstream*, étant donné leur apparente disparité, surtout aux yeux du public (Sterling, 2011 : 6-7).

Éclatement des frontières en SFFQ

Dans les années 1990, André Carpentier soulevait que connaître le genre d'un texte lui permet de « faire partie d'un ensemble de textes regroupés sous le même vocable – par exemple la SF –, et [de] bénéficier des retombées de ce regroupement, surtout sous la forme d'une plus rapide identification et d'une meilleure compréhension de la part des lecteurs » (1993 : 19). Il jugeait nécessaire un « processus constant de balisage des codes », étant donnée l'abondance grandissante des œuvres de SFFQ, par « l'inscription de plus en plus fréquente [du genre], sur les couvertures de livres » (Carpentier, 1993 : 29). Trois décennies plus tard, cette pratique est courante au sein du milieu éditorial spécialisé, des librairies ou des bibliothèques publiques, surtout dans le domaine de la SF et de la fantasy qui délimitent leurs sous-genres (afrofuturisme,

¹⁸ Le personnage d'Alyse réfère à Ville-réal comme une créature hybride, monstrueuse et mythique : « c'est une entité en soi, un être des profondeurs, une méduse magnifique, fascinante et toxique. Imagine un labyrinthe. » (*H* : 40)

solarpunk, *space fantasy*, *bit-lit*, etc.) ; il n'en va pas de même pour le fantastique ou le merveilleux, ni chez les éditeurs généralistes où le paratexte reste plus neutre. Est-ce là un signe du décloisonnement des frontières ou une stratégie éditoriale?

Dans le paysage éditorial québécois, de nouvelles maisons d'édition ont fait le pari de l'insolite, en misant sur des catégories floues et innommées, avec une « hybridation [...] aussi présent[e] dans le péri-texte [...] que dans le paratexte » (Landry et Voyer, 2016 : 56). Alto, une maison fondée en 2005, se présentant comme « éditeur d'étonnant », a intégré *Faunes* dans un catalogue aux caractéristiques proches du *slipstream*. Chez les Éditions XYZ, on retrouve *Hivernages* parmi d'autres titres réalistes et non réalistes. Depuis peu, des éditeurs généralistes québécois de longue date intègrent un nombre grandissant de fictions non réalistes à leur catalogue. Cela suscite un autre problème, ou plutôt une autre manière d'aborder les récits : l'absence de paratexte indiquant l'appartenance aux littératures de l'imaginaire réduit la possibilité d'identifier rapidement certaines fictions non réalistes. Un paratexte neutre ou inventif¹⁹ porte fruit, puisqu'il attire un public normalement réticent face aux « paralittératures ». À l'inverse, de belles créations peuvent passer sous le radar d'un public fanique.

Cependant, la reconnaissance institutionnelle, par l'organisation de congrès, la remise de prix et la recherche, permet de pallier ce manque. Ainsi, depuis 2017, un jury composé de jeunes du réseau collégial québécois et universitaire canadien décerne le Prix des Horizons imaginaires, remporté, entre autres, par Maude Deschênes-Pradet (hiver 2019) et Christiane Vadnais (automne 2019). Pourquoi un tel enthousiasme pour ce type d'œuvres hybrides inclassables? La réponse se trouve peut-être dans le titre même de ce prix. L'alliance des termes horizons et imaginaires traduirait un désir de se questionner par la fiction, pour échapper à ce présent déstabilisant, tout en l'interrogeant – vers quoi rêvons-nous ou vers quoi cauchemardons-nous? – et en s'émerveillant des réponses apportées à ces questions.

¹⁹ Depuis 2000, de jeunes maisons d'éditions québécoises inventent des étiquettes composites et des néologismes afin de prendre de la « distance à l'égard des genres et des modes narratifs comme le « roman » ou le « réalisme » », sans établir « un classement plus juste ou plus précis », mais plutôt pour traduire le « dérèglement générique » actuel (Landry et Voyer, 2016 : 53 et 60).

Hybridation des imaginaires du futur

Cela permettrait de relire les anticipations précédentes, et de mieux saisir pourquoi l'hybridation au cœur de certains récits contemporains vient agréger de nouvelles peurs et angoisses, qui ne peuvent plus s'inscrire forcément dans des formes aux frontières définies. Aux siècles derniers, les innovations technologiques et la montée de mouvements totalitaires, de même que leurs dérivés et la peur engendrées par celles-ci, ont donné naissance à des romans d'anticipation, apocalyptiques ou non, reflétant les hantises populaires. Si ces peurs n'ont pas disparu au XXI^e siècle, d'autres se superposent, liées aux problèmes environnementaux. Dans le premier chapitre de *H*, la voix de Talie annonce à Simone : « le monde n'allait pas tellement bien avant. On était en train de tout détruire » (*H* : 12-13), établissant d'emblée l'anticipation et la cause de la catastrophe : l'exploitation massive, et sans considération, de la nature. Dans *H*, l'effondrement s'est déjà produit, d'un seul coup, car l'hiver n'a jamais cessé, tandis que dans *F*, la fin du monde progresse inéluctablement au fil des pages.

Vadnais et Deschênes-Pradet s'inscrivent dans le sillage d'autrices présentant une apocalypse environnementale qui s'oppose à l'anthropocentrisme, dont Margaret Atwood avec sa trilogie *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) et *MaddAddam* (2013) (Mohr, 2015). Déjà en 1826, avec *The Last Man*, un roman post-apocalyptique se déroulant au XXI^e siècle, Mary Shelley proposait une nature refleurissant, insensible à la disparition progressive de l'humanité. Un tel environnement est aussi proposé dans *Le mur invisible* (1985) de Marlen Haushofer. Ces œuvres font l'objet d'allusions intertextuelles, dans des syntagmes comme « Lawrence, dernier homme en ce lieu » (*F* : 131), témoin d'une mère et de son fils qui « franchissent le mur invisible séparant le chalet du reste du monde » (*F* : 130-131). Elles délimitent ainsi un horizon d'attente en créant un sentiment d'appartenance avec des œuvres liées à « la science-fiction écodystopique », à « l'écofiction » ou même à la « *climate fiction* » (Rampala, 2016). Nous pourrions alors suggérer de nouvelles étiquettes à la panoplie générique science-fictionnelle existante²⁰, par exemple anticipation merveilleuse ou dystopie fantastique²¹, bien qu'elles ne permettent pas de catégoriser de façon

²⁰ Pour d'autres exemples contemporains, voir Voigts et Boller (2015).

²¹ Les anticipations fantastiques de Sadyn, Renard et Wells étudiées par Bozzetto et Huftier (2004) sont basées sur des inventions technologiques de SF créant le fantastique, ce qui n'est pas le cas de *F* et *H*.

complètement satisfaisante *F* et *H*, car les enjeux et certains procédés propres aux récits fantastiques transforment le registre apocalyptique.

En effet, outre la dystopie et l'anticipation, le fantastique aussi « donne forme aux hantises et aux fantasmes du groupe » (Belleau, 1986 : 70), car « les textes à effets de fantastique sont les parfaites sentinelles de nos peurs. Celle du présent, du passé ou de l'avenir » (Bozzetto, 2005 : 6). Autrefois, cet effroi s'exprimait à partir d'un bestiaire et d'un « imaginaire collectif » (Bozzetto, 2005 : 17). Puisque la paisible « fin de l'histoire » annoncée par le politologue Francis Fukuyama en 1989 ne s'est pas concrétisée, « le fantastique, à l'aise dans les périodes de doute » (Millet et Labbé, 2005 : 103), se nourrit des craintes contemporaines, réelles et imaginaires. À la fin de *F* et *H*, aucune explication n'est proposée ni scientifique ni magique²², il y a un doute, différent de l'hésitation todorovienne, car on ne se demande pas si cela est surnaturel ou non, mais plutôt si cela pourrait un jour nous arriver...

Le fantastique et l'anticipation s'hybrident pour offrir un futur incertain, peuplé par des « monstres du passé », des « menaces du futur », des « cataclysmes et [des] bêtes » et « [la] renaissance de peurs immémoriales » (*F* : 115). La crainte millénaire d'une submersion punitive refait surface, aussi ancienne que la destruction mythique de l'Atlantide (Cani, 2003). Une nature exploitée reprend ses droits, dévore par le froid et l'eau. Les humains de *F* et *H* possédaient impunément les ressources terrestres, et sont déstabilisés lorsque l'ordre du monde bascule. D'une certaine manière, les effets de fantastique permettent de conjointre, dans ces récits, les temps et les temporalités, ainsi que les peurs et les fascinations autour de ce qui était, de ce qui est et de ce qui pourrait advenir.

Les appels tangibles à des formes et des éléments propres au merveilleux viennent toutefois neutraliser ces inquiétudes. Car, dans les univers bouleversés de *F* et *H*, il y a un retour du « sentiment du “merveilleux” » (Silhol et Vall de Gomis, 2005), du *sense of wonder*²³ (Warner, 2016), qui contrebalance l'angoisse en espoir et offre la possibilité d'un avenir meilleur. Dans l'avant-dernier chapitre de *F*, une mère et son fils, menacés par un parasite mortel en période apocalyptique, apprennent à voler et lorsqu'ils « réussissent à prendre un peu de

²² Sans explication magique construite, on ne peut pas identifier *H* et *F* en tant que *fantasy*.

²³ Des critiques de la SF emploient cette expression, liée au merveilleux-scientifique, pour désigner ce que d'autres ont plus tard nommé « l'effet SF ». Ce dernier terme nous paraît plus juste, car le « *sense of wonder* » est, comme dans *F* et *H*, intimement lié au merveilleux magique des contes (*wonder tale*, *Zaubermärchen*). Voir à ce sujet Jack Zipes (1988, 2015 [2000]) et Marina Warner (2016).

hauteur, à atteindre le corridor des libellules, on voit qu'ils deviennent plus légers – ils sourient doucement » (*F* : 130). La beauté de cette scène contraste avec la précédente, dystopique et fantastique, où des personnages mourraient dans « la douleur finale d'une civilisation » (*F* : 128). L'infirmier Lawrence en est « émerveillé, il sent tous les poils de son corps se hérissier de joie », il est « fasciné » et comprend que « le monde n'est plus tout à fait le même » (*F* : 130). En fait, comme dans les contes où « the ending is actually the true beginning²⁴ » (Zipes, 1988 : 10), les finales de *F* et *H* dissipent le cadre parfois dystopique au profit d'un futur meilleur (sans être utopique), comme entendu par les excipits : « tout est vivant » (*F* : 137) et « tout ira bien » (*H* : 176). Ainsi, bien que les anticipations apocalyptiques ne soient pas toujours pessimistes, Vadnais et Deschênes-Pradet offrent des futurs nuancés en employant le fantastique et le merveilleux, par-delà les conventions de la SF.

Hybridation des êtres

Dans *F* et *H*, l'évolution diverge des principes darwiniens, les mutations insolites ne se basent pas sur les topoï de la SF, puisque l'explication rationnelle initiale d'une « tempête magnétique venue du soleil » (*H* : 17), ou celle, plus tardive dans le récit, de « parasitisme » (*F* : 44), est oubliée au fil des chapitres au profit du fantastique et du merveilleux. La présence d'êtres hybrides reflète l'amalgame générique, tout en étant la symbiose des différents effets avec lesquels jouent ces textes.

En plein désarroi amoureux, Thomas, englouti par le lac et sa folie, perd la voix. Dans « un silence sous-marin », il devient une créature aquatique hybride avec une « nageoire dorsale » (*F* : 63), dans un processus inverse à celui de « La Petite Sirène ». Lucille se voit merveilleusement transformée quand elle va sauver son frère : « débarrassée d'un manteau de peur », elle est « changée en guerrière du froid » (*H* : 124). Les animaux se métamorphosent aussi, notamment les lapins de Cathy, dans « Incisivus », dont la nature véritable crée un doute : s'agit-il d'hallucinations cauchemardesques ou de réelles présences fantomatiques? Isolée, cette nouvelle serait fantastique, mais considérée dans l'entièreté du recueil, son appartenance générique est moins définitive.

Avec l'Hiver, « tout est un peu changé, les bêtes qui ont survécu s'adaptent » (*H* : 113), comme les pigeons de l'église, créatures fantastiques et merveilleuses. Talie en est effrayée et, « si c'était possible, [elle] jurerait que les

²⁴ « La fin est, en réalité, le véritable commencement. » (Nous traduisons.)

oiseaux couvent l'enfant d'un regard protecteur » (*H* : 129), tandis qu'Aude comprend leur rôle d'auxiliaires magiques (Propp, 1970 [1928]) : « il m'est venu l'idée étrange que, peut-être, la raison de la présence de tous ces pigeons autour de la maison, c'est de venir me chercher pour me ramener là-bas avec eux » (*H* : 124). Lorsque le chien Socrate se transforme en créature hybride, Célia avait « la tête pleine de petits chaperons rouges et de grands méchants monstres » (*H* : 64). L'allusion au « Petit Chaperon rouge » rapproche Socrate d'un loup contique, en tant qu'auxiliaire magique, avec ses yeux comme « des puits d'étoiles » (*H* : 47). Il sauve Aude de la tempête, « si sa longévité anormale n'inquiète pas Célia, c'est seulement parce que plus rien ne l'étonne » et « elle comprend ce que son chien-loup a pressenti cette nuit-là. L'Hiver. » (*H* : 65)

L'intégration du merveilleux au sein d'anticipations, surtout catastrophistes, n'est pas étonnante si l'on considère que

[t]he structures of wonder and magic open ways of [...] imagining a time when suffering will be over. Fate will be changed ; perpetrators overcome. The wishful thinking and the happy ending are rooted in sheer miseries²⁵ (Warner, 2016 : 74).

Ainsi, certaines mutations surviennent après le vœu d'un personnage, ou une prémonition de sa part – notons qu'un tel don est intéressant dans un cadre spéculatif. Apeurée par son accouchement prochain, Laura « rêve de son enfant en forme de poisson des abysses, une bête qui attend son heure, recroquevillée en demi-lune » et « plutôt que de porter un enfant dans son utérus, elle aurait préféré semer calmement ses œufs » (*F* : 72). Elle annonce à Nathan « qu'à travers elle “le temps de l'espèce s'accélère” » (*F* : 109). Ses vœux ou prémonitions se réaliseront lorsque son enfant naîtra hybride, mi-humain mi-poisson, et qu'elle amorcera sa propre transformation aviaire.

Femmes hybrides

Autant dans la littérature fantastique que science-fictionnelle, les personnages féminins ont longtemps été objectivé et relégué aux archétypes de victimes ou de dangereuses séductrices, quand elles ne sont pas absentes ou simples figurantes (Laferrière, 1990 et Pelletier, 1990) – ce qui ne prend pas en compte le travail de pionnières, telles que Ursula K. Le Guin, Élisabeth Vonarburg, Johanna Russ,

²⁵ « Les structures de l'émerveillement et de la magie ouvrent la voie pour imaginer un temps où la souffrance se terminera, le destin changera et les opposants seront vaincus. Les souhaits et les fins heureuses sont enracinés dans la misère la plus pure. » (Nous traduisons.)

Esther Rochon, Charlotte Perkins Gilman, Sylvie Bérard, Octavia B. Bulter, Louky Bersianik, S. Corinna Bille, Margaret Atwood et Anne Hébert, pour ne nommer que celles-là. Depuis 1990, la situation a changé, comme illustré par *F* et *H*, avec des protagonistes féminins actifs, diversifiés, résilients et nuancés. Les corps des personnages féminins sont marqués par le surnaturel, dans une hybridation fantastique se révélant parfois merveilleuse. À l'image des contes merveilleux, où « most heroes need some kind of wondrous transformation to survive²⁶ » (Zipes, 2015 [2000] : xix), des transformations corporelles insolites permettent de survivre aux bouleversements du monde.

La rivière dévorante et l'hiver endormi

Dans *F*, le personnage d'Heather apparaît dans le premier chapitre comme une séductrice destructrice et un personnage de fantastique canonique (Morin, 1996), avec un physique et un comportement inquiétants. Le septième chapitre, « Devorare », dévoile un traumatisme réaliste et marquant : un vide laissé par le retrait de sa jumelle mort-née qu'elle a dévorée à l'état de fœtus, un vide qu'elle tente de combler par une dévoration monstrueuse de la forêt et des êtres qu'elle abrite. Heather s'hybride avec de multiples créatures, fantastiques et merveilleuses, à la fois vampire à la « peau pâle, presque fantomatique » (*F* : 47) avec des « dents pointues » (*F* : 13) et qui « paraît sans âge » (*F* : 46), sirène qui « chante un air dont les détails se perdent dans le vent » (*F* : 24), « ondine » (*F* : 15), « sorcière [qui] se déhanche sous les étoiles, galvanisée par son pouvoir » (*F* : 49), ogresse insatiable « seule à ne pas trouver de quoi apaiser sa faim » (*F* : 97), Mélusine, Nagini ou Gorgone, tel « un nid de vipères flottant qui se transforme en une femme » (*F* : 18).

Lorsque Heather disparaît dans les bois, elle semble une créature des ténèbres à la morale différente des humains, telle une antique reine des fées s'amusant avec eux pour tromper l'ennui :

elle n'est déjà plus qu'une ombre silencieuse, une silhouette à l'orée de la forêt. Avant de s'échapper vers la rivière, elle se retourne, et il semble à Laura qu'elle incline sa main scintillante dans l'obscurité, lui adressant un salut complice. Puis, en une fraction de seconde, la brume avale l'inconnue. (*F* : 51)

²⁶ « La plupart des héroïnes et héros ont besoin d'une transformation merveilleuse afin de survivre. » (Nous traduisons.)

Dès les premières pages, Heather a déjà connu la mutation faisant d'elle un être hybride, fantastique et aquatique, avec « ses mains [qui] luisent étrangement en s'agitant dans le clair-obscur, comme si un film aquatique les recouvrait » (*F* : 12). Elle personnifie la rivière, blessée par les humains, et elle se venge en les submergeant, une fois devenue mi-femme mi-rivière, dévorante et monstrueuse.

Dans *H*, Simone « dort avec l'Hiver » (*H* : 12). En fait, c'est tout le « continent qui dort du même sommeil étrange que Simone et, surtout, qui rêve les mêmes rêves » (*H* : 12) ; « c'était comme si, sans qu'on sache pourquoi, Simone est entrée en résonnance avec la terre et que, toutes deux malades, elles s'étaient endormies d'un sommeil lourd qui avait tout figé » (*H* : 17). Ce lien étroit crée un doute : Simone serait-elle une victime collatérale de l'Hiver ou plutôt sa créatrice involontaire ? Elle a peut-être entraîné le monde dans son mystérieux sommeil par le biais de l'Hiver, un indice étant ses émotions qui influencent les conditions météorologiques. Lorsqu'elle est en colère, une tempête se lève :

Elle est la grande destruction, le déluge, l'apocalypse, le chaos universel. Elle ressent tout à travers ses propres sens, le vent, la pluie, la grêle, la neige, comme si l'orage venait d'elle et la libérerait de toutes les tensions, de toutes les peurs. (*H* : 146)

Après l'incipit introduisant le cadre post-apocalyptique, le roman débute par un chapitre intitulé « Simone » et par la phrase « Simone rêve » (*H* : 11), puis se termine également par un chapitre éponyme, comme si son rêve ou son endormissement encadrait l'histoire. L'explication rationnelle du dérèglement climatique est contrebalancée par une proposition fantastique : Simone serait peut-être un être hybride, mi-femme mi-hiver.

Malgré le temps et le froid, le corps de Simone ne se décompose pas, elle est figée, tout comme l'Hiver. Elle se rapproche de la figure fantastique du vampire qui repose dans une « crypte » (*H* : 18), mais aussi de celle merveilleuse d'une princesse liée à un « sort d'endormissement de la terre » (*H* : 65). L'explication merveilleuse de l'apocalypse surgit au milieu de l'œuvre avec l'allusion à « La Belle au bois dormant »²⁷ : « tout semblait arrêté, comme dans ce conte où le royaume entier s'endort pendant cent ans. La ville est endormie »

²⁷ Le prénom Talie, sœur jumelle de Simone, est celui de la belle endormie dans le conte « Soleil, Lune et Talie » de Giambattista Basile (1634).

(*H* : 91). Simone n'est ni « absente au monde²⁸ » ni une victime passive : elle a une conscience aigüe de son environnement, explore ses souvenirs et ses rêves, et est peut-être l'investigatrice de l'apocalypse. Ce que l'on peut voir avec ce personnage, c'est qu'il apparait comme la symbiose de l'hybridation générique à l'œuvre dans le récit, par les archétypes et les figures auxquelles il renvoie, ainsi que par la condensation des temporalités et des genres associés. L'hybridation typologique apporte donc un effet de boucle à l'hybridation générique, dans un effet de concaténation.

Métamorphose et hybridité

Un même effet de bouclage est à l'œuvre dans *F*. Personnage principal ou secondaire dans la majorité des nouvelles de *F*, Laura est aussi corporellement liée à l'apocalypse : « tous les bouleversements de ce monde semblent prendre corps en elle » (*F* : 108). Scientifique à l'esprit cartésien, elle n'accepte pas l'intrusion du surnaturel, créant des effets de fantastique quand elle tente de cataloguer un spécimen aquatique « à l'anatomie fantaisiste » (*F* : 69) qui se transforme perceptiblement dans son laboratoire, ou quand « elle fait semblant de ne pas voir les petites bosses [sur sa peau] qui enflent de plus en plus, s'affinent, s'allongent, raidissent jusqu'à laisser pointer de fines tiges blanches, de la consistance d'un ongle » (*F* : 109). Lorsque les ours polaires l'attaquent, ses étranges particularités physiques deviennent une mutation merveilleuse : « des dizaines de vésicules éclatent partout sur la peau de Laura. Des plumes émergent les unes après les autres » (*F* : 114). Plus les chapitres avancent, plus les phénomènes inexplicables se produisent, et pourtant, elle refuse de les accepter. Laura a peut-être été contaminée par les parasites mutagènes vivant dans la rivière, selon une explication science-fictionnelle, lorsqu'elle « se pique au bout d'une arête et son doigt laisse échapper une perle de sang » (*F* : 67). Toutefois, cette allusion au motif du fuseau de « La Belle au bois dormant » contrebalance l'explication rationnelle au profit d'une cause merveilleuse. Au même titre que Simone, elle apparait comme la symbiose des temporalités, des figures et des genres.

Dès les premiers chapitres, Laura porte une trace d'étrangeté par « deux yeux dorés qui ressemblent à des portes vers un ailleurs limpide et profond » (*F* :

²⁸ « Pendant ce “blanc”, cette absence au monde, des choses se passent ailleurs, dont le dormeur n'est pas conscient mais dont il peut être victime. [...] Dans les contes merveilleux comme dans ceux qui relèvent du domaine fantastique, on s'intéresse moins au dormeur qu'à ce qui se passe pendant son sommeil » (Bozzetto et Huftier, 2004 : 211).

85). Dans la dernière nouvelle, ses yeux jaunes et son désir de « classer le vivant » (*F* : 136) permettent de l'associer au personnage anonyme, « aux yeux brillants dans l'obscurité », qui « s'envole jusqu'à une branche dégagée » (*F* : 136), telle une créature aviaire. Bien que la présumée Laura fasse partie « d'un groupe d'humains » (*F* : 135) et qu'elle soit désignée en tant que « femme » (*F* : 136), impossible de savoir exactement en quelle créature hybride elle s'est transformée. D'ailleurs, neuf nouvelles de *F* ont un titre en latin, reflet de la catégorisation scientifique effectuée par Laura, et par l'humanité en général, alors que le dernier chapitre présente un nouvel ordre du monde où les humains ne sont plus au sommet, mais simplement des « Faunes », comme les autres créatures terrestres.

Naissance et animalité

La reproduction et la maternité sont souvent des enjeux importants dans les anticipations écrites par des femmes, comme dans *F* et *H*, où deux accouchements surviennent au cœur de tempêtes hivernales. Déviant de la SF, ils ont lieu sous la surveillance d'êtres hybrides et merveilleux : une meute menée par Socrate, chien-loup à la longévité exceptionnelle, et une vieille concierge décrite comme « une fée domestique qui laisse les catastrophes passer sans broncher » (*F* : 75), et qui a tout de l'antique fée, Moire ou Parque, veillant aux naissances et à la destinée humaine (Hennard Dutheil de la Rochère et Dasen, 2011). L'accouchement de Laura survient dans la nouvelle centrale du recueil, un pivot annonçant une nouvelle étape de l'évolution, et celui d'Alyse au cinquième chapitre, sa fille étant par la suite un personnage clé, la seule à s'exprimer au « je » et celle par qui l'espoir renaît.

Comme les mutations vécues par les personnages féminins, ces naissances permettent de « reconsidérer l'humain dans son animalité », soit une « animalité retrouvée » (Bélanger, 2019 : 96) pour survivre à l'effondrement. Laura et Alyse donnent naissance à des enfants hybrides, ayant inexplicablement atteint un autre stade de l'évolution, adaptés à l'anticipation apocalyptique et à l'insolite qui en résulte. Aude possède un lien spécial avec l'Hiver, elle est une « enfant de la fin du monde » (*H* : 47) et est nommée « petite reine du froid » (*H* : 46), et le fils de Laura présente une nature aquatique. Leur corps possède une animalité évidente : Aude est « comme une bête » (*H* : 54), elle a des mains « comme des ailes cassées » (*H* : 161), des « doigts crochus comme des serres » (*H* : 113), des cheveux « presque comme de la fourrure » (*H* : 69), tandis que le fils de Laura ressemble à un poisson, elle-même remarque « l'inquiétante agilité du petit entre

les parois de l'aquarium, sa facilité à évoluer dans l'eau brouillée comme celle d'une mer intérieure» (*F* : 75). Un tel bond évolutif dépasse les effets de fantastique et de merveilleux ; inquiétantes et effrayantes au début, les métamorphoses deviennent la norme et, telle une stratégie de résilience, leur permettent de survivre dans le nouvel ordre du monde. On assiste ainsi à la naissance d'un nouvel horizon imaginaire.

•

Les possibles futurs ne sont plus le domaine exclusif des sociétés tyranniques, des cyborgs, des androïdes et autres inventions de la SF ; sorcières, loups et fées reviennent au XXI^e siècle dans une danse effrayante et enchantée. Dans *F* et *H*, l'anticipation apocalyptique propose un terrain fertile pour le fantastique, par un renouvellement des peurs ancestrales et contemporaines, mais aussi pour la résurgence du merveilleux des contes, apportant l'espoir en des temps sombres et anxiogènes. Tout en s'inscrivant dans une lignée d'autrices de l'imaginaire, Christiane Vadnais et Maude Deschênes-Pradet offrent des propositions nouvelles, en phase avec leur époque.

Pour revenir à notre questionnement initial, à savoir comment définir *Faunes* et *Hivernages*, l'hybridation caractérise bien les croisements génériques et formels, de même que l'apparition de personnages hybrides ; particulièrement les personnages féminins dont le corps subit des mutations insolites, s'hybridant par des effets de fantastique et de merveilleux avec la faune et les éléments naturels, afin de survivre. Toutefois, l'hybridation n'est pas spécifique aux littératures de l'imaginaire. De plus, *F* et *H* décloisonnent plusieurs frontières : entre les genres de l'imaginaire, entre la littérature spécialisée en SFFQ et la littérature généraliste, de même qu'entre le roman et le recueil de nouvelles. Nous avons vu la difficulté de catégoriser et de reconnaître de telles œuvres, autant dans le milieu éditorial que par un public fanique ou néophyte. Nombreux termes, tels que *slipstream*, tentent de délimiter ces fictions non réalistes inclassables, surtout dans le monde anglo-saxon et science-fictionnel. Même si les catégories ne sont ni parfaites ni fixes, avoir un mot pour désigner une réalité qui existe permet de mieux la saisir. C'est pourquoi nous proposons une nouvelle désignation francophone : « littératures transfrontalières de l'imaginaire » pour des œuvres qui, à l'image de *Faunes* et *Hivernages*, voyagent entre des frontières multiples et, surtout, au cœur de celles-ci. Le surprenant croisement de l'anticipation avec le fantastique et le merveilleux, porteur d'espoir malgré

l'apocalypse, annonce peut-être un nouveau souffle créatif qui, espérons-le, n'est pas à la veille de s'éteindre.

Bibliographie

- ATWOOD, Margaret (2003), *Oryx and Crake*, Toronto: McClelland & Stewart.
- ATWOOD, Margaret (2009), *The Year of the Flood*, Toronto: McClelland & Stewart.
- ATWOOD, Margaret (2013), *MaddAddam*, Toronto: McClelland & Stewart.
- BEAUCHAMP, Gorman (1986), « Technology in the Dystopian Novel », *Modern Fiction Studies*, vol. 32, n° 1, pp. 53-63.
- BEAULÉ, Sophie (1992), « L'utilisation du mode SF chez quelques auteurs mainstream québécois », *Solaris*, n° 99, pp. 46-53.
- BEAULÉ, Sophie (2019), « Tropes Crossing: On Some Québec SF Writers from the Mainstream », in Amy J. Ransom et Dominick Grace (eds.), *Canadian Science Fiction, Fantasy, and Horror: Bridging the Solitudes*, London: Palgrave MacMillan, coll. « Studies in Global Science Fiction Series », pp. 311-326.
- BEAULÉ, Sophie et Amy J. RANSOM (2013), « Présentation de dossier », *@nalyse, revue des littératures franco-canadienne et québécoise*, vol. 8, n° 2, Dossier « SF, fantastique et polar du Canada français », printemps-été.
- BÉLANGER, David (2019), « L'organique fin des choses, compte rendu Christiane Vadnais, *Faunes*, Québec, Alto, 2018, 137 pages », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 138, pp. 94-96.
- BÉLEC, Catherine (2005), *D'un imaginaire à l'autre. Les genres de l'imaginaire : état de la question et essai d'une typologie sur Les chroniques infernales d'Esther Rochon*, mémoire (M.A.), Université Laval.
- BELLEAU, André (1986), *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Papier collés ».
- BOZZETTO, Roger (2005), *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique ».
- BOZZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004), *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- BUDOR, Dominique et Walter GEERTS (2004), « Les enjeux d'un concept », dans Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 7-25.
- CANI, Isabelle (2003), « Les mondes engloutis, immersion de l'espace, émergence du mythe », dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (dir.), *Littératures et espace : actes du XX^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, SFLGC, Limoges, 20-22 septembre 2001*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 387-394.

CARPENTIER, André (1993), « Aspects des genres littéraires appliqués à la science-fiction », dans Aurélien Bovin, Maurice Émond, et Michel Lord (dir.), *Les ailleurs imaginaires : les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Les Cahiers du GRELIQ, Québec, Nuits Blanche Éditeur, pp. 15-37.

CHANADY, Amaryll (2003), « Magic Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 30, n° 2, pp. 429-444.

DESCHÊNES-PRADET, Maude (2017), *Hivernages*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Romanichels ».

DESCHÊNES-PRADET, Maude (2019), *Habiter l'imaginaire. Pour une géocritique des lieux inventés*, Québec, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion ».

DE ZWAAN, Victoria (2011), « Slipstream », in Mark Bould [et al.] (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, New York: Routledge, pp. 500-503.

DION, Robert et Andrée MERCIER (dir.) (2017), *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota bene.

GOTO, Hiromi (2001), *The Kappa Child*, Calgary: Red Deer Press.

HAUSHOFER, Marlen (1985), *Le mur invisible*, trad. Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon, Avignon, Actes Sud.

HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Martine et Véronique DASEN (2011), « Introduction », dans Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Véronique Dasen (dir.), *Des Fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours*, Lausanne, Études de lettres, n° 289, pp. 15-34.

KETTERER, David (1992), *Canadian Science Fiction and Fantasy*, Indianapolis: Indiana University Press.

HOPKINSON, Nalo (2001), *Skin Folk*, New York: Warner Books.

HOPKINSON, Nalo (2007), *The New Moon's Arms*, New York: Warner Books.

LAFERRIÈRE, Angèle (1990), « Les images de la féminité dans l'*Anthologie de la nouvelle et du conte fantastique québécois au XX^e siècle* de Maurice Émond », dans Maurice Émond (dir.), *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche éditeur, coll. « Séminaire », pp. 61-82.

LAI, Larissa (2002), *Salt Fish Girl*, Toronto: Thomas Allen Publishers.

LANDRY, Pierre-Luc et Marie-Hélène VOYER (2016), « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la "Renaissance québécoise" », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, pp. 47-63.

LATHAM, Rob (2011a), « Introduction and Critical Bibliography », *Science Fiction Studies*, vol. 38, n° 1, March, pp. 1-5.

LATHAM, Rob (2011b), « Suggested Further Readings in the Slipstream », *Science Fiction Studies*, vol. 38, n° 1, March, pp. 208-219.

LEGAULT, Anne (1994), *Récits de Médilhault*, Québec, L'instant même.

LORD, Michel (1993), « Problématiques du fantastique et de la science-fiction : où sont les rapports? », dans Aurélien Bovin, Maurice Émond et Michel Lord (dir.), *Les ailleurs imaginaires : les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Les Cahiers du GRELIQ, Québec, Nuits Blanche Éditeur, pp. 97-107.

MALRIEU, Joël (1992), *Le fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires ».

MILLET, Gilbert et Denis LABBÉ (2005), *Le fantastique*, Paris, Belin éditeur, coll. « Sujets ».

MOHR, Dunja M. (2015), « Eco-Dystopia and Biotechnology: Margaret Atwood, *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009), and *MaddAddam* (2013) », in Eckart Voigts and Alessandra Boller (eds.), *Dystopia, Science-fiction, Post-Apocalypse, Classics — New Tendencies — Model Interpretations*, Trier: WVT-Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 283-301.

MOIROUX, Anne et Kristen WOLFS (2004), « Éléments de bibliographie raisonnée », dans Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 111-153.

MORIN, Lise (1996), *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit Blanche.

PARADIS, Josée-Anne (2019), « Christiane Vadnais reçoit le Prix des Horizons imaginaires », *Les libraires*, 2 décembre [en ligne], <https://revue.leslibraires.ca/actualites/les-prix-litteraires/christiane-vadnais-recoit-le-prix-horizons-imaginaires/> (consulté le 3 décembre 2020).

PELLETIER, Lise (1990), *Le récit fantastique féminin*, Les Cahiers de recherche du Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, cahier 39, Québec, Université de Laval.

PROPP, Vladimir (1970 [1928]), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

RANSOM, Amy J. et Dominick GRACE (eds.) (2019), *Canadian Science Fiction, Fantasy, and Horror: Bridging the Solitudes*, London: Palgrave MacMillan, "Studies in Global Science Fiction Series".

RUMPALA, Yannick (2016), « Que faire face à l'apocalypse? Sur les représentations et les ressources de la science-fiction devant la fin d'un monde », *Questions de communication*, n° 30, pp. 309-334.

SHELLEY, Mary (1826), *The Last Man*, London: Henry Colburn.

SILHOL, Léa et Estelle VALLS DE GOMIS (dir.) (2005), *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations ».

STEBLE, Janez (2015), « The role of science fiction within the fluidity of slipstream literature », *Acta Neophilologica*, vol. 48, n° 1-2, pp. 67-86.

STERLING, Bruce (2011 [1999]), « Slipstream 2 », *Science Fiction Studies*, vol. 38, n° 1, March, pp. 6-10.

STIÉNON, Valérie (2016), « Vers une école belge de l'anticipation? », *Textyles, Revue des lettres belges de langue française*, n° 48, « Utopie et anticipation », pp. 7-12.

VADNAIS, Christiane (2019 [2018]), *Faunes*, Québec, Alto.

VAS-DEYRES, Natacha, Patrick BERGERON et Patrick GUAY (dir.) (2018), *C'était demain : anticiper la science-fiction en France et au Québec (1880-1950)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon ».

VOIGTS, Eckart and Alessandra BOLLER (eds.) (2015), *Dystopia, Science-fiction, Post-Apocalypse, Classics — New Tendencies — Model Interpretations*, Trier: *WVT-Wissenschaftlicher Verlag Trier*.

WARNER, Marina (2016 [2014]), *Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale*, Oxford: Oxford University Press.

ZIPES, Jack (1988), « The Changing Function of the Fairy Tale », *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, n° 2, December.

ZIPES, Jack (2015 [2000]), « Introduction: Towards a Definition of the Literary Fairy Tale », in Jack Zipes (ed.) *The Oxford Companion of Fairy tales*, second edition, Oxford: Oxford University Press, pp. xv-xxxv.

Les Cahiers Anne Hébert

Cartographie des frontières floues dans l'oeuvre d'Audrée Wilhelmy

Rachel Bouvet et Noémie Dubé

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079393ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079393ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouvet, R. & Dubé, N. (2021). Cartographie des frontières floues dans l'oeuvre d'Audrée Wilhelmy. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 121–141.
<https://doi.org/10.7202/1079393ar>

Résumé de l'article

Ambiguë et déstabilisante, l'oeuvre d'Audrée Wilhelmy questionne les frontières du fantastique, construisant un univers où surnaturel et réel se côtoient alors que l'inexplicable, bien qu'inquiétant, semble malgré tout aller de soi. Développant une cartographie imaginaire aussi vaste que floue, l'écriture, mystérieuse, n'offre à nos questionnements que des réponses cryptiques. Si le fantastique se caractérise par son effet de lecture entre plaisir de l'indétermination et suspense, ce dernier laisse ici place au malaise de l'abject, à une fascination à la limite du dégoût. De berges brumeuses en forêts denses, l'autrice explore résolument les frontières spatiales, biologiques, morales et littéraires.

© Rachel Bouvet et Noémie Dubé, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Cartographie des frontières floues dans l'œuvre d'Audrée Wilhelmy

RACHEL BOUVET ET NOÉMIE DUBÉ

Université du Québec à Montréal

Située sur une berge nordique habitée de brouillard, dans la forêt dense ou dans la toundra immense, l'œuvre d'Audrée Wilhelmy explore résolument les frontières autant spatiales, biologiques et morales que celles des genres littéraires. Développant une cartographie imaginaire aussi vaste que floue, l'écriture wilhelmienne s'habille d'une aura de mystère, n'offrant aux questionnements du lectorat que des réponses cryptiques. Avec leur ribambelle de personnages évoluant au cœur des paysages forestiers ou maritimes, les romans *Oss* (2011), *Le corps des bêtes* (2017) et *Blanc Résine* (2019) font miroiter la possibilité du réel, jouant de cet effet pour maintenir l'ambiguïté. En nous appuyant sur quelques éléments de définition des genres, nous montrerons comment cette œuvre déstabilisante se situe à la croisée du fantastique, du réalisme magique, du réel merveilleux et de l'horreur moderne, construisant un univers au sein duquel le réel et l'irréel se côtoient alors que l'inexplicable, bien qu'inquiétant, semble malgré tout aller de soi. Ensuite, nous examinerons le rôle de la cartographie dans l'établissement d'un pays imaginaire en observant notamment comment les toponymes se parent de sonorités étranges et comment les blancs de la carte s'épaississent, au point de provoquer une certaine désorientation au cours de la traversée du texte. Enfin, nous nous intéresserons aux frontières morales et à leur transgression, surtout dans les deux premiers romans, dans lesquels les sexualités hors normes et l'inceste occupent une place importante, ceci dans le but de comprendre le malaise suscité, chez les lectrices et les lecteurs, par l'abject.

Ancrage dans le réel et soupçon d'irréel

Il a de tout temps été difficile de départager avec précision les genres voisins que sont le fantastique, l'horreur, le réalisme magique et le réel merveilleux. Si certains critères apparaissent opératoires pour les périodes plus anciennes comme le XIX^e siècle, ceux-ci semblent plus difficiles à appliquer de nos jours. Comment qualifier ces récits qui questionnent le monde réel, qui y décèlent des failles, en révèlent des aspects insoupçonnés, qui le frôlent en se chargeant parfois de

soupçons d'irréel? Plutôt que de reprendre toutes les définitions – souvent contradictoires – données aux différents genres, avec le risque de s'enliser dans une énième comparaison, nous retiendrons principalement deux aspects : l'effet de lecture et l'ancrage dans le réel.

Si le fantastique se caractérise généralement par son effet de lecture unique, à la rencontre entre plaisir de l'indétermination et suspense (Bouvet, 2007 [1998]), certains textes se rapprochent du récit d'horreur dans la mesure où ils suscitent plutôt une impression de malaise. C'est ce qui a d'ailleurs amené certains chercheurs et certaines chercheuses à distinguer deux tendances opposées dans le genre fantastique, l'une privilégiant une poétique de l'indétermination et l'autre une poétique de l'excès (Mellier, 1999). Comme nous le verrons par la suite, l'œuvre de Wilhelmy a ceci de particulier que ses premiers romans, dont *Oss* et *Le corps des bêtes*, jouent sur l'exposition de l'abject, s'employant à susciter une fascination à la limite du dégoût. Dans l'isolement du reste de la civilisation, les lois humaines ne semblent ainsi demeurer que pour être mieux enfreintes. Même si les indéterminations sont nombreuses, la transgression des frontières morales engendre un malaise grandissant au cours de la lecture. La dynamique est sensiblement différente dans le troisième roman du cycle, *Blanc Résine*, où le mystère s'accompagne d'une poésie aux effets « mirabilisants » (Fabre, 1992) plutôt qu'horrifiants.

Le second aspect qui nous intéresse concerne l'ancrage dans le réel. Caractérisé par une « irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel » (Caillois, 1966 : 8), le fantastique classique est connu pour prendre place dans un cadre réaliste qui se trouve bousculé, à la suite d'une rupture créant une discordance entre le naturel et le surnaturel. Comme l'explique Bozzetto, le plaisir de lire se trouve à la fois dans ce malaise ressenti ou cette terreur qui nous amènent à « frôler le réel » :

*Les artefacts dits fantastiques [...] rendent compte de l'affleurement dans le monde du quotidien d'un informulable conceptuellement, dont l'un des effets est souvent, pour le lecteur ou le spectateur, une sensation de manque, engendrant malaise, terreur ou horreur, tout en procurant un plaisir certain qui est sans doute le résultat d'une sorte de **frôlement du réel** : la jouissance d'affronter les limites de la symbolisation.* (Bozzetto, 2001 : 7-8 ; l'auteur souligne en italique, nous soulignons en gras)

L'un des changements majeurs apparus dans ce qui a été nommé le fantastique moderne concerne justement le rapport au réel. C'est souvent l'espace urbain, le

cadre quotidien des lectrices et des lecteurs contemporains, qui constitue l'ancrage premier, un espace qui sera peu à peu marqué par des failles, qui apparaissent insidieusement :

Quelque chose d'absurde, d'irrationnel se produit certes, et n'est pas perçu comme irruption d'un ordre supérieur, mais plutôt *comme un ennui, comme une perturbation* ; un désordre qui s'insinue par d'infimes failles, subvertissant les bases supposées normales de la quotidienneté. (Bozzetto, 1992 : 216 ; nous soulignons)

Plus discrète que dans le fantastique classique, où des entités surnaturelles étaient souvent responsables de la distorsion spatiale, la perturbation se fait tout en douceur, mine de rien, résultant parfois de la dislocation des repères topographiques, de l'ambiguïté de la posture énonciative, du bris de la cohérence spatiale, etc.¹

À l'instar du fantastique, le réalisme magique et le réel merveilleux sont d'abord et avant tout ancrés dans le monde réel. C'est d'ailleurs ce qui les différencie du genre merveilleux – ou de la fantasy, l'un de ses sous-genres les plus développés –, étant donné que dans ce dernier l'univers de la fiction a ses propres lois, sa propre géographie, son personnel imaginaire, ce qui fait qu'il est habituellement sans commune mesure avec le monde réel. Si le fantastique crée des indéterminations à partir de failles, en revanche le réalisme magique englobe les deux niveaux de réalité – rationnel et irrationnel – sans les opposer. Selon Amaryl Chanady, le réalisme magique présente une « antinomie irrésolue entre deux niveaux de réalité »,

alors que dans le fantastique, le surnaturel est perçu comme problématique, puisqu'il est manifestement antinomique par rapport au cadre rationnel du texte, le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité. Ce qui est antinomique au niveau sémantique est résolu au niveau de la fiction. [...] Le rationnel et l'irrationnel [...] font tous deux partie de la réalité fictionnelle. Le surnaturel apparaît avec la même normalité que les événements quotidiens de la vie ordinaire (Chanady, 1985 : 30 et 101).

Si ces deux niveaux parviennent à cohabiter sans créer de discordance, à l'opposé du fantastique, c'est souvent parce qu'ils renvoient à des manières différentes de penser le monde. Les visions du monde, tout comme les registres littéraires, se

¹ Voir l'article de Rachel Bouvet (2011).

trouvent donc juxtaposés, donnant lieu à l'émergence d'une textualité hybride et non hiérarchique. Puisque réel et surnaturel sont perçus de la même manière, les descriptions d'événements insolites empruntant les formes et tons propres au réalisme abondent, générant un brouillage qui incite le lectorat à laisser de côté les interprétations par trop catégoriques :

He (the author) abolishes the antinomy between the natural and the supernatural on the level of textual representation, and the reader, who recognizes the two conflicting logical codes on the semantic level, suspends his judgment of what is rational and what is irrational in the fictitious world². (Farris, 2004 : 8)

Déconstruisant, en les faisant cohabiter, les frontières entre les différents registres interprétatifs, les récits réalistes magiques et de réel merveilleux créent ainsi un espace d'entre-deux marqué par des règles et des codes autres que ceux en vigueur dans la réalité³. En résultent, dans le cas du réalisme magique, une codification – sans pour autant fournir d'explication – de certains éléments irrationnels et, pour le réel merveilleux, un travail de poétisation de la langue visant la mise en place d'une atmosphère mystérieuse et diffuse, au sein d'un univers qui conserve tout de même les contours du réel. Ancré dans le réel, l'univers de la fiction se charge d'élans poétiques, qui font apercevoir des facettes inusitées de la réalité. Selon Charles Scheel, c'est la manière dont le réel et le mystérieux interagissent qui permet de distinguer ces deux modes narratifs :

Dans le [réalisme merveilleux], réalisme et mystère forment un tissu indéfaisable : le discours narratif articule un récit dont le fil même est double, composé du code réaliste renforcé (ou phagocyté : cela reste à voir pour chaque cas) par le code, générateur de mystère, d'une langue poétique. À la construction clairement bipartite de l'un [réalisme magique], s'oppose la texture intégrée de l'autre. (Scheel, 2005 : 113)

Au nombre des exemples de réel merveilleux se trouvent notamment les romans de Gracq, dont les « pays imaginaires⁴ » (Camus, 2006) ont intéressé beaucoup de critiques. De la même façon, si l'œuvre de Wilhelmy est profondément ancrée dans le réel, elle ne présente pas d'antinomie très nette entre naturel et surnaturel,

² « L'auteur abolit l'antinomie entre le naturel et le surnaturel au niveau de la représentation textuelle tandis que le lecteur, reconnaissant au niveau sémantique deux codes logiques conflictuels, suspend son jugement par rapport à ce qui est rationnel ou irrationnel dans le monde fictif. » (Nous traduisons.)

³ Voir Anne-Sophie Donnarieix (2019).

⁴ Voir Audrey Camus (2011).

le travail poétique visant à réenchanter le monde ou à le plonger dans l'abjection. Quelques soupçons d'irréel suffisent pour donner au récit une direction parfois aux limites du vraisemblable ou du tolérable, laissant entrevoir les contours d'un univers étrange, mystérieux, en partie insaisissable, nous faisant frôler le réel au lieu de nous y inscrire pleinement. Comme chez Gracq, des indéterminations demeurent irrésolues, l'énigme reste entière, le plaisir de l'indétermination n'est pas absent de l'expérience de lecture. Dans le but de mieux comprendre comment fonctionne cet ancrage dans le réel, nous verrons comment l'œuvre de Wilhelmy élabore d'un roman à l'autre une cartographie dont les contours et les frontières restent floues.

Cartographie de l'univers romanesque

Ce qui frappe en premier lieu quand on interroge l'univers romanesque wilhelmien, ce sont les « effets de réel » provenant de la description minutieuse des éléments naturels, des sensations corporelles très vives créées par le contact avec l'environnement, maritime, minier ou sylvestre. Au contraire de ce que Barthes suggérait à propos du « décor », nettement dévalorisé par rapport à l'action, à l'intrigue et aux personnages (Barthes, 1968), nous postulons que ce sont justement ces notations réalistes dotées d'une force singulière qui donnent le sentiment d'être immergé dans des espaces sauvages ou habités, créant l'impression d'une véritable « présence » malgré leur statut imaginaire. Ceci est sans doute renforcé par le fait que ces derniers sont situés aux confins, aux frontières du monde habité, que ce soit sur la côte, en pleine forêt ou dans la toundra. En effet, l'isolement dans lequel se trouvent les personnages, la relation très intime qu'ils et elles entretiennent avec leur milieu, font en sorte de rendre les frontières géographiques assez floues. Voici, par exemple, comment est présenté le village d'Oss :

Il faut *voir* ce très petit village *de sel et de roches* appelé Oss. [...] Les cabanes [...] sont *plantées* trop près des vagues : les *algues montent en mousse* près des joints. L'été, leurs portes s'alignent, *ouvertes au large et aux grands vents*, sur un chemin de gravier dessiné droit entre la grève et la forêt d'épinettes, derrière. (Wilhelmy, 2019 [2011] : 11 ; nous soulignons)

L'incipit du roman nous oblige à faire un effort d'imagination, à « voir » ce qui n'existe pas encore, à percevoir l'intrication de la matière brute – sel, roche – avec les constructions humaines, le caractère organique des cabanes, plantées

comme le serait un jardin, leur proximité avec les éléments naturels – algues, vagues, vent. Lieu mitoyen, enserré entre deux espaces des confins – la mer et la forêt –, le village se trouve en périphérie du monde habité, loin de tout autre agglomération. Les habitants sont des pêcheurs baleiniers, leurs cimetières comportent des « monuments funéraires construits avec des os et des fanons de baleine » (Wilhelmy, 2019 [2011] : 12), l'enfant qu'ils accueillent semble issue de la mer, comme un poisson pris dans les filets :

La première fois qu'au village ils ont trouvé Noé [...] [e]lle gisait dans les filets, juste comme aujourd'hui, sa petite robe d'enfant mouillée et crasseuse plaquée sur son corps. [...] Pas de nom. Rien qu'un morceau de fille avec des cheveux trop longs. (Wilhelmy, 2019 [2011] : 34)

À ce lieu fortement associé à la mer, premier point sur la carte du pays imaginaire qui se déploie sous nos yeux, s'ajoute un autre rivage dans *Le corps des bêtes*, un lieu encore plus isolé puisqu'il s'agit d'un phare, celui de Sitjaq, situé dans l'estuaire « du grand fleuve ». C'est là que vit Mie avec ses frères et le reste de la famille, sauf sa mère, Noé, qui a élu domicile dans une cabane : « Loin sur la grève : la mesure délabrée, ses carillons de coquillages, sa collection d'étoiles séchées sur les marches du balcon, sa balustrade défoncée. » (Wilhelmy, 2017 : 11) D'un roman à l'autre, on assiste à un redoublement de l'isolement, à une intrication encore plus étroite entre l'habitation et l'humain (carillon de coquillages, collection d'étoiles de mer), mais aussi à un rapport organique plus fondamental étant donné que la mesure semble constituer une extension de la protagoniste :

[Mie] sent entre ses murs la pulsation du sang de sa mère. Force endiguée par les cloisons, qui déborde vers le toit, la porte, qui briserait les fenêtres et roulerait en tempête sur la plage et jusqu'au phare si elle ne la contenait pas. Cette puissance-là sidère Mie [...] sa mère enfle dans l'espace et le déborde. C'est elle qui supporte la pierre, fait trembler le verre, distend le tissu des coussins, gonfle les portes. La cabane tient debout par sa seule volonté. (Wilhelmy, 2017 : 138)

Il importe de rappeler ici que les murs forment le fond d'une carte sur laquelle Noé a dessiné ses déplacements (au lieu de les raconter). Grâce à cette carte, les espaces des deux récits s'emboîtent, le village d'Oss s'insérant dans la cartographie romanesque :

La vie de Noé est sur le mur. Le territoire blanc qui longe le fleuve est éblouissant. La poussière des fusains flotte au-dessus de l'image, elle

rappelle les voiliers de canards, d'oies, qui s'arrêtaient sur les berges d'Oss en route vers le nord, vers le sud. (Wilhelmy, 2017 : 75-76)

Rien ne vient combler les lacunes entre les romans, le récit ne donne pas d'information à propos des événements s'étant déroulés entre le départ d'Oss et l'arrivée à Sitjaq. Seule l'énumération des lieux traversés permet au lectorat d'inférer le parcours et de prendre la mesure du périple rassemblant le cloître de Sainte-Sainte-Anne, le château désert de Luce-aux-Farolles, l'ermitage du Père Liboublan, le pensionnat d'Ismador, l'opéra de la Cité, la gare de trains, la rivière de la Bastindale, les villages côtiers – Lastaigne, Sérodes, Marydales, Bounia, Nan Mei –, les carrières à pigments d'Oronge, les grottes de Circé, les plages de Sikkim, Saint-Samovar, les falaises de Triglav, le village de Seiche, la forêt de Sevastian (le père de Mie)... Des noms surgissent dans la narration tout en demeurant absents de la carte, où seuls apparaissent les cours d'eau et les chemins, les traces de pas des uns, des unes et des autres. Cette carte intimement liée au corps de Noé cherche ainsi à rappeler le souvenir des cartes observées ou des lieux vécus à partir des sensations expérimentées, c'est une carte à la fois sensible et charnelle :

L'océan est opaque, truffé d'îles petites, poussiéreuses, qui ont des formes de fruits mûrs. Noé les a vues sur des cartes, des globes, elle les a dessinées cent fois : courbes et creux et raideurs des côtes, bas-fonds, criques. Elle aime leur contour, le mouvement de la main qui suit les rivages. [...] En traçant les terres sauvages, ces îlots perdus dans les flots, elle retrouve sous ses pieds la texture des sols déjà foulés – limon, graviers, galets, sable, humus doux des vieilles forêts, bois, pierres, pavés (Wilhelmy, 2017 : 78).

Impossible de se représenter de façon précise ce territoire mouvant, où l'effacement fait partie du processus cartographique :

Sitjaq, elle l'a noyé dans la mer. Il n'est pas sur la carte, il n'est pas sur le mur, elle a rayé sa langue de sable, ses étocs et ses lagunes jusqu'à ce qu'ils se mélangent aux flots et qu'il n'en reste plus de traces. (Wilhelmy, 2017 : 78)

Territoire imaginaire qui acquiert, malgré tout, une forte présence, l'univers représenté se déploie avec beaucoup plus d'ampleur dans le roman suivant, *Blanc Résine*, qui donne de l'épaisseur à différents milieux, en particulier la forêt et la mine du Grand Nord ainsi que le village situé en pleine campagne. Qui plus est, c'est un territoire quadrillé par le réseau du chemin de fer, qui met en relation ces lieux avec la Cité. La géographie imaginaire s'avère du même coup beaucoup

plus complexe et étendue, comme si le pays imaginaire prenait de l'expansion d'un roman à l'autre pour devenir un véritable univers.

Selon Yves Baudelle, « aucun roman n'est réductible à des données empiriques ou mémorielles, aucun [n'est] non plus purement fictif ou verbal » (Baudelle, 1997 : 47). De fait, l'espace romanesque ne constitue jamais un calque de l'espace réel, ni une pure invention sans rapport avec notre monde. Le monde imaginaire est un espace de liberté, où l'écrivaine ou l'écrivain invente une nouvelle géographie. Pour les lectrices et lecteurs, il s'agit d'habiter momentanément un monde autre, aux lois différentes, de découvrir un rapport à l'espace et au temps légèrement décalé ou complètement différent. Les univers de fantasy apparaissent assez autonomes, comme le montre bien Pierre Jourde :

La géographie imaginaire dessine ici l'espace idéal, l'espace-synthèse de tous les lieux magiques où s'emparent de nous, toujours neufs, inépuisables, la fascination, le vertige par lequel l'être s'aliène et se défait. (Jourde, 1991 : 249)

En revanche, d'autres pays imaginaires entretiennent une relation plus étroite avec la géographie réelle. C'est notamment en observant les toponymes, générateurs d'une tension entre le géographique et le linguistique, que l'on peut mesurer le travail réalisé par l'écrivaine ou l'écrivain, qui pour nommer les lieux du monde imaginaire a recours à des noms existants ou créés de toutes pièces. Dans ce cas, la construction du territoire imaginaire passe par la choronymie (acte de nommer un lieu) (Morissonneau, 1978), pour reprendre une notion utilisée en géographie. L'examen des toponymes dans l'œuvre wilhelmienne révèle une certaine hybridité de l'espace romanesque dans la mesure où il comprend des localités vérifiables et des localités imaginaires. Selon Baudelle, deux fonctions peuvent en effet être distinguées, l'une référentielle, l'autre sémiotique :

Le modèle proposé ici est celui d'un feuilletage : à leur valeur référentielle les toponymes romanesques ajoutent des valeurs sémantiques, qui s'y superposent sans l'effacer. [...] En somme, il s'agit d'introduire des courbes de niveaux dans la cartographie fictionnelle. (Baudelle, 2018 : 50)

Chez Wilhelmy, certains toponymes ont une fonction référentielle dominante dans la mesure où ils renvoient à des toponymes existants, qui se trouvent totalement remotivés une fois qu'ils sont inclus dans l'espace imaginaire. C'est le cas du nom du village, Kangoq, où s'installe le couple formé par Laure et Daã. Nom commun signifiant « oie des neiges » en inuktitut (comme cela est indiqué

dans l'annexe), c'est aussi le nom d'un fjord du Nunavut, situé en face du Groenland. C'est aussi le cas de Triglav (nom d'un sommet en Slovénie) et de Nan Mei, une localité que l'on rejoint facilement en train dans le roman, alors qu'il s'agit dans la réalité d'une vallée aux antipodes du Nunavut et de l'Europe de l'Est, située dans la région de Lincang au Yunnan en Chine. Cela dit, la grande majorité sont des toponymes inventés, renvoyant pourtant, en raison de leurs connotations, à des géographies connues ; leur fonction est donc sémantico-référentielle (Baudelle, 2018).

Difficile, cela dit, d'identifier une connotation géographique prédominante, étant donné leur grande diversité. Ce qui semble définir les toponymes, c'est le fait de renvoyer à des régions du monde éloignées les unes des autres, leur éclatement, autrement dit, plutôt que leur cohérence. Ainsi, certains signes diacritiques comme le ó de la ville de Brón renvoient au gaélique (écossais et irlandais)⁵ :

C'est Brón, la Désolée, baptisée ainsi par les mineurs parce que le nom de la région, Cusoke, leur paraissait ou bien trop vague ou bien trop fier pour cette étendue de terre chenue, plate comme une galette et cernée de toutes parts par une armée de pins centenaires, droits, intraitables et austères. (Wilhelmy, 2019 : 45)

Quant à la prédominance de certaines sonorités comme le k (ou q), elle connote une appartenance nordique (Kangoq, Sitjaq) ou arabe, si l'on observe par exemple la Farouk (la rivière qui passe près du village), renvoyant à un prénom ou à un patronyme bien connu, signifiant droit, intelligent. D'autres sont bâtis grâce au procédé du redoublement de toponymes existants (Sainte-Sainte-Anne), ou de substitution d'une lettre (Oronge/Orange, ville du sud de la France), grâce à l'invention poétique suivant les règles de composition des toponymes en français (Luce-aux-Farolles), ou encore grâce à la transposition de noms communs, que ce soit en français (la ville portuaire de Seiche, par exemple), en kanak (bounia, qui est le nom d'un plat), en inuktitut (Sermeq, qui veut dire glacier) :

Les aigles [...] me détaillent un pays de froidure par-delà mon règne conifère : Sermeq, pays d'ériophorons, d'épilobes, de ronces et d'uriculaires, territoire hors de ma gouverne et bordé tout du long par l'eau noire qui fracture les glaces. Je marche en nomade : pieds de boue, de vase,

⁵ Il est indiqué en annexe que ce nom signifie chagrin en irlandais. C'est aussi le nom d'un groupe de musique *heavy metal* écossais.

de mor de toundra dégelée, pieds qui font chanter les roches et les cocottes des sentes. (Wilhelmy, 2019 : 125)

La choronymie s'inspire donc des modes de construction habituels des toponymes : inspirés d'un élément de l'environnement, servant de repère, comme dans les communautés autochtones ; ou bien faisant appel à des procédés poétiques pour créer des variantes à partir de noms communs ou de toponymes existants. À partir d'un savant mélange où des connotations multiples se côtoient et s'entrechoquent, un univers imaginaire se construit, qui se présente comme un calque décalé du réel. L'espace acquiert du même coup une substance irréelle, impossible à cerner avec précision.

Parallèlement à ce mouvement d'expansion que connaît l'espace romanesque d'un roman à un autre dans le cycle wilhelmien, un mouvement similaire peut être observé en ce qui concerne le rapport entre l'héroïne et l'espace environnant. Comme on l'a vu plus tôt, dans *Le corps des bêtes*, le corps de Noé, dans la perception de Mie, se confond avec l'espace de la cabane. Or ce phénomène n'a rien d'exceptionnel, car il prend encore plus d'ampleur dans *Blanc Résine*. Dès l'enfance, Daã se sent plus à son aise au sein de la forêt que dans le couvent où elle est née, au point de la nommer sa « maison taïga » :

Autour de Sainte-Sainte-Anne, ma maison taïga s'étire en pessières et pinèdes, talles de lichens, de lédon, misartaq, quajautiit, pingi, qurliak, en tourbières, en roches qui deviennent montagnes à mesure qu'on s'éloigne (Wilhelmy, 2019 : 22).

En véritable « fille de la forêt », elle y passe plusieurs années seule durant l'adolescence, jusqu'au moment où un accident la force à retrouver une place parmi les êtres humains, près de Laure qui la soigne. Plus tard, ses virées en forêt laissent une drôle d'impression, c'est comme si elle grandissait au fur et à mesure de ses pérégrinations :

Daã est partie de plus en plus longtemps, revenant de sa forêt muette, mais grandie. Ses robes qui tombaient longues jadis lui arrivaient en haut des chevilles ; elles semblaient s'élimer, et sa peau s'épaissir, ses cheveux s'allonger. (Wilhelmy, 2019 : 332)

Et, à la fin du récit, la femme prend de l'expansion au point de devenir la Terre elle-même :

Mes entrailles sont infinies, je peux les porter tous, les corps de la mine et ceux de Sainte-Sainte-Anne, ceux de Kangoq encore et de la Cité et de Brume et de Brón et du Sort Tog et de Cusoke.

Je suis Ina Maka.

J'ai le flanc large.

Je suis seule capable de faire des morts du vivant. (Wilhelmy, 2019 : 340)

Comme cela est indiqué en annexe, *Ina* signifie Mère et *Maka* Terre en langue sioux Iakota. La femme ne se contente donc pas de porter des enfants ; devenue terre, elle porte aussi les morts et les mortes, les transformant en humus, terreau dans lequel puiseront les naissances à venir. Cette Terre vivante, portée par les femmes et par des noms issus de tous les coins du monde, a ceci de singulier qu'elle contribue à l'ancrage géographique tout en glissant constamment du côté de l'irréel, grâce aux procédés poétiques et aux mouvements d'expansion, qui se fondent notamment sur une intrication étroite entre le corps humain et l'espace, quand ce n'est pas le corps animal qui s'y adjoint.

L'abjection

Les ambiguïtés cartographiques et spatiales semblent, par ailleurs, s'étendre aux relations entretenues par les personnages entre eux ou elles et avec leur environnement. Habitant les confins, hors de portée des codes et infrastructures de la civilisation, les protagonistes ne suivent pas les normes sociales habituelles. Dans l'isolement de la nature qui ouvre des espaces à explorer autant qu'elle brime les contacts avec d'autres communautés, en l'absence d'autorité pour faire respecter les lois, l'efficacité des interdits et les obligations du contrat social s'étiolent. Des règles sont enfreintes ou amendées, les structures se tordent, se déplacent pour s'adapter aux exigences du milieu, comme en témoigne le langage spirituel hybride de l'oraison funèbre prononcée par Lô au tout début d'*Oss* :

À l'entrée du cimetière, le prêcheur Lô s'affaire à poser des coquilles d'huîtres sur la surface sale du cercueil. Il parle de Poissons et de Grand Protecteur, il parle de Dieu avec des mots qui lui ressemblent. (Wilhelmy, 2019 [2011] : 12)

Ainsi, dans ces contrées de solitude et de promiscuité, même la religion monothéiste – un système de pensée des plus rigides – voit le langage, la voix de la nature s'immiscer dans le discours, brouillant non seulement les repères de la

foi, mais aussi de la moralité humaine, enveloppant l'univers wilhelmien d'un voile d'indifférenciation douteuse, d'indétermination déstabilisante.

Dans ce contexte, la notion d'abjection, telle que théorisée par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* (1980) s'avère utile pour examiner l'effet de lecture particulier éprouvé au contact de la prose de Wilhelmy. Alors que des événements d'une grande violence sont décrits avec neutralité, voire détachement, la confusion et l'hésitation s'ajoutent au choc : a-t-on bien interprété? Peut-être nous manque-t-il des indices pour comprendre les gestes des personnages? Les dichotomies victime/bourreau, proie/prédateur, humain/animal, se brouillent, les postures se confondent, exposant les limitations de nos systèmes interprétatifs habituels, rappelant la nécessité de suspendre nos jugements. Succombons donc sans plus tarder au chant de la sirène, aussi envoûtant que monstrueux, traquons-le en pénétrant dans le territoire de l'incertitude, de l'inconfort, de l'abject, entre fascination et dégoût.

Selon Kristeva, l'abjection s'éprouve simultanément à travers un mouvement de rejet, d'exclusion d'un sujet face à une étrangeté menaçante, et une pulsion de rapprochement provoquée par la fascination du tout autre, de l'innommable :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. [...] Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette. [...] Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. (Kristeva, 1980 : 9)

Résultent de ce sentiment profondément ambivalent un inconfort, un malaise de voir les structures que l'on croyait solides trembler, de constater que les pôles du dégoûtant et du désirable ne sont pas aussi éloignés qu'ils paraissent. Malaise donc, qui émerge d'abord et avant tout de la perte de repères, de la remise en question des bases mêmes sur lesquelles reposent les normes sociales :

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. (Kristeva, 1980 : 12)

Or c'est bien de cet entre-deux, de cette ambiguïté que se nourrit la prose de Wilhelmy, atomisant les frontières et les règles, brouillant les repères et laissant aux lectrices et lecteurs parfois la responsabilité d'en trouver le(s) sens.

Dans cet univers sale bourré d'insectes, spatialement et moralement situé à la frontière entre le civilisé et le sauvage, des événements perturbants prennent place dans la neutralité du quotidien. Ainsi, dans *Le corps des bêtes*, Mie, douze ans, demande candidement à son oncle Osip, qui l'a élevée comme sa fille, de lui « appren[dre] le sexe des humains » (Wilhelmy, 2017 : 121), ce qu'il finira par accepter. Similairement, Noé, dans *Oss*, prend plaisir à être violente lors de relations sexuelles. À mesure qu'elle vieillit, cette alliance entre sexualité et violence va en s'intensifiant, la protagoniste cherchant activement à provoquer une colère incontrôlable chez ses partenaires pour arriver à ses fins. Ainsi, Noé se réjouit de la présence menaçante de Rameau, plutôt que d'en être terrorisée :

Elle sent Rameau comme une ombre qui se rapproche derrière elle, *ça lui donne envie de sourire*. [...] Elle se retourne, *il n'y a rien de naïf dans ses yeux* ; elle est grande, longue, mais elle n'est pas fragile. (Wilhelmy, 2019 [2011] : 51 ; nous soulignons)

Se dégage de cette protagoniste une aura de contrôle, allant à l'encontre de la dichotomie habituelle présentant les femmes comme les victimes passives des agressions des hommes détenteurs absolus du pouvoir⁶. L'insistance, dans l'extrait précédent, sur le regard direct de Noé ainsi que sur sa robustesse malgré les apparences font ainsi de la protagoniste une actrice à part entière dans cette situation dont elle semble maîtriser les moindres détails. Le Petit Chaperon rouge se révélerait-elle Louve, attirant, de son chant de sirène, sa proie toujours plus profondément dans la forêt, attisant sa frustration en opposant la seule mélodie aux questions posées ? Alors même que nous sommes tentés d'ajuster nos interprétations, de doter le Chaperon de dents et de griffes encore plus acérées que celles de son tortionnaire, alors même que nous commençons, à la lumière du récit, à tracer de nouvelles balises, la violence entre les personnages atteint son paroxysme, nous précipitant, encore une fois, dans l'incertitude. Il doit certainement exister des limites à ne pas franchir, un moment où le consentement

⁶ Dans le cadre de son étude portant sur les dynamiques patriarcales dans les textes érotiques, Anne-Marie Dardigna observe que le vocabulaire employé pour décrire les actes sexuels fait des hommes des acteurs et des femmes des objets : « Le "faire" en question est invariablement mis en acte par un homme et subi par une femme, objet passif sur lequel s'éprouve l'habileté virile. Habileté souvent agressive : une bonne quantité de ces termes attestent un sens hostile ou vulnérant. » (Dardigna, 1980 : 81)

est retiré? Impossible de se positionner clairement face à ces ébats qui, par leur intensité, transgressent nos attentes traditionnelles quant au déroulement des relations sexuelles.

Effet de lecture

Reprenant certaines stratégies narratives propres au réalisme magique telles que la coexistence de deux registres, de deux interprétations antinomiques ou encore l'utilisation d'un ton narratif neutre et impartial, l'écriture de Wilhelmy provoque la confusion et entretient l'inconfort. Ainsi, les relations incestueuses entre une mère et ses enfants sont évoquées d'un ton neutre, empruntant la forme la plus objective possible, soit celle d'une liste d'axiomes alors qu'Osip est envahi par la concupiscence en détaillant le corps de sa mère :

À cet âge précis de sa vie, il existe quatre certitudes dans l'esprit d'Osip Borya :

1. L'aîné n'est pas puceau.
2. La mère lui a fait la Grande Faveur.
3. Osip aura aussi son tour. (Mais quand?)
4. Il est prêt. (Wilhelmy, 2017 : 18)

Un des plus grands interdits humains, l'inceste⁷, considéré abject à peu près partout et à toutes les époques, se trouve décrit avec détachement, voire codifié avec une froideur scientifique. Ainsi, à l'instar des œuvres d'horreur moderne dont traite Roger Bozzetto dans *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, on pourrait dire des récits de Wilhelmy qu'ils

place[nt leurs] personnages dans un univers d'un quotidien sordide. [...] On y trouve simplement des conduites pulsionnelles qui apparaissent comme monstrueuses par rapport à une norme sociale qui n'est même plus intériorisée par des personnages-témoins, même si elle l'est encore par le lecteur, ou la lectrice (Bozzetto, 1998 : 210).

Émerge de ces descriptions le malaise d'assister à des événements dont on ne connaît pas les tenants et aboutissants, le pressentiment d'un code échappant à la compréhension par son hermétisme. Quelque chose se tapit, à la limite de notre conscience, nous laissant patauger, seuls et désorientés, dans les eaux noires de

⁷ Voir Sigmund Freud (1923 [1912]).

la confusion. L'abject revient nous hanter, car « objet chu, [il] est radicalement un exclu et [nous] tire vers là où le sens s'effondre. [...] Il est dehors, hors de l'ensemble dont il semble ne pas reconnaître les règles du jeu. » (Kristeva, 1980 : 9). Déstabilisés, perturbés, nous faisons l'expérience du troisième jugement de dégoût formulé par Michel Ribon, jugement qui repose d'abord et avant tout

sur la pesanteur de nos références culturelles acquises qui répugnent à être bousculées. Ce qui nous agresse et nous horripile n'est plus, ici, la laideur naturelle ou l'absence d'esthétique, mais l'apparition d'un schématisme nouveau qui se heurte à l'emprise du nôtre et entre en rivalité avec lui (Ribon, 1995 : 43).

Mais, dans cette situation, comment expliquer que nous poursuivions la lecture, que nous acceptions, voire recherchions cet inconfort, ce malaise générés par les textes? Alors que notre sens moral tergiverse, la fascination et la curiosité, pendants du rejet abject, nous gardent prisonnières et prisonniers. Le besoin de comprendre, de saisir, de circonscrire une bonne fois pour toutes nous murmure que les réponses à nos interrogations se cachent certainement quelque part, peut-être à la page suivante ou à celle d'après? Les pages défilent, s'épuisent, le livre se referme en nous laissant sur notre faim, une faim qui continue de nous habiter bien après la lecture de la dernière ligne. Comme les membres de la famille Borya, nous demeurons coincés dans la toile de Noé – cercle vide, lieu d'indétermination incarné – entretenant le vain espoir de parvenir à accumuler assez d'indices pour le combler.

Éclatement des frontières

Puisqu'autant *Oss* que *Le corps des bêtes* se construisent autour de l'indétermination fondamentale qu'incarne Noé, ne fournissant que quelques indices épars, la responsabilité d'assembler les morceaux, de résoudre cette indétermination, doit entièrement être prise en charge par le lectorat. Comme une énigme qui refuse de laisser l'esprit en paix, les textes nous narguent, pointant les failles de nos interprétations, exigeant la réconciliation d'éléments de prime abord antinomiques. Suivant la trace de Noé, cet être mythique impossible à saisir, à circonscrire⁸, laissons de côté la pensée dualiste pour entrer de plain-pied

⁸ Observant attentivement les faits et gestes des membres de sa famille, Mie prend des notes dans son carnet. Chaque personne est associée à un symbole, le cercle vide renvoyant à sa mère : « O est associé à une bête qui n'est plus la biche. Un cygne, une buse, une salamandre, une louve, une sirène. Les visages de la mère varient autant que les saisons. Elle sait : son père est un lynx ; sa grand-mère, une renarde ; Osip, un hibou ; Abel, un lièvre ; Seth, un chien ; Dé est trop petit,

dans le territoire de l'entre-deux, dans la logique de l'hybridité correspondant davantage à cet univers tout aussi réaliste, de par sa crasse et son dénuement, que magique, car présentant des personnages aux capacités surnaturelles. Ainsi, dans la misère et la promiscuité de Sitjaq, Mie projette sans peine son esprit dans les corps des animaux qui l'entourent, développant de ce fait une familiarité plus grande avec les comportements et sensations de ces êtres poilus, à écailles ou à plumes qu'avec son propre corps⁹. Au sein de cet environnement irrémédiablement marqué du sceau de l'hybridité, la monstruosité des chimères se dote par ailleurs d'un halo de beauté alors que la condensation des membres hétéroclites de différents animaux sert à rendre compte de l'unicité de chaque individu. Transcendant l'abjection associée aux corps morts, une essence est saisie, de nouveaux points de vue sur le monde émergent :

Elle tente de discerner les *monstres* qui se partagent la tanière. Tranquillement, ils apparaissent : une demi-douzaine d'animaux *qui ont l'air vivants, mais qui sont morts*. Les créatures ne l'effraient pas [...]. Mie s'approche, elle se penche sur une loutre-saumon, effleure la jonction à peine perceptible des deux cuirs, celui poilu, celui couvert d'écailles. *Quelle sorte de regard pose-t-il sur le monde? Qu'est-ce qu'elle verrait à travers lui?* (Wilhelmy, 2017 : 134 ; nous soulignons)

Il est peut-être possible, dans ces deux questions, de discerner un des fondements de l'œuvre de Wilhelmy. En ce sens, la lecture chronologique de ses écrits se présente comme une véritable traversée de l'abjection, commençant avec *Oss*, qui donne à voir des relations interpersonnelles troubles en rapprochant les pôles de la violence et de la sexualité, et se poursuivant avec *Le corps des bêtes* où l'horreur de l'inceste s'avère contrebalancée par la beauté de l'hybridité du regard et des expériences de Mie ainsi que par celle des créatures fabriquées par Noé. L'autrice cherche-t-elle, au fil de ses écrits, à relativiser le rapport aux choses abjectes, à déconstruire les dichotomies si bien ancrées pour laisser place à une autre perception du monde? Alors qu'*Oss* ne laisse que peu de place à la contemplation et à l'exploration de l'entre-deux, *Le corps des bêtes* se révèle plus nuancé, exposant les potentialités d'une posture hybride, incarnée par Mie, qui, grâce à son don, est en mesure d'élargir sa vision du monde, de comprendre et de

mais on dirait déjà un lézard. Noé : elle ne sait pas. Elle aimerait la classer dans son bestiaire comme elle a répertorié les autres, mais sa mère lui échappe. [...] Sans arrêt, elle cherche Noé qui est partout et nulle part à la fois » (Wilhelmy, 2017 : 88).

⁹ « Lors, elle est couchée, elle se repose à demi, à demi éveillée par l'évidence de cette pensée : elle sait les corps des animaux, mais elle ignore tout du sien. » (Wilhelmy, 2017 : 58)

s'ancrer plus aisément dans les échanges et interactions qui traversent son environnement.

Tous ces éléments, toutes ces constructions, semblent enfin s'unir, s'incarner harmonieusement chez Daã, la protagoniste de *Blanc Résine* (2019). Vivant en symbiose avec l'environnement, la jeune femme, profondément à l'écoute de la nature, parvient non seulement à voir la beauté des choses les plus abjectes, mais comprend aussi leur nécessité fondamentale dans le maintien de l'équilibre de la vie. Elle s'étonne du regard de Sœur Blanche qui choisit de ne voir que ce qui est beau et vivant :

J'étudie ses yeux, ils se posent seulement sur ce qui vit, ce qui génère de la joie par ses couleurs, son parfum, sa gaieté. Ses pupilles glissent sur les carcasses à moitié mangées par les charognards, sur les viscères des bêtes qu'on cuit, elles évitent les cadavres que les mineurs amènent en chariot. Moi qui comprends le langage des fougères, des simulies, des ouaouarons, renards, bryales et quenouilles, moi qui sais que si le ravageur tue l'arbre, il nourrit plus bas les vers et les termites, il prodigue aux rongeurs des abris pour l'hiver, ravitaille les champignons qui sont notre provende une fois séchés ; moi qui révère le cycle de ce qui est vivant et de ce qui est mort, je ne sais pas quoi faire de ce regard qui s'intéresse seulement à la douceur et perd le détail des choses infectes. (Wilhelmy, 2019 : 74)

Au fil de ses œuvres, Wilhelmy semble donc nous guider dans cette traversée de l'abjection, brouillant les frontières entre le moral et l'immoral, entre l'animal, le végétal et l'humain, exposant la rigidité des normes sociales pour mieux les transcender. Dans ce contexte, les incertitudes et indéterminations se révèlent un terreau fertile au développement d'une vision du monde et d'un langage moins anthropocentrés, la confusion et l'inconfort ressentis par le lectorat contribuant au développement d'une nouvelle sensibilité littéraire. Une sensibilité littéraire déstabilisante, certes, mais d'autant plus puissante et représentative de l'altérité, de l'insaisissable de la nature et des efforts à fournir pour entrer en contact avec elle en prêtant oreille à ses langages.

•

Fondamentalement hybride, l'œuvre de Wilhelmy se situe aux confluent de nombreux genres littéraires, soit le fantastique, l'horreur, le réalisme magique et le réel merveilleux, en vue de construire un univers singulier. Laissant irrésolues un grand nombre d'indéterminations, comme c'est le cas dans le fantastique, l'écriture, à l'instar du réalisme magique, fait aussi simultanément exister les registres interprétatifs du réel et du surnaturel. Par ailleurs, alors que *Le corps*

des bêtes et *Oss*, jouant sur l'abjection, se rapprochent de l'effet d'horreur, visant à susciter malaise et inconfort, *Blanc Résine* rappelle plutôt le réel merveilleux, le langage poétique conditionnant un brouillage entre le réel et le surnaturel. Il s'avère donc difficile, voire impossible de classifier la production littéraire wilhelmienne qui, loin de se contenter de remettre en question les distinctions entre les genres, se démarque par son entreprise globale d'exploration des frontières.

Comme cet article l'a démontré, ce brouillage se manifeste notamment au sein de la cartographie romanesque qui se construit et s'étend au fil des récits. Alors même que les événements prennent place dans les espaces des confins, isolés de la civilisation, tels que la taïga et les berges désolées à l'embouchure du grand fleuve, la narration multiplie les toponymes, certains réels, d'autres imaginaires. Convoquant tour à tour les sonorités des langues autochtones, gaéliques, française, reprenant parfois des noms courants ou des toponymes déjà existants, la cartographie wilhelmienne met ainsi en relation des langages et espaces habituellement éloignés les uns des autres, donnant naissance à un espace hybride déterminé par ses propres lois et codes.

L'éloignement du reste de la civilisation et, conséquemment, la proximité exacerbée avec les espaces naturels conditionnent, en ce sens, l'émergence de comportements douteux, de relations ambiguës entre les personnages, remettant en question la limite entre le moral et l'immoral, entre le fascinant et le dégoûtant. Dans le cas de *Oss* et du *Corps des bêtes*, les récits provoquent un sentiment d'abjection, usant de la déstabilisation et du malaise inhérents à cette réaction pour questionner la stabilité et la pertinence des grandes dichotomies – nature/culture, animal/humain, moral/immoral, etc. – qui informent habituellement nos jugements et interprétations. *Blanc Résine*, pour sa part, semble proposer une relation et une vision du monde alternatives, pour mieux laisser entrer les voix animales, minérales, végétales.

Marquant par sa polyphonie, ce roman insiste aussi sur la relation sensible que la protagoniste entretient avec l'environnement. Or de tels choix formels et thématiques ne sont pas sans faire écho à la réflexion de Wendy B. Farris sur les potentialités du réalisme magique dans le cadre de revendications féministes :

For example, feminist theoreticians, including Julia Kristeva, Luce Irigaray, and Elaine Showalter, among others, have proposed that to speak with a voice that "is not one" within patriarchal culture is a female strategy, so that the multivocal and defocalized narrative of magical realism, which

bridges the diverse worlds of realism and fantasy, is double-voiced in the way that female voices have been, integrating both a dominant and a muted mode in a given text¹⁰. (Farris, 2004 : 4)

Dans cette perspective, il est possible de soutenir que le travail de Wilhelmy contribue à exposer la rigidité des dichotomies sur lesquelles reposent nos sociétés patriarcales occidentales en plus d'encourager la réappropriation et la resignification du langage et de la littérature dans une perspective holistique et égalitaire. Le brouillage et l'exploration des frontières opérés par Wilhelmy présentent en effet un potentiel subversif indéniable, la déstabilisation et la confusion qu'ils suscitent stimulant l'émergence de nouvelles réflexions.

¹⁰ « Par exemple, des théoriciennes féministes, dont Julia Kristeva, Luce Irigaray et Elaine Showalter, ont avancé que le fait de parler avec une voix qui "n'en est pas une", dans le cadre d'une culture patriarcale, est une stratégie féminine. Ainsi, la narration polyphonique et défocalisée du réalisme magique, qui lie les différents mondes du réalisme et de la fantaisie, apparaît comme une voix double au même titre que les voix féminines, intégrant à la fois un mode dominant et un mode muet dans un texte donné. » (Nous traduisons.)

Bibliographie

BARTHES, Roland (1968), « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, pp. 84-89.

BAUDELLE, Yves (1997), « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », dans Gérard Lavergne (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire, Cahiers de narratologie*, n° 8, 1997, pp. 46-63.

BAUDELLE, Yves (2018), « Noms de pays ou pays des noms? Toponymie et référence dans les récits de fiction », dans Rachel Bouvet (dir.), *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », pp. 215-233.

BOUVET, Rachel (2007 [1998]), *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

BOUVET, Rachel (2011), « L'espace quotidien en voie de dislocation dans les nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron et Gilles Pellerin », *Otrante. Art et littérature fantastiques*, n° 30, « Fantastique intérieur », pp. 75-89.

BOZZETTO, Roger (1992), *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

BOZZETTO, Roger (1998), *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

BOZZETTO, Roger (2001), *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

CAILLOIS, Roger (1966), *Anthologie du fantastique*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».

CAMUS, Audrey (2006), *Le pays imaginaire dans la littérature française narrative du XX^e siècle*, thèse (Ph.D.), Université de Paris III-Sorbonne nouvelle.

CAMUS, Audrey (2011), « *Espèces d'espaces* : vers une typologie des espaces fictionnels », dans Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses de l'Université de Rennes/Presses de l'Université du Québec, pp. 33-44.

CHANADY, Amaryll Beatrice (1985), *Magical realism and the fantastic*, New York: Garland.

DARDIGNA, Anne-Marie (1980), *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, coll. « PCM ».

DONNARIEIX, Anne-Sophie (2019), *Réenchâter le monde? Formes et enjeux poétologiques du surnaturel dans le roman français contemporain*. Antoine

Volodine, Sylvie Germain, Alain Fleischer, Marie Ndiaye, Christian Garcin, thèse (Ph.D.), Université Regensburg et Université Paris Nanterre.

FABRE, Jean (1992), *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.

FARRIS, Wendy B. (2004), *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville: Vanderbilt University Press.

FREUD, Sigmund (1923 [1912]), *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. S. Jankélévitch, 26 janvier 2013 [en ligne], http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/totem_tabou/totem_et_tabou_SV.pdf (consulté le 28 novembre 2020).

JOURDE, Pierre (1991), *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti.

KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.

MELLIER, Denis (1999), *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée ».

MORISSONNEAU, Christian (1978), *Le langage géographique de Cartier et Champlain. Choronymie, vocabulaire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval.

RIBON, Michel (1995), *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Éditions Kimé.

SCHEEL, Charles W. (2005), *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan.

WILHELMY, Audrée (2019 [2011]), *Oss*, Montréal, Leméac, coll. « Nomades ».

WILHELMY, Audrée (2017), *Le corps des bêtes*, Montréal, Leméac.

WILHELMY, Audrée (2019), *Blanc Résine*, Montréal, Leméac.

Les Cahiers Anne Hébert

***Kissing the Witch. Old Tales in New Skins* d'Emma Donoghue : le conte sous toutes les coutures, ou la tradition traversée**

Nicole Côté

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079394ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079394ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Résumé de l'article

« *Kissing the Witch. Old Tales in New Skins* d'Emma Donoghue : le conte sous toutes les coutures, ou la tradition traversée » se veut une incursion dans un recueil de contes révisionnistes pour en démontrer la grande modernité. Il s'agit de treize contes narrés par autant de protagonistes et qui explorent tant par leur structure que par leur traitement des thèmes la tradition par la lorgnette du genre. Y sont d'abord abordés les aspects de la forme qui font des contes des véhicules de liberté et d'autonomie. Ensuite sont présentés quelques aspects de la tradition du conte que Donoghue modifie sensiblement et sans vergogne, à commencer par la narration. Dans la troisième partie sont mises à profit les deux parties précédentes pour montrer la magnifique machine que présente le recueil *Kissing the Witch* en ce qu'elle fait résonner les diverses voix apprenant aux héroïnes qu'il n'y a d'identité, d'individualité, que dans l'intersubjectivité. Dans la quatrième et dernière partie sont discutés les divers moyens structuraux déployés pour laisser les contes les plus ouverts possible à l'interprétation.

Citer cet article

Côté, N. (2021). *Kissing the Witch. Old Tales in New Skins* d'Emma Donoghue : le conte sous toutes les coutures, ou la tradition traversée. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 142–154. <https://doi.org/10.7202/1079394ar>

© Nicole Côté, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

***Kissing the Witch. Old Tales in New Skins* d'Emma Donoghue : le conte sous toutes les coutures, ou la tradition traversée**

NICOLE CÔTÉ
Université de Sherbrooke

Emma Donoghue, historienne de formation, a écrit plusieurs œuvres de fiction qui font sortir les femmes des oubliettes. Son dernier roman, *The Pull of the Stars*, avait été commencé pour commémorer le 100^e anniversaire de l'épidémie de la grippe espagnole, bien avant la Covid-19, mais a désormais l'air d'avoir été écrit pour établir un parallèle avec la présente pandémie. Le titre est emprunté à l'italien médiéval, *influenza delle stelle*, plaçant la pandémie d'antan sous l'égide des étoiles, comme on le croyait jadis, alors que le roman lui-même est un lumineux appel à la raison et à la justice, à la capacité d'agir des femmes¹. C'est que le titre fait peut-être également un clin d'œil aux « star-crossed lovers » de Shakespeare.

D'où le lien avec *Kissing the Witch*², que Donoghue écrit près d'un quart de siècle plus tôt (1997) et qui revisite les contes traditionnels, empruntant ses versions d'origine tant aux frères Grimm qu'à Perrault. Le recueil se situe dans la catégorie de la littérature pour adultes en Angleterre, mais se trouve dans la littérature jeunesse aux États-Unis, selon le site de Donoghue, ce qui témoigne déjà de la difficulté de classer une telle œuvre.

Il s'agit de treize contes narrés par autant de protagonistes qui remettent en question les normes de sexe/genre et qui, selon Maria Amor Barros-del Rio, peuvent être classés parmi les contes de fée révisionnistes³ pour adultes dans la tradition des grandes dames anglo-saxonnes : Anne Sexton (*Transformations*,

¹ <http://www.emmadonoghue.com/emma-donoghue.html>

² Désormais le titre *Kissing the Witch. Old tales in New Skins* sera représenté dans le texte par l'abréviation *KTW*.

³ 12+1, disent certaines critiques. C'est selon moi parce que le chiffre 13 est considéré comme malchanceux, étant impair, et un nombre premier. Il pourrait faire allusion à l'individu qui se démarque, qui sort de la norme, peut-être comme la dernière fée dans le conte de la Belle au bois dormant qui, contrairement aux douze autres, ne prédit pas un avenir sans nuages à la princesse, mais prévoit qu'elle se piquera et tombera d'un sommeil centenaire.

1979), Angela Carter (*The Bloody Chamber*, 1979) et Margaret Atwood (« Bluebird's Egg », 1983 ; *The Robber Bride*, 1993).

Je voudrais donc explorer dans cet article quatre points issus de l'hypothèse que les contes de Donoghue, tant par leur structure que par leur traitement des thèmes, permettent d'aérer la tradition du genre, les nombreuses possibilités interprétatives reflétant une agentivité en marche. D'abord, dans la première partie « Donoghue : la tradition du conte revisitée », je discute certains aspects de la forme qui font des contes des véhicules de liberté et d'autonomie. Ensuite, j'explore quelques aspects de la tradition du conte que Donoghue modifie sensiblement et sans vergogne, à commencer par la narration, dans « La structure comme forme signifiante ». Dans la troisième partie, « Le conte intersubjectif », je mets à profit les deux parties précédentes pour montrer la magnifique machine que présente le recueil *KTW*, qui fait résonner les diverses voix apprenant aux héroïnes timides ou franchement déterminées à atteindre leurs objectifs, qu'il n'y a paradoxalement d'identité, d'individualité, que dans l'intersubjectivité. Dans la quatrième et dernière partie, « Le conte et son indétermination », je discute des divers moyens structuraux déployés pour laisser les contes les plus ouverts possible à l'interprétation.

Donoghue : la tradition du conte revisitée

Malgré leur instabilité idéologique (sur laquelle je reviendrai) et comme le mentionne Ann Martin, les contes constituent le plus souvent des dépositaires des normes sociales, puisqu'ils puisent à la tradition orale et au folklore. Mais ils contribuent également tant à « la construction de perceptions de soi qu'à la consolidation d'un ensemble d'images collectives » (2010 : 6 ; je traduis).

C'est pourquoi ces forces de socialisation que sont les contes le sont doublement pour les filles qui devaient traditionnellement attendre que leur sort soit décidé par des hommes – père, frère, mari. Dans les contes de Donoghue, toutefois, les choses ne se passent pas si simplement. D'abord, les contes sont écrits au « je ». Pas de voix extérieure au récit qui raconte l'histoire d'une belle jeune victime des circonstances qu'un prince viendra rescaper *in extremis*. Chaque jeune femme est bien sûr victime des circonstances liées au système féodal et hétéro-patriarcal ; néanmoins le « je » réfléchit, tente de comprendre sa condition de femme selon les limites de l'époque, très vaguement représentée, mais qui reflète le poids des traditions.

Les contes du recueil sont donc liminaires, à la fois ancrés dans le merveilleux – qui offre traditionnellement une narration impersonnelle, omnisciente, n’usant que de la troisième personne – et dans les récits au « je ». Ces contes expriment dans la situation donnée au début la condition féminine jusqu’à l’aube du XX^e siècle ; ils font valoir la valse-hésitation des choix de l’héroïne selon sa progressive compréhension des valeurs idéologiques en jeu dans les rôles traditionnels, puis sa lente prise en charge de choix hors-normes et de leurs conséquences. En effet, ce « je » des contes de Donoghue s’aperçoit à un moment qu’il faut se sortir au plus vite de cette macho-machine à rêves qui sinon va l’écraser. Suivant ses désirs plutôt que les conventions, l’héroïne finit par prendre une décision qui l’éloigne de ce qu’on attend d’elle. Ce faisant, elle met en relief la norme invisible, à l’intersection du genre/sexe et de la classe sociale⁴ : « Souvent, les narratrices ne savent pas où leurs désirs vont les mener, mais elles soupçonnent que le chemin ne sera ni prévisible ni droit. » (Orme, 2010 : 124 ; je traduis⁵). Je reparlerai de cette indétermination sous peu.

Selon Martin, le recueil *KTW* reflète les fondements poststructuralistes de la troisième vague féministe, car les contes « rejettent la stabilité d’une politique d’oppositions, de catégories totalisantes ou qui en excluent d’autres ». Donoghue « souligne la complexité et le provisoire de l’identité » (Martin, 2010 : 7 ; je traduis). Toujours selon Martin, l’interprétation est liée au désir de la lectrice, c’est-à-dire à ce qu’elle veut ou peut y voir. Toutefois, cette interprétation « est encouragée dans *KTW* par la nature densément allusive des contes, de même que par l’éventail de positions de lectures favorisées selon les stratégies textuelles de Donoghue » (Martin, 2010 : 8-9 ; je traduis). Martin considère aussi que Donoghue utilise « des stratégies révisionnistes de même que des techniques qui ouvrent les contes à l’interprétation en explorant la manière dont ses textes déconstruisent les positions politiques et les hiérarchies avec lesquelles ils sont associés » (2010 : 6 ; je traduis), en raison de « l’instabilité idéologique des contes de fée » (2010 : 11 ; je traduis) qui en fait des textes si faciles à adapter.

La structure comme forme signifiante

Je m’intéresserai aussi brièvement aux qualités formelles des premiers contes de *KTW* ainsi qu’à celles du recueil pour montrer l’enchâssement de ces contes dans une longue tradition littéraire, tout autant que leur dérogation à cette tradition,

⁴ Il n’est pas question de race ou de racisation dans ces contes.

⁵ Je ne donnerai la traduction que des passages qui posent des difficultés d’interprétation.

comme je l'ai mentionné ci-dessus. Ce positionnement liminaire n'est selon moi pas tant un refus de la tradition qu'une reformulation selon de nouvelles règles pour bénéficier de la solidité de ses assises et de son encadrement. Ce positionnement liminaire ménage également des ouvertures féministes et *queer*, des possibilités d'interprétation, ce que la fondamentale instabilité idéologique dont parle Barros-del Rio permet.

Selon Jennifer Orme, en dépit de la solide structure de *KTW*, en raison de « la prolifération et l'oralité mise en scène, [de] la représentation explicite de multiples types de désirs féminins, *KTW* est un texte particulièrement complexe de quelque perspective qu'on se place » (2010 : 117 ; je traduis). Quant à la structure reliant les contes, la narration du prochain conte commence toujours par cette question rituelle de la plus jeune à la plus vieille : « Qui étais-tu avant? », dont la réponse « Te raconterai-je mon histoire? C'est le conte du/de la » contient le titre du prochain conte, où la narratrice se met en scène lorsqu'elle était jeune et inexpérimentée. Orme en déduit que ces moments interstitiaux « agissent comme une structure d'encadrement qui offre une formule pour transmettre le devoir de raconter des histoires, une continuité entre les contes, et une cohésion au recueil » (2010 : 117 ; je traduis).

Toujours suivant ses qualités formelles, et avec l'écriture au « je », un « je » qui, on l'a vu, réfléchit sur sa condition, on peut imaginer ce recueil comme une mise en abyme : une jeune femme raconte son histoire à une femme plus âgée, qui elle-même narrera en retour l'histoire de sa jeunesse, de la rencontre d'une femme expérimentée. Chaque récit, narré selon l'économie du conte, donne à voir les possibilités, les choix que le conte traditionnel évite de présenter, ce qui mène vers une fin ouverte, vers un genre qui s'éloigne peut-être du merveilleux pour parfois tendre vers le fantastique, en raison de l'impossible clôture qui libère et inquiète à la fois. Je m'attacherai à ce point dans la dernière partie.

À ce sujet, Orme résume ici Elizabeth W. Harries, qui considère que l'encadrement démarque les frontières des contes, qu'il s'agisse de

mises en abymes, ou de suites de contes travaillant à situer différents discours en relation ou en conversation. Le dispositif d'encadrement constitue un marqueur accepté voire attendu du genre du conte de fée [...]. Lorsqu'on songe aux contes de fées, on les imagine balisés entre « il était une fois » et « heureux pour toujours » (Harries dans Orme, 2010 : 120 ; je traduis).

En ce sens donc, Donoghue conserve un certain nombre de ces structures dans ses contes, qui les rendent immédiatement reconnaissables. Cependant, elle mobilise ces structures pour y introduire soit des vides, soit des interprétations de ses héroïnes qui rendent ces structures malléables. Elles ne riment plus avec *destin*.

C'est ce que je voudrais illustrer en examinant quelques particularités du « Conte du soulier ». On l'a dit, Donoghue présente des contes qui sont des versions « remixées » : elle utilise des éléments structuraux de plus d'une version traditionnelle. « The Tale of the Shoe », par exemple, emprunte un peu à la « Cendrillon » de Perrault (1697), mais davantage à l'imaginaire des frères Grimm (1812), par exemple, pour la mère morte, la fille restée seule et désemparée (toutefois sans méchantes belles-sœurs). C'est une inconnue ayant l'âge de la marraine (version Perrault) qui va permettre à Cendrillon de se rendre au bal et de rencontrer le prince. Selon Barros-del Rio, la version des frères Grimm (*Aschenputtel*) est plus agentive, « plus émotive et symbolique » (2018 : 240 ; je traduis). Donoghue utilise à la fois la marraine de Perrault et l'arbre de Grimm – un noisetier, symbole de sagesse (Parsons, 2004 : 145) – et les oiseaux pour donner force et courage à sa Cendrillon esseulée⁶. Et bien que chez Grimm Cendrillon déploie une plus grande agentivité pour gagner l'amour du prince, la survie économique de la jeune fille – l'accès à une classe sociale élevée – repose entièrement sur son mariage, selon Barros-del Rio (2018 : 240). C'est peut-être pourquoi dans ce premier conte du recueil, Donoghue subvertit dès l'incipit l'idée du mariage et de l'hétérosexualité « en offrant des alternatives *queer* » (Barros-del Rio : 241 ; je traduis) comme Ashley Riggs (2016) et d'autres l'ont suggéré. Donoghue présente une héroïne dont le personnage « n'est plus unitaire et prévisible [...] mais ambigu et contradictoire » (Barros-del Rio,

⁶ « In Grimm's version, Cinderella revolts [...] against her oppressors [...]. She neither submits to her fate nor relies solely on her godmother's help but, on the contrary, she manages to overcome every obstacle that could prevent her from going to the ball [...]. She shows eagerness to try on the little glass slipper, and win the prize, namely, marriage to the prince. Within the narrow limits of her agency, Cinderella knows that marriage is her golden ticket [...]. Although she manages to climb up the social ladder, and improve her fate, the plot leads her from family dependence to wedlock » (Barros-del Rio, 2018 : 240).

« Dans la version de Grimm, Cendrillon se révolte [...] contre ses oppresseurs [...]. Elle ne se soumet pas à son destin ; elle ne se fie pas non plus seulement à sa marraine, mais, au contraire, arrive à surmonter chaque obstacle qui pourrait l'empêcher de se rendre au bal. [...]. Elle se montre intéressée à essayer la pantoufle de vair/verre et à gagner le prix, c'est-à-dire les épousailles avec le prince. Dans les limites restreintes de son agentivité, Cendrillon sait que le mariage est le ticket au numéro gagnant. [...] Et bien qu'elle arrive à monter l'échelle sociale, et à améliorer son sort, l'intrigue la mène de la dépendance familiale au mariage » (je traduis).

2018 : 241 ; je traduis). On l'a mentionné à quelques reprises, le « je » réfléchit sur son avenir immédiat, comme il (elle) désire. En un sens, ce « je » se rapproche du personnage du roman dès sa naissance. Un « je » sortant de la gangue du (stéréo)type tel qu'il l'était avec les contes traditionnels, racontés par un narrateur qui se positionnait comme n'appartenant ni à l'époque ni au lieu où se passait l'action du conte. Ici, on ne trouve pas de narrateur, la protagoniste, chevauchant les siècles de l'histoire littéraire, se présente comme un personnage déjà complexe luttant pour défaire la machine qui a vu naître et évoluer ses ancêtres narratifs.

Ainsi le deuil de sa mère, que Cendrillon éprouve au début du conte, est accompagné, comme le note judicieusement Barros-del Rio, par de l'autopunition sous la forme de corvées. Aussi ce qui était dans le conte traditionnel le fait incontesté de la condition féminine, ou une forme d'esclavage imposée par les belles-sœurs, est-il présenté dès les premiers mots du conte revu et corrigé par Donoghue comme une reddition aux voix internes (intérieurisation des normes féminines), à la suite de la désorientation causée par la mort de sa mère : « L'association entre confinement physique et faible estime de soi est évidente, et indique que l'espace et les pratiques sociales s'entrecroisent dans la structure d'une conduite sociale établie qui pourrait annuler le sujet » (Barros-del Rio, 2018 : 243 ; je traduis). Si le conte ici semble doter l'héroïne d'une psychologie, il la libère du coup en montrant le rôle de l'espace privé et confiné du foyer comme étant à l'origine de sa faible estime de soi. Donoghue, profondément au fait de l'histoire des femmes, n'illustre jamais l'aliénation de ses héroïnes sans suggérer diverses causes sociales. Les versions des contes de Donoghue font ressortir les aspects socio-économiques de la vie traditionnellement réservée aux filles, leur intérieurisation à la fois de ces conditions de travail et des normes hétéro-patriarcales qui les ont créées.

Dans la version de Donoghue, les trois visites de Cendrillon au bal sont conservées, avec l'aide de la « marraine », mais Cendrillon se sauve même la troisième fois, lance l'escarpin qui la blessait dans les broussailles, et rejoint la femme tenant lieu d'adjuvant pour retourner à la maison. Flotte une ironie quand les vieux du bal lui offrent des danses : elle ne répond que par de plaisantes monosyllabes, grignote entre les danses, alors qu'on l'imagine affamée, pauvre

comme elle est : appétit d'oiseau, minceur, délicatesse – apanages de la féminité traditionnelle – sont ici retournés comme un gant, grâce à l'ironie⁷ :

Je souriais joliment [...]. J'ai refusé un canapé et gardé mon ventre plat. [...] J'ai dansé avec dix vieux gentlemen qui n'avaient rien à dire mais que cela n'arrêtait pas. Je répondais *En effet* et *Oh oui*, et *Vous croyez?* (KTW : 4 ; je souligne et traduis)

Selon Martin, l'une des particularités du « Conte du soulier » est que sa narratrice doit accepter les conséquences de sa lecture littérale, sans recul, des scripts sociaux. Martin donne entre autres pour exemple « le fait qu'elle attire l'attention de divers hommes (au bal) en supprimant ses opinions, son appétit, son identité, et moins intentionnellement, son nom : elle devient son rôle et se perd » (2010 : 16 ; je traduis)⁸. Ces remarques me semblent particulièrement importantes : la seconde, qui traduit parfaitement les scripts sociaux modernes auxquels sont soumis les filles, et la première, qui illustre l'autopunition – la protagoniste, en respectant les règles sociales, se refuse le respect, et souffrira de sa lecture des scripts sociaux tels qu'ils lui ont été enseignés. Cette situation de *double-bind* est présentée sans fard dans les contes de Donoghue, où les personnages de femmes plus vieilles, de par leur propre contre-exemple, montrent le chemin d'où se sortir, mais pas celui où aller.

Pour revenir au *Conte du soulier*, la protagoniste de Donoghue, dont on comprend qu'elle restera pauvre si elle n'épouse pas le prince, ne cherche pourtant pas à améliorer sa condition sociale, comme le souligne Barros-del Rio ; elle est d'abord préoccupée par la perte de sa mère :

En portant une attention particulière à la perte de Cendrillon, Donoghue raccourcit la distance entre la protagoniste et le lectorat, et particularise son univers, en en faisant une matrice de soumission (Barros-del Rio, 2018 : 242 ; je traduis).

Puis Cendrillon pense que le bal la sortira de sa torpeur liée au deuil de sa mère, mais c'est avec la femme plus âgée qu'elle se reconstruira un foyer, plutôt qu'avec le prince. C'est grâce à cette relation assumée que la jeune protagoniste

⁷ « I smiled ever so prettily [...]. I refused a canapé and kept my belly pulled in. [...] I danced with ten elderly gentlemen who had nothing to say but did not let that stop them. I answered only Indeed, and Oh yes and Do you think so? » (KTW : 4)

⁸ « Indeed, one of the most prominent features of the tale is that their teller must deal with the consequences of having read and followed the social script uncritically. » (Martin, 2010 : 16)

se métamorphose – « Du vieux moi poussiéreux en émergeait un nouveau⁹ » – non sans avoir hésité, ce dont Barros-del Rio rend compte en affirmant que son éveil a longtemps été empêché par sa complaisance envers les normes patriarcales et sa tendance à la soumission (2018 : 243). C'est donc une émancipation que Donoghue présente, contrairement aux versions traditionnelles, comme étant peu « linéaire » (2018 : 243) : « Je m'étais trompée sur tout dans cette histoire » (*FTW* : 7 ; je traduis), admet candidement la protagoniste de Donoghue, en une sorte de clin d'œil à la mise en abyme du récit.

Cette horizontalité met en relief la relation de pouvoir qui en aurait résulté si la protagoniste avait suivi le script et épousé le prince. Barros-del Rio note le remarquable passage du « je » au « nous » (*idem*) inclusif, de la solitude vers une reconnaissance de la capacité de la jeune femme à créer des liens égaux. La critique en conclut que c'est seulement lorsqu'elle est confrontée à la possibilité d'emprunter un chemin qui lui déplaît que Cendrillon tourne son attention vers la sororité comme moyen de se libérer (Barros-del Rio, 2018 : 245). En ce sens, Donoghue souligne la difficulté pour la jeune fille de sortir des cadres en pensant un peu plus loin que le jour de son mariage. Des passages comme celui-ci mettent le doigt sur le malaise de la jeune fille au bal avec son prince au moment où il propose de l'épouser :

Aussitôt que les mots ont commencé à s'écouler de sa bouche, ils ont formé un nuage dans lequel je voyais l'avenir.

Je l'entendais à peine. Les voix hurlaient : Oui, oui, oui, dis oui avant de perdre ta chance, toi engeance de vaurienne!

J'ai desserré les dents, mais aucun son n'est sorti. Il n'y avait pas de mal dans cet homme ; ce qu'il suggérait était blanc et doux, confortable comme le brouillard. Il n'y avait rien à craindre. (*KTW* : 7 ; je traduis)

Selon Martin, pour Donoghue, la tradition associe « le bonheur avec une vision patriarcale du confort, et c'est cet état que leurs locutrices et narratrices reconnaissent comme étant une source de danger pour celles qui possèdent une perspective différente » (2010 : 19 ; je traduis). D'un côté, suggère Martin, « pour une femme, accepter ce choix, c'est vivre confortablement et être protégée. De l'autre, vivre confortablement, c'est être étouffée, et empêchée de grandir. » (Martin, 2010 : 19). Systématiquement, les femmes dans les histoires de Donoghue choisissent « la liberté plutôt que sécurité » (Harries dans Martin,

⁹ « My old dusty self was spun new » (*KTW* : 3).

2010 : 19). Dans « Le Conte de l'oiseau », par exemple, celui qui suit « Le Conte du soulier » dans le recueil et que j'ai aussi traduit ici – une version de « Poucette » – « la narratrice est une petite femme, économiquement vulnérable, qui trouve du réconfort à épouser un gros, grand et riche homme » (2010 : 19). Ce ne serait pas l'homme qui poserait problème, mais les normes patriarcales sous-tendant le système social qui prennent au piège la narratrice (2010 : 20). En soutirant ses protagonistes, même les hommes qu'elles aiment, de l'engrenage de la culpabilité, en montrant les rouages du système, Donoghue redonne à ses personnages leur capacité d'agir, leur redonne un avenir, un à-venir, c'est-à-dire encore indéterminé.

Le conte intersubjectif

J'aimerais très brièvement mettre en lumière pour résumer l'étude de Martin, un processus d'échanges et d'apprentissage entre générations, formes de collaboration entre femmes chez Donoghue. D'abord, Martin interprète le titre du recueil, *KTW*, comme une image centrale : « une métaphore cruciale pour rendre compte des interactions entre les personnages de Donoghue. Tels des baisers, les actes que sont la narration d'une histoire, le mentorat, et l'amour prodigué sont présentés comme des formes d'échanges mutuels » (2010 : 28 ; je traduis). Il faut dire que le titre du recueil est emprunté à celui du dernier conte, « The Tale of the Kiss », où la jeune fille qui a d'abord cherché l'aide de la sorcière, puis lui a craché dessus, finit par l'embrasser. Cet exemple montre que les relations jeune femme/femme expérimentée, bien qu'elles se présentent comme étant dépourvues de relations de pouvoir, ne se créent pas, ne durent pas, sans lutte pour la reconnaissance d'un côté comme de l'autre. En outre, la stratégie de passer le conte d'une à l'autre situe l'acte de la narration comme interactif et continu, plutôt que comme isolé et clos. Les contes sont narrés entre individus dans le recueil de Donoghue, plutôt que d'être figés dans des textes aliénés, et cela reflète l'importance du public, affirme Martin (2010 : 15).

En effet, on a vu que « Qui étais-tu avant ? » (*KTW* : 9 ; je traduis) est la question rituelle qui ouvre le prochain conte. C'est cette question qui permet aux héroïnes d'entrer en dialogue, témoignant d'une intersubjectivité dans la structure même du recueil. Cette phrase de transition, selon Martin, marque la « transmission de la performance du conte, mais également le désir de remplir les vides de l'histoire ainsi que de se concentrer sur la femme qui a prodigué son aide dans le conte précédent » (2010 : 10, pour la première occurrence ; je

traduis). La réponse : « Te raconterais-je mon histoire? C'est le conte de » signifie, toujours selon Martin, l'acceptation de la responsabilité de raconter, de même qu'une promesse de répondre à la curiosité que la narratrice du conte précédent nourrit quant à l'histoire de celle qui devient la nouvelle protagoniste (2010 : 28). Le concept de « responsabilité de raconter » implique, au-delà du plaisir de la narration pour les deux parties, la *nécessité* de raconter. On peut imaginer que cette nécessité tient tant à des aspects objectifs – apprendre les conditions de vie de ses semblables, les choix opérés, pour s'éclairer sur ses propres choix à venir – qu'à des aspects subjectifs – les contes sont thérapeutiques, qu'on les écoute ou qu'on les crée, et présentent une structure qui offre la possibilité d'être celle qui écoute puis celle qui raconte ; les contes valorisent les forces de l'une et de l'autre combinées, sans structure de pouvoir. Ils proposent donc une réelle intersubjectivité.

Le conte et son indétermination

Martin souligne la stratégie de Donoghue selon laquelle chaque conte ne représente sa narratrice « que partiellement » (Coppola, 2001 : 135 ; je traduis) : « La vie de la femme ne se termine pas avec le récit qu'elle présente ». (Martin, 2010 : 15 ; je traduis)

Par ailleurs, souligne Martin, la nouvelle protagoniste elle-même ne raconte jamais tout. On n'apprend jamais, par exemple, quelles circonstances amènent la femme plus âgée à la porte de la maison du « Conte du soulier », ou encore où mènera sa propre histoire. Ces hiatus dans la trame narrative alertent la lectrice à la contingence des choix. Le conte de fée « en tant que récit cohérent et unifié est dérangé par ces trous, qui exposent la narration comme étant partielle et fragmentée tout en [...] déstabilisant la partie “pour toujours” de “heureux pour toujours” » (Martin, 2010 : 6 ; je traduis). Je dirais que le conte – tout récit en fait – est par définition nourri de hiatus, mais que Donoghue attire l'attention sur eux dans le but de déconstruire une lecture suggérant l'ordre immuable des choses. C'est d'ailleurs ce que Martin suggère :

Donoghue souligne la nature inconclusive de toute histoire ou expérience. Par exemple, les contes de *Kissing the Witch* se terminent parfois dans un moment de suspension, où les narratrices continuent de travailler à chercher un sens, voire un langage afin de décrire ce qu'elles viennent de vivre [...]. Une telle indétermination pose des difficultés pour une lectrice formée à attendre une illumination quant au sens de l'intrigue (2010 : 13 ; je traduis).

Par exemple, la réception du recueil était mitigée ; on lui reprochait « un sentiment d'incomplétude » (2010 : 13) et donc « que quelque chose manquait » (2010 : 13) ; on a même reproché au recueil le fait que la désobéissance aux rôles traditionnels féminins menait à de « l'incertitude plutôt qu'au triomphe ». (2010 : 14) Martin en concluait : « Il semble régner une certaine frustration dans le processus de lecture de *Kissing the Witch*, dont la politique semble insaisissable » (2010 : 14 ; je traduis pour cet extrait et les précédents)¹⁰. Il faut dire que Donoghue évite de présenter ses protagonistes s'étant extirpées des schémas patriarcaux comme goûtant leur triomphe. Le bonheur qu'elles ressentent est, on le sait, éphémère. Les treize contes montrent suffisamment de situations finales signalant l'incertitude où se trouvent les héroïnes pour que la lectrice ne s'attende pas à un nid doré comme récompense à la protagoniste qui a trimé pour se tailler une place au soleil. La protagoniste du « Conte de la voix » (conte dérivé de « La Petite Sirène »), dans la dernière partie du conte revu et corrigé par Donoghue, abandonnée par le riche fils de marchand qu'elle désirait à tout prix, pour lequel elle avait perdu la voix, et dont elle est enceinte, retourne au village familial, où elle épouse un pêcheur, qui adore sa voix. Celle du « Conte de l'oiseau », enceinte jusqu'au cou, retarde le moment où elle quittera son solide mari et ses richesses, mais elle partira, avec ou sans l'enfant, une fois qu'il sera né, se promet-elle. Celle du « Conte du mouchoir », après avoir volé ses appareils à la princesse qu'elle accompagnait vers le royaume de son fiancé, inverse les rôles (la princesse, elle, est reléguée au rôle de servante), épouse le roi et obtient le royaume, mais le jeune roi meurt peu après, et si elle n'est pas enceinte comme elle le croit, elle sera chassée du royaume et ne pourra retourner dans son pays.

Les héroïnes de Donoghue ne sont certes pas *stricto sensu* des héroïnes de contes. Leur lucidité en fin de conte (et en fin de compte) quant à leur avenir de femmes toujours déjà vulnérabilisées mine la structure traditionnelle du conte et y introduit une bonne dose d'indétermination.

Pour conclure, je voudrais souligner que cet article ne fait malheureusement qu'effleurer la surface de la riche texture des contes du recueil *Kissing the Witch*. On a vu que les « je » des contes de Donoghue les situent dans une position liminaire entre le conte traditionnel, où une entité narrative hors du conte le narre de très loin – le *il était une fois* en témoigne – et le récit au « je », où la protagoniste réfléchit sur sa condition ainsi qu'aux conséquences délétères

¹⁰ « There seems to be a certain amount of frustration involved in the process of reading "Kissing the Witch" and its slippery politics. » (Martin, 2010 : 13-14)

de sa lecture canonique des injonctions de la tradition. Donoghue, on l'a vu, s'attache à modifier la structure des contes traditionnels, à les ouvrir, à y semer des vides, des indéterminations, de manière à y laisser fleurir la liberté d'agir et de penser des protagonistes, bien modernes en ce sens. L'intersubjectivité y est intégrée à titre de structure, où une femme raconte à une autre son récit de vie, pourrait-on dire, puis l'autre, encouragée par la question de l'une, raconte à son tour son récit, ce qui permet une réciprocité cohérente, une structure de (non-)pouvoir parfaitement horizontale. La question du désir y est très présente, tout autant que les obstacles à ce désir, et chaque héroïne, contrairement à celles des contes traditionnels, doit trouver la forme que sa réalisation prendra.

Bibliographie

DONOGHUE, Emma (1997), *Kissing the Witch. Old Tales in New Skins*, New York: Joanna Cotler Books, an imprint of HarperCollins Publishers.

DONOGHUE, Emma (2020), *The Pull of The Stars*, Toronto: Harper Collins.

BARROS-DEL RIO, Maria Amor (2018), « Emma Donoghue's and James Finn Garner's "Rebellious Cinderellas": Feminism and Satire for Empowerment in Contemporary Fairy Tales », *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, vol. 7, n° 5, September, pp. 239-246.

COPPOLA, Maria Micaela (2001), « The Gender of Fairies: Emma Donoghue and Angela Carter as Fairy Tale Performers », *Textus: English Studies in Italy*, vol. XIV, n° 1, pp. 127-143.

COSSY, Valérie (2020), « Épisode 22 : Le conte de la chaussure », *Désirs de cocottes (les podcasts confinés)*, 9 mai [en ligne], <https://podcast.ausha.co/les-podcasts-confines/episode-22-le-conte-de-la-chaussure> (consulté le 21 décembre 2020).

MARTIN, Ann (2010), « Generational collaboration in Emma Donoghue's *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins* », *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 35, n° 1, pp. 4-25.

ORME, Jennifer (2010), « Mouth to Mouth: Queer Desires in Emma Donoghue's *Kissing the Witch* », *Marvels & Tales: Journal of Fairy Tale Studies*, vol. 24, n° 1, pp. 116-130.

PARSONS, L.T. (2004), « Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender-Appropriate Behavior », *Children's Literature in Education*, vol. 35, n° 2, pp. 135-154.

RIGGS, Ashley (2016), « Multiple Metamorphose, or "New Skins" for an Old Tale: Emma Donoghue's Queer Cinderella in Translation », in Dutheil de la Rochère, Martine Hennard, Gillian Lathey et Monika Wozniak (eds.), *Cinderella Across Cultures. New Directions and Interdisciplinary Perspectives*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 180-196.

Les Cahiers Anne Hébert

Croc fendu ou les ténèbres lumineuses du Nord : Tanya Tagaq

Jean-François Létourneau

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079395ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079395ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Létourneau, J.-F. (2021). *Croc fendu* ou les ténèbres lumineuses du Nord : Tanya Tagaq. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 155–167.
<https://doi.org/10.7202/1079395ar>

Résumé de l'article

Cet article interroge le rapport au fantastique lorsque replacé dans le contexte des littératures des Premiers Peuples. À partir de la lecture du roman *Croc fendu* de Tanya Tagaq, l'article explore différents modes de réception du texte en mesure de distinguer les éléments qui relèvent des cultures et des traditions orales autochtones et ceux qui correspondent davantage aux conceptions occidentales de la littérature fantastique.

© Jean-François Létourneau, 2021



Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

***Croc fendu* ou les ténèbres lumineuses du Nord : Tanya Tagaq**

JEAN-FRANÇOIS LÉTOURNEAU
Cégep de Sherbrooke

Ce qu'Anne Richter nomme « l'art des abysses » correspond en tout point au premier roman de l'écrivaine et artiste originaire du Nunavut Tanya Tagaq¹. En effet, *Croc fendu* (2019) sonde les profondeurs les plus lumineuses comme les abîmes les plus sombres de l'imaginaire inuit. L'écriture oscille entre la beauté infinie de la toundra, l'ennui mortel du village et les esprits qui illuminent ou hantent la vie de la communauté.

Le personnage principal et la narratrice du roman est une jeune adolescente inuk² qui subit le quotidien nordique, fait d'amitié, de mauvais coups, de violences de toutes sortes qui vont de l'alcoolisme à l'inceste en passant par la toxicomanie. Mais au-delà des problèmes sociaux d'un peuple dont la réalité est trop souvent abordée à partir de cette seule perspective, Tagaq nous entraîne au cœur de la culture inuit et de la mythologie qui la fonde. La narratrice, après avoir découvert qu'elle est capable d'entrer en contact avec le monde des esprits, aura une relation sexuelle avec un Homme-Renard, sera enfantée par les aurores boréales, mettra au monde des jumeaux, un garçon et une fille, qui menaceront la santé de leurs proches ainsi que l'avenir de la communauté.

Devant de telles péripéties, un lecteur non initié aux mythes et légendes inuit³ aura l'impression de baigner en plein réalisme magique. Or ce qui pourrait paraître surnaturel aux yeux d'un lecteur non-autochtone ne représenterait en fait qu'un autre aspect de la réalité nordique :

¹ Tanya Tagaq est née en 1977, à Iqaluktuutiaq (Cambridge Bay), au Nunavut. Reconnue entre autres pour l'intégration avant-gardiste des chants de gorge à la musique contemporaine, elle a collaboré avec la chanteuse Björk et compte plusieurs albums à son actif (www.tanyatagaq.com).

² Inuk est le singulier du terme Inuit. Afin de respecter l'usage de l'inuktitut, je n'accorderai pas en genre et en nombre le substantif et l'adjectif « inuit ».

³ Pour en savoir plus à ce propos, je recommande la lecture du livre de l'anthropologue Bernard Saladin d'Anglure, *Être et renaître inuit : homme, femme ou chamane* (2006).

Les récits surnaturels font en quelque sorte partie du quotidien des Inuits, il n'est pas rare d'entendre à la radio un chasseur raconter un événement inexplicable ou une rencontre étonnante. (Duvicq, 2019 : 87)

Le roman de Tagaq ne relèverait donc pas tant du fantastique, du surnaturel ou de la magie que de la vision d'un peuple pour qui le monde des esprits et du rêve s'entremêle au quotidien le plus prosaïque.

La romancière Dawn Dumont, d'origine crie, abonde en ce sens dans un entretien avec le journaliste Dominic Tardif en 2020 :

Là où j'ai grandi, il n'y a pas vraiment de différence entre le naturel et le surnaturel. Ça fait partie de comment on voit le monde : 99 % du temps, le surnaturel est absent, et soudainement, ça va venir influencer ta vie d'une façon majeure. [...] Il y a chez les Autochtones une connexion profonde entre notre monde et l'autre monde, alors c'est normal que ça ressorte dans les récits d'auteurs autochtones.

On le voit, un écart de perspective peut se créer entre un lecteur non autochtone et un narrateur autochtone lorsqu'il s'agit de circonscrire la frontière entre le surnaturel et le réalisme dans le contexte des littératures des Premiers Peuples. Il me paraît donc important de réfléchir aux biais de lecture qui peuvent survenir lorsque nous analysons certaines œuvres littéraires autochtones à partir des théories liées au fantastique : celles-ci utilisent et éclairent, on le sait, des récits occidentaux, et elles s'appuient par le fait même sur le socle socioculturel propre à ces récits. Il est tout aussi connu que l'institution littéraire a tenté de proposer et de théoriser d'autres termes et expressions, qu'il s'agisse du réalisme merveilleux ou du réalisme magique, pour qualifier certaines œuvres écrites par des auteures et auteurs des Caraïbes et de l'Amérique du Sud. On peut se demander alors s'il est approprié d'utiliser le terme de fantastique lorsqu'il s'agit d'aborder le travail d'une écrivaine telle que Tanya Tagaq. Se pourrait-il que le recours aux théories du fantastique masque des éléments importants du roman *Croc fendu*, par exemple l'influence des formes narratives inuit sur l'écriture de Tagaq, qu'elles soient issues de la tradition orale ou de la littérature écrite contemporaine⁴? Ces questions nous invitent à revenir sur la particularité éventuelle des effets de fantastique que l'on pourrait trouver dans le roman.

⁴ À l'instar de plusieurs chercheurs des Premiers Peuples, je suis d'avis que la littérature écrite n'efface pas la tradition orale, mais en constitue le prolongement : voir Jean-François Létourneau (2017).

Le fantastique et les littératures des Premiers Peuples

Dans le livre *Littératures autochtones* (2010), Heather Macfarlane (Queen's University) signe un chapitre intitulé « Pour une autocritique amérindienne : le fantastique de Bernard Assiniwi et l'étude des genres »⁵. Il s'agit d'un clin d'œil à l'essai de l'historien Georges Sioui : *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique* (1999 [1989]). Dans cet ouvrage, l'universitaire wendat propose de revoir l'histoire des Amériques à partir de la perspective des Premiers Peuples, en montrant en quoi les biais européenocentrés ont modifié le rapport à l'américanité. D'ailleurs, pour bien marquer la différence entre l'histoire des Amériques vue d'Europe et celle qui s'enracine sur le continent américain, il remplace le concept d'américanité par celui d'américité, que je définirais comme le rapport à l'Amérique ayant pour assise l'histoire et les cultures des premiers occupants du territoire⁶.

En plus de Sioui, Macfarlane évoque la pensée de l'autocritique développée par des intellectuels autochtones tels que Taiaiake Alfred (Kanienkehaka), Jace Weaver (Cherokee), Craig Womack (Oklahoma Creek et Cherokee), Robert Warrior (Osage) ou encore Kimberly Blaeser (Ojibwe) : « Depuis les années 1980, les auteurs autochtones nord-américains ont signalé le danger d'aborder les textes amérindiens à partir de critères occidentaux et hétérocritiques » (Macfarlane, 2010 : 194). Pour contourner cet écueil, les chercheurs et chercheuses universitaires sont invités à replacer les œuvres étudiées au cœur de leur culture d'origine et non uniquement à les aborder à partir de l'altérité qu'elles développent au contact des sociétés euro-américaines.

À titre d'exemple, Macfarlane montre comment le livre de Bernard Assiniwi, *Sagana : contes fantastiques du pays algonkin* (1972), gagne en profondeur lorsqu'il est abordé selon des perspectives anishnabe au lieu de l'être à partir des théories littéraires occidentales. Elle rappelle que le doute, l'indétermination, qui définissent pour certains critiques occidentaux le fantastique, doit être partagé par le lecteur et le narrateur du récit. Or, dans le livre d'Assiniwi, les éléments que le lecteur pourrait lier au fantastique relèvent plutôt de l'ordre de la normalité pour le narrateur :

⁵ Notons que le terme « amérindien » n'est plus utilisé aujourd'hui ; on lui préfère l'expression Premières Nations. Précisons également que les Inuit ne sont pas des Premières Nations, d'où l'expression Premiers Peuples qui englobe à la fois les Premières Nations et les Inuit. Même si le propos de Macfarlane ne tient pas compte de la littérature inuit, sa réflexion est tout de même pertinente pour questionner le rapport au fantastique dans l'œuvre de Tanya Tagaq.

⁶ Voir Georges Sioui (1999 [1989]).

La présence de tout ce qui est considéré comme « magique » fait partie intégrante de la culture et du système de croyances des peuples autochtones en Amérique du Nord et en tant que telle, elle relève de la réalité quotidienne. (Macfarlane, 2010 : 197)

Elle est d'avis que l'emploi de l'adjectif « fantastique » dans le titre du livre est destiné au lectorat non autochtone. Ce choix éditorial trahit en quelque sorte le substantif « Sagana », qui signifie « le monde des esprits » en anishnabemowin. Et ce dernier se logerait au cœur du quotidien des nations autochtones, au lieu d'être rejeté en périphérie de la « vie concrète » ou repoussé dans un monde irréel comme on le voit dans la tradition occidentale : « Ce que la culture occidentale perçoit comme irréel fait souvent partie de ce qui est réel pour les peuples autochtones. » (Macfarlane, 2010 : 197). Ainsi, étudier des textes d'écrivains des Premiers Peuples à partir des théories habituelles liées au fantastique pourrait limiter le sens des œuvres en les empêchant de rayonner à leur plein potentiel. Il importerait donc pour la critique de saisir le mouvement des œuvres de leur culture d'origine vers l'universel, au lieu du contraire, c'est-à-dire de les lire à partir de perspectives occidentales en tentant de les ramener vers leur noyau de base.

Selon Emma Larocque, universitaire d'origine crie et métisse, cette tendance à étudier les publications des auteurs autochtones à partir de théories européenocentrées nuit au développement des littératures des Premiers Peuples : « Et comment pourrions-nous affirmer et développer des littératures et des pensées qui nous sont propres sans avoir à toujours les comparer aux représentations et figures canoniques occidentales? » (Larocque, 2018 : 205). Cette pensée critique est partagée par des écrivains tels que Lee Maracle et Thomas King⁷, dont les œuvres entremêlent réalisme et surnaturel sans jamais soulever le doute ou l'indétermination inhérents selon certains critiques européens au fantastique. Dans leurs romans, la normalité est justement le passage naturel et constant du quotidien au monde des esprits.

⁷ À ce propos et pour toute réflexion sur la recherche en littératures autochtones, je renvoie au livre *Nous sommes des histoires* (2018), coordonné par Marie-Hélène Jeannotte, Jonathan Lamy et Isabelle Saint-Amand. Dans cet ouvrage, les directeurs ont regroupé quinze articles parus en anglais et écrits par des intellectuels et écrivains des Premiers Peuples. Les différents textes mettent en valeur une approche des littératures autochtones en phase avec les perspectives culturelles et littéraires propres aux Premiers Peuples.

Comme bien d'autres, Maracle et King⁸ sont d'avis que les théories littéraires classiques entraînent trop souvent une réception biaisée de leurs œuvres. Selon Keavy Martin,

des critiques comme Craig Womack et Robert Warrior affirment que les traditions tribales devraient constituer le premier cadre pour interpréter les littératures autochtones. [...] Autrement dit, les lecteurs devraient être conscients des importantes traditions d'écriture et de narration qui ont été produites et adaptées bien avant la colonisation et des façons dont ces traditions pourraient fournir un cadre critique pour les textes contemporains (Martin, 2010 : 178).

Ce faisant, on serait à même d'identifier des pistes de lecture en phase avec le projet initial des écrivains, au lieu de surcharger les œuvres d'un réseau de sens qui limite leur réception.

Dans son essai *Être écrivain amérindien au Québec* (2006), Maurizio Gatti met lui aussi en garde contre les approches théoriques européenocentrées lorsque l'on aborde les littératures des Premiers Peuples. Par contre, il est également d'avis qu'une lecture strictement « amérindianocentrisme » pourrait être néfaste au rayonnement de ce corpus (Gatti, 2006 : 172). Cette dernière posture peut s'avérer contre-productive, en ce sens qu'elle enfermerait les œuvres dans leur seule culture d'origine, en niant leur potentiel universel ou en entravant le dialogue qu'elles entretiennent avec d'autres œuvres littéraires ou d'autres cultures. Larocque elle-même se questionne à ce sujet : « Comment dire “je” suis humaine et, en même temps, distincte sans recourir aux stéréotypes ni retourner dans le passé? » (Larocque, 2018 : 205). Ces différentes approches montrent une voie, qu'il s'agirait de suivre à mon sens : l'incertitude doit amener la critique euro-américaine à être créative et curieuse lorsque vient le temps d'aborder les littératures des Premiers Peuples afin d'éviter d'une part de plaquer des concepts européenocentrés sur des œuvres appartenant à une autre tradition littéraire et d'autre part de nier à ces mêmes œuvres la portée universelle qu'elles pourraient avoir.

Pour certains critiques et lecteurs à qui on propose des récits des Premiers Peuples, il peut être tentant, devant le mystère et l'incompréhension, de se rabattre sur des catégorisations connues, stables, telles que le fantastique ou le réalisme magique. Elles nous réconfortent dans nos compétences de lecteur ou de lectrice. Le danger d'un tel réflexe est de créer davantage de confusion que de

⁸ Voir *Nous sommes des histoires* (2018 : 27-44).

clarté, ce qui va à l'encontre des objectifs de la recherche et de l'enseignement universitaire. Keavy Martin

considère les moments d'incompréhension comme des fissures dans le texte : ils indiquent un lieu où – avec un peu de travail – on pourrait trouver un moyen d'entrer, prendre d'appui [*sic*]. Ce sont des moments utiles ; les lecteurs devraient s'arrêter et reconnaître qu'ils rencontrent quelque chose hors de leur champ d'expertise (Martin, 2010 : 181).

C'est ce que je me propose de faire avec le roman de Tanya Tagaq, que l'on pourrait facilement catégoriser comme du réalisme magique, alors que le texte convie plutôt à une immersion totale dans la culture inuit, en rappelant que le quotidien le plus banal est constamment influencé par le monde des esprits.

Quelques pistes de lecture pour *Croc fendu*

Je ne propose évidemment pas une analyse exhaustive de *Croc fendu*. J'entends plutôt identifier les passages qui pourraient relever du fantastique ou du surnaturel pour le lecteur non autochtone et montrer comment ils s'inscrivent plutôt dans la « normalité » inuit. En ce sens, je m'inspirerai du concept de l'*Inuit Qaujimajatuqangit*, que Martin explique comme étant « ce que les Inuits savent depuis très longtemps », c'est-à-dire la vision du monde et la manière de faire les choses qui impliquent « les connaissances, l'expérience et les valeurs du passé, du présent et de l'avenir de la société inuite » (Martin, 2018 : 208). Ce concept a présidé à la naissance du gouvernement autonome du Nunavut en 1999, et Martin suggère de l'intégrer au cadre des études littéraires :

Au lieu de faire un effort pour introduire des fragments décontextualisés d'une pratique inuite dans un système étranger et imposé, le gouvernement du Nunavut doit s'intégrer dans le grand système inuit qui l'a depuis longtemps précédé sur le territoire. En explorant les rapports entre l'*Inuit Qaujimajatuqangit* et les études littéraires, nous devons nous poser le même genre de questions. (2018 : 209)

À la lumière de ce concept, la lecture du roman permet de déplacer le regard d'une tradition critique à une autre, d'une conception du fantastique et du surnaturel à une plongée dans la mythologie inuit, elle qui exerce une influence quotidienne sur la vie de la communauté, du moins celle qui est mise en scène dans *Croc fendu*.

Dès les premières pages du roman, Tagaq emploie un registre hyperréaliste, notamment dans les poèmes qui ponctuent le récit. Cette façon de mêler genres poétique et narratif dénote la liberté d'écriture dont se réclame la romancière⁹ et elle participe au caractère brutal de certains passages : « Le sternum humain est capable de tellement de choses / [...] / Même quand il étouffe le visage d'une petite fille / Et que les ressorts du lit grincent » (Tagaq, 2018 : 25). Quel effet cherche à produire l'écrivaine avec un tel extrait ? La violence est-elle une fin en soi ? Cherche-t-elle à traduire autre chose qu'une hypervisibilité littéralement insupportable ? Au contraire de certains récits occidentaux, qui basent leur stratégie narrative sur le sensitif de l'hypervisibilité, il importe de voir que la violence de ces images est contrebalancée par la générosité exubérante de la nature, représentée entre autres par le soleil de minuit qui brille sans arrêt dans le ciel estival de l'Arctique :

Nuit d'été poussiéreuse dans l'Extrême-Arctique. Le soleil éclatant resplendit dans le ciel. Le soleil, toujours porteur de vie et d'exubérance, de sérénité et de visions. [...] La vérité toute simple, c'est que nous sommes la pure expression de l'énergie du soleil. La glorieuse manifestation de la puissance de l'univers. Nous sommes le bout des doigts d'une force qui propulse l'univers, alors fais ta job et *ressens*. (Tagaq, 2018 : 19-20 ; l'auteure souligne)

L'être humain serait donc sur terre pour ressentir, l'énergie libératrice de la nature comme la douleur de la communauté, et ainsi s'approcher des mystères de l'univers : « Il existe d'autres réalités au-delà de la nôtre ; il faut être sans-dessein pour penser le contraire. L'univers est conscient. » (Tagaq, 2018 : 42) De cette façon, *Croc fendu* rappelle l'importance de maintenir l'équilibre, ou de le rétablir, entre le monde humain et celui des esprits. Cette position particulière, qui consiste à mêler la spiritualité et une violence à priori insoutenable, déplace les catégories perceptives, et redéfinit par conséquent non seulement le rapport à la nature, mais aussi le rapport aux éléments qui, dans une conception occidentalisée des genres et des formes, viendraient briser la cohérence du monde tel que nous l'entendons et le concevons. Ce déplacement de la cohérence d'un univers culturellement institué invite dès lors à reconsidérer toute lecture européenocentrée.

⁹ On peut y voir une critique des théories littéraires, quelles qu'elles soient, qui fixent le sens d'une œuvre littéraire ou artistique au lieu de contribuer à son déploiement. Cette critique est largement répandue chez les écrivains et écrivaines des Premiers Peuples : voir notamment Lee Maracle (2018).

Pour rester dans cette même lignée interprétative de déplacement d'univers de cohérence, on peut revenir sur un élément attendu lorsqu'il s'agit d'aborder les littératures des Premiers Peuples : le rapport à l'oralité. En effet, afin de préserver les contacts entre son peuple et l'univers, Tagaq convoque dans son roman la tradition orale des siens. Elle raconte par exemple l'histoire de Sedna, déesse de la mer et figure incontournable de la cosmogonie inuit. Or la jeune narratrice de *Croc fendu* y fait référence comme s'il s'agissait d'une amie : « Attends. Il faut que je parle à Sedna, que je lui dise de garder ses trésors » (Tagaq, 2018 : 102-103). Sedna apparaît au lecteur davantage comme un membre de la communauté qu'en tant que divinité ou entité mythique. Cette familiarité contribue à rendre plus floues les frontières entre le réel et le surnaturel et illustre la présence de la tradition orale dans le quotidien des Premiers Peuples ainsi que son influence sur le développement des littératures écrites.

Selon l'intellectuel cri Neal Mcleod, « [r]aconter une histoire, c'est créer un lien, pendant qu'on raconte, du passé au présent, du présent au passé » (Mcleod, 2018 : 83). C'est exactement ce qu'accomplit Tagaq lorsqu'elle mêle de façon très naturelle les mythes et légendes de son peuple, issues de la tradition orale, au quotidien de son personnage principal. *Croc fendu* s'inscrit dans l'approche selon laquelle « [l]'étude des littératures autochtones, [...] ne peut faire l'économie d'une réflexion plus fondamentale sur les rapports entre oralité et écriture » (Dorais, 2010 : 17). De cette façon, le roman de Tagaq peut être envisagé à partir des concepts *unikkausiq* et *unikkaatuaq*. Le premier terme désigne les récits imaginaires très éloignés dans le temps, alors que le second renvoie aux histoires récentes, dont les gens de la communauté ont été témoins (Duvicq, 2019 : 4).

Tagaq imbrique ces deux types de récits dans son roman, ce qui nous éloigne évidemment du rapport attendu au fantastique européenocentré. On ne se retrouve pas ici dans le surnaturel, mais plutôt au cœur des traditions narratives du peuple inuit. D'ailleurs, il est intéressant que ces mêmes concepts narratifs se retrouvent chez plusieurs Premiers Peuples : les Innus utilisent les termes *atanukan* et *tipatshimun* et chez les Néhiyawak (Cris) de la Saskatchewan, on réfère à *âtayôhkêwin* et *âcimowina*¹⁰. Ces distinctions, ancrées dans la tradition orale, doivent être prises en compte lorsque vient le temps d'aborder une œuvre littéraire telle que *Croc fendu*.

¹⁰ Voir Jo-Ann Episkew (2018 : 188).

Ainsi, Jo-Ann Episkenew, une écrivaine métisse originaire du Manitoba, rapporte que

les aînés enseignent que les *âtayôhkêwin* (récits sacrés) n'ont pas qu'un sens spirituel, mais sont en eux-mêmes des esprits [qui] pénètrent à l'intérieur de celui qui écoute et le transforme (Episkenew, 2018 : 188).

Elle ajoute que selon elle, « les histoires de tous les jours, *âcimowina*, celles qui sont le fondement même de la littérature autochtone contemporaine, bien qu'elles n'aient pas de caractère sacré, se révèlent néanmoins des esprits » (2018 : 188). Par conséquent, lorsque Tagaq partage l'histoire de Sedna, c'est une façon pour elle de joindre l'esprit du récit oral au roman qu'elle est en train d'écrire. L'*unikkausiq*, en tant qu'histoire mais également en tant qu'esprit, s'entremêle aux descriptions hyperréalistes des plus brutales, à l'évocation des forces de la nature, gonfle le roman (*unikkaatuq*) de la puissance des mythes, du rôle essentiel qu'exercent les rêves dans la tradition inuit. Il n'y a pas de réel d'un côté, le surnaturel de l'autre, avec la zone grise du doute, donc du fantastique, entre les deux. Au contraire, les esprits se trouvent au cœur même de l'acte de raconter, d'écrire.

La force des esprits, du rêve et de la nature se manifeste également à travers le rapport à la sexualité développé dans *Croc fendu*. Plusieurs scènes très crues, je pense par exemple à la fellation faite par le personnage principal à l'Homme-Renard, peuvent déstabiliser le lecteur ou la lectrice. Or, dans l'univers narratif mis en place par Tagaq, l'énergie sexuelle et celle de la Terre émanent d'une même source. Celle-ci peut paraître surnaturelle, mais dans les faits, elle renvoie tout simplement à la puissance du vivant :

Je suis allée jusqu'à la porte, je l'ai ouverte et j'ai laissé son sperme s'écouler de ma bouche [...] En touchant terre, il a fait fondre la neige et éclore des fleurs et des lichens géants à cinquante pieds à la ronde [...]. Je l'avais lavé de la malédiction des Corbeaux¹¹. (Tagaq, 2018 : 85-86)

À travers l'acte sexuel, c'est la femme qui vient guérir l'esprit du Renard et participe ainsi à la re-crédation du monde. Tous les êtres sont unis dans ce grand cercle du vivant et de la mort : « Nous sommes la terre, les mêmes molécules, les mêmes atomes. La terre est notre salut. Sauvons Nos Âmes. » (2018 : 76 ; l'auteure souligne) On ne sait pas si le personnage de *Croc fendu* réussit à sauver

¹¹ Ici, Tagaq fait vraisemblablement référence au mythe du Renard et du Corbeau, dont les différends ont présidé au passage des saisons. Voir Bernard Saladin d'Anglure (2006 : 76-80).

la sienne. À partir de là, on peut revenir sur l'indétermination qui serait propre au fantastique. Comment interpréter, à partir de critères occidentaux, les derniers chapitres du roman, organisés autour de la naissance des jumeaux, dont le père est une aurore boréale, et la mort que l'un des deux (le garçon) sème autour de lui? Quel sens peut-on donner à l'infanticide commis par le personnage principal afin de préserver la santé de la communauté, ou sa propre santé mentale?

Il ne s'agit pas dès lors de s'enfermer sur des théories occidentales, mais de prendre en considération la gémellité qui contient une charge symbolique importante dans plusieurs cultures du monde, et d'assimiler sa particularité dans le monde des Premiers Peuples. Dans le roman de Tagaq, les jumeaux permettent de relier la naissance à la mort, les êtres humains au monde des esprits. Malgré les apparences, les enfants mis au monde par la narratrice ne sont pas totalement humains. Après tout, leur père est une aurore boréale. Lorsque leur mère les noie sous la banquise afin de préserver la communauté de l'esprit maléfique du garçon, ce dernier et sa sœur se transforment en phoques et disparaissent dans l'Arctique. Le lecteur assiste à cette violence originelle presque contre son gré. Il souhaiterait une fin différente, mais le roman commence avec la violence (inceste, alcoolisme, toxicomanie) et se termine par elle. Forcément. Entre les deux, Tagaq fait « ressentir » toute la puissance de la vie et de la nature, avec ses forces contradictoires qui luttent pour perpétuer l'équilibre fragile du vivant.

Malgré les horreurs qui rythment la finale du roman et laissent le lecteur et la lectrice déstabilisés et confus, Tagaq termine *Croc fendu* avec une certaine forme d'espoir. La dernière page du livre est composée de huit courts paragraphes qui débutent tous par un verbe à l'impératif : « Protège-moi. Pardonne-moi. Donne-moi refuge. Frappe-moi. Tue-moi. Aime-moi. Nettoie-moi. Vénère-moi. Recommence. » (Tagaq, 2018 : 202) Entre la naissance et la mort, entre la violence des hommes et les forces de la nature, entre l'humanité et le monde des esprits, entre le passé et le présent, entre la tradition orale et la littérature écrite : la boucle est bouclée. Une forme d'équilibre, d'apaisement, survient. Malgré ou plutôt en raison des souffrances d'une jeune adolescente, perdue dans une nature riche, puissante et dangereuse et aux prises avec un quotidien à la fois pacifié et perturbé par la présence d'esprits aussi bienfaisants que délétères.

En conclusion, avec *Croc fendu*, Tanya Tagaq entraîne le lecteur au cœur de la culture inuit, de son quotidien comme de sa cosmogonie. À travers les épreuves que subit son personnage principal, la romancière plonge dans les abysses pour mieux décrire la force de son peuple, la beauté de son pays.

L'écriture de Tagaq produit des effets particuliers, surtout pour un lectorat peu initié aux formes narratives inuit ou plus globalement aux littératures des Premiers Peuples. Ce manque de connaissances n'entrave pas nécessairement la lecture du roman, mais force est d'admettre que la réception de celui-ci se veut beaucoup plus riche et nuancée lorsque la critique est en mesure d'aborder l'œuvre à l'aune de la tradition littéraire inuit et de la situer par rapport au corpus littéraire des Premiers Peuples. D'ailleurs, à partir de celui-ci, il serait fort à propos d'élargir la conception occidentale du fantastique en prenant en compte les conceptions mises de l'avant dans des romans tels que *Croc fendu*, notamment la dynamique qui se crée entre la tradition orale et les œuvres littéraires contemporaines.

Bibliographie

DORAIS, Louis-Jacques (2010), « Réinventer l'oralité? La danse de *makushan* des littératures autochtones », dans M. Gatti et L-J. Dorais, *Littératures autochtones*, Montréal, Mémoire d'encrier, pp. 17-30.

DUVICQ, Nelly (2019), *Histoire de la littérature inuite au Nunavik*, Québec, Presse de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle ».

ESPISKENEW, Jo-Ann (2018), « Mythe, politique et santé », dans M-H. Jeannotte [et al.] (dir.), *Nous sommes des histoires*, Montréal, Mémoire d'encrier, pp. 169-192.

GATTI, Maurizio (2006), *Être écrivain amérindien au Québec*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Littérature ».

LAROCQUE, Emma (2018), « Décoloniser les postcoloniaux », dans M-H. Jeannotte [et al.] (dir.), *Nous sommes des histoires*, Montréal, Mémoire d'encrier, pp. 193-206.

LÉTOURNEAU, Jean-François (2017), *Le territoire dans les veines*, Montréal, Mémoire d'encrier.

MACFARLANE, Heather (2010), « Pour une autocritique amérindienne : le fantastique de Bernard Assiniwi et l'étude des genres », dans M. Gatti et L-J. Dorais, *Littératures autochtones*, Montréal, Mémoire d'encrier, pp. 193-205.

MARACLE, Lee (2018), « Oratoire : accéder à la théorie », dans M-H. Jeannotte [et al.] (dir.), *Nous sommes des histoires*, Montréal, Mémoire d'encrier, p. 39-44.

MARTIN, Keavy (2018), « “Je peux vous raconter l'histoire telle que je l'ai entendue” : Des récits de vie et le pont terrestre *INUIT QAUJIMAJATUQANJIT* », dans M-H. Jeannotte [et al.] (dir.), *Nous sommes des histoires*, Montréal, Mémoire d'encrier, pp. 207-228.

MARTIN, Keavy (2010), « Sur la piste de traces insolites : la lecture des *unipkaaqtuat*, les contes classiques de la tradition littéraire inuit », dans M. Gatti et L-J. Dorais, *Littératures autochtones*, Montréal, Mémoire d'encrier, pp. 173-192.

MCLEOD, Neal (2018), « Retourner chez soi grâce aux histoires », dans M-H. Jeannotte [et al.] (dir.), *Nous sommes des histoires*, Montréal, Mémoire d'encrier, pp. 83-104.

SALADIN d'ANGLURE, Bernard (2006), *Être et renaître inuit : homme, femme ou chamane*, Paris, Gallimard, coll. « Le langage des contes ».

SIOUI, Georges (1999 [1989]), *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Presses de l'Université Laval.

TAGAQ, Tanya (2018), *Croc fendu*, Québec, Éditions Alto.

TARDIF, Dominic (2020), « Le marathon de la vie », *Les libraires*, 19 octobre [en ligne], <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-etrangere/dawn-dumont-le-marathon-de-la-vie/> (consulté le 1^{er} novembre 2020).

Les Cahiers Anne Hébert

Le fantastique étrangement familier de Ying Chen

Gilles Dupuis

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079396ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079396ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dupuis, G. (2021). Le fantastique étrangement familier de Ying Chen. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 168–183. <https://doi.org/10.7202/1079396ar>

Résumé de l'article

Le fantastique habite, plus qu'il ne hante, l'univers romanesque de l'écrivaine québécoise d'origine chinoise, Ying Chen. Des histoires de fantômes chinois jusqu'à la croyance bouddhiste en la réincarnation, en passant par la métamorphose, ses romans mettent en oeuvre quelques topoï de la littérature fantastique, revisités à la lumière d'une poétique singulière où le surnaturel paraît naturel et la normalité paranormale. Le texte qui suit tente d'éclairer dans ses nombreuses facettes ce fantastique « étrangement familier » de l'auteure francophone.

© Gilles Dupuis, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Le fantastique étranagement familier de Ying Chen

GILLES DUPUIS

CRILCQ-Université de Montréal

La littérature fantastique existe en Chine comme partout ailleurs. Les contes traditionnels regorgent de créatures mi-animales, mi-humaines, qui peuvent se métamorphoser à leur gré ou qui sont condamnées à se transformer en raison d'un crime ou d'une faute à expier. Rien de neuf sous le soleil, qu'il se lève à l'Est ou se couche à l'Ouest. Parmi ces créatures, il y a le cas particulier des fantômes et des revenants, qui sont souvent des femmes « fatales » tourmentées par leurs actions de leur vivant ou qui reviennent hanter leurs victimes après une mort prématurée. À sa façon, l'écrivaine canadienne d'origine chinoise et d'expression française, Ying Chen, a réinvesti cette tradition séculaire, voire millénaire, en remplaçant la figure du fantôme ou de la revenante au cœur de fictions contemporaines qui interrogent à la fois l'héritage culturel de son pays et la place que la femme occupe dans le monde moderne. En déplaçant les enjeux poétiques liés à cette figure fantomatique dans son œuvre, qu'il s'agisse d'un spectre à proprement parler ou d'un avatar réincarné, Chen a redynamisé en quelque sorte les histoires de fantômes chinois, tout en leur prêtant un caractère à la fois actuel et universel. C'est de cette ingénieuse transformation littéraire que les pages qui suivent veulent rendre compte.

Bien que *L'ingratitude* soit le premier de ses romans à exploiter à fond la veine fantastique, Ying Chen n'a pas attendu son troisième roman pour explorer ce riche filon dans ses récits. Dès son tout premier roman, *La mémoire de l'eau*, le fantastique faisait irruption dans l'imaginaire de l'auteure à travers les histoires de fantômes qui constituent un « genre » populaire dans la littérature chinoise traditionnelle. C'est ainsi qu'en ouverture de ce roman, Lie-Fei, la grand-mère paternelle de la narratrice, apprenait « qu'à l'époque où l'on avait inventé les caractères chinois, les femmes étaient dangereuses [...], qu'une femme morte devenait un démon et qu'une femme n'était bonne que lorsqu'elle avait un fils » (Chen, 1992 : 11 ; l'auteure souligne). Le ton était d'emblée donné pour établir, à l'orée de l'œuvre, une correspondance secrète entre l'élément fantastique qui

traverse l'écriture de Chen et le caractère féminin qui lui était associé dans la mentalité chinoise.

En effet, dans les histoires chinoises de revenants ou les histoires de fantômes chinois (selon que l'on mette l'accent sur le procédé littéraire en question ou le personnage fantastique qu'il met en forme), le spectre est le plus souvent une « femme fatale » parfois représentée sous l'aspect d'un renard qui revient hanter et perdre les hommes qu'elle séduit, quand elle n'est pas elle-même éplorée par la perte de son amant ou de ses parents dont elle a causé la mort accidentelle. C'est d'ailleurs ce que souligne la narratrice quand elle aborde les histoires que lui raconte en particulier sa grand-tante Qing-Yi :

Des histoires de fantômes où une jeune femme se noyait après s'être moquée d'un passant inconnu qui ressemblait à son arrière-grand-père ; où une famille entendait des pas dans une chambre vide ; où des lumières s'allumaient dans une maison déserte en pleine nuit, etc. Les protagonistes de ces histoires étaient toujours des femmes. (Chen, 1992 : 45-46)

Dans une culture (pour ne pas dire une civilisation) où la femme a sans cesse été soumise à l'homme – le père, le mari et même le fils aîné –, selon les préceptes immuables de la morale confucéenne, il n'est pas surprenant que ce soient les femmes qui apparaissent le plus souvent comme des revenants qui refusent de mourir après le décès de la personne dont ils sont l'émanation spectrale :

Sur le dos des femmes, nous disait-on, il y avait trois montagnes qui risquaient de les écraser : le droit de leur père, le droit de leur mari et le droit de leur fils... Une fois libérées, ces femmes pourraient bien soulever une moitié du ciel. (Chen, 1992 : 46)

Or cette libération ne pouvait advenir dans le folklore chinois que sous la forme d'un être fantastique, fantôme ou démon, condamné à hanter le lieu de son origine, c'est-à-dire de son assujettissement. C'est un peu ce qui se passe dans l'histoire de fantôme racontée par Ling, la petite-nièce du défunt grand-oncle de la narratrice, au quatrième chapitre intitulé « Grand-tante Qing-Yi ».

Ling et la narratrice se retrouvent alors dans la maison de ce parent décédé, par une nuit pluvieuse « favorable à l'apparition des fantômes » (Chen, 1992 : 48). Elles dorment au troisième étage de la maison, les chambres du deuxième étant réservées à la génération des grands-parents. C'est dans l'une d'elles que le grand-oncle s'est éteint et que s'apprête à mourir la grand-tante de la narratrice. « Tout le monde se querellait au deuxième étage » (Chen, 1992 : 50), rappelle

Ling, soulignant le caractère maudit de ce palier intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts. C'est au cours de la nuit, bien sûr, que les apparitions inquiétantes se manifestent, troublant le sommeil des occupants de la chambre des grands-parents. Par contre, l'identité du fantôme dans le récit demeure floue. Tout ce qu'en dit la mère de Ling, c'est qu'il avait commencé par hanter ses arrière-grands-parents avant de s'en prendre à ses grands-parents. Il s'agit donc d'un spectre domestique, que la narratrice finit par identifier avec le cadavre du grand-oncle, « fantôme de l'enfant mort qui s'accrochait à ma grand-tante pour vivre en elle, sucer son sang, épuiser sa jeunesse et torturer son âme jusqu'à ses derniers jours » (Chen, 1992 : 53).

Si le récit oscille quant à l'identité du revenant, l'assimilant parfois au grand-oncle vampirique, d'autres fois à la grand-tante vampirisée, il reste que son apparition signale un « *secret intrapsychique* » que les psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Torok désignent par le terme de « crypte » où, enfermés dans un « *caveau secret* », les fantômes des générations précédentes continuent de hanter leur descendance (Abraham et Torok, 1987 : 265-267 ; les auteurs soulignent). Dans « Notules sur le fantôme », Abraham précise sa pensée quant à la nature psychique de ce spectre récalcitrant qui refuse de disparaître :

Le fantôme est une formation de l'inconscient qui a pour particularité de n'avoir jamais été consciente – et pour cause –, et de résulter du passage – dont le mode reste à déterminer – de l'inconscient d'un parent à l'inconscient d'un enfant. Le fantôme a manifestement une fonction différente de celle du refoulé dynamique. Son retour périodique, compulsif et échappant jusqu'à la formation des symptômes (au sens du « retour du refoulé ») fonctionne comme un *ventriloque*, comme un étranger par rapport à la topique propre du sujet. (Abraham et Torok, 1987 : 429 ; je souligne)

Il s'agit ni plus ni moins d'une forme de malédiction ancestrale liée à un secret familial, déjà présente dans le premier roman de Chen, mais qui ne prendra tout son sens que dans les romans subséquents, la narratrice y incarnant à la fois la figure « fantomatique » qui hante le récit et un « squelette » hanté par son double (ou l'un de ses avatars). Cette première incursion de Ying Chen dans l'univers fantastique, bien qu'elle n'échappe pas aux lieux communs de l'histoire de fantôme chinois(e), a ainsi ouvert la voie à ce qui allait devenir une nouvelle manière de raconter la même « matière », où les morts vivent en sursis sans être à la lettre des fantômes ou des morts-vivants, du moins dans l'esprit qu'un Occidental peut se faire de ces figures stéréotypées.

Récit d'une survivante

C'est dans *L'ingratitude*, son troisième roman, que le fantastique entre de plain-pied dans l'œuvre de Ying Chen. Dès l'amorce du récit, la narratrice, Yan-Zi, est déjà morte ; c'est d'outre-tombe qu'elle racontera les circonstances qui ont mené à cette mort prématurée qui s'apparente à un suicide : « Ils jettent mon corps sur un petit lit roulant, au milieu d'une salle blanche et sans fenêtres. Leurs mouvements sont brusques. Ils me traitent de criminelle. Quand maman n'est pas là, ils ne dissimulent pas leur dégoût. » (Chen, 1995 : 9) Yan-Zi poursuit son récit en rappelant que si les fossoyeurs « respectent davantage les déjà-morts que les encore-vivants » (Chen, 1995 : 9), c'est différent dans son cas, car sa « mort est une honte démesurée » (Chen, 1995 : 9) à laquelle elle s'est elle-même condamnée et dont elle subit le châtement mérité. Survivante dans un monde intermédiaire entre la mort et son devenir, selon la conception bouddhiste de la réincarnation, elle n'est pas encore en chemin vers sa prochaine incarnation qui la libérerait de cette vie à peine quittée. « Je ne suis toujours pas libérée » (Chen, 1995 : 65), constate-t-elle après sa mort, en tournant autour de sa mère sous l'aspect de la fumée qui s'échappe de son corps incinéré et qui vient hanter, au sens à la fois propre et figuré, le banquet funéraire que cette dernière avait préparé en son honneur. Puis son aura funèbre poursuivra celle qui est la cause de ses malheurs et de son suicide à peine déguisé, jusque dans le cimetière où la mère est venue prendre congé de sa fille : « Je me soumets à toi, ma fille, ma souveraine fille. Mais cette fois-ci tu dépasses vraiment les bornes. Tu ne pourras plus revenir sur tes pas. N'est-ce pas que tu ne reviendras plus ? » (Chen, 1995 : 112 ; je souligne) Cette scène, où les rôles mère-fille sont pour la première fois inversés (tout au long du récit c'est la mère qui « hantait » sa fille en occupant toutes ses pensées et en surveillant ses moindres gestes), rappelle ce que disent Abraham et Torok à propos du mort qui habite l'inconscient de celui qui lui survit dans l'épreuve du deuil :

Il arrive cependant que, lors des réalisations libidinales, « à minuit », le fantôme de la crypte vienne hanter le gardien du cimetière, en lui faisant des signes étranges et incompréhensibles, en l'obligeant à accomplir des actes insolites, en lui infligeant des sensations inattendues. (Abraham et Torok, 1987 : 266)

Dans un certain sens, *L'ingratitude* raconte bel et bien une histoire « classique » de fantôme, ou plus précisément ici de revenante qui survit à son décès en hantant les lieux où elle a vécu et les personnes auxquelles elle était le plus attachée de

son vivant, tout en en bouleversant les conventions littéraires. L'originalité du récit consiste d'abord en cette entrée en matière qui nous plonge *in situ* dans l'univers des morts-vivants, suivant un topos bien connu de la littérature fantastique, mais sans recourir comme tel au surnaturel, tant l'élément fantastique nous paraît ici « naturel ». D'emblée on est plongé dans le monde du « réalisme merveilleux », où une forme de survivance dans l'au-delà nous est présentée comme étant tout à fait normale, sinon banale, ce qui semble donner raison à Anne Richter quand elle avance au sujet d'un fantastique spécifiquement féminin : « Nous voulons seulement faire remarquer que les femmes se meuvent souvent au sein du réalisme magique, de façon plus spontanée et plus concrète que les hommes. » (Richter, 2017 : 19) C'est bien ce qui se passe dans le récit de Yan-Zi, qui va hanter sa mère pendant le banquet funéraire, ruinant ainsi ses obsèques pour se venger de celle qui l'a poussée à cette extrémité, puis la poursuivre jusqu'au lieu de son enterrement dans une ultime confrontation post mortem. Comme s'il allait de soi qu'une jeune femme qui s'est suicidée pour l'amour d'une mère persiste après sa mort à vouloir entretenir ce lien mortifère, du moins jusqu'à sa disparition finale signalée par cet ultime appel d'outre-tombe qui restera sans réponse : « Maman! » (Chen, 1995 : 113)

Par ailleurs, l'histoire de Yan-Zi, qui ne constitue pas à la lettre un récit de réincarnation puisque l'aura de la défunte disparaît à la toute fin du roman sans laisser présager une quelconque forme de renaissance, prépare néanmoins la voie au « cycle des réincarnations » qui va suivre et occuper Ying Chen pendant la composition des sept romans qui succèdent à *L'ingratitude*. J'y reviendrai au moment d'aborder ce cycle, car c'est dans ce dernier que l'auteure innove le plus en matière de fantastique, en particulier féminin. Or *L'ingratitude* présente déjà une variante féminine intéressante de la littérature fantastique en Chine. Dans les histoires de fantôme chinoises, je l'ai souligné à propos de *La mémoire de l'eau*, le fantôme est très souvent « incarné » par une femme. Par contre, dans ces récits issus du folklore, la revenante hante davantage un homme qu'une autre femme, surtout quand elle est dépeinte comme une démonsse dont la raison d'être, ou plutôt de survivre, est de séduire, égarer voire mener à la mort un amant infidèle (ou potentiel) qui l'a éconduite de son vivant. Quand la victime est une femme, il s'agit le plus souvent d'une rivale dont veut se venger la revenante qui a été délaissée par son amant au profit de cette dernière. Un tel motif est assez prévisible dans sa représentation conventionnelle du fantôme féminin sur fond d'histoire érotique (au sens large du mot).

La nouveauté dans *L'ingratitude* consiste à mettre aux prises la mère et la fille au sein d'un conflit familial, certes, mais qui prend dans le roman des proportions culturelles dépassant largement le simple cadre domestique. Si la mère de Yan-Zi est sa principale rivale dans l'histoire de sa vie, il ne faut pas mésestimer le rôle également hostile du père à son égard, lequel se révèle un allié inconditionnel de sa femme contre sa fille. À travers la double figure des parents, c'est tout l'héritage confucéen de la Chine qui impose aux femmes soumission à leur père, mari et fils, qui est ici visé par Chen. Plus que le père, la mère dans *L'ingratitude* est la gardienne des valeurs ancestrales auxquelles la fille veut échapper mais dont elle ne peut se soustraire. Chair de sa chair, elle doit se soumettre à sa volonté toute-puissante qui incarne l'ordre établi dans un monde où les apparences tiennent lieu d'identité. C'est d'ailleurs elle qui passe pour « ingrate » aux yeux de sa mère, puis de son père, et non la génitrice dont l'ingratitude envers sa progéniture n'en est pas moins criante aux yeux des lecteurs et lectrices (du moins occidentaux).

Sous couvert donc d'un conflit mère-fille qui ne peut se résoudre que dans la mort, Ying Chen a imaginé une histoire originale de revenante qui joue sur deux tableaux : celui, familial, où la survivante arrive difficilement à s'arracher à l'emprise de sa mère possessive, et celui, plus politique, où la jeune Chinoise est sacrifiée sur l'autel des valeurs traditionnelles qui nient toute forme de liberté individuelle. Dans ce sens, le cadre du récit reste « réaliste », bien que l'histoire qui y est racontée emprunte au fantastique son principal dispositif narratif. Il n'en reste pas moins que l'élément surnaturel survient normalement dans le roman, s'apparentant davantage au réalisme magique, comme le propose Richter, qu'au fantastique tel que conçu par Todorov dans son ouvrage consacré au genre en question. On se souvient que dans son *Introduction à la littérature fantastique*, le théoricien structuraliste définissait le fantastique « pur » comme un genre oscillant entre le « fantastique-étrange » et le « fantastique-merveilleux » (Todorov, 1970 : 49), l'hésitation entre l'explication rationnelle des événements surnaturels et l'acceptation de leur caractère fantastique constituant la loi du genre. Dans *L'ingratitude*, aucune explication rationnelle de la survie post mortem de la narratrice n'est fournie ; en contrepartie, le caractère surnaturel de cette survivance nous est présenté comme une évidence. C'est l'interprétation proposée par le lecteur ou la lectrice qui fera pencher la balance d'un côté ou de l'autre du genre en question. Bref, le récit est à la fois fantastique (voire merveilleux) et réaliste (ou naturel). L'enjeu du texte réside ailleurs, à savoir dans le sens à accorder ultimement au recours que fait Ying Chen au fantastique

comme procédé d'écriture ou truchement narratif dans la conception de ce roman en particulier par rapport à ses deux premiers romans réalistes.

Mon but n'est pas de trancher dans un sens comme dans l'autre ou de prendre parti pour l'une ou l'autre de ces explications. En tant que lecteur assidu de Chen, j'accueille ce cas d'inquiétante étrangeté (*Unheimliche*) dans l'œuvre comme révélateur d'une « étrange familiarité »¹ qui commence à hanter son écriture à partir de *L'ingratitude* et dont le cycle des réincarnations, dans son ensemble, constitue à mes yeux l'exemple le plus achevé d'un fantastique féminin qui joue à la fois de l'irrationnel et d'une logique plus que raisonnable dans l'exploration de la frontière qui sépare le réel du surnaturel, le normal du paranormal.

Histoires d'avatars

Ce que j'ai appelé le « cycle des réincarnations », à la suite d'une suggestion de l'auteure qui parlait d'abord « d'un ensemble romanesque [...] ayant comme personnage central une femme de nature ambiguë qui raconte ses vicissitudes désencadrées du temps et de l'espace » (Chen, 2004 : 113), avant de se référer à cet ensemble comme formant un « cycle vertigineux » (Chen, 2014 : 23), est une série de sept romans inaugurée par *Immobile*, paru en 1998, et qui s'est refermée sur *La rive est loin*, publié en 2013². À travers ce cycle, Chen met en scène une narratrice innommée, voire innommable, qui prétend s'être réincarnée d'une époque à l'autre de ses nombreuses existences et d'un lieu à un autre (non précisés dans la fiction). À l'époque contemporaine, elle est mariée à A., un archéologue professeur d'université qui ne croit pas aux histoires de réincarnation de son épouse, tandis que dans ses vies antérieures, dont elle a conservé par bribes les souvenirs qui reviennent l'habiter au présent, elle a eu d'autres amants, amis ou relations de nature parfois douteuse. Fidèle à son mari qu'elle n'aime plus, ou qu'elle a fini par désaimer, elle ne lui est infidèle, en acte, que dans ses vies antérieures à travers ses multiples avatars. Sans questionner ce que peut représenter personnellement pour Chen ce curieux dispositif³, le

¹ C'est ainsi qu'il faudrait traduire le concept freudien de l'*Unheimliche*, comme le souligne Abraham à propos du « contenu d'un refoulement que Freud a appelé un *étranger familier* » (Abraham et Torok, 1987 : 432 ; les auteurs soulignent).

² Voir à ce sujet mon essai publié en 2021 : *Le cycle des réincarnations. L'œuvre transmigrante de Ying Chen*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèques francophones, 10 ; série Littérature québécoise, 2 ».

³ Dans un texte intitulé « À propos du *Champ dans la mer* », Chen se montrait sceptique quant à la possibilité même de la réincarnation : « Je ne crois pas, comme pourraient le supposer certains

subterfuge surnaturel de la réincarnation lui permet de dresser à la fois le portrait d'une femme fidèle et infidèle, non coupable de ses infidélités à travers les âges, mais non plus tout à fait innocente de sa fausse fidélité au quotidien (ne serait-ce qu'en pensée).

Mon propos n'est pas ici de retracer la généalogie des incarnations successives de cette narratrice « transmigrante », qui migre dans le temps et dans l'espace, laquelle généalogie a été traitée de manière soutenue et approfondie dans l'essai auquel j'ai fait allusion, mais de revenir sur le cycle des réincarnations afin d'en éclairer le motif fantastique, en accord avec la perspective analytique adoptée dans ce texte. Je tiens toutefois à préciser qu'à une exception près, à savoir *Le mangeur* consacré à la figure du père, cette généalogie « fantasque » est plus matrilineaire que patrilinéaire en ce qu'elle insiste davantage sur la figure de la mère, qu'elle répond même à un fantasme de parthénogenèse où la femme du récit s'engendre elle-même, d'elle-même, sans le concours de parents dont elle récuse l'existence à l'époque contemporaine, comme elle le prétend de sa « fausse naissance » par voie naturelle : « J'existe, tout simplement. J'existe avant ma naissance et après ma mort. » (Chen, 1998 : 51) En ce sens, la généalogie de la narratrice est essentiellement féminine, même dans *Le mangeur* où elle entretient une relation à la limite de l'inceste avec son père, cette relation remontant à son arrière-grand-mère qui s'était unie, après la mort de son mari, à un poisson, d'où la genèse de ce père-poisson qui a engendré à son tour cet avatar particulier de la narratrice. Le fantastique prend donc plusieurs visages contrastés dans le cycle des réincarnations, à travers le motif de la réincarnation, au premier chef, mais aussi de la métempsychose et de la métamorphose qui animent tour à tour l'un ou l'autre des romans qui le composent. Ce sont les « avatars » de ce fantastique dans l'œuvre de Chen, plus encore que ceux de la narratrice, qu'il s'agit maintenant de mettre en lumière.

La première figure fantastique que nous rencontrons dans le cycle est la narratrice elle-même. Dans la mesure où elle prétend avoir vécu par le passé à différentes époques et dans différents lieux, elle se présente chaque fois comme la réincarnation de l'un de ses avatars. C'est le cas dans *Immobile*, qui inaugure le cycle, mais aussi dans *Le champ dans la mer* (2002), *Querelle d'un squelette avec son double* (2003) et *Le mangeur* (2006), soit les quatre premiers romans

de mes lecteurs, éprouver de la fascination pour l'au-delà, pour la vie après la mort, pour la possibilité de la réincarnation. » Elle défendait le choix de ce motif dans son œuvre comme répondant à « une préoccupation proprement littéraire », en réaction contre le réalisme ambiant, tout en laissant entendre qu'il pourrait s'agir de plus que cela. (Chen, 2004 : 113)

du cycle, qui peuvent être lus également comme les premiers jalons (ou chaînons) dans la chaîne de transmission des réincarnations successives de la narratrice. Le motif ou mieux le « mobile » de la réincarnation, hérité du bouddhisme, en réaction contre le confucianisme, constitue l'élément fantastique du récit. À ce sujet, on peut se référer de nouveau à Todorov et à sa définition restreinte du fantastique, dans la mesure où l'hésitation constitutive du genre, selon lui, se retrouve bel et bien dans les romans de Chen. En effet, si la narratrice est convaincue de son état réincarné, son mari rationnel en revanche doute non seulement de la véracité de son récit, mais impute son caractère invraisemblable à une forme quelconque de folie. Ce n'est qu'à la toute fin du cycle qu'il sera amené à admettre, à son corps défendant, la possibilité que sa femme soit passée par plusieurs réincarnations. Encore faut-il préciser qu'à ce moment, il est atteint d'un cancer du cerveau qui affecte potentiellement son jugement... Quoi qu'il en soit, tout au long du cycle des réincarnations, l'interprétation rationnelle du phénomène fantastique, défendue par l'homme, côtoie la croyance irrationnelle en sa réalité incarnée par la femme. Si le lecteur ou la lectrice adopte le point de vue du mari, il conclura vraisemblablement à la folie de cette dernière, mais s'il (ou si elle) accorde crédit au récit de sa femme, c'est le merveilleux qui triomphera. Or le récit est mené exclusivement par la narratrice tout au long du cycle, sauf dans le dernier roman où il se partage entre elle et son mari devenu brièvement narrateur avant de mourir. Elle aura toutefois le dernier mot de cette histoire, ce qui amène le lecteur aussi bien que la lectrice à privilégier son point de vue narratif.

Dans *Querelle d'un squelette avec son double*, l'élément fantastique s'enrichit d'un autre cas de figure amplement analysé par la psychanalyse mais qui prend sous la plume de Chen une coloration particulière. Je fais référence, bien sûr, aux travaux de Freud sur la figure du double dans *L'inquiétante étrangeté* et ceux d'Otto Rank dans son *Don Juan et le double*. Si, dans la théorie psychanalytique, informée par ailleurs par le folklore germanique où la rencontre de son sosie signifie la mort à brève échéance du personnage qui en fait l'expérience, le double renvoie au complexe d'Œdipe et à son irrésolution de la part du sujet, chez Chen il personnifie le fantasme de la parthénogenèse et son incroyable pouvoir de création (voire de procréation). Le double est « déjà mort » dans le récit, enseveli dans le sous-sol de la maison de la narratrice, mais il n'en demeure pas moins le parent, au sens fort ici de géniteur, du « squelette » qui lui a survécu et à travers lequel il survit : « Car le fantôme qui revient hanter est le témoignage d'un mort enterré dans l'autre » (Abraham et Torok, 1987 : 431 ; les

auteurs soulignent), nous rappelle, encore une fois judicieusement, Nicolas Abraham. Le dialogue entre la narratrice et son double va d'ailleurs brouiller la frontière, non plus entre le réel et le surnaturel comme il advient dans le récit fantastique « classique », mais entre l'ascendance et la descendance du protagoniste dans ce roman particulier. À certains moments du récit, il n'est plus clair en effet qui procède de l'autre, le squelette de son double ou le double de la narratrice squelettique, comme le rappelle « sa » voix dédoublée : « *Car, je vous le répète, nous ne sommes pas sûres de savoir, n'est-ce pas, laquelle de nous est l'ombre, laquelle est l'objet.* » (Chen, 2003 : 117 ; l'auteure souligne) Ici aussi Chen innove par rapport à la tradition de la littérature fantastique, en revisitant la figure du double à l'aune des théories bouddhistes de la réincarnation et en l'incarnant spécifiquement dans un corps de femme qui paraît « à la fois étrange et familier » (Chen, 2014 : 16).

Le dernier cas de figure qu'il me faut aborder dans ce cycle particulier en relation avec le fantastique concerne la métamorphose. Déjà sensible dans la généalogie du *Mangeur* qui fait remonter l'ascendance de la narratrice à un père-poisson, c'est dans *Espèces* que le thème de la métamorphose se manifeste de manière tout aussi « spontanée » dans l'œuvre de Chen que celui de l'au-delà dans *L'ingratitude*. Dès l'incipit du roman, la narratrice, après s'être révélée marâtre ou « mauvaise mère » dans le roman précédent, se trouve transformée en chatte domestique, sans explication plausible ni tentative d'en fournir une. La tentation est grande, cette fois, d'établir un lien entre ce « manège » invraisemblable imaginé par Chen et les métamorphoses littéraires d'Ovide et de Pétrone, voire de Kafka ou de Gogol. Or, sur ce plan également, Chen se distingue. C'est parce qu'elle a incarné, au sens fort du terme, la figure de la mauvaise mère dans *Un enfant à ma porte* que la narratrice du cycle des réincarnations se voit condamnée en quelque sorte de régresser à un stade plus primitif de la création dans l'évolution des espèces, en conformité avec l'esprit bouddhique : « Consciente de ma dégradation sur l'échelle de l'évolution, j'entends les morts dans la cave m'appeler du fond de leur éternité. » (Chen, 2010 : 179) Mais si cette involution peut nous sembler rétrograde, aussi bien en regard du darwinisme que du bouddhisme, il faut ajouter que c'est sous sa nouvelle apparence féline, libérée de son corps de femme assujettie aux lois du mariage, que la narratrice connaît de son vivant la plus grande forme de liberté :

L'avantage de ma transformation est donc évident. Je suis devenue presque muette, pas du tout audiovisuelle. L'humanité est encore supportable pour

nous les chats, parce que nous ne l'écoutons plus, nous la regardons à peine.
(Chen, 2010 : 9)

Elle semble illustrer, par son exemple, ce que Richter souligne de la différence des hommes et des femmes dans leur traitement respectif de la métamorphose dans la littérature fantastique :

Chose remarquable : les hommes et les femmes imaginent leur métamorphose en animal comme une aliénation, mais ils ne placent pas *l'autre* et le *moi* au même endroit. Pour la femme qui se sent prisonnière au sein de la condition humaine [c'est le cas de la narratrice du cycle des réincarnations et possiblement de son auteure], l'animalisation est une délivrance : elle s'y reconnaît et s'y abandonne avec reconnaissance. *A contrario*, l'homme qui subit la même transformation conçoit celle-ci comme une aliénation dégradante, il se raccroche à son humanité comme à une épave, il lutte avec acharnement contre la marée oppressante des grandes mutations. (Richter, 2017 : 19 ; l'auteure souligne)

Sans vouloir essentialiser ce partage des sexes dans le traitement du genre, force est de constater que la narratrice du cycle des réincarnations connaît bel et bien une forme de délivrance au cours de sa métamorphose. Bien que temporaire, puisqu'elle recouvrira volontairement sa forme première et retrouvera du coup sa condition d'épouse renfermée à la fin du roman, cette transformation subite aura été source de joie, voire de jouissance, tout au long du récit, à l'encontre des histoires racontées par Ovide ou Kafka (ce dernier donné en exemple par Richter d'une animalisation masculine dégradante), voire par les moines bouddhistes eux-mêmes. Paradoxalement, c'est en devenant une chatte domestique, docile et soumise à son maître, que la femme s'est libérée, pour le temps qui lui était imparti de vivre sous cette forme improbable, de l'emprise de son mari et des servitudes liées à la vie au foyer.

Des spectres en sursis

Après le cycle des réincarnations, dont j'espère avoir mis en lumière la dimension féminine (voire féministe) de l'écriture liée au motif de la réincarnation que Chen a emprunté au bouddhisme et réinvesti à sa façon, il nous reste à dégager son ultime avatar dans l'œuvre plus récente de l'auteure. En effet, les deux derniers romans publiés inaugurent un nouveau cycle d'écriture qui s'inscrit dans la même veine que le cycle précédent, dont il poursuit en quelque sorte la trajectoire, mais en en infléchissant le cours, tout en renouant avec le « réalisme magique », à la fois naturel et surnaturel, expérimenté dans *L'ingratitude*.

Blessures (2016) et *Rayonnements* (2020) s'inspirent de personnages historiques qui ont en commun d'être illustres, quoique relégués dans l'ombre dans leur patrie d'origine, et d'être des Occidentaux. Quoique innommés dans les romans, trait « distinctif » qui les apparente à la narratrice innommable du cycle des réincarnations, les personnes réelles qui ont servi de modèles aux personnages de Chen sont clairement identifiables et même identifiées en quatrième de couverture de chaque titre : le médecin canadien Norman Bethune pour le personnage du docteur dans *Blessures* et la chimiste française Irène Curie, fille de la célèbre Marie Curie, pour la narratrice dans *Rayonnements*. Il faut noter également un changement important dans la voix narrative avec *Blessures*. Pour la première fois dans son œuvre, Chen a eu recours à une voix hétérodiégétique pour représenter un personnage masculin qui est aussi le protagoniste du roman⁴. Dans le roman suivant, elle reviendra à la voix homodiégétique afin de confier à son personnage féminin la conduite du récit.

Si je prends la peine de souligner ce changement de perspective survenu dans la narration, c'est qu'il laisse entendre une prise de position nuancée de la part de l'auteure quant au choix de la voix narrative à adopter par rapport à « l'identité de genre » du personnage principal. Tout se passe comme si Chen avait éprouvé des réticences à incarner la voix narrative masculine du docteur étranger dans *Blessures*, préférant raconter son histoire à travers une voix impersonnelle qui rappelle celle du narrateur omniscient (communément identifié à un « il »), alors qu'elle n'a pas hésité à épouser de nouveau la voix de son personnage féminin dans *Rayonnements* – malgré la distance culturelle qui la séparait de son personnage – comme elle l'avait fait tout au long du cycle des réincarnations. Un indice dans le roman révèle, semble-t-il, la parenté spirituelle qu'elle pouvait ressentir à l'endroit de la mère de sa narratrice quand elle lui fait dire à son sujet :

De l'être national d'abord, migrant ensuite, toujours en proie à l'indignation face à l'injustice continuellement pratiquée entre les mondes, et entre homme et femme, elle avait évolué en naviguant à travers les hauts

⁴ Chen avait déjà délégué au mari de la narratrice du cycle des réincarnations une part de la narration dans *La rive est loin*, mais c'était à travers une voix homodiégétique « défavorisée » par rapport à la voix autodiégétique de sa narratrice. La nouveauté dans *Blessures* consiste à confier le récit à une voix hétérodiégétique qui adopte le point de vue du protagoniste tout en laissant entendre parfois la voix de l'auteure en sourdine. Voir à ce sujet mon article publié en 2017 : « Un revenant de l'autre Amérique : *Blessures* de Ying Chen », in Adina Balint et Daniel Castillo Durante (eds.), *Transculture, société et savoirs dans les Amériques*, Frankfurt am Main: Peter Lang Éditeur, coll. « Canadiana: 19 », pp. 145-157.

et les bas de sa turbulente vie sociale vers une existence sans patrie, solitaire, méditative même, dans l'intimité d'un monde physique apparemment inerte. (Chen, 2020 : 62-63)

Bref, la dimension féminine de l'écriture de Ying Chen ne concerne pas seulement la thématique de ses romans ou la nature de la veine fantastique qu'elle a choisie d'explorer, mais semble aussi déterminer ses choix éthiques quant à l'adoption d'une voix narrative en fonction de l'identité sexuée de ses personnages. On pourrait être tenté d'y déceler le spectre de la « rectitude politique » qui plane sur son œuvre, mais il me semble beaucoup plus juste d'y lire un souci d'honnêteté intellectuelle liée à la proximité des caractères.

Pour renouer avec le sujet qui nous préoccupe, Chen explore dans ces deux romans une nouvelle avenue dans le genre classique de l'histoire de fantôme. Si les deux « fantômes » proviennent de l'Occident, ce qui les distingue des autres spectres et revenantes qui hantent l'œuvre de l'auteure, comme elles ou eux, ils vivent en sursis ou plutôt survivent à leur mort « naturelle » dans l'attente de l'autre, « intemporelle », qui mettra fin définitivement à leur errance post mortem. Comme je l'ai déjà mentionné, Chen reprend en quelque sorte le dispositif narratif qu'elle avait mis au point dans *L'ingratitude*, où Yan-Zi survivait un certain temps à sa mort « accidentelle » sous forme d'aura persistante avant de disparaître – ou transmigrer⁵ – à la fin du roman, tout en lui donnant une portée beaucoup plus grande, aussi bien sur le plan romanesque qu'historique. Ce sont des décennies après leur décès intempestif que les personnages principaux dans les deux derniers romans de l'auteure reviennent hanter, qui un lieu où il avait trouvé la mort (la Chine pour le médecin dans *Blessures*), qui un lieu où il n'avait jamais mis les pieds (le Japon pour la chimiste dans *Rayonnements*), ce qui les apparente davantage à la narratrice du cycle des réincarnations qui se déplaçait dans le temps et dans l'espace en faisant fi de leurs limites spatio-temporelles⁶. Ce stratagème a permis à l'auteure de revisiter l'histoire de la Chine, dans le premier roman qui met en scène la révolution communiste de Mao Zedong, puis du Japon, dans le deuxième qui a pour arrière-fond la double catastrophe d'Hiroshima et Nagasaki. Or, les personnages inspirés

⁵ Dans *Immobile*, la narratrice faisait brièvement allusion à cet avatar potentiel : « Je me souviens que, pendant l'une de mes existences, je me suis tuée pour une mère et l'expérience m'a suffi. » (Chen, 1998 : 51). Signe de la transmigration à venir de Yan-Zi à la fin de *L'ingratitude* ou subtil stratagème de l'auteure pour relier ce roman au « cycle des réincarnations »?

⁶ Aisément identifiables dans le texte à partir de nombreux indices, il faut toutefois noter que ni la Chine, ni le Japon ne sont identifiés comme tels dans le récit, en accord avec le flou spatio-temporel que pratique Chen depuis le cycle des réincarnations.

de Bethune et de Curie sont présentés dans ces romans « historiques » comme des spectres ou des fantômes⁷ qui reviennent hanter leur passé à l'époque contemporaine, dans l'attente d'une mort définitive qui mettra fin à leurs tourments de vivre (ou plutôt de survivre). En ce sens, ils renouent avec la trame historique que Chen avait exploitée dans son premier roman, tout en s'inscrivant dans la continuité logique du cycle des réincarnations.

Je ne vais pas reprendre ici l'analyse plus substantielle que j'ai proposée de la figure de l'avatar du médecin dans *Blessures*, me contentant de renvoyer le lecteur et la lectrice à l'article déjà cité. Je propose plutôt, pour conclure, d'examiner brièvement l'ultime avatar du fantastique féminin dans l'œuvre de l'auteure, en attendant ses prochains romans qui nous réserveront peut-être d'autres surprises à cet égard. En effet, *Rayonnements* met en scène non seulement le personnage inspiré d'Irène Curie, la narratrice du récit, mais également celui de sa mère dans une relation mère-fille qui pour une fois n'est plus conflictuelle, bien qu'elle ne soit pas toujours exempte de désaccords. On y côtoie aussi les personnages secondaires du père et du mari, mais l'accent est mis avant tout sur la communauté de destin qui lie intimement la mère et la fille qui ont survécu à une mort prématurée et qui vont découvrir au Japon le lieu improbable de leurs retrouvailles. Rien ne semble expliquer à première vue le choix insolite de cette destination dans le roman, sinon le titre qui met au diapason les radiations qui ont tué les deux femmes et celles qui ont fait souffrir tout un peuple après la double tragédie d'Hiroshima et de Nagasaki ; un titre polysémique qui va d'ailleurs, à l'instar de celui du roman précédent, revenir à plusieurs reprises dans le récit pour en moduler le sens. Or, si la mère et la fille reviennent dans un tel décor, en se moquant de la vérité historique, c'est pour expier les crimes contre l'humanité qu'elles ont contribué, bien malgré elles, à perpétrer par leurs recherches et qui leur sont reprochés par les survivants de la catastrophe. C'est du moins ce que laisse entendre la narratrice, elle-même revenante parmi « la famille de fantômes désunis » (Chen, 2020 : 17) et « handicapés » (Chen, 2020 : 24) par l'arme nucléaire, dans le passage suivant :

En tout cas, ils sont sans doute convaincus que si je viens rôder par ici, c'est que je suis impliquée dans le massacre d'une manière ou de l'autre. Les

⁷ La double expression revient souvent dans *Blessures* (Chen, 2016 : 8, 39, 56, 98, 110, 157, 161), alors qu'elle se fait beaucoup plus discrète dans *Rayonnements* : on y rencontre d'abord une « famille de fantômes » (Chen, 2020 : 9), correspondant aux survivants de la tragédie, avant que la narratrice n'évoque « le fantôme de maman » (Chen, 2020 : 42) à propos de sa propre famille spectrale.

coupables aiment revenir sur le site de leur crime par remords ou par narcissisme. C'est pourquoi, sans doute, ils m'examinent de loin à travers leurs regards fuyants et sans expression, pour comprendre ou pour réagir. (Chen, 2020 : 38)

Il faut en déduire que le recours au dispositif fantastique dans ce roman, se teinte d'une dimension idéologique en se mettant au service d'une réalité supérieure qui demande réparation.

Il était prévisible, au final, que le fantôme du médecin dans *Blessures* reste après son sacrifice humanitaire au pays qui l'a vu mourir afin d'y retrouver la paix éternelle, mais moins attendu que les spectres des deux chimistes, qui n'ont jamais visité le Japon de leur vivant, s'y retrouvent inopinément après leur décès pour expier un crime qu'elles n'ont pas commis, certes, mais qui leur est en partie imputable en raison de leurs travaux mortifères. Aux fantômes de la famille condamnés à errer et hanter le théâtre de leur tragédie, répondent ceux de la mère et de la fille réunies de nouveau par la complicité qui les liait de leur vivant. La figure originale que Chen met en forme dans cet ultime roman est celle de fantômes rattrapés par leur propre passé « dans ce lieu exotique » (Chen, 2020 : 23) comparable « à une gigantesque plaie » (Chen, 2020 : 6) que la narratrice porte en elle. Ces fantômes ne se contentent plus de revenir tourmenter les vivants, ils sont eux-mêmes hantés par un monde qu'ils ont contribué à anéantir et qui ne les quitte plus : « Ce monde qui me hante moi aussi » (Chen, 2020 : 7), conclut la narratrice. À travers *Rayonnements*, le surnaturel s'allie une fois de plus avec le réel dans l'œuvre de Ying Chen, mais pour mieux faire ses comptes avec l'Histoire, le fantastique n'étant que l'habile truchement par lequel cette reddition pouvait voir le jour dans – et grâce à – la fiction.

Bibliographie

ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK (1987), *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

CHEN, Ying (1992), *La mémoire de l'eau*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel ».

CHEN, Ying (1995), *L'ingratitude*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Générations ».

CHEN, Ying (1998), *Immobile*, Montréal, Boréal.

CHEN, Ying (2003), *Querelle d'un squelette avec son double*, Montréal, Boréal.

CHEN, Ying (2004), *Quatre mille marches*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».

CHEN, Ying (2010), *Espèces*, Montréal, Boréal.

CHEN, Ying (2014), *La lenteur des montagnes*, Montréal, Boréal.

CHEN, Ying (2016), *Blessures*, Montréal, Boréal.

CHEN, Ying (2020), *Rayonnements*, Montréal, Leméac.

DUPUIS, Gilles (2017), « Un revenant de l'autre Amérique : Blessures de Ying Chen », in Adina Balint et Daniel Castillo Durante (eds.), *Transculture, société et savoirs dans les Amériques*, Frankfurt am Main: Peter Lang Éditeur, coll. « Canadiana: 19 », pp. 145-157.

DUPUIS, Gilles (2021), *Le cycle des réincarnations. L'œuvre transmigrante de Ying Chen*, Paris, Classique Garnier, coll. « Bibliothèques francophones, 10 ; série Littérature québécoise, 2 ».

RICHTER, Anne (2017), *Les écrivains fantastiques féminins et la métamorphose*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « L'Académie en poche ».

TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».

Les Cahiers Anne Hébert

Les filles de la nuit. Le fantastique féminin de Silvia Moreno-Garcia

Patrick Bergeron

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079397ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079397ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bergeron, P. (2021). Les filles de la nuit. Le fantastique féminin de Silvia Moreno-Garcia. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 184–202.
<https://doi.org/10.7202/1079397ar>

Résumé de l'article

Cet article examine l'oeuvre de l'écrivaine canado-mexicaine Silvia Moreno-Garcia sous l'angle d'un fantastique féminin. Dans les romans *Gods of Jade and Shadow* et *Mexican Gothic*, où nous verrons le récit emprunter simultanément deux trames, le fantastique a notamment pour fonction de révéler une jeune femme à elle-même et de lui faire apprivoiser la part nocturne qu'elle porte au-dedans d'elle.

© Patrick Bergeron, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Les filles de la nuit. Le fantastique féminin de Silvia Moreno-Garcia

PATRICK BERGERON

Université du Nouveau-Brunswick

*Women have emerged from the shadows to claim the night*¹. (Moreno-Garcia et Stiles, 2015 : 10)

Selon Anne Richter, « la femme, qu'elle le veuille ou non, a, de tout temps, incarné l'aspect nocturne et médiumnique de l'existence » (Richter, 2017 : 16). L'écrivaine canado-mexicaine Silvia Moreno-Garcia, dont l'œuvre fantastique n'aurait certainement pas déplu à la Bruxelloise disparue en 2019, illustre parfaitement une telle assertion. Dans ses romans *Gods of Jade and Shadow* (2019) et *Mexican Gothic* (2020), de même que dans certaines de ses nouvelles comme « This Strange Way of Dying » (2013) – que les lecteurs découvriront ici dans une version française inédite² – ou encore « Jade, Blood » (2017), une jeune femme inexpérimentée se voit introduite, malgré elle, à une réalité occulte, peuplée de divinités de la mort et d'entités surnaturelles. Par la même occasion, elle pénètre « un climat d'intériorité intense » (Richter, 2017 : 13), car sa découverte d'un outre-monde s'ancre aussitôt dans son propre vécu, se mêlant à ses peurs, à ses désirs ou à ses rêves. En ce sens, le fantastique de Silvia Moreno-Garcia, bien que nourri de multiples sources génériques, semble avoir pour fonction première de révéler une jeune femme à elle-même, de lui ouvrir des vérités d'ordre psychologique et de la soumettre à des épreuves qui la font mûrir. C'est pourquoi il nous paraît approprié d'aborder cette œuvre dans l'optique d'un fantastique féminin (Richter, 2002). Il ne s'agit pas de postuler, à la suite d'Anne Richter, un art fantastique différent par nature selon le sexe de l'auteur, mais plutôt de retracer l'aventure d'un « moi rebelle féminin » (Richter, 2017 : 106)

¹ « Les femmes sont sorties de l'ombre pour revendiquer la nuit. » (Nous traduisons.)

² Voir *infra* : « Cette étrange manière de mourir », traduit par Yves Favreau. La traduction de cette nouvelle procède de recherches financées par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. *The translation of this short story proceeds from research supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.*

éprouvant peu d'attrait pour une « vie écrite d'avance » [« *Life pre-written* »] (Moreno-Garcia, 2013 : 159)³.

Un fantastique à la croisée des genres

Examinons d'abord les caractéristiques générales du fantastique chez Silvia Moreno-Garcia. La première constatation qui s'impose est que ce fantastique est largement dérivé de H. P. Lovecraft⁴ et qu'il s'inscrit dans la catégorie que Tzvetan Todorov appelle « le fantastique-merveilleux, autrement dit, dans la classe des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel » (Todorov, 1976 : 57). Le fantastique lovecraftien a pour spécificité, comme le notait Jacques Bergier, de pénétrer aux tréfonds de la pensée humaine, d'exprimer « la grandeur et l'effroi du Cosmos » (Bergier, 1971 : 8). Il procède en cela d'une intergénéricité avec les domaines de l'épouvante et de la science-fiction, inventant une forme d'horreur cosmique qui emploie des *topoi* empruntés à cette dernière : « other Dimensions, Invasion by Aliens known as the “Great Old Ones”, and interference with human cultural and physiological Evolution »⁵ (Stableford et Clute, 2021). C'est peut-être dans *Mexican Gothic* (comme nous le verrons dans la deuxième partie de l'article) que les affinités lovecraftiennes de Moreno-Garcia apparaissent le plus nettement : la romancière y associe le culte d'une mystérieuse entité fongique à un discours eugéniste⁶.

Un regard à l'ensemble de l'œuvre de la Canado-Mexicaine nous permet de constater que l'intergénéricité, chez elle, va au-delà d'un héritage lovecraftien. La Vancouvéroise originaire de Baja California ne cesse, en effet, d'amalgamer les domaines paralittéraires, d'où sa réputation de « genre shape-shifter » [« métamorphe des genres »] (Discher, 2020 ; nous traduisons). Estampillé « Pour les fans de *Stranger Things* », son premier roman, *Signal to Noise* (2015), relate, en deux époques – 1988 et 2009 –, l'histoire d'une jeune femme capable d'accomplir des gestes de sorcellerie lorsqu'elle écoute de la musique. *Certain*

³ Désormais, les références à ce recueil de nouvelles seront indiquées par le sigle *SWD*. La traduction que nous utilisons pour la nouvelle éponyme est celle d'Yves Favreau. Pour tous les autres textes de Moreno-Garcia, c'est nous qui traduisons.

⁴ Cet auteur de prédilection pour Silvia Moreno-Garcia fait l'objet de ses travaux de maîtrise en 2016, en plus de lui avoir inspiré l'anthologie, éditée en collaboration avec Paula R. Stiles, *She Walks in Shadows* (2015), rebaptisée *Cthulhu's Daughters* dans son édition américaine (2016).

⁵ « [A]utres dimensions, invasion d'extraterrestres connus comme les “Grands Anciens”, interférence avec l'évolution culturelle et physiologique de l'humanité » (nous traduisons).

⁶ Voir le chapitre « Eugenicist Notions of Womanhood » dans Moreno-Garcia (2016 : 13-18).

Dark Things (2016) est une combinaison de néo-polar, de fantasy urbaine et d'histoire de vampire, alors que *The Beautiful Ones* (2017) est un roman de mœurs racontant l'histoire d'une femme douée de télékinésie dans un cadre évoquant la Belle Époque. *Gods of Jade and Shadow* (2019) constitue à la fois une fantasy historique et « un conte de fées inspiré par le folklore mexicain » (Moreno-Garcia, 2019 : 4^e de couv., nous traduisons), amalgame qui sera repris dans *Mexican Gothic* (2020) au sein d'un roman d'horreur gothique. Enfin, l'action d'*Untamed Shore* (2020), située en 1979, tient à la fois du *Bildungsroman* et du thriller, alors que *Velvet Was the Night* (2021) se présente comme un roman noir se déroulant à Mexico dans les années 1970.

Le même principe de mixité générique caractérise les activités de nouvellière, d'anthologiste et d'éditrice de l'auteure. Ainsi le recueil *This Strange Way of Dying* (2013) ressortit aussi bien de la science-fiction que de l'horreur et du réalisme magique, alors que la novella *The Return of the Sorceress* (2021) relève de la fantasy dite « d'épée et de sorcellerie ». Les anthologies *Dead North* (2013) et *Fractured* (2014) inscrivent dans un décor canadien des histoires de zombies et de fins du monde⁷. Enfin, le micro-éditeur Innsmouth Free Press que dirige l'auteure à Vancouver est spécialisé en fiction étrange (*weird fiction*), dans un esprit lovecraftien⁸.

Le polymorphisme générique de l'auteure résulte ainsi de ses préférences littéraires ; c'est du moins ce que suggèrent ses activités de romancière, de nouvellière, d'anthologiste, d'éditrice et même de chroniqueuse⁹. Grande lectrice de fiction populaire, Moreno-Garcia cite aussi parmi ses influences des auteurs de littérature générale, notamment des classiques français comme Flaubert et Maupassant¹⁰. Or un autre facteur semble éclairer son rapport à la

⁷ Précisons que Moreno-Garcia n'a pas inclus de ses propres nouvelles dans ces deux anthologies ; elle n'y signe que l'introduction.

⁸ L'ombre de Lovecraft, présente jusque dans le nom de l'éditeur (rappelons qu'Innsmouth désigne une localité fictive du Massachussets servant de décor à plusieurs histoires de l'auteur américain), se profile derrière diverses publications du catalogue, par exemple *Historical Lovecraft* (2011), *Future Lovecraft* (2011), *Jazz Age Cthulhu* (2014), sans oublier *She Walks in Shadows* (2015), dont il a été question *supra*.

⁹ Moreno-Garcia est chroniqueuse en science-fiction et en fantasy pour *The Washington Post*.

¹⁰ Le nom de Flaubert apparaît çà et là dans ses entrevues et ses *tweets*. Par exemple, elle cite l'ermite de Croisset à un journaliste qui la questionne sur ses passe-temps : « I live a very placid, dull life, but that's what Flaubert said you need to write good fiction: "Be regular and orderly in your life like a bourgeois, so that you may be violent and original in your work." I take my bourgeois duties very seriously. » (Moreno-Garcia dans Odell, 2017) Nous traduisons : « Je mène une vie très placide et ennuyeuse, mais Flaubert a dit que c'est ce qu'il vous faut pour écrire de la bonne fiction : "Soyez réglé dans votre vie et ordinaire comme un bourgeois, afin d'être violent

(para)littérature : sa latino-américanité. Cette composante est d'abord l'indice d'un héritage culturel. Moreno-Garcia a grandi dans une société où les frontières entre le réalisme et le fantastique sont poreuses. « In Mexico, disait Gabriel García Márquez, surrealism runs through the streets. Surrealism comes from the reality of Latin America. »¹¹ (Márquez, 1973) La latino-américanité traduit aussi une préoccupation constante chez l'écrivaine : raconter des histoires vécues par des personnages de couleur et ayant pour cadre le Mexique¹². Il faut s'en souvenir au moment de rendre compte des expériences que vivent Casiopea Tun dans *Gods of Jade and Shadow* et Noemí Taboada dans *Mexican Gothic*.

Initiations fantastiques

Cendrillon aux Enfers : la quête de Casiopea Tun

L'héroïne de *Gods of Jade and Shadow*, Casiopea Tun, fait penser à une Cendrillon transposée dans le Mexique des années 1920¹³. Pauvre de dix-huit ans, elle rêve du jour où elle pourra quitter la petite ville maya d'Uukumil, où sa vie ressemble à un enfer. Son grand-père Cirilo Leyva, chez qui elle loge avec sa mère depuis la mort de son père, est un vieillard autoritaire et violent, qui l'oblige à lui servir ses repas, à repasser ses vêtements, à le peigner, et qui ne se prive pas de la frapper avec sa canne ou de lui crier des ordres. Ses tantes et ses cousins ne lui témoignent pas davantage de bienveillance, car ils lui enjoignent de s'occuper de la lessive, de récurer les planchers ou d'épousseter le séjour. Son cousin Martín, surtout, ne la traite qu'avec rudesse et acrimonie. Sa mère ne lui est d'aucun secours ; elle ne connaît pour toute solution à ses problèmes que la

et original dans vos œuvres.” Je prends mes obligations bourgeoises très au sérieux. »] La citation de Flaubert est tirée d'une lettre à Gertrude Tennant du 25 décembre 1876. Ailleurs, Moreno-Garcia déclare avoir « eu une phase Guy de Maupassant » [« I had a Guy the Maupassant phase »] (Mills, 2013 ; nous traduisons). Il serait intéressant d'aborder ses nouvelles dans cette perspective.

¹¹ « Au Mexique, [...] le surréalisme court dans les rues. Le surréalisme vient de la réalité de l'Amérique latine. » (Nous traduisons.)

¹² Cette préoccupation déborde ses activités d'écrivaine puisque Moreno-Garcia promeut volontiers le travail de ses pairs. Sur son site personnel, elle a colligé une liste de romans et de nouvelles publiés en anglais par des auteurs latino-américains entre 2017 et 2019 (voir <https://silviamoreno-garcia.com/latin2019/>). De même, en 2016, elle s'est associée à l'écrivain israélien Lavie Tidhar pour créer l'électrique magazine *The Jewish Mexican Literary Review*. Voir à ce sujet le blog de Tidhar : <https://lavietidhar.wordpress.com/2017/12/04/the-jewish-mexican-literary-review-winter-2018-issue/>.

¹³ C'est l'auteure elle-même qui effectue ce rapprochement, précisant toutefois que le personnage est trop pragmatique pour se percevoir en héroïne tragique (Moreno-Garcia, 2019 : 4). Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *GJS*.

prière. N'ayant pas hérité des penchants romantiques de son père, dont elle chérit pourtant la modeste collection de livres qu'il lui a légués (surtout les poèmes de Quevedo), Casiopea est certes « un moi rebelle féminin », pour reprendre l'expression d'Anne Richter (2017 : 106), c'est-à-dire qu'elle n'est pas prête à essuyer toutes les humiliations sans broncher (surtout de la part de Martín), mais elle reste pragmatique et longanime. Cirilo lui a promis de lui laisser un maigre héritage, qui devrait lui permettre de migrer vers Mérida. Elle supporte ainsi sa condition tout en sachant que des jours meilleurs viendront. De toute façon, il lui serait difficile de se rebeller ouvertement contre la tyrannie de son grand-père et de son cousin, puisqu'elle est sans ressources et qu'elle évolue au sein d'une société patriarcale figée : « It was 1927, but it might as well have been 1807. »¹⁴ (*GJS* : 6)

C'est pourtant « un acte de rébellion discret » [*« a quiet act of rebellion »*] (*GJS* : 20) qui va enclencher son destin et insuffler du fantastique-merveilleux à son roman dickensien. Punie pour avoir refusé de cirer les chaussures de Martín, Casiopea doit rester à Uukumil plutôt que d'accompagner toute la famille lors de l'habituelle excursion mensuelle vers un cenote. Mue par la colère et la curiosité, elle profite de l'absence du grand-père pour ouvrir le mystérieux coffre qu'il garde jalousement sous clé dans sa chambre. Si celui-ci renferme de l'or, cela permettra à la jeune fille de quitter « cet endroit pourri » [*« this rotten place »*]. Le contenu du coffre n'a cependant rien d'un trésor : « Not gold but bones. Very white bones. [...] This was her luck, of course. Black. »¹⁵ (*GJS* : 21) L'initiation fantastique de Casiopea peut alors débiter. Tout comme le frottement de la lampe d'Aladin libère un djinn, l'ouverture du coffre de Cirilo Leyva a pour effet de délivrer un dieu maya de la mort, Hun-Kamé, enfermé à la suite d'une trahison de son jumeau Vucub-Kamé. Ces deux divinités, les seigneurs de Xibalba (le monde des morts chez les Mayas), ne sont pas nées de l'imagination de l'auteure ; Moreno-Garcia n'a fait qu'adapter des composantes tirées du *Popol Vuh*, texte mythologique de la population k'iche' transmis à l'origine par tradition orale¹⁶. Jusqu'ici ancré dans un cadre historique avec des relents de conte de fées, le fantastique moreno-garcien s'enrichit d'une dimension mythologique.

¹⁴ « C'était en 1927, mais ça aurait tout aussi bien pu être en 1807. »

¹⁵ « Pas d'or mais des ossements. Des ossements très blancs. [...] Voilà quelle était sa chance, bien sûr. De la malchance. »

¹⁶ Voir le glossaire (*GJS* : 335-338). La romancière y décrit notamment Xibalba en ces termes : « The Mayan Underworld, full of terrifying sights, such as a river of blood and a river of pus. » [*« L'inframonde maya, plein de visions terrifiantes, telles qu'une rivière de sang et une rivière de pus. »*] (*GJS* : 338)

À l'instar du prince Sirki dans le film de Mitchell Leisen, *Death Takes a Holiday* (1934), dont s'inspirera Martin Brest pour réaliser *Meet Joe Black* (1998), la Mort qui apparaît devant Casiopea Tun revêt l'aspect d'un jeune homme séduisant¹⁷. Cette caractéristique aura son importance dans le périple initiatique au cœur duquel Casiopea se retrouve bientôt engagée. Contrairement à Noemí Taboada, la glamouruse héroïne de *Mexican Gothic*, Casiopea ignore qu'elle peut plaire aux garçons. En voyageant aux côtés d'Hun-Kamé du Yucatán à Veracruz, Mexico, El Paso et Baja California, elle fera, notamment, cette découverte à propos d'elle-même.

Ce voyage sert avant tout à remplir la quête que poursuit Hun-Kamé : retrouver les parties manquantes de lui-même (son œil gauche, une oreille, un index), ainsi qu'un puissant collier de jade, que Vucub-Kamé a disséminés à travers le Mexique et placés sous la garde de sorciers, de démons et d'autres entités surnaturelles. Une fois redevenu entier, Hun-Kamé pourra récupérer son trône à Xibalba et se venger de son jumeau usurpateur. Un lien symbiotique s'est formé entre le dieu et sa libératrice : au contact de la jeune femme, Hun-Kamé s'humanise progressivement (c'est-à-dire qu'il s'affaiblit en tant que dieu) ; Casiopea, pour sa part, ayant été littéralement et symboliquement « pénétrée » par lui (un indélogeable fragment d'os d'Hun-Kamé lui est entré dans le pouce lorsqu'elle a ouvert le coffre)¹⁸, se voit, sans l'avoir décidé (mais en l'ayant ardemment désiré), entraînée dans sa propre quête, une aventure dont l'enjeu sera de briser « le cycle de son existence pitoyable » [« *the cycle of her pitiful existence* »] (*GJS* : 20). C'est, on l'aura compris, cette quête seconde qui nous intéresse avant tout.

Qu'est-ce qu'une jeune fille inexpérimentée peut apprendre d'un rapprochement avec la Mort? Une nouvelle de 2013, « This Strange Way of Dying », fournit déjà une première réponse à cette question. L'héroïne, Georgina, y fait la rencontre de la Mort alors qu'elle n'a que dix ans. Sous l'aspect d'un « homme barbu coiffé d'un haut-de-forme » et arborant un *cempoaalxóchitl* (une

¹⁷ L'auteure raconte s'être représenté Hun-Kamé à partir de photographies du danseur et mannequin Fredrik Quiñones (Coleman, 2019).

¹⁸ Hun-Kamé fournit l'explication suivante à Casiopea en désignant sa paume ouverte : « Here lodges a shard of bone, a tiny part of me. Your blood awoke and reconstituted me. Even now it provides nourishment. Every moment that passes, that nourishment, that life, flows out of you and into me. You will be drained entirely, it shall kill you, unless I pull the bone out. » [« Ici loge un fragment d'os, une petite partie de moi. Ton sang m'a réveillé et reconstitué. En cet instant même il me nourrit. Chaque moment qui passe, cette nourriture, cette vie, s'écoule hors de toi et entre en moi. Tu seras entièrement drainée, cela te tuera, à moins que je ne retire l'os. »] (*GJS* : 24)

fleur orangée) épinglé à son veston¹⁹, la Mort est venue pour emporter sa grand-mère. Georgina proteste, si bien que la Mort accorde un sursis de sept années de vie en échange d'une promesse. La fillette ignore ce qu'elle a promis exactement, mais elle commence aussitôt à nourrir une peur et une obsession de la mort. Lorsque la Mort lui rend à nouveau visite sept ans plus tard, Georgina découvre qu'il s'agit d'une promesse de mariage. Leur union sera magnifique, lui assure la Mort, mais Georgina continue de refuser. Elles parviennent pourtant à une entente : la jeune fille consent à sacrifier à la Mort « une journée de [sa] vie », « [u]ne journée de son cœur » [« a day of your life. One day of your heart. »] (SWD : 154). Pendant ce jour initiatique, Georgina se laisse peu à peu amadouer par la Mort, finit par danser et rire avec elle, et par la questionner sur ses frères et sœurs (car comme dans *Gods of Jade and Shadow*, la Mort est en réalité « une mort » [« I'm one death. »] (SWD : 147, nous soulignons). Georgina connaîtra même la douceur de ses touchers et la saveur de ses lèvres : « [La Mort] est comme les fleurs faites de ténèbres et ses baisers ont le goût de la nuit. »²⁰ (SWD : 160) La jeune fille parvient donc à surmonter sa crainte de mourir. Cette victoire comporte toutefois son lot de conséquences : c'est désormais de la vie que Georgina aura peur. Elle y avance en somnambule, effacée, comme si elle traversait un brouillard. En fait, Georgina a laissé son cœur entre les mains de la Mort et elle tentera en vain de le récupérer. La Mort et elle sont devenues une dyade : « [le] Seigneur et sa Dame » [« Lord and lady »] (SWD : 152), comme Hadès et Perséphone²¹.

Le lien de Casiopea et d'Hun-Kamé n'est pas du même ordre, même si une part de séduction opère, même si une forme d'amour (platonique, morganatique) naît entre eux. Or, à la fin du roman, Hun-Kamé ne se métamorphose pas en simple mortel par amour pour sa libératrice, et celle-ci ne devient pas reine de l'inframonde pour trôner à ses côtés. Leur relation, que nous qualifions précédemment de symbiotique, en est une d'interdépendance circonstanciée : chacun a besoin de l'autre pour accomplir sa quête. Ce faisant, chacun se transforme au contact de l'autre. Hun-Kamé, inspiré par l'abnégation de Casiopea, pardonne à Vucub-Kamé au lieu de se venger. Casiopea, quant à elle, parvient à la découverte de soi au prix de différents sacrifices et d'une catabase (l'ultime épreuve pour l'héroïne se dispute à Xibalba).

¹⁹ Il changera quelque peu d'aspect lors de ses réapparitions.

²⁰ « He is like flowers made of blackness and when he kissed me he tasted like the night. »

²¹ L'allusion à Perséphone se trouve dans le texte (SWD : 156).

Depuis qu'elle a délivré Hun-Kamé du coffre où son jumeau l'avait emprisonné et qu'un fragment d'os s'est incrusté en elle, Casiopea est entrée dans une logique sacrificielle : il lui sera constamment demandé par la suite de renoncer à quelque chose d'elle-même. En fait, chaque journée passée en compagnie du dieu la prive de forces vitales. À Mexico, la consultation de fantômes oblige la jeune fille à sacrifier sa longue chevelure. À El Paso, en échange de renseignements, la sorcière Candida exige sept gouttes de son sang. À tout moment, Casiopea peut capituler. Le démon Loray, rencontré à Mérida, lui a appris qu'elle n'a qu'à se couper la main pour rompre le sortilège qui la lie à Hun-Kamé. Vucub-Kamé, tentant de la faire fléchir, lui offre de les épargner, son frère et elle, et de les laisser vivre leur histoire d'amour si tous deux se sacrifient à lui. Mais Casiopea résiste²². À Xibalba, alors qu'elle affronte son cousin Martín dans une ultime épreuve (une course de la Route Noire vers le Palais de Jade), elle comprend que la victoire n'est possible qu'au coût du suprême sacrifice : elle se tranche la gorge et, par l'offrande de sa vie, permet à Hun-Kamé de l'emporter définitivement sur Vucub-Kamé. Cette logique sacrificielle dans la quête de Casiopea s'éclaire à l'aide des idées de Carl Jung. Comme l'a montré le psychiatre suisse, le sacrifice vient avant tout célébrer « une victoire intérieure » (Chevalier et Gheerbrant, 1969 : 671). Casiopea, en dernière analyse, acquiert ce dont elle s'est défaite. Comme l'affirme Jung dans son *Livre rouge* : « Sacrifice is not destruction ; sacrifice is the foundation stone of what is to come »²³ (Jung, 2009 : 230) Jung affirme également : « Par l'auto-sacrifice, nous nous gagnons nous-mêmes, c'est-à-dire le "Soi". Car c'est seulement ce que nous donnons que nous possédons. » (Jung, 1998 : 354) Cendrillon s'est sortie de l'enfer de la servitude domestique et a conquis son indépendance. La fin n'est alors qu'un nouveau départ²⁴.

²² Cette quête est une constante mise à l'épreuve de la volonté de l'héroïne. Ainsi, dans l'inframonde de Xibalba, la Route Noire menace continuellement d'égarer Casiopea. La jeune fille doit, comme le lui a conseillé Hun-Kamé, obliger la route à l'écouter ; il lui faut donc affirmer et imposer sa volonté.

²³ « Le sacrifice n'est pas une destruction ; le sacrifice est la pierre angulaire de ce qui va advenir. » (Nous traduisons.)

²⁴ Le roman se conclut de manière ouverte : Casiopea s'engage, en compagnie du démon Loray, dans un périple en automobile dont la destination demeure inconnue. Le roman fantastique-mythologique-historique-contes de fées s'arrête ainsi au seuil d'un autre genre : le *road-novel*.

Une débutante à Hurlevent : Noemí Taboada, la nuit et les monstres

L'héroïne de *Mexican Gothic*, Noemí Taboada²⁵, une belle et flirteuse *party girl* de 22 ans vivant à Mexico en 1950, évolue, elle aussi, dans une société patriarcale. À la demande de son père, elle se rend à El Triunfo, au manoir isolé de High Place, afin de veiller sur sa cousine Catalina, qui leur a envoyé une lettre inquiétante : elle prétend voir des fantômes et croit que son mari, Virgil Doyle, tente de l'empoisonner. Sur place, Noemí découvrira que sa cousine est sous l'emprise de son époux et que tous les résidents de High Place (la famille Doyle et la valetaille) vivent sous la férule du mystérieux et lugubre patriarche, Howard²⁶. N'anticipons pas, mais ce lieu, High Place, est le principal générateur d'effets de fantastique : « It's a gloomy wreck filled with dusty antiques and oddly robotic servants. A snake motif garnishes fireplaces, rugs and furniture. Mold and fungus grow on everything. »²⁷ (Memmoth, 2020) Revenons à Noemí. Son père, qui la juge dissipée, croit que ce voyage la forcera à accomplir une tâche utile, tout en évitant un scandale aux Taboada, dans l'éventualité où Virgil, dont la famille est désargentée, convoiterait la fortune de Catalina. En retour, Taboada promet à sa fille qu'elle pourra s'inscrire en anthropologie à la « Nationale »²⁸. Ils s'étaient souvent disputés à ce sujet : « Her father thought this was both a waste of time and unsuitable with all those young men roaming the hallways and filling ladies' heads with silly and lewd thoughts. »²⁹ (Moreno-Garcia, 2020 : 12) Sa mère est du même avis : « Girls were supposed to follow a simple life cycle, from debutante to wife. »³⁰ (*MG* : 12) Une ère nouvelle point pourtant pour les femmes ; en cette année 1950, les Mexicaines ne jouissent pas encore du droit de vote, mais elles l'obtiendront trois ans plus tard. Noemí est une jeune femme moderne.

Sa beauté (elle ressemble à Katy Jurado [*MG* : 98]³¹, ainsi qu'à une « Audrey Hepburn mexicaine » [Grady, 2020]) n'a pas pour effet de la rendre

²⁵ Son patronyme est un hommage au cinéaste d'horreur mexicain Carlos Enrique Taboada (1929-1997) dont Silvia Moreno-Garcia apprécie les films.

²⁶ Est-il utile de rappeler que Howard est l'un des deux prénoms de Lovecraft?

²⁷ « C'est une épave lugubre remplie d'antiquités poussiéreuses et de domestiques étrangement robotisés. Un motif de serpent orne les cheminées, les tapis et les meubles. De la moisissure et des champignons poussent partout. » (Nous traduisons.)

²⁸ C'est-à-dire l'Université nationale autonome du Mexique (UNAM), située à Mexico.

²⁹ « Son père pensait que c'était une perte de temps et que c'était inapproprié avec tous ces jeunes hommes qui erraient dans les couloirs et remplissaient la tête des dames de pensées idiotes et lubriques... » Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *MG*.

³⁰ « Les filles étaient censées suivre un cycle simple de vie, de débutante à épouse. »

³¹ Actrice mexicaine (1924-2002) que l'on a pu voir aux côtés de Gary Cooper dans le western *High Noon* (1952) de Fred Zinnemann.

superficielle, mais plutôt de contrer l'hégémonie des icônes de beauté blanches en lui opposant une beauté foncée :

She is smart, she is beautiful – I like making my women dark-skinned and beautiful, because my mother felt very poorly about herself due to colorism – and she is determined. But she's also young and hasn't quite figured out everything in life, which I think is fine. Part of feminism, I think, is allowing women the time to find themselves³². (Farmer, 2020)

Et du temps pour se trouver, Noemí en aura pendant son séjour (pour ne pas dire sa séquestration) à High Place. Si elle paraît, au départ, plus avancée que Casiopea dans l'affirmation de soi, la tension sexuelle qui la saisit en présence de Virgil est l'indice de parties d'elle-même non assumées, non explorées. Rien de surprenant à cela : Noemí vit à une époque et dans un milieu où la sexualité féminine est réprimée. Comme l'indique la romancière : « She knows that as a woman in 1950 she is playing a social game. [...] She lives in a society that is definitely machista. »³³ (Reads, 2020) Pour autant, il est inutile, pour sa cousine et elle, d'attendre un sauveur. Les deux personnages masculins qui agissent en alliés, Francis et le docteur Camarillo, ont un pouvoir limité. C'est donc entièrement sur Noemí – et sur la passive Catalina (que nous verrons pourtant émerger de sa torpeur) – que repose la possibilité d'échapper à la domination du vieux Doyle. En cela, Noemí et sa cousine ne devront leur salut qu'à elles-mêmes, tout comme Casiopea : « I wasn't a princess in a tower, déclarait celle-ci à Hun-Kamé. I knew I'd get away one way or another, and I was not waiting for a god to liberate me. That would have been both silly and unlikely. »³⁴ (GJS : 62)

Revenons à l'intrigue de *Mexican Gothic*. Alarmée par une lettre de sa cousine, Noemí lui rend donc visite à High Place, un manoir anglais situé en pleine campagne mexicaine, à El Triunfo³⁵, à l'emplacement d'une ancienne

³² « Elle est intelligente, elle est belle – j'aime que mes femmes aient la peau foncée et qu'elles soient belles, car ma mère avait une piètre opinion d'elle-même à cause du colorisme – et elle est déterminée. Mais elle est aussi jeune et elle n'a pas encore tout compris dans la vie, ce qui me convient très bien. Je pense qu'une partie du féminisme consiste à laisser aux femmes le temps de se trouver elles-mêmes. » (Nous traduisons.)

³³ « Elle sait qu'en tant que femme en 1950 elle joue un jeu social. [...] Elle vit dans une société résolument machiste. » (Nous traduisons.)

³⁴ « Je n'étais pas une princesse dans une tour. Je savais que je m'en irais d'une façon ou d'une autre, et je n'attendais pas qu'un dieu vienne me libérer. Cela aurait été idiot et improbable à la fois. »

³⁵ Localité fictive inspirée de l'ancienne petite ville minière de Real del Monte dans l'État d'Hidalgo.

mine d'argent autrefois exploitée par les Doyle. Elle n'y sera jamais la bienvenue. Florence, gouvernante du manoir et nièce d'Howard, la traite avec rigidité et froideur. Virgil est tour à tour glacial et charmant. Rarement visible, Howard, depuis sa chambre, fait régner le silence dans High Place. Les domestiques, qui ont l'allure de spectres ou d'automates, ne se donnent même pas la peine de répondre à Noemí lorsqu'elle leur adresse la parole. Seul Francis, fils de Florence et cousin de Virgil, sait se montrer amical. Quant à Catalina, elle passe ses journées au lit. De concert avec le docteur Cummins, médecin ami de la famille, Florence restreint sévèrement l'accès de Noemí au chevet de Catalina, surtout depuis l'épisode des convulsions³⁶. Plongée dans un climat d'indétermination, Noemí mettra du temps à se faire une idée du mal dont souffre sa cousine. Elle n'est pas convaincue par le diagnostic de tuberculose. Peu à peu, d'étranges phénomènes viennent troubler son sommeil, puis imposer leur présence menaçante. La nuit, pour Noemí, se révèle bientôt peuplée de monstres et de forces inquiétantes.

Comme nous l'avions fait à propos de *Gods of Jade and Shadow*, nous pouvons dégager les deux trames de *Mexican Gothic*. La première (la principale) a pour enjeu la libération de Catalina et passe par la révélation de la nature réelle (ou, en fait, surnaturelle) du contrôle exercé par Howard Doyle. Grâce à une mycorrhize aux propriétés occultes, Doyle jouit d'une longévité accrue. Depuis trois siècles, il survit en trans migrant dans le corps de ses descendants. Comme les pouvoirs du champignon peuvent varier en fonction de la génétique, le patriarche a pratiqué la reproduction par voie incestueuse. Or, depuis peu, le sang Doyle a perdu de sa pureté, ce qui force le vieillard à chercher une génitrice à l'extérieur du clan familial. C'est de là que vient son obsession pour l'eugénisme. Lorsque Noemí arrive à High Place, une nouvelle transmigration est imminente. Noemí est d'abord traitée en intruse, mais ses nuits de somnambulisme et de rêves agités révèlent, à travers l'étrange et perverse séduction nocturne à laquelle s'adonne Virgil³⁷, qu'elle pourrait assurer un renouvellement fortifié de la lignée. Sa complémentarité avec les spores de la mycorrhize³⁸ paraît même supérieure à

³⁶ En secret, Catalina avait demandé à Noemí de lui procurer un remède concocté par une guérisseuse locale, Marta Duval. Ce médicament lui donnera des convulsions, et Noemí sera encore moins souvent autorisée à voir sa cousine par la suite.

³⁷ La mycorrhize permet aussi aux Doyle, à travers un pouvoir de communion appelé « the gloom » (« l'obscurité »), de s'ingérer dans la psyché de Noemí.

³⁸ Plusieurs personnes exposées aux émanations de l'entité fongique développent une fièvre mortelle. C'est le cas pour les employés mexicains qui travaillaient dans la mine d'argent des Doyle.

celle de sa cousine. Noemí passe donc du statut d'intruse à celui de prisonnière. Le projet de libérer Catalina se transforme en plan d'évasion pour toutes deux, en compagnie de Francis, leur seul allié parmi les Doyle³⁹.

L'autre trame, même si elle s'entrelace à la première, ne concerne que Noemí et la plongée dans la nuit (aux sens littéral et figuré) à laquelle elle s'est exposée en venant à High Place. Pour mener à bien sa quête, Casiopea Tun ne pouvait compter que sur elle-même. Noemí, pour sa part, n'est pas tout à fait seule : elle a non seulement Catalina à ses côtés, mais compte aussi une alliée inespérée en Ruth, la fille rebelle, la première à avoir ébranlé le magistère d'Howard Doyle. Si l'on considère les choses du point de vue d'un fantastique féminin, nous voilà en présence d'un fascinant trio d'héroïnes. Il est utile de considérer chacune.

Commençons par celle qui n'est plus : Ruth Doyle, fille d'Howard et d'Alice (la sœur de sa première femme, Agnes), et sœur de Virgil. Elle est l'héroïne d'un drame familial qui s'est déroulé vers 1915⁴⁰. Contrainte d'épouser son cousin Michael, le frère de Florence, Ruth a employé un moyen radical pour se soustraire à cette obligation. Le jour du mariage, elle s'est emparée d'un fusil et a abattu son fiancé, sa mère, sa tante et son oncle. Elle a aussi tiré sur Howard, mais celui-ci a survécu. Virgil, alors bébé, a eu la vie sauve ; soit que Ruth l'a épargné, soit que Miss Florence (autre survivante) l'a caché. Puis, Ruth a retourné l'arme contre elle. Ces morts ont entraîné la fermeture de la mine d'argent et le déclin des Doyle. À travers ces événements, nous observons une fois de plus l'intervention d'une logique sacrificielle. Le suicide de Ruth l'a fait entrer dans « l'aspect nocturne et médiumnique de l'existence », pour reprendre les mots d'Anne Richter (2017 : 16) : elle est devenue cet étrange fantôme féminin qu'apercevra Noemí dans ses rêves, le visage flouté par le reflet doré que répand la mycorhize sur les murs de la chambre. Grâce aux pouvoirs de l'entité fongique, Ruth revient hanter les rêves de Noemí, non pour l'épouvanter, mais pour la protéger. On le voit la nuit où Virgil tente de la violer dans sa baignoire. Ruth s'interpose : « *They can make you think things*, a voice whispered. [...] *They make you do things*. [...] *Open your eyes*, the voice said. »⁴¹ (MG : 182 ; l'auteure

³⁹ Allié des deux cousines, Francis est un pion entre les mains d'Howard, qui souhaite le forcer à épouser Noemí pour ensuite transmigrer dans le corps du jeune homme.

⁴⁰ Virgil, âgé de 35 ans en 1950, n'était qu'un bébé lors des meurtres perpétrés par sa sœur. On remarquera que Moreno-Garcia utilise encore une fois la Révolution mexicaine comme cadre spatiotemporel.

⁴¹ « *Ils peuvent vous faire penser des choses*, murmura la voix. [...] *Ils vous font faire des choses*. [...] *Ouvre les yeux*, dit la voix. »

souligne) En ouvrant les yeux, Noemí échappe à l'agression que Virgil tente de perpétrer par la voie du rêve. Mais ouvrir les yeux, c'est aussi devenir consciente d'elle-même, faire preuve de lucidité, apprendre à se repérer dans la nuit de son inconscient.

La deuxième figure du trio, Catalina, appartient à la fois à l'univers du gothique et à celui du conte de fées. D'une part, ce personnage, dont le prénom correspond à la forme hispanisée de Catherine, protagoniste de *Wuthering Heights*, a été inséré dans cette « structure emprisonnante » (« imprisoning structure ») qui caractérise selon Claire Kahane l'intrigue des romans gothiques (Kahane, 1980 : 45). D'autre part, alors que Casiopea Tun tenait de Cendrillon, Catalina évoque quant à elle la Belle au Bois Dormant, Blanche-Neige et la Belle (MG : 166 et 194). Elle se rapproche de ces célèbres héroïnes par son statut de jeune femme victime d'un monstre amoureux, clouée au lit pour la plus grande partie du roman. Le rapprochement, toutefois, va plus loin. Grande lectrice de contes de fées depuis l'enfance, Catalina a voulu que sa vie ressemble à l'un d'eux. Elle se représente carrément la réalité à la manière d'un conte de fées et a développé, avec sa cousine Noemí, une connivence particulière en ce sens, au point où ce type d'histoires est devenu pour elles une référence permanente. Soumise au contrôle de la mycorhize à High Place, Catalina reste longtemps un personnage passif, malgré ses tentatives de rompre le sortilège en se procurant la teinture d'opium concoctée par la guérisseuse Marta Duval. Elle finit pourtant par émerger de sa léthargie lors du mariage de Noemí et de Francis, au moment où Howard s'apprête à transmigrer dans le corps de son petit-neveu. Catalina parvient à enfoncer un scalpel dans l'œil du vieillard, permettant à Francis de s'emparer du fusil brandi par Florence et de la tuer. Son geste rend aussi la fuite possible. Catalina, Noemí et Francis déguerpissent en passant par la crypte, élément essentiel, avec le cimetière anglais et la montagne escarpée, de la gothicité de High Place.

Une morte (Ruth), une endormie (Catalina) : les deux adjuvantes de Noemí dans son projet d'évasion de High Place ne sont que ponctuellement agissantes, de sorte que le statut de protagoniste échoit de façon indiscutable à la *party girl* ; c'est elle qui tient le premier rôle dans les deux dimensions du récit. Or le succès ou l'insuccès de sa quête les engage toutes les trois, puisque le véritable enjeu de *Mexican Gothic* concerne la déprise d'une domination masculine. Comme elle l'avait fait dans *Gods of Jade and Shadow*, Moreno-Garcia associe des épreuves initiatiques et des effets de fantastique pour permettre à une jeune femme de

décider de l'orientation qu'elle souhaite donner à sa vie. Il n'y avait qu'un « moi rebelle féminin » dans *Gods of Jade and Shadow* : Casiopea Tun. Il y en a trois dans *Mexican Gothic* : Ruth, la fille insoumise, qui refuse de faire un mariage forcé ; Catalina, l'épouse séquestrée, qui aspire à retrouver sa liberté ; Noemí, la jeune célibataire, qui préfère étudier l'anthropologie à l'université plutôt que de vivre le destin traditionnel de ménagère que ses parents ont prévu pour elle.

Il s'en sera fallu de peu pour que ce trio ne soit, en fait, un quatuor. La crypte de High Place, que Noemí et Catalina traversent dans leur fuite, entraîne une ultime découverte venant resserrer les liens que tisse Moreno-Garcia entre féminité et fantastique : c'est là que repose Agnes, la première femme de Doyle. Noemí la reconnaît sans peine : elle l'a aperçue, à différentes reprises, dans ses rêves. Son histoire illustre la sordide domination exercée par Howard Doyle afin de maîtriser les pouvoirs de la mycorhize et accroître sa longévité. Doyle avait compris que l'entité fongique avait besoin de fusionner avec un esprit placé sous son contrôle. C'est pourquoi il avait sacrifié sa première épouse : Agnes avait été enterrée vivante afin de servir de moyeu (*hub*) aux spores. Elle était devenue l'obscurité (*the gloom*) et vice-versa :

All the ghosts were Agnes. Or rather, all the ghosts lived inside Agnes. [...] What had once been Agnes had become the gloom, and inside the gloom there lived ghosts. It was maddening. It was not a haunting. It was possession and not even that, but something she [Noemí] couldn't even begin to describe. The creation of an afterlife, furnished with the marrow and the bones and the neurons of a woman, made of stems and spores⁴². (MG : 284)

Howard ayant été neutralisé, Virgil tente de devenir le nouveau maître de High Place, mais Agnes, depuis son tombeau, émet un bourdonnement qui se transforme en voix : « “Sleepwalker”, she whispered. “Time to open your eyes.” »⁴³ (MG : 290) Nouvelle intervention de secours ; nouvelle exhortation à la clairvoyance. Agnes, tout comme Ruth, est l'alliée du bout de la nuit de Noemí.

Noemí voit clair désormais :

⁴² « Tous les fantômes étaient Agnes. Ou plutôt, tous les fantômes vivaient à l'intérieur d'Agnes. [...] Ce qui avait autrefois constitué Agnes était devenu l'obscurité, et à l'intérieur de l'obscurité vivaient des fantômes. C'était exaspérant. Ce n'était pas un phénomène de maison hantée. C'était une possession et en même temps ce n'était pas cela, c'était quelque chose qu'elle [Noemí] n'arrivait pas à décrire. La création d'une vie après la mort, meublée avec la moelle, les os et les neurones d'une femme, faite de tiges et de spores. »

⁴³ « Somnambule, murmura-t-elle. Il est temps d'ouvrir les yeux. »

[The] frightening and twisted gloom that surrounded them was the manifestation of all the suffering that had been inflicted on this woman. Agnes. Driven to madness, driven to anger, driven to despair, and even now a sliver of that woman remained, and that sliver was still screaming in agony.

She was a dreamer, eternally bound to a nightmare, eyes closed even when her eyes had turned to dust⁴⁴. (MG : 289)

Noemí accomplit ainsi ce dont Agnes, Ruth et Catalina avaient été jusque-là incapables : elle met un terme à la domination d'Howard Doyle. C'est donc un double triomphe qui peut se célébrer à El Triunfo au-dessus des cendres de High Place⁴⁵ : victoire des forces du jour et de la vie contre les puissances de la nuit et de la mort (trame du fantastique) ; victoire des femmes contre une masculinité dominatrice et emprisonnante (trame du féminin). *Mexican Gothic* se réapproprie les codes du roman gothique pour mieux les subvertir : pas question pour les femmes d'y tenir le rôle de victimes. La subversion s'étend jusqu'au modèle lovecraftien, qui sous-tend le rapport de Moreno-Garcia au fantastique. Chez Lovecraft, les femmes, en plus d'être peu présentes parmi les personnages, étaient avant tout des « agents de chaos biologique » [« agents of biological chaos »] (Moreno-Garcia, 2016 : ii ; nous traduisons). Chez Moreno-Garcia, elles sont les filles de la nuit. C'est du moins le postulat que les parcours de Casiopea Tun et de Noemí Taboada nous ont permis de développer.

Terminons cette réflexion à l'endroit où nous l'avions entamée, avec la notion d'intergénéricité. Si l'initiation concomitante à une surnature et à des vérités d'ordre psychologique nous a paru caractériser le fantastique, d'inspiration lovecraftienne, de Silvia Moreno-Garcia, l'entrecroisement de multiples genres paralittéraires fait également partie des spécificités de son approche auctoriale. *Gods of Jade and Shadow* amalgame le conte de fées, la mythologie mexicaine, la fiction historique, le roman de formation et le roman d'aventure. *Mexican Gothic* va plus loin. En plus de faire intervenir, lui aussi, une diversité considérable de codes narratifs (gothique, horreur, romance, conte

⁴⁴ « [L']effrayante et folle obscurité qui les entourait était la manifestation de toute la souffrance qui avait été infligée à cette femme, Agnes. Conduite à la folie, conduite à la colère, conduite au désespoir, et même à présent un éclat de cette femme subsistait, et cet éclat criait toujours à l'agonie.

Elle était une rêveuse, éternellement liée à un cauchemar, les yeux clos même après que ses yeux se furent transformés en poussière. »

⁴⁵ Avant de quitter High Place, Noemí met le feu à la mycorhize et les flammes dévorent ensuite le manoir.

de fées...), ce roman est tellement tissé d'influences qu'il ressemble à ce que nous pourrions nommer un « prisme intertextuel ». Car *Mexican Gothic* a pour palimpseste un intertexte formé, outre des récits de Lovecraft, Poe et Quiroga, des classiques *The Turn of the Screw*, *The Yellow Wallpaper*, *Dracula*, *The Monk*, *Carmilla*, *Frankenstein*, *Dr Jekyll and Mister Hyde*, parmi d'autres. On pourrait même parler d'un « prisme intermédial », puisque l'influence du cinéma (films de Carlos Enrique Taboada, esthétique de la Hammer Film Productions, *giallos*...) s'y révèle également déterminante. Tout ceci, naturellement, dépasse le cadre de notre intervention. Aussi nous contenterons-nous de signaler que le fantastique féminin de Silvia Moreno-Garcia constitue, *in fine*, une célébration de la paralittérature et de la culture pop⁴⁶.

⁴⁶ L'édition de poche de *Mexican Gothic* (2021) reproduit dans son illustration de couverture (par l'artiste argentino-américaine Mia Araujo) l'esthétique des romans gothiques de poche des années 1960, notamment ceux que publiait Ace.

Bibliographie

BELLEMIN-NOËL, Jean (1972), « Notes sur le fantastique », *Littérature*, n° 8, pp. 3-23.

BERGIER, Jacques (1971 [1963]), « H.P. Lovecraft, ce grand génie venu d'ailleurs », dans LOVECRAFT, H.P., *Démons et merveilles*, Paris, coll. « 10/18 », pp. 7-14.

BOUVET, Rachel (2007 [1998]), *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

BOZZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004), *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (dir.) (1969), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.

COLEMAN, Christian A. (2019), « Interview with Silvia Moreno-Garcia », *Lightspeed Magazine*, n° 111, août, [en ligne] <https://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/interview-silvia-moreno-garcia/> (consulté le 10 mars 2021).

DISCHER, Elyse (2020), « Silvia Moreno-Garcia. A Genre Shape-Shifter Goes Gothic », *Bookpage*, 30 juin, [en ligne] <https://bookpage.com/interviews/25277-silvia-moreno-garcia-mystery-suspense#.YEFtOy3pPuQ> (consulté le 7 mars 2021).

ELLIS, Kate Ferguson (1989), *The Contested Castle: Gothic Novels And The Subversion Of Domestic Ideology*, Urbana: University of Illinois Press.

FARMER, Sara (2020), « Interview with Silvia Moreno-Garcia », *DIY MFA*, 13 août [en ligne] <https://diymfa.com/writing/interview-silvia-moreno-garcia> (consulté le 13 mars 2021).

GARCÍA, Patricia et Teresa LÓPEZ-PELLISA (eds.) (2019), *Fantastic Short Stories by Women Authors from Spain and Latin America*, Cardiff: University of Wales Press, coll. « Iberian and Latin American Studies ».

GRADY, Constance (2020), « Why white supremacy is a cult, according to novelist Silvia Moreno-Garcia », *Vox*, 6 novembre [en ligne] <https://www.vox.com/culture/21551859/silvia-moreno-garcia-interview-mexican-gothic> (consulté le 13 mars 2021).

HORNER, Avril et Sue ZLOSLNIK (eds.) (2016), *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

JUNG, Carl Gustav (2009), *The Red Book. Liber Novus*, trad. Mark Kyburz, John Peck et Sonu Shamdasani, New York and London: W. W. Norton & Compagny, coll. « Philemon Series ».

JUNG, Carl Gustav (1998 [1963]), *L'âme et la vie*, trad. Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références ».

KAHANE, Claire (1980), « Gothic mirrors and feminine identity », *Centennial Review*, vol. 24, n° 1, hiver, pp. 43-64.

MÁRQUEZ, Gabriel García (1973), « The Yellow Trolley Car, and Other Visions », entretien avec William Kennedy, *The Atlantic*, janvier, [en ligne] <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1973/01/the-yellow-trolley-car-in-barcelona-and-other-visions/360848/> (archives consultées le 7 mars 2021).

MEMMOTT, Carol (2020), « “Mexican Gothic” is a creepy, intoxicating mystery that’s almost impossible to put down », *Washington Post*, 30 juin [en ligne] https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/mexican-gothic-is-a-creepy-intoxicating-mystery-thats-almost-impossible-to-put-down/2020/06/30/e6f974f2-ba02-11ea-8cf5-9c1b8d7f84c6_story.html (consulté le 13 mars 2021).

MILLS, Adam (2013), « Interview with Silvia Moreno-Garcia and Orrin Grey », *Weird Fiction Review*, 5 mars, [en ligne] <https://weirdfictionreview.com/2013/03/interview-with-silvia-moreno-garcia-and-orrin-grey/> (consulté le 13 mars 2021).

MORENO-GARCIA, Silvia (2013), *This Strange Way of Dying. Stories of Magic, Desire and the Fantastic*, Holstein: Exile Editions, coll. « Exile eBooks », livre électronique configuré en 215 pages.

MORENO-GARCIA, Silvia (2016), *Magna Mater: Women And Eugenic Thought In The Work Of H.P. Lovecraft*, mémoire (M.A.), University of British Columbia.

MORENO-GARCIA, Silvia (2017), « Jade, Blood », *Nightmare: Horror & Dark Fantasy*, n° 60, septembre, [en ligne] <https://www.nightmare-magazine.com/fiction/jade-blood/> (consulté le 13 mars 2021).

MORENO-GARCIA, Silvia (2019), *Gods of Jade and Shadow*, New York: Del Rey.

MORENO-GARCIA, Silvia (2020), *Mexican Gothic*, New York: Del Rey.

MORENO-GARCIA, Silvia [@silviamg] (2021), « Compte Twitter de l’auteure, publication du 18 février 2021 », [en ligne] <https://twitter.com/silviamg/status/1362529942295126019> (consulté le 13 mars 2021).

MORENO-GARCIA, Silvia et Paula R. STILES (eds.) (2015), *She Walks in Shadows*, Vancouver: Innsmouth Free Press. [Édition américaine : *Cthuluh’s Daughters*, Germantown: Prime Books, 2016.]

ODELL, Xander (2017), « Author Spotlight : Silvia Moreno-Garcia », *Nightmare*, n° 60, septembre, [en ligne] <https://www.nightmare-magazine.com/author-spotlight-silvia-moreno-garcia/>

[magazine.com/nonfiction/author-spotlight-silvia-moreno-garcia-2/](https://www.magazine.com/nonfiction/author-spotlight-silvia-moreno-garcia-2/) (consulté le 13 mars 2021).

PRINCE, Nathalie (2015), *La littérature fantastique*, deuxième édition, Paris, Armand Colin, coll. « 128 ».

READS, Mollie (2020), « Author Interview with NYT Best-Selling Author Silvia Moreno-Garcia », *Mollie Reads*, 20 juillet, [en ligne] <https://www.molliereads.com/blog-1/2020/7/20/author-interview-with-nyt-best-selling-author-silvia-moreno-garcia> (consulté le 13 mars 2021).

RICHTER, Anne (2017), *Les écrivains fantastiques et la métamorphose*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « L'Académie en poche », livre électronique configuré en 115 pages.

RICHTER, Anne (2002 [1984]), *Le fantastique féminin, un art sauvage*, Tournai, La Renaissance du Livre, coll. « Les Maîtres de l'Imaginaire ».

RICHTER, Anne (1995), *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe ».

RUSS, Joanna (1973), « Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: the Modern Gothic », *Journal of Popular Culture*, vol. 6, n° 4, printemps, pp. 666-691.

STABLEFORD, Brian et John CLUTE (2021), « H.P. Lovecraft », *The Encyclopedia of Science Fiction*, 2 avril [en ligne] http://www.sf-encyclopedia.com/entry/lovecraft_h_p (consulté le 21 avril 2021).

STEINMETZ, Jean-Luc (2008 [1990]), *La littérature fantastique*, cinquième édition, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».

TODOROV, Tzvetan (1976 [1970]), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

Les Cahiers Anne Hébert

Anamorphose du conte. Entretien avec Audrée Wilhelmy

Patrick Bergeron

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079398ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079398ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bergeron, P. (2021). Anamorphose du conte. Entretien avec Audrée Wilhelmy. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 203–214. <https://doi.org/10.7202/1079398ar>

Résumé de l'article

Cet entretien explore les manifestations du fantastique et les conditions de création d'un univers imaginaire chez la romancière québécoise Audrée Wilhelmy.

© Patrick Bergeron, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Anamorphose du conte. Entretien avec Audrée Wilhelmy

PATRICK BERGERON

Université du Nouveau-Brunswick

Patrick Bergeron/ Mes premières questions serviront à identifier la présence, la forme et la fonction du fantastique dans votre œuvre. Avant d'explorer votre univers fictionnel et de chercher à mieux saisir les contours de votre imaginaire, il me semble utile de faire un saut dans votre bibliothèque. Jérémy Laniel, dans *Lettres québécoises*, nous ouvre la voie en quelque sorte. Vous auriez, selon lui, réservé une place de choix aux œuvres « confrontant le réel et le fantastique dans une inquiétante étrangeté » (Laniel, 2017 : 17) : José Carlos Somoza, David Clerson (*Frères*), Martine Desjardins (*Maleficium*), John Crowley (*Le parlement des fées*) et, sans surprise, Anne Hébert. Je dis « sans surprise », puisque vos romans ont souvent suscité des rapprochements avec *Les enfants du Sabbat* et *Les fous de Bassan*. Est-ce que cette sélection d'auteurs ou de titres vous paraît représentative? Quand vous lisez des œuvres de fiction, aimez-vous sortir du cadre familier du réel, avec ses lois et ses systèmes, pour entrer dans ce que Anne Richter appelle « une dimension psychique étrange » (Richter, 2017 : 14/115)? Cela pourrait expliquer, en partie, votre démarche créatrice...

Audrée Wilhelmy/ Ce que j'aime, lorsque je plonge dans la fiction, c'est de retrouver des systèmes dont la logique interne est cohérente. Que ces systèmes soient réalistes ou non a assez peu d'importance : l'effet de dépaysement est parfois plus grand lorsque je lis des œuvres dites « réalistes » qui m'entraînent dans un univers qui m'est peu ou pas connu (prenons par exemple *Le plongeur*, de Stéphane Larue, et la brutale incursion qu'il propose dans l'univers de la restauration) que dans des œuvres fantastiques qui présenteraient des lois ou des mondes chaotiques. La liste ci-dessus est cependant assez représentative des grands textes qui m'accompagnent. Je vois chez Somoza une inventivité et une capacité à jouer avec les codes absolument renversante. Chez Anne Hébert, c'est l'audace qui me fascine et chez Crowley, le système référentiel qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre. Ces auteurs ont contribué à bâtir mon imaginaire et je me retourne vers eux occasionnellement, quoique de moins en moins fréquemment à mesure que mon univers se précise. Ces dernières années, je trouve davantage

dans la poésie la place nécessaire pour reconstruire mes propres systèmes, aussi je prends beaucoup de plaisir à m'immerger dans les œuvres poétiques de mes collègues, particulièrement les femmes et particulièrement celles qui fusionnent nature et expérience de la féminité/de la violence dans leurs recueils. J'y retrouve des échos puissants, qui me ramènent, comme le fait souvent la poésie, à ma pratique personnelle et aux questions qui m'habitent intrinsèquement.

PB/ La revue *Estuaire* vous a d'ailleurs commandé en 2019 un texte dans lequel vous deviez lier la poésie et la magie (Wilhelmy, 2019b)¹. Vous l'avez fait en redonnant vie, par prosopopée, à Marie-Joseph Corriveau, dite « la Corriveau » (1733-1763), une figure bien connue du folklore québécois. Était-ce le premier écrit poétique que vous publiiez? J'aimerais connaître vos pensées au moment de l'écriture. L'association de la forme du poème à l'imaginaire gothique/fantastique allait-elle de soi pour vous?

AW/ C'était non seulement la première fois que je publiais de la poésie, mais c'était la première fois que j'en écrivais, du moins sous sa forme versifiée et intentionnelle (j'ai construit la voix de Daã, protagoniste de *Blanc Résine*, en la travaillant comme de la prose poétique, je ne sais pas si ça compte...). Je n'ai pas tendance à me livrer de manière transparente dans mes textes et la poésie me semble un lieu d'écriture du « moi » où l'auteur se place dans une position de vulnérabilité que je ne cherche pas à occuper dans mes romans. En inventant *Pointe Lévis*, j'ai donc décidé d'emprunter la voix d'une autre – et sa rage – afin de créer un poème qui embrassait la colère féminine dans toute sa fureur. J'ai choisi d'aller au plus opposé de moi, et c'est seulement à partir de ce moment que la parole poétique a pu advenir. Le recours à cet imaginaire situé à mi-chemin entre les faits historiques et le conte fantastique m'a permis de m'avancer dans une voie que je n'aurais pas explorée autrement. L'écriture de ce texte a été un formidable jeu, très libérateur et très loufoque. Il faut m'imaginer cherchant les pires insultes et tortures que je puisse exprimer en argot! Cette commande qu'il m'embêtait de remplir, je me suis finalement beaucoup amusée à la rédiger, et la poésie n'a pas représenté l'enfermement que je redoutais.

PB/ Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov affirme que « la fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de le transgresser » (Todorov, 1970 : 167). Il me semble que cette affirmation s'applique facilement à vos romans. Vous optez, dans *Oss* (2011),

¹ Nous remercions chaleureusement le directeur littéraire d'*Estuaire*, M. Michaël Trahan, d'avoir mis ce texte à notre disposition.

Les sangs (2013), *Le corps des bêtes* (2017) et *Blanc Résine* (2019), pour des univers qui ne sont pas régis par des lois ou des systèmes réalistes, mais qui font plutôt la part belle à la transgression, aux pulsions et aux tabous. La fiction permet-elle de franchir toutes les limites?

AW/ La fiction permet de s'extirper du réel et de le penser en le regardant simultanément par-dessus et par-dessous. J'entends par là que la création d'un univers imaginaire, à l'extérieur des contraintes de notre système légal, de notre historicité, de notre géographie – et pourtant répondant aux mêmes lois physiques – permet de jeter un regard différent sur notre expérience d'humain. Cela favorise un regard en surplomb, où les grands mouvements, les codes sociaux, les valeurs morales apparaissent de manière translucide. Cela ouvre aussi à un regard intérieur, où soudain, les pulsions, les agitations individuelles, la primauté des sens prennent le dessus. Les mécanismes personnels et collectifs se révèlent plus clairement, car dégagés du filtre social, des attentes d'autrui, des discours de l'époque. Dans mes romans, la narration laisse le lecteur libre d'interpréter le texte comme il le souhaite. Elle lui permet d'aller jusqu'au bout de son trouble sans lui imposer de réponse. Il n'y a pas d'autres espaces que celui de la fiction qui autorise une telle liberté de perceptions et de compréhension de soi. Mon hypothèse est que cette liberté permet de mieux appréhender le monde dans lequel on évolue, et d'accepter ou de rejeter ses codes, sa morale et ses contraintes de manière plus consciente lorsqu'on fait ce chemin à travers la lecture de fiction.

PB/ Est-ce que le trouble est une étape obligée vers une meilleure compréhension – de soi, de la réalité et de ses lois, de notre expérience d'humains? Vous disiez précédemment que le roman *Le plongeur* de Stéphane Larue offrait une « brutale incursion » dans l'univers de la restauration. Vos romans proposent eux aussi une immersion dans un univers sauvage. Le parcours de certains personnages – Noé dans *Oss*, les femmes de Féléor dans *Les sangs* – passe par différents degrés de rudolement. La brutalité a-t-elle pour vous une valeur initiatique?

AW/ Pour répondre à votre première question : oui, je crois fermement qu'il n'y a pas de véritable accès à soi sans trouble. Le *statu quo* ne permet pas d'apprendre, il faut se heurter au monde pour en comprendre la complexité. Et ce monde est brutal, du moins, selon nos codes moraux. La nature ne connaît ni bien ni mal, elle ne cible pas, ne porte aucun jugement. L'humain s' imagine souvent qu'il s'est affranchi des cycles qui régissent le temps, l'espace et les bêtes, ou qu'il en est le chef d'orchestre, pourtant nous sommes tous des figurants dans un écosystème qui nous transcende. J'aime les moments où ces deux

violences – celle de la nature, celle de l’homme – se percutent. La nature reste imperturbable, l’homme seul a une capacité de transformation. Mes personnages féminins (particulièrement Noé et Daã) s’avèrent en ce sens des allégories de la nature. Elles subissent la brutalité des autres (généralement des hommes), mais elles ressortent de la rencontre inchangées. Ceux qui les rudoient, qui tentent de les plier, sont renvoyés à eux-mêmes et amenés à évoluer. J’essaie de placer le lecteur dans cette même position, de le confronter à son système de valeur personnel, de lui faire voir des formes de brutalité qui semblent choquantes à première vue, mais qui sont en fait calquées sur l’amoralité de la nature et donc compréhensibles, tant qu’on s’en donne la peine.

PB/ Vous avez utilisé plus haut, au sujet de votre poème sur la Corriveau, une expression sur laquelle j’aimerais revenir : vous avez parlé de « colère féminine ». J’ai l’impression que vous désignez, par ces mots, un phénomène plus étendu, plus profond, que ne le serait simplement le contre-pied d’une « colère masculine » (expression qui n’entraîne pas du tout le même genre d’implications). Autrement dit, il semble que cette colère ne représente pas, pour vous, une simple déclinaison féminine de ce violent sentiment. Quand on considère les rapports d’étroite proximité que vous établissez dans votre œuvre, en particulier avec le personnage de Daã, entre la féminité et la nature, on sent qu’il peut s’agir d’une force brute, d’une énergie participant aux sources cachées de l’être, ses instincts, son animalité. En même temps, en cette décennie qui a vu se multiplier les mouvements sociaux procédant, précisément, d’une colère féminine – *Idle no more*, *#AgressionNonDénoncée*, *#MeToo* –, il est difficile de faire abstraction du contexte social. Il est largement question de sororité dans *Blanc Résine*, et vous avez à différentes reprises, dans les médias et sur les réseaux sociaux, affirmé votre sensibilité à ce type d’enjeux, à la prise de parole des femmes contre tout ce qui vient les brimer. D’où vient et contre quoi est dirigée cette colère féminine, et, pour en revenir à votre univers fictionnel, qu’est-ce que des états tels que la fureur, l’emportement ou la rage vous permettent d’explorer en tant qu’auteure ? Avez-vous tendance à vous indigner ?

AW/ Vous le formulez bien dans votre question : ce qui habite mes personnages féminins, c’est une force brute, près de celle de la nature, qui ne discrimine pas, qui n’épargne pas. Daã et Noé surtout, suivent les règles d’un cycle qui dépasse les codes humains, leur univers fonctionne selon les mêmes lois qui régissent le mouvement des sols, l’écoulement des eaux, la croissance et la chute des arbres. Y a-t-il vraiment une « colère » de la nature ? Il y a une force, une amoralité

souveraine, mais de prétendre que le vent « s’emporte », que la mer est « en colère », que le volcan « érupte de rage » est un réflexe d’anthropomorphisation qui n’a rien à voir avec la réalité de ces phénomènes. J’aime penser mes personnages féminins comme des êtres de pulsions, libres des normes sociales et dirigées par un ordre qui transcende celui des hommes. Elles ont le défaut de leur qualité : plutôt que de tenter de transformer le monde, elles vivent selon leurs propres règles sans tenir compte de celles qui pourraient les brimer. Elles ne ressentent pas souvent la colère, et quand ce sentiment surgit, il prend la forme d’une énergie brute qui monte en elles et les incite au mouvement. Mes personnages féminins expriment leur emportement dans la marche. Dans la décision de partir, si les codes qu’on leur impose ne sont plus tolérables pour elles. Elles n’essaient pas de faire plier les autres pour qu’ils correspondent à leur idéal : elles-mêmes étant « impliables », elles ne pensent pas que les gens puissent être changés non plus. La rupture et la fuite (marche ou mort, selon les livres) sont les seules issues possibles à leur besoin de liberté.

Comme elles, je me découvre souveraine de ma vie, mais en marge du monde. Je ne me sens pas pleinement investie dans les grands mouvements sociaux : les rassemblements collectifs m’angoissent et les voix qui s’unissent me bouleversent au point qu’elles me paralysent. Je ne suis pas une bonne militante, parce que je ne me fâche pas. J’essaie d’accueillir toutes les vérités, de comprendre ce que chacune nous révèle de l’âme humaine et de son animalité. Bien que la colère collective m’apparaisse nécessaire pour faire avancer la société ; bien que je sache que pour certains et certaines, l’indignation est un sentiment nourricier qui donne l’énergie de bâtir, de transformer les choses ; bien que les grands rassemblements permettent de réaliser des œuvres puissantes et un monde meilleur ; ce qui me plaît, moi, c’est de créer un havre à l’abri de la colère, pour que ceux que j’aime puissent soigner leurs blessures entre deux combats. N’étant pas guerrière, j’essaie d’être un territoire de repos pour la colère des autres, un cœur assez large pour qu’on s’y dépose, le temps de se refaire des forces.

PB/ Vos romans se déroulent dans un univers étrange qui emprunte des caractéristiques au conte de fées et à l’ère industrielle. Si l’on en juge d’après la densification de vos textes à compter du *Corps des bêtes*, votre imaginaire, ou votre mythologie, semblent s’être précisés en cours d’écriture plutôt qu’à ses tout débuts. De plus, *Blanc Résine* prend une valeur de récit fondateur, puisqu’il retrace les origines du personnage récurrent de Noé. Jusqu’à quel point l’univers

où évoluent vos personnages est-il précis dans votre tête ? Considérant le soin et l'originalité que vous mettez à *nommer* les personnages et les lieux de vos romans, comment votre univers fictionnel a-t-il pris (ou prend-il toujours) forme ?

AW/ L'univers que je construis se déploie au fur et à mesure que j'écris mes romans. Je ne caresse pas de grands plans, je ne suis pas en train d'imaginer une saga familiale ou une série d'aventure, qui se poursuivraient sur plusieurs tomes. Mes livres peuvent tous se lire indépendamment, simplement un lecteur qui suit davantage ma production retrouvera des personnages ou des lieux d'un texte à l'autre. Cette construction « d'un monde » n'était pas prévue au départ : c'est lors de l'écriture du *Corps des bêtes* que cela s'est imposé. De fait, une des protagonistes du manuscrit (qui s'appelait d'ailleurs Ada à l'époque, un nom pas très loin, onomastiquement, de la Daã de *Blanc Résine*) ressemblait tellement à la Noé d'*Oss*, dans ses réactions et ses comportements, qu'il devenait absurde d'en faire un nouveau personnage. C'est à ce moment que j'ai songé à créer une géographie qui servirait de toile de fond à mes romans. Quelques personnages resurgissent sporadiquement, mais mis à part Noé – qui est une figure particulièrement utile narrativement, car elle est toujours objet de la quête des autres, jamais sujet de la sienne (nous pourrions en reparler) –, je ne pense pas qu'il y ait de grands retours dans ma production à venir. Le travail sur la lignée de femmes très singulières que constituent Daã/Noé/Mie s'est terminé avec *Blanc Résine* et je n'ai pas l'intention de l'étendre davantage. Cela dit, l'espace lui-même que je mets en scène, que je vois comme un « territoire de l'imaginaire », s'étend à l'infini, et peut être exploré sous toutes ses coutures sans qu'on ne parvienne à en faire le tour.

Il faut en outre considérer que, jusqu'à *Blanc Résine*, ce sont des mythes et des contes qui initiaient l'écriture de mes romans (*Oss* : « Le Petit Chaperon rouge » ; *Les sangs* : « Barbe bleue » ; *Le corps des bêtes* : le récit biblique de Salomé). À partir du moment où mon univers est devenu un tout cohérent, il semble qu'il ait gagné en autonomie : il génère désormais ses propres mythes, et me permet de créer sans avoir à cueillir l'inspiration ailleurs. Cela ne m'empêche pas de le découvrir comme mes lecteurs, en l'arpentant progressivement pour en comprendre de mieux en mieux la géographie, les mœurs, les singularités.

PB/ Concevez-vous souvent vos personnages en fonction de leur utilité narrative ? L'exemple de Noé, que vous venez d'évoquer, est frappant à cet égard. Comment en êtes-vous arrivée à inscrire cette figure dans la quête des autres

personnages plutôt que dans la sienne propre? Noé éprouve pourtant, elle aussi, une grande envie de liberté...

AW/ Tous mes personnages jouent d'abord et avant tout une fonction narrative. Je ne construis pas mes textes dans le but de les servir, je n'imagine pas mes romans autour d'eux, mais plutôt à l'inverse, je leur donne un destin qui correspond à ce qui sera utile au récit plus large, à l'avancement de l'histoire, à ce que je veux transmettre. En ce sens, mon travail est plus proche du conte tel que Vladimir Propp le décortique dans sa *Morphologie du conte*. Chacun de mes personnages est là pour subir le joug d'une histoire qui le transcende, histoire qui est davantage une conversation avec le lecteur – avec l'inconscient du lecteur, même – qu'avec ces êtres de papier.

PB/ Vous associez volontiers la sexualité et la religion. Lô le prêcheur, dans *Oss*, est subjugué devant le corps nu de Noé. Les moniales de Sainte-Sainte-Anne, dans *Blanc Résine*, sont d'anciennes prostituées. Le mythe biblique de Salomé, qui vous a servi de point de départ pour écrire *Le corps des bêtes*, est basé sur un érotisme macabre, tout comme chaque histoire composant *Les sangs*. Autre exemple évocateur : votre nouvelle « La colombe », érotisation d'un épisode des évangiles, présente l'ange Gabriel sous les traits d'un garçon blond efféminé venant rendre visite, de manière très charnelle, à Marie. Comment vous situez-vous, esthétiquement parlant, par rapport au sacré?

AW/ Pour moi, la religion n'est pas le lieu du sacré. Le sacré relève davantage de la nature et des différents cycles qui composent la vie. La sexualité est le surgissement du naturel, ce qui inscrit l'humain le plus fortement dans son animalité, et par extension, dans sa relation au sacré. Le christianisme a toujours servi à sortir l'humain de son rapport mystique à la terre, aux bêtes, à l'environnement qui l'entoure. En redonnant au religieux un caractère charnel, j'ai l'impression de le rapprocher du sacré plus que de l'en éloigner.

PB/ Comment décririez-vous le rapport de vos personnages à une transcendance surnaturelle? Votre roman *Blanc Résine*, en particulier, se nourrit de multiples mythologies (lakota, gaélique, phrygienne, grecque, basque et hopis, notamment). Quel sens donnez-vous à cette dimension de votre travail?

AW/ Les mythologies sont un outil créatif pour moi, possiblement un outil de compréhension pour le lecteur, mais pas vraiment pour les personnages. Ceux-ci ne sont pas des êtres de pensées, mais d'actions. À quelques exceptions près, le seul accès que nous ayons à leur vision du monde est révélé par les gestes qu'ils

posent. Ainsi, je ne crois pas qu'ils aient de rapport à une transcendance surnaturelle. Ils évoluent dans un monde donné comme tel, sans l'interroger davantage que les personnages du conte, qui habitent ce temps du « il était une fois » et acceptent d'emblée les aventures qui surviennent, sans les questionner.

PB/ Ou alors, la nature est si puissante et fondamentale qu'une transcendance surnaturelle serait sans objet. Votre personnage de Daã entretient un rapport viscéral, organique, quasi chamanique ou druidique avec les éléments naturels. Vous l'associez à la résine. Elle porte l'empreinte de la taïga et connaît intimement le pouvoir des plantes. Elle a grandi en apprenant la langue et les lois d'Ina Maka, « la Terre-Mère » dans la culture lakota. « Je suis seule capable de faire des morts du vivant », déclare-t-elle. Plus qu'une liaison entre la féminité (brute), la maternité et le grand cycle de la naissance et de la mort, il semble que la nature soit le lieu d'exploration des effets de fantastique, aux confins de la réalité, mais, comme nous l'avons déjà souligné, une réalité dont vous prenez plaisir à transformer les codes. Qu'en pensez-vous?

AW/ Ce qui m'intéresse particulièrement avec ces effets de fantastique, c'est le retour vers le réel qu'ils permettent. De fait, il n'y a pas plus tangible, plus intuitif... plus « primordial » que la rencontre fusionnelle entre la nature et l'humain. Si ce sont l'extrême intuition de mes personnages (féminins, entre autres) et leur connexion intime avec le monde qui les entoure qui apparaissent comme fantastiques, il me semble que cela en dit beaucoup sur ce que nous sommes devenus comme espèce. Il faut que nous nous soyons beaucoup éloignés de ce qui nous définit comme animal pour qu'un rapport sacré aux cycles naturels ne soit plus considéré comme réaliste.

PB/ Qu'en est-il de votre propre rapport à la nature? Dans *Blanc Résine*, le soin que vous mettez à nommer la flore de la taïga semble indiquer un imaginaire botanique particulier, on vous devine sensible à la diversité de la végétation mais sans doute aussi aux qualités sonores du lexique floral, un peu comme si votre roman devenait un herbier poétique. D'autre part, les photographies de Sandra Lachance accompagnant le dossier de *Lettres québécoises* qui vous a été consacré vous montrent (mais ce n'est peut-être qu'un effet de mise en scène) en osmose avec le paysage forestier. Est-ce le cas?

AW/ Il y a différents aspects à votre question. Concernant le lexique botanique, j'aurais tendance à dire que j'aime la précision lexicale en général, pas seulement lorsqu'il est question de végétation. Dans *Blanc Résine*, je prends soin de nommer la nature, mais j'accorde la même attention lexicale lorsqu'il s'agit de

nommer les éléments de la mine, du train, de la médecine, de l'inondation, etc. Dans *Le corps des bêtes*, les mots qui entourent le dépeçage des baleines ont été au cœur de nombreuses recherches, et dans *Les sangs*, je me souviens être retournée au *Roi des Aulnes*, de Michel Tournier, pour retrouver le champ lexical de la blessure, car je me souvenais du dégoût ressenti lors d'une scène où un personnage lèche la plaie d'un autre, et je voulais recréer cette émotion dans un des passages de mon roman. En somme, j'aime la sonorité des mots exacts et j'éprouve beaucoup de plaisir à faire des recherches lexicales qui permettent de colorer le texte, quel que soit le sujet.

Concernant mon rapport personnel à la nature, j'aurais tendance à dire qu'enfant, la sphère animale m'inquiétait beaucoup. J'avais peur de tout ce qui était mobile sans être humain. Les insectes, les oiseaux, les chiens, les chats, les chevaux. Avec le recul, j'ai l'impression que le mouvement aléatoire des bêtes m'effrayait. Ces créatures « autres » parlaient des langages que je ne comprenais pas, et leurs déplacements brusques, leur impulsivité contrariaient mon besoin de me sentir en contrôle. J'étais une petite fille très anxieuse, qui ressentait fortement les émotions des autres, qui les ressentait « à travers le corps » plutôt que cérébralement, et je pense que, s'il avait fallu ajouter aux émotions humaines les mouvements animaux, cela aurait fini par m'envahir et me paralyser. Par l'écriture, toutes ces peurs sont tombées et je me sens désormais autant à l'aise devant un malamute que devant un enfant. J'habite en campagne, je suis souvent seule, les coyotes chantent autour de la maison et je suis en paix dans cet environnement, car je *comprends* ce qui se passe, ces mouvements ne m'affolent plus. Le travail sur *Le corps des bêtes* a été particulièrement important en ce sens.

Enfin, en ce qui concerne la nature-paysage, j'ai été élevée entourée d'adultes qui l'aimaient et me la faisaient découvrir constamment. Mes grands-parents m'ont appris le nom des arbres et des fleurs quand j'avais trois ans ; j'habitais près du fleuve et mes parents nous y amenaient toutes les fins de semaine ; il y avait (et a toujours) un grand bois derrière chez eux où nous passions nos étés à chercher de la pyrite de fer, des cristaux de quartz et de la glaise pour fabriquer des assiettes qui séchaient au soleil. J'ai passé mes étés dehors et une grande partie de mes hivers aussi. Mon père est minéralogiste et il nous parlait des lents mouvements du sol, de l'histoire des différentes sortes de roches... ces savoirs ont toujours été très tangibles, très concrets pour moi. Ils imprègnent sûrement mes textes. Quant à m'imaginer en femme des bois, c'est

une autre affaire. Mais je me sens en sécurité près des arbres et lorsque je suis en contact avec les éléments cycliques de la nature.

PB/ Les mots « Plie la rivière » font partie d'un chant que Noé aime entonner. Vous associiez précédemment le verbe « plier » à l'action de rudoyer et vous parliez aussi de « femmes impliables ». Que signifie l'expression « plier la rivière »?

AW/ Elle signifie précisément ce que vous dépeignez dans votre question. Noé chante principalement ces paroles lorsqu'elle est en contact avec des personnages qui n'osent pas l'approcher. C'est une forme de provocation, une manière de mesurer sa propre force, d'essayer d'engendrer un heurt. Elle suggère à travers ces paroles que les autres, même en y mettant tous leurs efforts, n'arriveront pas à la plier. Le refrain de ce champ est plus exactement : « essaie / plie la rivière / poings serrés / vois si l'eau ne fuit pas entre tes doigts ». Cela exprime assez clairement la position que Noé tient dans *Plie la rivière*, où on la découvre plus résistante encore que dans les autres romans. Ceux qui tentent de plier une rivière s'épuiseront bien avant que l'eau ait changé son cours...

PB/ Que désigne « La Sauvagine », titre provisoire de votre projet en cours : un personnage ou un lieu? (Les gens qui vous connaissent savent que vous avez récemment acquis une maison à la campagne et que vous lui avez attribué ce surnom.) La rédaction de ce roman s'inscrit dans un cadre expérimental : un projet intitulé « L'atelier » au cours duquel vous informerez périodiquement vos lecteurs des étapes de sa création. Comment prévoyez-vous que ce projet nourrisse votre travail d'écrivaine?

AW/ Ah! Ça, c'est une question drôle! Le problème le plus sérieux que je rencontre présentement avec ce projet intitulé provisoirement *La Sauvagine*, c'est l'absence de nom de la protagoniste. Nous en avons parlé, l'onomastique est extrêmement importante pour moi. Or cette plumeuse d'oie ne me laisse pas trouver son nom (long combat de volonté à résoudre, entre elle et moi). Je me suis ainsi décidée à emprunter le nom de ma maison pour ce projet, le temps de comprendre comment s'appelle cette femme-là. La Sauvagine est donc aussi un lieu, un cottage plus que bicentenaire en pièce sur pièce, que j'habite dans Lanaudière. Elle est très inspirante et on retrouvera sûrement beaucoup de ses traits dans mon roman, aussi il n'est pas hasardeux qu'il y ait superposition de surnoms, même si cela peut générer un peu de confusion chez le lecteur.

Par ailleurs, en ce qui concerne « L'atelier », c'est un projet qui m'enthousiasme et que je souhaite mener depuis très longtemps. La pandémie de la Covid-19 et le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec m'ont permis de m'y atteler et c'est un grand plaisir de le voir prendre forme. L'objectif de ce site web est d'exposer de quelle façon une idée surgit et se déploie au point de devenir un roman. Je le fais pour les lecteurs qui aimeraient comprendre le processus créatif, mais je creuse aussi cette question pour moi, car j'ai toujours été fascinée par le mécanisme d'émergence des idées (ma thèse portait sur différentes notions de critique génétique, et cela continue de m'intéresser activement). Je ne sais pas encore de quelle manière le projet numérique modifiera l'écriture du texte, mais le simple fait d'être en contact hebdomadaire avec d'autres interlocuteurs et de penser en temps réel le processus d'écriture teinte déjà la conceptualisation du roman. Je dessine davantage, j'essaie de rendre plus tangible le projet, et cela transforme mon rapport à son intrigue même.

Entretien réalisé entre le 26 juin et le 20 décembre 2020.

Bibliographie

LANIEL, Jérémy (2017), « Dans la bibliothèque d'Audrée Wilhelmy. Vivre à l'intérieur », *Lettres québécoises*, n° 167, février, pp. 16-17.

RICHTER, Anne (2017), *Les écrivains fantastiques et la métamorphose*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « L'Académie en poche ».

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

WILHELMY, Audrée (2011), *Oss*, Montréal, Leméac.

WILHELMY, Audrée (2013), *Les sangs*, Montréal, Leméac.

WILHELMY, Audrée (2017a), *Le corps des bêtes*, Montréal, Leméac.

WILHELMY, Audrée (2017b), « La colombe », dans Stéphane Dompierre (dir.), *Pulpe*, Montréal, Québec Amérique, pp. 139-149.

WILHELMY, Audrée (2019a), *Blanc Résine*, Montréal, Leméac.

WILHELMY, Audrée (2019b), « Pointe-Lévy », *Estuaire*, n° 177, septembre, pp. 11-16.

Les Cahiers Anne Hébert

Vente-débarras

Christiane Lahaie

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079399ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079399ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lahaie, C. (2021). Vente-débarras. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 215–218.
<https://doi.org/10.7202/1079399ar>

© Christiane Lahaie, 2021



Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Vente-débarras

CHRISTIANE LAHAIE

Université de Sherbrooke

Il va faire chaud et humide.

Dans le ciel, quelques nuages s’effilochent et annoncent de la pluie pour le lendemain. Peu importe. C’est aujourd’hui qu’Ariane tient sa vente-débarras. Elle aura le temps de tout écouler avant que la première goutte de pluie ne s’abatte sur elle.

Ça fait des mois qu’elle vide ses tiroirs. Qu’elle remue la poussière des placards et des coffres. Elle a trouvé des tonnes de lavande en sachet, totalement vidés de leur parfum. Et des vêtements mangés par les mites. Elle en a jeté dans le bac à déchets, et mis de côté ce qui était encore intact. Elle trouvera bien une friperie qui prendra le lot pour quelques billets.

Elle sait qu’elle écoulera facilement ses 45 tours et ses vinyles. On a recommencé à en faire tourner sur des platines et à prendre mille précautions pour ne pas les rayer. Elle a tout examiné. S’est étonnée devant l’état de sa collection. Pas d’égratignures. Et pas de poussière. Ou si peu. On dirait qu’elle ne les a jamais fait jouer, ces disques. Pourtant, plein d’airs et de rythmes sonnent encore à ses oreilles. Elle a ce côté maniaque qui l’oblige à prendre soin de tout, même des choses qu’elle n’aime pas. Qu’elle n’aime plus. Mais il y a des limites.

Elle garde *Abbey Road* et *Barbara à l’Olympia*. Le reste peut partir.

Sur une serviette de table, Ariane a étalé sa collection de bijoux en toc. Ils ne valent rien, mais ils attireront les regards. Les bijoux, c’est comme des aimants. Surtout pour les petites filles comme elle. Comme celle qu’elle a déjà été, il y a longtemps.

Les fausses perles luisent toujours. Les roses ont un reflet laiteux. On pourrait presque croire qu’elles sont vraies. Les émeraudes et les saphirs de pacotille n’ont pas perdu leur éclat. Rien d’étonnant. Elle ne les a jamais portés.

Les gens adorent faire de bonnes affaires. Ils seront servis.

Dans une grosse corbeille, elle a disposé une série de poupées de toutes les tailles. On dirait une gerbe de fleurs fanées. Sa poupée espagnole, celle aux

cheveux sombres et bouclés, écarquille les yeux. Une autre écarte les bras pour qu'on la prenne. Ça ne saurait tarder. Qui peut résister à des joues aussi rouges et dodues? En revanche, ses Barbies ont une petite mine. Elles ont beaucoup vécu, celles-là. Une des deux, la blonde articulée, n'a plus de rouge à lèvres. La tête de la brunette tient à peine, car le latex a fendu.

Elle ne sait pas pourquoi, mais elle leur arrachait souvent la tête. Puis la remettait en place après avoir constaté que ni la blonde ni la brunette n'avait de cerveau. Une sorte d'habitude. Elle l'habillait avec du velours et du lamé, puis lui tirait sur la tête jusqu'à ce qu'on entende pop. C'était plus difficile de remettre les choses en place. D'où le latex brisé.

Puis, au centre de la corbeille, sa poupée rousse. Celle que sa mère appelait sa « tavelée ».

Elle ignore pourquoi, mais elle détestait ce corps de caoutchouc tacheté de brun. Il lui arrivait de le battre. De le frapper de ses minuscules poings fermés, en serrant les dents. Il était laid, ce visage au nez trop retroussé. À la bouche dédaigneuse et pâle. Pourquoi lui avoir fait un tel cadeau? Pourquoi lui demander d'en prendre soin? C'était aberrant. Elle la mettait quand même sur son lit, avec les autres, après avoir replacé la couette et l'oreiller.

Ariane se demande soudain pourquoi elle n'a pas voulu s'en départir avant.

Elle regarde sa montre. Sept heures. Les clients vont commencer à affluer. Elle est prête. S'assied sur une chaise droite. Le bois craque. Ariane tient sa caisse de métal sur ses genoux, et attend.

Les antiquaires se pointent en premier. C'est classique. Un grand efflanqué au teint gris se penche sur la marchandise. Il offre un peu d'argent pour la verrerie de cristal. Il essaie de flouer Ariane. Mais elle sait que de telles coupes sont devenues introuvables. Désormais, on taille le cristal à la machine. Pas à la main, comme pour les siennes.

Ariane fait une contre-offre. À la hausse. L'antiquaire boude quelques secondes, puis accepte. D'un geste plein de réticence, il lui tend un billet. Elle le prend et l'enferme dans sa caissette. L'homme s'empare de la boîte et la soulève délicatement. Le cristal tinte à peine.

Un instant, le regard de l'homme se fixe sur la poupée rousse. Il a l'air intrigué. Demande d'où vient cette... chose.

Ariane ne sait pas. N'a jamais voulu savoir. La poupée doit bien avoir cinquante ans.

L'antiquaire la considère un instant, et s'en va. Au moment de remonter dans sa voiture, il ne peut s'empêcher de se retourner. Comme s'il hésitait. Puis, non.

Ariane soupire. Elle a bien cru que ça y était.

Se succèdent des badauds curieux et désargentés. Les vinyles s'envolent pour quelques pièces de monnaie. Un vieux barbu veut tous les 45 tours. Il sent si fort la pipe qu'Ariane les lui cède pour une bouchée de pain.

Quelques snobs se pointent, en quête de curiosités à mettre dans leur cabinet. Ils prennent quelques figurines de porcelaine, dont les Animaux de Brême et la Fée Carabosse. Une femme fardée jusqu'à la racine des cheveux achète les Barbies pour sa collection. Demande à Ariane si elle a d'autres vêtements que ceux-là. Ariane fait non. Les vêtements ont pris le chemin de la déchetterie la veille. Dommage.

Une vieille dame aux doigts crochus s'intéresse aux bijoux. Elle dit à Ariane qu'elle en fabrique des neufs avec des vieux. Ariane lui fait un prix. Marché conclu.

Un couple arrive avec ses trois jeunes enfants. Deux fillettes bavardes et un garçon taciturne comme une pierre. Les petites se ruent sur les poupées. Le gamin, lui, prend un air dégoûté en apercevant la poupée rousse. La tavelée. Il demande à sa mère ce que c'est. Elle ne répond pas. Me regarde comme si j'essayais de lui vendre un godemiché. Le père finit par me payer. Ils les ont toutes prises, les poupées. Toutes sauf la tavelée.

Il ne reste presque rien sur la table. Quelques livres de cuisine et deux sacs à main en cuir de vache. Et, au fond de la corbeille, la poupée rousse.

Comme le vent se lève et que les clients se font de plus en plus rares, Ariane se dit qu'il va bientôt falloir remballer. Une jeune fille lui demande combien elle veut pour les sacs. Ariane répond qu'elle peut les prendre. Et les livres aussi. Et la poupée.

La jeune fille prend un air étonné. Dit merci. Elle s'empare des sacs, mets les livres dedans. Elle trouvera bien une ou deux bonnes recettes là-dedans. Puis elle baisse les yeux sur la poupée. Elle relève la tête et semble implorer Ariane du regard. Elle fait non, l'air embarrassé, et s'éloigne en vitesse.

Ariane soupire. Elle plie la nappe à carreaux et la fourre sous son bras. Elle s'empare de la caisse de métal et rentre dans la maison pour la ranger. Elle ressort pour prendre la corbeille, et dépose la poupée restante sur la table. Une passante en voudra peut-être.

Le lendemain matin, Ariane constate que sa table pliante a disparu. La poupée, elle, gît dans une flaque d'eau.

Alors, Ariane enfile son ciré, affronte l'averse et récupère sa tavelée. D'un geste instinctif, comme pour la réconforter, elle la serre contre elle.

Une fois à l'intérieur, elle l'essuie et l'emmailote dans un chandail de laine. Puis la dépose au fond, tout au fond d'un placard.

Une prochaine fois, peut-être, quelqu'un en voudra. Peut-être.

Dans l'obscurité, bien au chaud et sans que personne ne la voie, pas même Ariane, la tavelée sourit et ses cheveux, incandescents, brillent dans le noir.

Les Cahiers Anne Hébert

Deux contes de *Kissing the Witch. Old Tales in New Skins* traduits de l'anglais par Nicole Côté

Emma Donoghue

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079400ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079400ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Donoghue, E. (2021). Deux contes de *Kissing the Witch. Old Tales in New Skins* traduits de l'anglais par Nicole Côté. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 219–231.
<https://doi.org/10.7202/1079400ar>

© Emma Donoghue, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Deux contes de *Kissing the Witch. Old Tales in New Skins* traduits de l'anglais par Nicole Côté

EMMA DONOGHUE

NICOLE CÔTÉ

Université de Sherbrooke

« Le Conte de l'oiseau »

Lorsque j'étais aussi jeune que tu l'es, j'ai appris à sauver ma vie. Tu crois que je t'ai sauvée, mais la vérité, c'est que le besoin que tu avais de moi m'a appelée ici. C'est un oiseau qui m'a aidée jadis, mais c'aurait pu être n'importe quoi : un bâton, une roche, tout ce qui se trouvait à portée. L'idée, c'est de prendre sa vie en main.

Enfant, j'ai soupesé ma vie, et je ne l'ai pas crue valable. Un jour que je frottais le grand escalier, j'ai trouvé un vieux couteau de cuivre tordu. Dans sa courbe corrodée, ma réflexion était à peine haute comme un ongle de pouce. Je tenais désormais pour sûr que j'étais parmi les moindres de ce monde. Chiens et chats importaient plus que moi. Ils avaient leur place sur la terre ; ils méritaient leur toilettage, leur nourriture, ou leur noyade ; personne ne mettait en question leur existence. Alors que moi, je n'étais pas un animal nécessaire.

Il y avait un homme que j'avais appris à appeler père. Il s'occupait des chevaux dans les grandes écuries, de leurs bouches vives et de leur chœur métallique ; ses yeux ne descendaient jamais à mon niveau. Il y avait une femme qui s'appelait ma mère. Elle portait un tablier comme un nuage de neige ; ses mains rougissaient, comme honteuses. Je n'arrivais pas à imaginer que j'avais émergé de sa chair plantureuse ; il semblait plus probable qu'elle m'ait découverte dans une bouse, derrière un tonneau de pommes, ou en nettoyant un piège à souris. Un jour, écoutant à la porte de la buanderie, je l'ai entendu dire à une voisine qu'elle avait passé vingt ans à se languir d'un enfant. Je pouvais à peine être ce qu'elle avait eu en tête.

Vous devez comprendre : je n'étais pas maltraitée ; personne ne perdait haleine à me lancer des insultes par la tête. Je ne me sentais pas appartenir à cette

famille, c'était tout. Pas plus que ne m'appartenait quoi que ce soit ; ma vie était une vie empruntée. Me considérant comme une punaise dans leur lit, un coucou dans leur nid, je ressentais une réticente gratitude envers eux pour la nourriture et le toit qu'ils m'accordaient. Je portais les restes de tout le monde : mes souliers avaient été taillés dans les gants du jardinier, ma robe-fourreau, dans de vieux mouchoirs. Mes noms étaient eux aussi usagés, communs : *filles*, *la créature*, mais le plus souvent, *toi*, *là*.

Toute histoire que j'avais entendue sur des enfants échangés à la naissance ou abandonnés dans les roseaux, je me la répétais le soir afin de glaner son message secret. Mais je n'avais pas idée de la manière dont j'avais dérivé jusque dans le chemin de ces géants indifférents appelés père et mère, et je n'osais m'en enquérir.

Dans les champs, je retrouvais un sentiment de proportion. Je savais alors que nous étions tous également minuscules sous l'œil liquide du ciel, et toutes également précieuses sous son regard. J'avais l'habitude d'être si tranquille que même les lapins ne me remarquaient pas. Des goélands tournoyaient au-dessus, s'égosillant dans leur faim. Des hirondelles décrivaient des lettres sur le ciel, trop brèves pour être lues. J'ai une fois passé une journée entière aux champs, un brin d'herbe dans chaque main pour m'ancrer à la chaude terre. J'ai regardé le soleil se lever, décrire sa course au-dessus de ma tête, puis se coucher. Des coccinelles s'accouplaient sur ma jointure ; une musaraigne grignotait ma chaussette, et je tentais de ne pas rire. Une telle journée valait n'importe quelle punition.

Ma mère et mon père me battaient quand ils en ressentaient le besoin ; seulement en règle générale, les mots ne brisent pas les os¹. Ce qu'ils voulaient, je crois, ce n'était pas de me blesser ; c'était de me montrer l'ordre des choses. La leçon était simple, et si je ne l'apprenais pas, je n'avais que moi à blâmer. La verge de bouleau l'écrivait bien assez souvent sur la peau de mon dos. Restreins tes horizons, réduis tes attentes, et tu ne seras jamais déçue. Garde ton cœur infiniment petit, et le chagrin ne l'espionnera jamais, n'y plongera jamais, ne s'envolera jamais avec ton cœur dans ses serres.

Alors quand un beau printemps, en dépit de tous ces bons conseils je suis tombée amoureuse, l'amour ressemblait à un désastre. J'en ai pris une petite bouchée, qui a explosée dans mon estomac. L'amour s'est propagé dans chaque

¹ En référence au proverbe : « Sticks and stones may break my bones, but words will never hurt me. » Je traduis : « Cannes et cailloux me cassent peut-être le dos, mais les mots jamais ne me briseront les os. »

recoin, s'est hissé sur chaque muscle, a déverrouillé chaque articulation. J'étais si étonnée que je me sentais haute de deux mètres. Les épaules me démangeaient comme si des ailes allaient en sortir.

Petite, ta peau est si douce, disait l'homme en me caressant la joue avec son énorme pouce.

Je commençais à frémir dès que je l'entendais cogner à la porte ; lorsque j'ouvrais et faisais une révérence, mes genoux plongeaient vers le sol comme ceux d'une grenouille ; son premier sourire me faisait bégayer. Ses yeux, sous des volutes de cheveux noirs, étaient sa seule faiblesse. Il me reconnaissait toujours à mon souffle.

Un jour, j'ai frotté le même coin pendant trois heures, et quand l'homme est finalement passé, j'ai renversé le seau de mousse sale, qui s'est étalée dans le couloir. Il a aussitôt reculé, mais ses chaussures de cuir luisant avaient été éclaboussées comme des roches sur le rivage.

J'ai tenté de les essuyer avec mon tablier, mais il m'a relevée. Il y avait une telle force dans son avant-bras, un tel visu dans l'arbalète de son coude, un tel délice dans l'arc de ses épaules. Sur ses mains poussait un duvet noir. Il était comme le rocher qui sépare la rivière, et il sentait les pommes restées dans l'obscurité tout l'hiver.

Moi qui n'avais rien ni aucun droit, je l'aurais pour moi.

Ainsi, d'une manière ou d'une autre, la chose s'était réalisée, comme dans les plus belles histoires, comme dans le rêve auquel on s'accroche, comme à une couverture déchirée un matin glacial où il est passé l'heure de se lever. Mon père, ses mots émoussés de soupçon, m'a annoncé qu'un grand homme m'avait demandée. Ma mère m'a alors présenté un gros panier de tissu et une aiguille. Sans parler, nous avons commencé à tailler et à coudre ma nouvelle vie.

Je serais une tache sur la descendance de mon mari ; je savais cela sans qu'elle le mentionne. Si son caprice à lui était de s'abaisser pour me relever, alors il ne fallait pas m'illusionner en croyant que je le méritais. Je devais garder en tête la minuscule image enfumée de la créature insignifiante que j'étais avant d'être honorée par son regard.

Mais lorsqu'on m'a présentée à lui dans ma nouvelle robe, il m'a fait oublier toutes mes craintes. Il a découvert ma main dans ma longue manche et a commencé à compter mes doigts. À peine mes parents s'étaient-ils éloignés à

reculons qu'il se penchait sur moi pour plonger son visage dans ma chevelure. Son murmure a rugi : qu'est-ce qu'ils nous étaient, maintenant, et que leur étions-nous désormais? Son oreille contre ma joue dégageait une surprenante chaleur ; mon doigt s'est mis à ramper le long de ses conduits velus comme une abeille aventurière. Il me sortirait de tout ceci, promettait-il, me donnerait un nouveau nom, ne laisserait rien me blesser. J'ai commencé à frémir de plaisir.

Le lendemain de nos noces, j'étais couchée près de la chaude montagne qu'était mon mari. Je traçais les motifs marrons que nous avions laissés sur les draps : était-ce une fleur, une griffe, un flocon? J'ai fini par décider que c'étaient deux feuilles qui croissaient l'une autour de l'autre. Je lui appartenais désormais, et lui m'appartenait.

Avec une aisance déconcertante, j'ai appris à gérer une maison plus vaste que celle que j'avais frottée pour ma croûte. Je savais enfin qui j'étais : c'était pour cela que j'étais née. J'aimais arpenter les corridors avec ma traîne qui balayait les dalles ; je me délectais de chaque vitre que je n'aurais jamais à nettoyer. Quand, le mois suivant, je me suis retrouvée enceinte, chaque miroir semblait faire écho à ma grandeur. Sans vergogne, je voulais le paraître, être de la forme d'une pomme ou du soleil à midi.

Un matin au milieu de l'été je me suis levée tôt et songeais à sortir voir l'herbe pousser et les oiseaux se lever, comme à l'époque où c'était ma seule consolation. Puisque j'étais désormais différente, devenue riche en esprit et en chair, ma peau me semblait étirée comme un tambourin. Puis mon mari a jeté un coup d'œil endormi par-dessus son épaule et m'a demandé où j'allais.

Comme il me l'expliquait lorsque j'étais assise au bord du lit, cela avait du sens : le danger de se promener sous le soleil cinglant, le risque d'être exposée à des hommes rudes dans les champs de maïs, l'impropriété d'une telle situation. J'ai hoché la tête, j'ai ri avec lui, et ce matin-là, il était vrai que je préférais grimper dans la caverne de ses bras et me combler de félicité.

Mais à mesure que mes hanches s'élargissaient, la grande maison me paraissait rapetisser. J'ai arpenté les corridors jusqu'à les connaître par cœur ; j'ai appris chaque angle de la cour. Dans leur cuir souple, mes pieds s'impatienzaient de retrouver le chaume des grands champs, mes yeux s'élançaient vers l'horizon lointain.

J'allais repartir un dimanche, quand il ne pouvait se trouver d'hommes dans les champs, mais mon mari a encore refusé ; cette fois, ses yeux montraient de la

perplexité. J'ai de nouveau tenté de me rendre aux champs quand il était parti vaquer à ses affaires, mais la ménagère me refusait la clé du portail. Je me suis faufilée un autre jour, quand il comptait son argent, et il a montré de la sympathie lorsqu'ils m'ont ramenée, mais je voyais la colère s'étirer entre ses sourcils. Une fois de plus, il a parlé en des termes qu'un enfant comprendrait. Il a pris mes deux mains dans l'un de ses énormes poings, et a embrassé les larmes sur mes joues.

J'ai acquiescé. J'ai essuyé mon visage. Je savais qu'il était déraisonnable de tant se languir d'une promenade au soleil. Mon mari riait doucement, et se demandait tout haut ce qu'une femme gestante demanderait ensuite : un cerf-volant, un renard comme animal domestique, un charbon à mâcher ? Ce n'est qu'à ce moment, en regardant dans le bleu de ses yeux, que ça m'est devenu clair, et la terreur m'a arrêtée net de parler.

Oh, mon mari n'était pas un tyran ; il n'aurait jamais vendu mes bijoux, ou mes enfants, ni ne m'aurait tranché la tête. Mais désormais je savais que ce qu'il voulait pour moi n'était pas ce que je voulais. Ce que cet homme bon avait juré d'éloigner de moi n'était pas ce que je craignais. Je savais qu'il ne laisserait jamais rien me blesser, mais il ne laisserait rien me toucher non plus.

L'été avait décliné vers un automne froid. De ma fenêtre, je voyais des volées d'oiseaux se former en pointes de flèches, visant le sud. Par moments, ils échouaient, quittaient la formation, s'en dégageaient comme de la grêle, mais toujours ils revenaient ensemble.

Mon ventre grossissait de jour en jour, mais le reste de moi rapetissait. Mon mari avait pris l'habitude de s'adresser à moi comme si j'étais quelqu'un d'autre. Comment se porte ma chère épouse aujourd'hui ? demandait-il. Je le regardais, muette, et songeais : Je ne sais pas, comment va-t-elle ? Où est-elle ? Qui est-elle ? Amène-là ici, que je lui demande comment vivre cette vie.

Un jour, il m'a trouvée à genoux dans un des corridors, penchée sur un amas de plumes brunes. C'était une petite alouette ; elle avait dû se prendre dans la cheminée, s'y heurter à mort dans sa chute. Je sanglotais si fort qu'il a cru mon temps venu ; il partait d'un pas hésitant chercher la sage-femme quand je me suis retournée et lui ai montré mes mains. Il scrutait l'oiseau, son visage touchant presque les plumes de travers, et un instant, j'ai cru qu'il allait rire, mais son expression était grave quand il a levé le visage vers moi. Mon amour, a-t-il dit, que nous est un oiseau, et que sommes-nous pour un oiseau ?

Je n'avais pas de réponse à lui fournir. Quand il a essayé de me lever, j'étais trop lourde pour lui ; mes jambes étaient figées de froid au sol.

Agenouillée là, consciente que ses pas s'éloignaient peu à peu, j'ai senti un tremblement sous mes pouces. Lorsque j'ai rapproché l'oiseau de mon visage, j'ai senti une minime pulsation. Pas tout à fait mort, alors, à mi-chemin.

Au cours des semaines qui ont suivi, j'ai nourri la fragile créature de gouttes de lait du bout de mon petit doigt, et l'ai gardée au chaud dans mon col de fourrure. Tout était en attente. Je refusais de songer à moi : ma fortune exceptionnelle, ma maison parfaite, mon excellent mari, qui pouvait rendre toute femme heureuse, si elle le laissait faire. J'attendais simplement de voir si l'oiseau vivrait.

Un jour, il a avalé. Un autre jour, il s'est tenu sur ses pattes. Un autre jour encore, il a volé, et le jour suivant, il a aperçu un coin de ciel, puis a tenté de fracasser la vitre. J'aurais pu le garder avec moi, un jouet aux liens de soie, mais dans quel but ?

Je l'ai amené à la plus haute fenêtre de la maison et l'ai laissé sortir. Le battement de ses ailes était étonnamment puissant. L'air sentait la gelée, mais il y avait du temps pour rejoindre l'été. Je suis restée là, à regarder l'oiseau tournoyer au-dessus des toits. La chair m'appesantissait comme une lourde robe. L'enfant en moi donnait des coups, une clameur muette exigeant libération.

La prochaine fois. L'année suivante. Je partirais d'une façon ou d'une autre, à un moment donné, avec ou sans cet enfant, vers un endroit dont je ne connaissais rien sinon que le soleil brillerait sur ma tête nue. Je serais blessée et j'aurais peur, mais plus jamais je ne serais enfermée.

J'avais ma vie entre mes mains, désormais, mon cœur battant faiblement, encore trop infime pour que quiconque le remarque. J'ai gardé la liberté en mon sein. Je la nourrirais, je l'aimerais ; elle grandirait suffisamment pour m'emporter.

L'arc de l'oiseau l'a ramené devant ma fenêtre ; l'oiseau y est resté un moment, comme s'il avait quelque chose à dire.

*Dans un murmure j'ai demandé :
Qui étais-tu avant de prendre ton envol ?
L'oiseau a répondu :
Te raconterais-je mon histoire ?
C'est le conte de la rose.*

« Le Conte de la rose »

Dans cette vie je n'ai rien d'autre à faire que de m'ébattre au vent, mais dans la précédente, mon destin était de naître femme.

J'étais belle, du moins est-ce ce que mon père me disait. Mon miroir ovale reflétait un visage sur lequel rien n'était écrit. J'avais bien des soupirants, mais n'en voulais aucun : leur dévotion de chien me semblait trop aisément acquise. J'avais, même alors, un appétit pour la magie. Je voulais quelque chose d'aussi improbable et parfait qu'une rose à peine éclore.

Puis, lors d'une tempête printanière, les navires de mon père ont fait naufrage, et mes prétendants n'ont plus voulu de moi. J'ai regardé dans le miroir, et j'ai vu, non pas moi-même, mais chaque endroit où je n'avais jamais mis les pieds.

Du jour au lendemain, les serviteurs avaient disparu ; ils semblaient s'être fondus dans le paysage. Dans la cour, le vent emportait les feuilles mortes et les papiers de l'année passée pendant que nous nous pliions bagages. Mon père soulevait des malles si lourdes que des veines brodaient son front. Mes sœurs levaient leurs pâles, fins doigts, et se plaignaient au vent. Comment pouvait-on s'attendre à ce qu'elles travaillent de leurs mains ?

J'ai relevé mes jupes et me suis mise à l'ouvrage. Cela me donnait un étrange plaisir de sentir sous quoi mon dos pouvait fléchir, ce que mes bras pouvaient supporter. Je n'étais pas meilleure que mes sœurs, je voyais seulement plus loin.

Notre nouveau chez-nous était une petite maison de campagne. Mon père m'avait montré comment clouer le miroir au mur qui s'écalait. Il y avait de l'herbe, bonne et mauvaise, mais pas de roses. À la rivière, où je battais les chemises blanches de mon père contre les roches noires, je trouvais une sorte de paix. Mes mains s'engourdissaient et ma chevelure sombre s'emmêlait sous le soleil. Je lavais mon vieux moi à grande eau ; au plus fort de l'été, j'étais presque prête.

Mes sœurs se tenaient sur le seuil, au cas où un prince passerait à cheval. La chaude brise portait parfois jusqu'à moi un rire méprisant.

Au moment où l'été nous quittait avec les oiseaux, on a fait savoir à mon père que l'un de ses navires était arrivé à destination. Ses yeux pâles ressortaient comme des œufs. Ce qu'il désirait le plus au monde, disait-il, c'était de nous

rapporter à chacune ce que nous désirions. Mes sœurs ont demandé de lourdes robes, des houppelandes doublées, des bottes bordées de fourrure, n'importe quoi pour protéger du vent. Je savais que rien ne pourrait nous prémunir contre le vent, alors j'ai demandé une rose rouge à peine éclosée.

La première neige était tombée avant que mon père ne revienne, mais il avait trouvé une rose pour moi. Mes sœurs attendaient sur le seuil, les bras croisés. J'ai accouru pour l'accueillir, cet arbuste rabougri qu'était mon père avançant pas à pas dans la neige. J'ai pris la rose avant qu'elle ne s'échappe de ses doigts ; mon père venait de tomber. Les pétales étaient écarlates sous leur peau de frimas.

Nous avons empilé toutes nos couvertures sur lui, mais ses tremblements secouaient le lit. Mes sœurs pleuraient et maudissaient le sort, mais il ne les entendait pas. Elles se sont endormies en pleurs devant l'âtre.

Cette nuit-là, dans son délire, mon père s'emportait à propos d'un blizzard et d'un château, d'une rose volée et d'une bête encagoulée. Puis, subitement, il était bien éveillé. Il a agrippé mon poignet et m'a dit : Ma fille, je t'ai vendue.

L'histoire m'est parvenue pleine de fureur et de détours, de soudaines lancées et de mots en rafales. J'écoutais, rassemblant les pièces déchirées de mon avenir. Pour une rose rouge, sa vie et une boîte de pièces d'or, mon père avait promis à la bête la première chose qu'il verrait à son arrivée à la maison. Il avait pensé que ce serait un chat. Il avait espéré que ce serait un oiseau.

Mon cœur cognait contre l'enclume de mon sternum. Père, lui ai-je répondu, que signifie une promesse faite à un monstre?

Il a clos ses paupières frémissantes. Cela ne sert à rien, a-t-il articulé, la langue sèche. La bête nous trouvera, nous suivra, nous flairera, où que nous allions. De l'eau s'est mise à couler sur ses joues comme si ses yeux se dissolvaient. Ma fille, a-t-il plaidé d'une voix de vieux bois qui craque, pourras-tu un jour me pardonner?

Je ne pouvais que répondre à sa question par une autre. Déposant ma main sur sa bouche, j'ai murmuré : Qui de nous ne vendrait pas tout pour rester vivant?

Il a tourné son visage vers le mur.

Père, lui ai-je dit, je serai prête à partir au petit matin.

Vous me direz que j'aurais dû me sentir trahie, mais je tremblais d'excitation. J'aurais dû me sentir comme une possession, mais pour la première

fois de ma vie, je semblais être en possession de moi-même. Je suis partie en tant qu'otage, mais c'était comme si je fonçais vers le champ de bataille.

J'ai laissé la rose sécher contre mon miroir, au cas où je reviendrais un jour à la maison. Mes sœurs, les yeux remplis de larmes, nous ont regardé partir à l'aube. Elles ne comprenaient pas pourquoi mon père ne portait pas de fusil pour tuer la bête. Pour elles, une parole n'était pas quelque chose qu'on tenait.

Le château était au milieu d'une forêt où le soleil ne pénétrait jamais. Tous les villageois que nous arrêtions pour leur demander notre chemin crachaient devant eux à ouïr notre destination. Il n'y avait eu ni mariage ni baptême dans ce château durant une génération. La jeune reine avait été exilée, emprisonnée, dévorée (ici, les versions divergeaient) par une bête encagoulée qu'on voyait au crépuscule arpenter les remparts. Personne n'avait jamais vu le visage du monstre ou survécu pour en témoigner.

Nous nous sommes arrêtés pour nous reposer quand le jour tombait. Mon père repérait les sentiers à travers les arbres, tentant de se rappeler son chemin. Ses yeux tournaient dans leurs orbites comme ceux d'un agneau quand les loups l'encerclent. Il a respiré profondément puis a commencé à parler. Mais je lui ai dit chut.

La nuit est tombée avant que nous atteignions le château, mais la lumière s'échappant des grandes portes traçait un chemin à travers les arbres. La bête attendait en haut de l'escalier, dos à la lumière, enveloppée d'obscurité. Je m'efforçais de distinguer les contours du masque. J'imaginai une nouvelle difformité pour chaque épaisseur de tissu noir.

La voix, quand elle est apparue, n'était pas cruelle, mais plutôt enrouée, comme si elle n'avait que rarement été utilisée en vingt ans. La bête m'a demandé : Est-ce que tu arrives consentante?

C'était le cas. J'avais mal au ventre, mais j'étais consentante.

La bouche de mon père s'est ouverte et refermée quelques fois, comme s'il lâchait des mots que le froid avalait. J'ai embrassé ses joues de papier, et l'ai regardé s'en retourner. Son visage était enfoui dans la crinière du cheval.

Bien que j'aie exploré le château de fond en comble dans les jours qui ont suivi, je n'ai pas trouvé trace de la reine disparue. Il y avait une porte sur laquelle était inscrit mon nom, et les murs de ma chambre étaient tendus de satin blanc. Cent robes étaient coupées à ma taille. Le grand miroir me montrait tout ce que

je voulais voir. J'avais les clés de toutes les pièces du château sauf celle où dormait la bête. Le premier livre que j'ai ouvert disait en lettres dorées *Tu es la maitresse : demande ce que tu veux*.

Je ne savais pas quoi demander. J'avais une chambre à moi, du temps et des trésors à ma disposition. J'avais tout ce que je pouvais désirer sauf la clé de l'histoire.

Je n'avais de compagnie qu'au souper. La bête aimait me voir manger. Je ne m'étais jamais vu manger; à chaque bouchée, je rougissais.

Au souper du septième soir, la bête a parlé. J'ai bousculé mon verre, du vin rouge courant le long de la table. Je ne me rappelle pas ses mots. La voix parvenait étouffée et rêche derrière le masque.

Après deux semaines, nous parlions comme le vent et les ardoises du toit, les roseaux et la rivière, le chat et la souris. La bête était toujours courtoise. Je me demandais quel dédain voilait cette courtoisie. La bête était toujours douce ; je me demandais quelle violence se tapissait sous cette douceur.

J'avais froid. Le vent se faufilait entre les volets. Je me sentais seule. Dans tout ce domaine il n'y avait personne comme moi. Mais je ne m'étais jamais sentie aussi belle.

J'étais dans ma chambre aux murs tendus de satin, devant le miroir doré. J'ai regardé profondément dans l'eau de mon visage, et tenté d'imaginer de quoi la bête avait l'air. Plus ce que j'imaginai était hideux, plus mon visage semblait rayonner. Parce que je croyais que la bête était tout ce que je n'étais pas : obscure devant ma lumière, rude devant mon lisse, rauque devant ma douceur. Quand je me suis promenée sur les remparts sous la lune décroissante, la bête était l'ombre grotesque projetée derrière moi.

Un jour, au souper, la bête a dit : Tu n'as jamais vu mon visage. Me vois-tu toujours comme un monstre?

C'était le cas. La bête le savait.

De jour, je m'asseyais près du feu dans ma chambre aux murs de satin et lisais des contes merveilleux. Il y avait tant de livres sur tant d'étagères que je pourrais devenir vieille sans être parvenue à les lire tous. Le son des pages qui tournaient était celui de la magie.

Un soir, au souper, la bête dit : tu n'as jamais ressenti mon toucher. Est-ce que tu recules toujours devant cette idée?

C'était le cas. La bête le savait.

Au crépuscule, j'aimais m'envelopper de fourrures et me promener dans la roseraie. Les jours s'allongeaient, la lumière s'attardait quelques minutes de plus chaque soir. Les rosiers étiraient leurs doigts d'épines contre le ciel jaune, m'encageant.

Un soir au souper, la bête a demandé : Et si je te laissais partir? Resterais-tu de ton plein gré?

Je ne resterais pas. La bête le savait.

Lorsque j'ai regardé dans le grand miroir doré ce soir-là, j'ai cru voir la silhouette de mon père alité, son visage fiévreux tourné vers le plafond. Le livre avait dit que je pouvais demander ce que je voulais.

Je suis partie au petit matin. J'ai promis de revenir le huitième jour, et j'avais l'intention de respecter ma parole.

Prenant congé de moi dans l'escalier, la bête a dit : je dois te dire avant que tu ne partes : je ne suis pas un homme.

Je le savais. Tous les contes de farfadets, de trolls, d'ogres que j'avais déjà entendus me remontaient aux lèvres.

La bête a ajouté : Tu ne comprends pas.

J'avais déjà monté mon cheval et me mettais en route.

Le trajet était long, mais dans mon sang résonnaient des cloches. Il faisait noir lorsque j'ai atteint la maison. Mes sœurs chuchotaient par-dessus le bouillon. Mon père a tourné son visage vers moi, des larmes s'y frayant un chemin. La rose, rigide contre le miroir, était toujours rouge.

Le troisième jour, mon père arrivait à s'asseoir dans mes bras. Le cinquième, il mangeait à table et me tapotait le genou. Le septième, mes sœurs ont murmuré que si je retournais au château, notre père mourrait sûrement. Maintenant que j'avais payé ma rançon, disaient-elles, qu'est-ce qui pouvait me prendre de retourner au château vers un monstre? Les yeux de mon père me suivaient dans la maison.

Les jours s'écoulaient lentement, puis c'était le printemps. Je battais des chemises sur les roches noires de la rivière. Je me sentais à nouveau jeune, comme si rien n'était arrivé, comme s'il n'y avait jamais eu de porte où mon nom était écrit.

Mais une nuit, je me suis réveillée assise devant mon miroir. Dans son eau sombre je croyais voir le jardin du château, une gelée tardive sur les arbres, une silhouette noire allongée dans l'herbe. Je me suis reconnue, ma vieille rose au poing s'effritant complètement.

Cette fois, je n'ai demandé la permission à personne. J'ai embrassé mon père qui sommeillait et lui ai murmuré quelques mots à l'oreille. Je ne savais pas s'il m'avait entendue. Je me suis mise en selle, et suis partie avec mon cheval avant les premières lueurs de l'aube.

J'ai atteint le château au crépuscule ; les portes en étaient grandes ouvertes. J'ai couru à travers le parc, cherchant derrière chaque arbre. Enfin, je suis parvenue à la roseraie, où les premiers boutons se recroquevillaient sous l'air du soir. C'est là que j'ai trouvé la bête, un ballot froissé rongé par la gelée.

J'ai tiré et tiré jusqu'à ce que le masque rembourré soit face au ciel. J'ai soufflé ma chaleur sur lui, et j'en ai embrassé la partie dégelée. J'ai enlevé les voiles un à un. Ce qui se trouvait là-dessous ne m'importerait sûrement plus.

J'ai vu des cheveux noirs comme des roches sous l'eau. J'ai vu un visage blanc comme du vieux lin. J'ai vu des lèvres rouges comme une rose à peine éclosée.

J'ai vu que la bête était une femme. Et qu'elle respirait, ce qui me semblait le plus important.

C'était une étrange histoire que celle-là, qui requerrait la lecture d'un nouveau langage, que je ne pourrais pas lire à moins de lire l'histoire.

J'étais lente à apprendre mais entêtée. Ça m'a pris des jours pour comprendre qu'il n'y avait rien de monstrueux à cette femme qui avait vécu seule dans un château, offrant à tous ses prétendants des énigmes qu'ils n'arrivaient pas à déchiffrer. Il n'y avait rien de monstrueux à cette femme qui refusait les choses auxquelles les reines sont censées s'adonner, jusqu'au jour où, ne connaissant personne pour voir son vrai visage, elle s'était façonné un masque, et depuis, n'avait montré ce visage à personne. Cela m'a pris des semaines à comprendre pourquoi un masque sans visage et un nom de bête avaient pu être choisis plutôt que tout ce que le vaste monde avait à offrir. Après des mois de recherche, j'ai vu que la beauté était infiniment variée, et je l'ai trouvée derrière son visage blanc.

J'ai lutté pour trouver réponse à ces énigmes, pour donner un sens à notre histoire et, avant que je le sache, l'été était de retour, les roses rouges venaient d'éclore.

Au fil des ans, certains villageois parlaient aux voyageurs d'une bête et d'une beauté qui vivaient dans le château et qu'on pouvait voir se promener sur les remparts, et d'autres encore parlaient de deux beautés, ou encore, de deux bêtes.

Droits de traduction

Les droits de traduction non exclusifs des textes intitulés « Le Conte de l'oiseau » et « Le Conte de la rose », tirés du recueil *Kissing the Witch. Old Tales in New Skins* (© U.K., 1997 ; New York, Joanna Cotler Books, an imprint of Harper Collins, 1999) ont été gracieusement cédés par leur auteure, Emma Donoghue, pour les seuls besoins du numéro conjoint des revues *Les Cahiers Anne-Hébert* et *Otrante* intitulé *Femmes et fantastique au Canada*, publié en 2021. Tous droits de traduction réservés à Nicole Côté.

Les Cahiers Anne Hébert

« Cette étrange manière de mourir », nouvelle traduite de l'anglais par Yves Favreau

Silvia Moreno-Garcia

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079401ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079401ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Moreno-Garcia, S. (2021). « Cette étrange manière de mourir », nouvelle traduite de l'anglais par Yves Favreau. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 232–251. <https://doi.org/10.7202/1079401ar>

© Silvia Moreno-Garcia, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

« Cette étrange manière de mourir », nouvelle traduite de l'anglais par Yves Favreau

SILVIA MORENO-GARCIA

YVES FAVREAU

1

Georgina avait dix ans quand elle rencontra la Mort. Lorsqu'elle le vit pour la première fois, elle lisait au chevet de sa grand-mère. Alors que Georgina essayait de prononcer un mot difficile, elle entendit sa grand-mère gémir et leva la tête. Un homme barbu coiffé d'un haut-de-forme se tenait à côté du lit. Au revers de son veston était épinglée une fleur orangée, le genre de fleur que Georgina plaçait sur les autels le jour des Morts.

L'homme sourit à Georgina de ses yeux de charbon.

La grand-mère avait parlé de la Mort à Georgina et lui avait dit de se tenir prête à le chasser avec des ciseaux. Mais Georgina avait perdu les ciseaux le jour précédent, alors qu'elle découpait des animaux de papier avec son frère Nuncio.

— S'il vous plaît, s'il vous plaît, ne prenez pas ma grand-mère, dit-elle. Elle sera tellement en colère si je la laisse mourir.

— Nous finissons tous par mourir, répondit la Mort. Ne sois pas triste.

Il se pencha, approchant ses longs doigts du visage de la grand-mère.

— Attendez! Que puis-je faire? Que dois-je faire?

— Tu ne peux pas faire grand-chose.

— Mais je ne veux pas que grand-mère meure tout de suite.

— Mmm, dit la Mort en tapant du pied tout en sortant un petit carnet noir. Très bien. J'épargnerai ta grand-mère. Sept ans, en échange d'une promesse.

— Quel genre de promesse?

— N’importe quelle promesse. Les promesses sont comme les chats. Un chat peut être rayé, il peut être noir, il peut être blanc aux yeux bleus et alors c’est un chat aveugle, ou ce peut être un chat siamois, mais ça demeure toujours un chat.

Georgina regarda la Mort, et la Mort lui rendit son regard, sans cligner les yeux.

— Je suppose...oui, marmonna-t-elle.

— Marché conclu, dit-il. Maintenant, prends cette fleur.

Et il lui offrit le cempoalxóchitl¹ orange vif.

#

Cette première rencontre avec la Mort eut sur Georgina un profond effet. Comme elle craignait que la Mort réapparaisse et croyait qu’il l’attendait dans tous les recoins, Georgina ne prit aucun risque. Lorsque Nuncio se brisa le bras gauche et s’érafla les genoux, Georgina resta assise dans le salon sombre. Lorsque Nuncio monta son cheval avec frénésie, Georgina l’attendit patiemment sur le bord de la route. Finalement, lorsque les autres filles se mirent à se pâmer devant les jeunes hommes et à souhaiter que l’un d’eux inscrive leur nom sur une carte d’invitation à danser, Georgina refusa de se trouver un partenaire et de se joindre aux festivités.

À quoi bon? Elle allait mourir d’un jour à l’autre, pourquoi tomber en amour? La Mort viendrait la chercher le lendemain, ou peut-être le surlendemain.

Elle choisit la robe dans laquelle elle serait enterrée et dit à sa mère qu’elle voulait des lis blancs à ses funérailles. Elle marcha autour du mausolée et inspecta le lieu de son dernier repos. Des scénarios morbides de meurtre l’assaillaient. Elle se demandait si elle mourrait frappée par une voiture ou par la foudre, ou d’une manière plus remarquable encore.

Sept années passèrent ainsi.

La septième année, sa grand-mère mourut et on la mena au cimetière dans un grand corbillard noir puis on se rassembla dans le salon pour boire et pleurer. Georgina se tenait près du piano, songeant à la mort, aux diverses façons de mourir, de la balle au tremblement de terre, lorsque Catalina s’approcha d’elle, un sourire satisfait au visage.

¹ Mot d’origine nahuatl. Fleur de la famille du souci.

— Tu ne devineras jamais ce que j’ai entendu. Ignacio Navarrete va se marier avec toi.

— Quoi?

— Je l’ai entendu parler à Miguel. Il va demander ta main.

— Mais il ne peut pas!

Georgina tendit le cou pour tenter de repérer Ignacio de l’autre côté de la pièce et elle le vit. Il portait son costume croisé et ses gants de soie blanche. Reptilien. Dégoûtant.

— Je voudrais mourir, murmura-t-elle en colère, comme une future mariée, seule devant l’autel, qui regarde l’horloge et enfin se rend compte que son fiancé est en retard.

#

Il faisait noir quand Georgina se réveilla. Un froissement de tissu la fit s’asseoir et un homme sortit de derrière les rideaux de velours épais. Il portait un long manteau et une veste bourgogne, et il arborait une petite moustache. Malgré sa tenue différente et son air plus jeune, elle reconnut qu’il était la Mort.

— Je ne le pensais pas vraiment, dit-elle aussitôt, pendant que tous les scénarios de son décès se bousculaient dans sa tête.

— Pensais quoi?

— Aujourd’hui, à la fête. Je ne voulais pas vraiment dire que je souhaitais mourir.

— Tu semblais pourtant sincère.

— Mais je ne l’étais pas.

— Donc tu veux épouser cet homme?

— Non, s’exclama-t-elle avec mépris. Mais je ne veux pas mourir non plus.

— Bien. Je ne veux pas que tu meures ni que tu te maries avec lui.

— Oh, répondit-elle.

— Tu sembles déçue.

— Alors que me voulez-vous? Je veux dire, si vous n’êtes pas venu pour me tuer.

Il lui présenta un bouquet de cempoalxóchitls orangés, le bras tendu vers elle.

— Je suis venu pour que tu tiennes promesse. N’importe quelle promesse, tu te souviens?

— Oui, marmonna-t-elle, incertaine.

— Une promesse de mariage.

Georgina dévisagea la Mort. C’était la seule chose qu’elle pouvait faire. Elle ne savait pas si elle devait rire ou pleurer. Probablement pleurer et commencer à crier après son père. Ne serait-ce pas la réaction naturelle?

Elle repoussa sa longue natte derrière son épaule et s’appuya sur le lit de ses deux mains.

— Je ne crois pas pouvoir me marier avec vous, dit-elle prudemment.

— Pourquoi pas? répondit-il.

— Vous êtes la Mort.

— Je suis *une* mort.

— Pardon?

Il prit les lis qui étaient près du lit et les jeta sur le plancher puis il plaça les cempoalxóchitls dans le vase.

— Il y a quelques heures à peine tu appelais la Mort et maintenant tu me dis non?

— Je n’étais pas... même si j’étais... il est tard, dit-elle en se dirigeant vers sa robe brodée. Ne portant que sa chemise de nuit blanche ornée de dentelle, Georgina était presque nue, et cela ne lui semblait pas la meilleure façon de faire face à la Mort, ni à quiconque d’ailleurs.

— Il est à peine passé minuit.

— Partez s’il vous plaît, dit-elle en fermant sa robe rapidement, la main au cou.

— Je ne peux partir sans une promesse de mariage.

— Je ne vous épouserai pas!

Avait-elle crié? Georgina pressa sa main sur sa bouche, craignant immédiatement que les servantes viennent se pointer le nez dans la chambre. Que dirait-elle si ces femmes trouvaient un homme ici?

— Nous avons un problème. Nous avons conclu un marché et maintenant je dois partir les mains vides, ce qui est impossible dans mon secteur d'activité.

— Je suis désolée.

— Désolée, dit-il avec un sourire, montrant ses dents d'un blanc éclatant. Il ne suffit pas d'être désolée. Non, chère fille. Tu m'es redevable. Tu as échangé sept années de vie contre une promesse.

— C'est injuste! Je ne savais pas ce que je promettais.

— Une promesse est une promesse, dit-il, et il sortit son carnet noir. Qu'as-tu à m'offrir? Un chat. Ça ne vaut rien. Un perroquet. Bon, ils peuvent vivre un siècle mais je ne crois pas pouvoir supporter...

— Je ne veux pas épouser un homme mort.

— Je ne suis pas mort. Je *suis* la Mort. Des particularités, des détails, dit-il en gribouillant sur son carnet. Comme tu peux facilement le comprendre, m'accorder ta main te permettrait de régler cette dette que tu as envers moi.

— Et si je refuse?

— Soyons raisonnables. Aimerais-tu que nous en discussions demain? Nous pourrions nous rencontrer vers midi?

Georgina était certaine d'entendre les pas décidés de sa mère s'approcher de la chambre. Une terreur plus grande que celle de la mort l'envahit. Elle voulait que l'étranger quitte sa chambre, qu'il quitte la maison, avant que quelqu'un s'aperçoive qu'un homme y était.

— Oui, partez, chuchota-t-elle.

Georgina se dirigea vers la porte et y colla son oreille. Elle s'attendait à ce que la porte s'ouvre brusquement. Mais elle ne s'ouvrit pas. La maison était tranquille. Sa mère dormait profondément. Elle soupira.

Le regard de Georgina fit le tour de la chambre. Il était parti. Il restait les fleurs, mais au matin elles n'étaient plus que poussière orange.

#

La natte de Georgina était soigneusement défaite et ses cheveux, minutieusement remontés, étaient retenus par des épingles ornées de bijoux. Vêtue d'une robe cintrée bleue, elle descendit l'escalier et s'assit tranquillement pour le petit déjeuner, craintive à l'idée que la Mort frappe à la porte et demande qu'on l'invite à entrer.

— Regardez donc ça, dit son père en montrant le journal du matin. C'est déplorable. Pour qui se prend-il, cet Orozco? Je vous le dis, Natalia, c'est tout à fait déplorable de voir ces gens causer tant d'agitation.

La mère de Georgina ne répondit pas. Son père ne posait pas une question, il émettait simplement son opinion et n'attendait pas de réponse. Il avait été porfiriste², aujourd'hui il était madériste³, et Dieu seul savait ce qu'il serait le lendemain. À table, il attendait de sa femme et de ses enfants qu'ils hochent la tête et acquiescent poliment, sans dire un mot : père avait toujours raison.

— Alors, quels sont tes projets pour aujourd'hui? lui demanda son père en mettant de côté le journal.

— Je veux qu'on me fasse de nouvelles robes, répondit Georgina.

— Nuncio, tu veux bien accompagner ta soeur?

— Père, je vais au Jockey Club aujourd'hui, dit Nuncio en prenant sa petite voix enfantine, même s'il avait un an de plus que Georgina.

— Je veux y aller seule. Je n'ai pas besoin de lui, dit Georgina d'un ton cassant.

— Tous se tournèrent pour la regarder, fronçant les sourcils à cause du ton qu'elle avait utilisé.

— Les jeunes femmes ne doivent pas sortir de leur maison sans escorte, lui rappela sa mère, prononçant soigneusement chaque mot : une menace de velours.

— C'est à peine si je vais sortir, rétorqua Georgina, qui savait bien que sa mère la gronderait plus tard pour lui avoir parlé sur un tel ton.

² Partisan du dictateur Porfirio Díaz, président du Mexique de 1876 à 1911.

³ Partisan de Francisco Madero, président élu du Mexique de 1911 à son assassinat en 1913.

Mais ce serait pire, bien pire, si la Mort revenait la voir chez elle. S'il la rencontrait à l'extérieur de la maison, peut-être pourrait-elle rapidement lui parler et s'en débarrasser pour de bon. Sa famille n'était pas bien futée.

— Je te verrai au Fenix cet après-midi, dit Georgina. Il ne fallait pas que Nuncio garde un œil sur elle toute la journée. Rosario pourra m'accompagner chez la couturière.

C'est donc Rosario qui lui servirait de chaperonne. Mais comme la servante était vieille et fatiguée, elle restait la plupart du temps dans la voiture avec Nicanor, le cocher, pendant que Georgina se dépêchait d'aller dans les magasins. Il en fut de même ce jour-là. Georgina put monter seule l'escalier étroit qui menait chez la couturière. La Mort apparut à côté d'elle, son sombre manteau traînant derrière lui.

— Bonjour, dit-il, portant la main à son chapeau imaginaire. Est-ce un meilleur moment pour parler, aujourd'hui?

— Un peu, marmonna-t-elle en se dépêchant de redescendre, et ils se rejoignirent sous l'escalier, cachés dans l'ombre.

Il mit la main à sa poche et en sortit une colombe morte, qu'il tenta de lui remettre. Georgina le repoussa. La colombe tomba par terre.

— Que faites-vous? demanda-t-elle, lui montrant l'oiseau déchiqueté.

— Je croyais que tu aimerais recevoir un cadeau de fiançailles convenable.

— Fiançailles? Vous êtes la Mort. Je suis vivante. N'est-ce pas un problème?

— Pas un problème particulièrement important, répondit-il en haussant les épaules.

— N'aimeriez-vous pas épouser une morte?

— Pour qui me prends-tu? Tu crois que j'ai envie de danser avec un cadavre?

— Vous ne me connaissez pas.

— C'est facile à régler. Allons dans un bar et...

— Dans un bar?!

— Enfin, allons quelque part, n'importe où, et apprenons à nous connaître.

— Nous n’irons nulle part, chuchota-t-elle, scandalisée par la proposition.

— Eh bien, c’est donc un retour à la case départ, dit-il, et il sortit son carnet noir et un crayon. Alors je crois que je devrai prendre quatorze années de ta vie...

Le crayon se balançait entre ses doigts.

— Quatorze?

— Il y a l’intérêt composé.

— Attendez, dit-elle. Nous pouvons négocier.

— Un mariage.

— Que feriez-vous d’une épouse? Nous aurions de petits squelettes et je cuisinerais vos repas?

— Tu aimes cuisiner?

— Non!

— Regarde, l’affaire est toute simple. Il faut balancer les comptes. La dualité et tout ça. Le Seigneur et sa Dame. Tu comprends ce que je veux dire?

Elle ne savait pas quoi dire. Elle devait parler à la couturière, ensuite rencontrer son frère. Rosario pourrait se réveiller et décider d’entrer dans l’édifice.

— Ça serait magnifique, lui dit-il.

La Mort tissa autour de son cou un collier d’argent, avec des vignes et des oiseaux. La colombe revint à la vie, se posa sur ses mains et se métamorphosa en une centaine de perles noires qui s’éparpillèrent sur le sol.

Tout cela était merveilleux.

Il se pencha. Il dégageait une subtile odeur d’encens et de copal, de chandelles qui brûlent sur les autels. Ses yeux étaient si noirs, si profonds, elle n’en avait jamais vu de tels ; des yeux aussi sombres et tranquilles qu’une tombe.

Elle se demanda si ses lèvres avaient le gout des crânes de sucre.

C’était terrifiant.

Georgina se mit à pleurer. Elle se cacha le visage, mortifiée.

— Qu’est-ce qui ne va pas? lui demanda la Mort.

— Je ne veux pas, dit-elle.

Il fronça les sourcils. D'un geste de la main, il fit fondre les perles.

— Je vois. Très bien, Georgina, peut-être pouvons-nous revoir notre entente.

Georgina s'essuya les yeux et le regarda.

— Je veux une journée de ta vie. Une journée de ton coeur.

— Une seule journée?

— Une seule. Demain matin, dis à tout le monde que tu es malade et ne quitte pas ta chambre. Je te rendrai visite.

— Oui.

Déjà il était disparu, disparu parmi les ombres, et elle se dépêcha de monter l'escalier pour entrer chez la couturière.

#

Georgina dit aux servantes qu'elle était malade et verrouilla sa porte. Elle alla derrière son paravent coloré pour mettre une simple jupe et un chemisier. Bientôt la Mort arriva et Georgina s'assit sur une chaise, sans savoir ce qui allait arriver.

— Parfait. Un phonographe, dit-il, et il courut vers l'autre côté de la chambre. Quel est ton genre de musique?

— Je n'aime pas la musique. C'est mon père qui me l'a acheté.

— Et les films? demanda la Mort pendant qu'il parcourait ses disques et en prenait un dans ses mains.

— Je ne regarde pas de films. Jamais je n'irais sous une carpa⁴.

— Pourquoi pas?

— Les gens y font tout un tapage et ma mère... oh, elle deviendrait folle si elle apprenait que je m'étais ne serait-ce qu'approchée de ce genre d'endroit.

— J'adore les films. J'adore tout ce qui est nouveau et excitant. L'automobile, par exemple, qui est un moyen de transport merveilleux.

De la musique commença à jouer et Georgina fronça les sourcils.

— Qu'est-ce que c'est? demanda-t-elle.

⁴ Mot espagnol signifiant *chapiteau*.

— Tu aimes ça? C'est du ragtime. Viens, danse avec moi.

Elle se demanda ce que sa mère ferait si elle regardait par le trou de la serrure et la voyait danser avec un étranger. Elle l'écorcherait vivante, probablement.

— Je ne sais pas danser.

— Je vais te montrer.

Il lui prit la main et la fit se lever de sa chaise. Deux pas dans une direction, un pas de l'autre pied pour se rapprocher. Ça semblait simple, mais Georgina se trompait toujours.

— Qu'y a-t-il? demanda-t-il.

— Je ne croyais pas que la Mort dansait. Je croyais que vous seriez plus...lugubre. Et mince.

— Alors je suis gros, c'est ça?

— Je voulais dire maigre comme un squelette, et jaune.

— Pourquoi jaune?

— Je ne sais pas. Ou rouge, peut-être. Comme dans l'histoire de Poe.

— Ma sœur aime le rouge.

— Vous avez des frères et des soeurs?

— J'en ai des tas.

Georgina était occupée à surveiller ses pas. Elle finit par les faire correctement et se mit à rire.

Après la danse, ils s'assirent pour le souper. Georgina regardait le vin, les raisins et le fromage et se demandait si elle pourrait boire et manger. Elle se rappelait comment on avait piégé Perséphone avec seulement six graines de grenade. Que lui arriverait-il si elle mangeait tout le fromage?

— Tu n'as pas faim? dit la Mort, et il étendit le tapis persan aussi naturellement et nonchalamment que s'il s'agissait d'un pique-nique dans un champ de pâquerettes plutôt qu'un souper dans une chambre. À quoi penses-tu? Georgina s'assit très convenablement à côté de lui, essayant de maintenir un certain décorum.

— À quoi ressemble votre sœur? demanda-t-elle, car elle ne voulait pas parler de Perséphone.

— Laquelle?

— Celle qui porte du rouge.

— Oh, elle. Elle est difficile, celle-là. Tête brûlée et colérique. Et cramoisie. Ce n'est vraiment pas une dame. Ou alors, peut-être une dame de fer. Une fille dure.

— Et vos frères?

— Eh bien, l'un d'eux est comme l'eau. Il se glisse dans les maisons, liquide et chatoyant, et il laisse derrière lui une traînée d'étoiles.

Georgina fronça les sourcils en essayant d'imaginer cela. Mais elle ne parvenait pas à voir la sœur et le frère de la Mort autrement que comme des squelettes dans des gravures en noir et blanc.

L'horloge sonna minuit, entre carillons et gémissements. Les vingt-quatre heures qu'il avait exigées d'elle arriveraient bientôt à leur fin. Georgina ne le reverrait plus. Enfin, pas avant d'être une femme très vieille et très ridée, espérait-elle. Et une femme mariée, sans doute : une madame Navarrete, mère de cinq enfants et grand-mère de seize, penchée sur sa canne, incapable de danser quelle que soit la musique.

— Et alors je mourrai, marmonna-t-elle.

— Pardon? demanda la Mort, les mains croisées derrière la tête.

— Rien.

Mais maintenant l'idée de la vieille l'avait envahie, maintenant elle pouvait s'imaginer sur des photos de mariage, de baptême ou d'anniversaire, les cheveux gris et le temps inscrit sur son visage ; soudainement elle n'avait plus peur de la mort. Pour la première fois depuis des années, elle n'avait plus peur de la mort : c'est de la vie qu'elle avait peur. Ou, tout au moins, de cette vie qu'elle pouvait voir nettement, les cartes sur la table devant elle, sans surprises.

C'était horrible.

— Je hais mes cheveux, dit-elle, debout devant le miroir de plein pied, sans avoir la moindre idée de la raison pour laquelle elle avait dit cela, sans savoir pourquoi ce chignon ridicule la rendait tout à coup si furieuse.

Elle tortilla de ses doigts les boucles sur sa nuque, elle les tira et plusieurs épingles rebondirent sur le tapis.

— Moi je les aime, dit-il en regardant son reflet derrière son épaule.

Il sentait les fleurs et l'encens. Elle croyait que la Mort sentirait la terre humide et les catacombes et qu'il serait très froid au toucher. Mais elle s'était trompée sur tant de détails au sujet de la Mort. Curieuse, elle leva la main et lui caressa la joue.

Non, il n'était pas froid du tout, au toucher il était tiède et humain.

Ils se regardèrent fixement dans le miroir.

— Ne me touche pas, la prévint-il. Ou quelque chose en toi mourra.

— Je n'y crois pas, répondit-elle, et elle l'embrassa sur les lèvres, même si elle le croyait à moitié.

Il avait un goût sucré.

La Mort est douce, pensa-t-elle. Il lui sourit de ses dents blanches et parfaites puis son sourire disparut et son visage se fit sérieux. Il la regarda et elle songea qu'il voyait à travers ses couches de peau et de muscles, qu'il voyait son squelette nu et son être nu.

— Si tu me touches à nouveau je prendrai ton cœur, chuchota-t-il.

— Alors prenez-le, le mit-elle au défi d'une façon dont elle se croyait incapable ; c'est qu'elle souhaitait mourir un peu.

Elle dormit dans les bras de la Mort, nue sur un tapis de pétales orange.

2

Georgina avait passé les sept dernières années de sa vie à penser chaque jour à la Mort. Mais maintenant elle ne pensait plus à lui, ne serait-ce qu'un instant. Ce qui ne veut pas dire qu'elle pensait à la vie. En fait, elle pensait et parlait très peu.

C'était comme une figurine d'horloge qu'elle sortait du lit, mangeait et allait à la messe. Elle n'était pas vraiment là, elle était comme en suspension dans un brouillard endormi, telle une somnambule marchant sur la corde raide.

Il lui arrivait parfois d'émerger de ce brouillard, avec la vague sensation qu'elle avait oublié quelque chose d'important qui parcourait son corps, et alors

elle hochait la tête. C'était une sensation insignifiante, comme l'étirement d'un membre fantôme.

Georgina descendait la rue Plateros dans sa voiture. Rosario ronflait pendant que Georgina observait les hommes en haut-de-forme qui marchaient sur les trottoirs et les cargadores⁵ qui se frayaient un chemin à travers la foule. Cette après-midi-là, elle était allée faire un essayage chez la couturière. Pour sa robe de mariée. Et maintenant elle pensait à ce jour, un an plus tôt, où elle avait rencontré la Mort sous l'escalier.

Elle oubliait quelque chose.

Il y avait autre chose.

Quelle importance? Une robe de mariée. Un mariage. Une vie écrite d'avance.

Elle allait se marier dans un mois. Ignacio lui avait acheté un collier bourré de diamants de La Esmeralda et sa mère se pâmait devant une dépense si extravagante. Son père affirmait que ce serait un bon mariage.

Georgina s'en fichait.

À présent elle était assise, calmement, totalement immobile, une poupée morte-vivante regardant par la fenêtre.

Quelque chose attira son attention : une femme vêtue d'écarlate, dont la robe était si voyante qu'elle semblait s'enflammer, même si elle était entourée d'autres prostituées qui sortaient dans la rue à la faveur de la nuit.

Rouge.

Georgina était en transe depuis douze mois, sans même le réaliser. Dans un petit cercueil de son invention, Georgina faisait de beaux rêves. Mais elle venait de se réveiller. Demi-pomme extirpée de sa gorge, cercueil de verre fracassé.

— Arrête, ordonna-t-elle à Nicanor, et la voiture eut un petit soubresaut.

Georgina en descendit et se dirigea vers la femme.

— Je connais votre frère, dit Georgina dès qu'elle fut à côté d'elle.

La prostituée sourit d'un sourire cramoisi, une main sur les lèvres.

— Ah oui? Quel salaud d'enfant de chienne, celui-là! Allez, file!

⁵ Cargador : mot espagnol signifiant *porteur*.

— Non. Je veux dire... Je croyais... Me connaissez-vous?

— Il a un œil sur toi, c'est ça? Va déranger quelqu'un d'autre, ma chère, il faut que je travaille.

Georgina était confuse. Elle crut pendant un instant que ce n'était pas la bonne personne. Comment avait-elle pu se tromper? Que devait-elle faire? Que devait-elle dire?

Elle prit une profonde respiration.

— Il est comme les fleurs faites de ténèbres et ses baisers ont le goût de la nuit.

Rien ne changea dans le visage de la prostituée. Elle souriait de sa grande bouche, mais ses yeux fouillaient profondément Georgina, prenant sa mesure.

— Qu'est-ce que tu veux, demanda la dame rouge.

— Où est-il?

— Il n'est pas ici. Pas maintenant.

— Où est-il?

— Qu'est-ce que ça peut te faire? Il vaut mieux que tu n'aies pas affaire à lui.

— Où est-il? je t'ai dit.

Plus grande que Georgina, la femme la toisa comme si elle était un petit chien qui glapissait à ses pieds.

— Retourne à la maison et marie ton riche fiancé, petite fille. Il est facile d'oublier et ça ne fait pas mal.

— Déjà j'avais oublié.

— Oublie plus encore.

— Il a quelque chose qui m'appartient.

La femme rouge, la femme-mort, se mit à ricaner.

— Il sera au Palacio Nacional dans dix jours, mais ensuite il se dirigera vers le nord. Attrape-le à ce moment-là ou tu ne l'attraperas jamais.

Elle s'éloigna, laissant Georgina à la fenêtre d'un café. Nicanor jeta un coup d'œil dans sa direction et la regarda d'un air bizarre.

— Que faisiez-vous à parler à cette dame, mademoiselle Georgina?

— Je ne faisais rien, répondit-elle. Elle remonta dans la voiture à la hâte et claqua la porte.

À son retour à la maison, Georgina trouva son père très content et sa mère assise sur le divan, livide, les yeux mouillés.

— Que se passe-t-il? demanda-t-elle.

— Les cadets de Tacubaya ont pris les armes, dit son père.

— Ils se battent au Zócalo, dit son frère. Ils tirent du Palacio Nacional à coups de mitraillette.

C'est alors qu'elle songea que la Mort devait être au Palacio Nacional dans dix jours. Il était arrivé d'avance.

— Don Porfirio nous reviendra, dit son père qui, fidèle à son habitude, changeait déjà d'allégeance, ayant complètement oublié Madero.

#

C'était comme une fête. Une petite fête complètement folle. Son père parlait avec animation des événements du jour, prédisant le glorieux retour du bon vieux temps de Don Porfirio. Mais le bavardage finit par se calmer.

On dit que les bureaux de plusieurs journaux avaient été incendiés. Que plusieurs personnes étaient décédées. Que le bruit des canons était incessant. Tout cela finit par les rendre nerveux alors qu'ils étaient assis au salon. Très doucement, très soigneusement, on ferma les portes et on les verrouilla de l'intérieur par de lourdes poutres.

Il n'y avait plus d'électricité et Georgina était étendue dans le noir à écouter les rafales de mitraillettes. Elles semblaient toutes proches.

Elle pressa sa main contre ses lèvres et songea que la Mort devait être là, dehors, en train de marcher dans l'obscurité de la ville.

Son père demanda qu'on charge la voiture de tout ce qu'on voulait emporter. On alla même jusqu'à attacher un matelas sur le toit.

— Nous partons pour Veracruz demain matin, répéta son père. Nous prenons le train pour Veracruz.

Mais y avait-il encore un train? Les rues étaient bondées de prisonniers qui s'étaient échappés de Belén et ils disaient que l'Imperial avait été détruit. Y aurait-il un train pour eux?

— Nous allons à Veracruz demain matin.

— Tes cheveux, remonte tes cheveux, ma fille, ordonna sa mère, mais Georgina ne lui obéit pas. Se préoccuper d'épingles à cheveux lui semblait si ridicule.

Sa mère se retourna pour crier après les servantes. Il fallait apporter une chose ou une autre. Il y avait bien quelque objet de valeur qu'il ne fallait pas oublier d'emporter.

C'était le dixième jour.

La dixième nuit, Georgina descendit le grand escalier sur la pointe des pieds et s'arrêta devant la porte principale, toujours barrée par une grosse poutre. Nicanor était assis dos à la porte.

— Qu'y a-t-il, mademoiselle?

— Il faut que je sorte ce soir.

— Vous ne pouvez pas. Dehors on se bat.

— Je dois rencontrer quelqu'un, et il ne m'attendra pas. Elle ôta son collier. Je vous échange ceci contre un cheval et un fusil.

Le collier valait une petite fortune. C'est ce que son père lui avait dit quand il l'avait regardé scintiller à la lumière des chandeliers. Nicanor se pencha et regarda longtemps les pierres précieuses, calmement.

— Je serai de retour à l'aube, dit-elle.

— Non, vous ne le serez pas.

— Le combat s'est arrêté pour la nuit. On n'entend plus le bruit des canons.

— Mais que pouvez-vous bien...

— Un homme, dit-elle.

— Est-il vraiment si important pour vous?

Quelle question! Qu'en savait-elle? Comment osait-il? Comment pouvait-elle répondre? Mais il y avait tellement de choses qu'elle se croyait incapable de faire mais qu'elle avait pourtant faites.

— Oui, dit-elle. Oui, je crois qu’il m’est important.

Nicanor lui tendit un pistolet.

3

Les rues n’étaient plus les mêmes. Les ombres des édifices étaient nouvelles, étranges. C’était une ville différente. Sur son cheval, Georgina parcourait la nuit, et la nuit était sans étoiles. Les chiens aboyaient. Elle tourna sur une rue et un cheval arriva en sens inverse, galopant sans cavalier. L’air sentait le fer et il y avait aussi une autre odeur, déplaisante : quelque part tout près on brûlait les morts.

Comme elle s’approchait du Zócalo elle commença à voir des gens, des blessés qui titubaient, des femmes qui prenaient soin de leurs blessés, cananas⁶ à la poitrine et fusil à la hanche. Elle se demandait d’où ils venaient et pour qui ils se battaient. Peut-être pour Felipe Ángeles, appelé en renfort de Madero pour repousser les attaquants. Ou peut-être bien pour quelqu’un d’autre.

Mais il n’était pas là, et cette absence ne lui parut pas naturelle. Il devait se cacher.

— Je ne pars pas, chuchota-t-elle en agrippant les rênes.

Elle parcourut à toute vitesse des rues qui serpentaient et se divisaient puis elle monta une colline. La ville et la nuit étaient sans fin. Elle les traversait sans savoir où elle était. Georgina se dit qu’elle était peut-être près de Lecumberri ou encore qu’elle descendait Moneda. Une automobile la dépassa, noire et brillante, et elle poursuivit sa chevauchée.

Elle finit par tomber sur une rue large où un cheval était étendu, les entrailles répandues sur le sol. Un groupe de rurales⁷ se dirigeait vers elle. Georgina se cacha dans l’ombre, prit son pistolet et les regarda passer.

Elle pensa à la mort, à une balle logée dans son crâne. Elle voulait revenir à la maison.

— Je ne m’en vais pas. Montre-toi, espèce de lâche, murmura-t-elle.

⁶ Canana : mot espagnol signifiant *cartouchière*

⁷ Au Mexique, de 1861 à 1914, la *Guardia rural*, qu’on appelait *los rurales*, était un corps policier monté.

C'est alors qu'elle le vit, ou enfin qu'il lui permit de le voir, debout dans une ruelle. Il portait un chapeau de paille dont l'ombre cachait son visage, mais elle reconnut la Mort.

— Que fais-tu, Georgina? demanda-t-il. Tu es loin de ta maison cette nuit. Pourquoi me cherches-tu? Tu as déjà respecté notre marché.

Elle descendit de son cheval et regarda son visage tout de gris et d'ombres.

— Ce n'était pas un marché équitable.

— J'ai été plus que généreux.

— Vous ne m'avez pas prévenue, dit-elle en le poussant contre le mur. Je suis morte.

— Aimer c'est mourir. Ou peut-être pas. C'est le contraire. Je ne sais plus.

— Redonnez-moi mon coeur. Il ne vous sert à rien.

— Au contraire. Il ne *te* sert à rien, ma chère. Que feras-tu de ce coeur si ce n'est le laisser rassir et moisir dans une boîte?

— Il est à moi.

— Il ne peut t'avoir tant manqué. Ça fait un an déjà, et tu ne t'en es pas souvenue du tout.

— Ce n'était pas à vous de le prendre.

— Mais tu ne le voulais pas. Tu voulais mourir et tu ne le voulais plus.

— Ça c'était avant.

— Avant quoi?

Il releva la tête et son visage sortit de l'ombre. Il avait rasé sa moustache. Il paraissait plus jeune. Un garçon, et elle une fille.

— J'avais dit une journée et vous avez eu cette journée. Ce qui est juste est juste. Vous n'aviez pas le droit de vous sauver avec.

— Je t'avais prévenue, répondit-il.

— Vous ne m'avez rien expliqué du tout.

— Tu me l'as donné en toute liberté.

— Pour une journée!

— Parfois pour un jour c'est pour toujours.

— Vous n’êtes qu’un menteur sournois, un imposteur...

— Retourne à la maison, Georgina, dit-il. Bientôt mes frères seront ici. Bientôt Madero mourra et ce sera très dangereux.

— Vous allez mettre fin à ses jours?

— Non. Pas moi. Moi je vais mettre fin à une époque. Mais un de mes frères le tuera. De toute façon il faut que tu partes.

Le son des balles qui frappent un mur rompit la tranquillité de la nuit. Puis son écho se dissipa. Georgina trembla. Elle voulait courir mais elle restait immobile, ses yeux fixés sur la Mort, et il la fixa à son tour de son regard d’encre. Ce fut lui qui le premier cligna des yeux et tourna la tête.

— Tu es persistante, comme toujours. Et alors quoi? D’accord, reprends ton coeur. Enterre-le dans le jardin comme un radis et regarde ce qui en sort.

Il ouvrit la main et une fleur orange vif tomba dans la paume de Georgina, un cempoalxóchitl. Elle referma sa main avec précaution, de peur qu’il se brise aussi facilement qu’un oeuf. Elle se dit qu’il serait difficile de marcher jusqu’à la maison les mains tendues, mais elle était prête à le faire. Elle le mettrait dans une boîte et l’enverrait à Veracruz.

Et alors, sans y penser, prise d’une impulsion soudaine, elle écrasa la fleur sur sa bouche et le cempoalxóchitl se transforma en poussière sur ses lèvres.

— Je vous hais, chuchota-t-elle. Vous avez changé le monde.

— On construira de nouveaux palais, Georgina.

— Je ne parle pas des palais.

Elle l’embrassa, de la poussière jaune orangé encore collée à la bouche. Elle sentit une larme couler sur sa joue et son coeur battre dans sa poitrine une fois encore.

Les ombres se mirent à tourbillonner, prirent une teinte dorée puis revinrent à leur place. Il posa son front sur le sien, tranquille, les yeux fermés.

— Après ici, je vais à Chihuahua. Je vais rencontrer Villa. J’en aurai pour longtemps. J’en aurai pour sept ans.

— Tu auras besoin de moi.

Il ouvrit les yeux. Ils étaient dorés comme l’aurore.

— Oui, j’aurai besoin de toi.

Il se tourna vers le cheval de Georgina, qui vint tranquillement vers eux. Il lui offrit sa main et elle monta devant lui, tous deux vêtus de l’encre de la nuit.

Telle est la voie de la mort.

Telle est la voie de l’amour.

Droits de traduction

Les droits de traduction non exclusifs de la nouvelle « Cette étrange manière de mourir », parue dans le recueil *This Strange Way of Dying. Stories of Magic, Desire and the Fantastic*, Toronto, Exile Editions, 2013, ont été gracieusement cédés par leur auteure, Silvia Moreno-Garcia, pour les seuls besoins du numéro conjoint des revues *Les Cahiers Anne-Hébert* et *Otrante* intitulé *Femmes et fantastique au Canada*, publié en 2021. Tous droits de traduction réservés à Yves Favreau.

Les Cahiers Anne Hébert

***L'envers du monde. Anne Hébert, Georges Bataille* par Mélanie Beauchemin**

BEAUCHEMIN, Mélanie. *L'envers du monde : Anne Hébert, George Bataille*, Montréal, Nota bene, 2021, 281 p.

Camille Néron

Numéro 17, 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079402ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079402ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Néron, C. (2021). Compte rendu de [*L'envers du monde. Anne Hébert, Georges Bataille* par Mélanie Beauchemin / BEAUCHEMIN, Mélanie. *L'envers du monde : Anne Hébert, George Bataille*, Montréal, Nota bene, 2021, 281 p.] *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 252–254. <https://doi.org/10.7202/1079402ar>

© Camille Néron, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'envers du monde.
Anne Hébert, Georges Bataille
par Mélanie Beauchemin

CAMILLE NÉRON

CRILCQ-Université de Sherbrooke

BEAUCHEMIN, Mélanie. *L'envers du monde : Anne Hébert, George Bataille*, Montréal, Nota bene, 2021, 281 p.

À la suite d'une thèse et d'une première étude d'envergure consacrées à l'œuvre d'Anne Hébert, Mélanie Beauchemin publie *L'envers du monde : Anne Hébert, George Bataille*, où elle livre une lecture de l'œuvre hébertienne à la lumière de la pensée de George Bataille, tout en proposant une comparaison des univers littéraires des deux auteurs. Soulignant que l'imaginaire d'Hébert comme celui de Bataille sont ancrés dans une piété « reconnu[e] puis abandonné[e] » (Beauchemin, 2021 : 13), mais dont les symboles seront réactivés pour mener « à l'infamie de l'âme et à la transgression [...], s'accordant à une urgence de vivre accompagnée de nudité ou de blasphèmes » (12-13), l'essayiste amène une perspective nouvelle, à savoir que le concept d'hétérogénéité – « réalité contraire à la conscience, et qui est celle de la force du choc (le fantasme, la démesure, le délire) » (23) où l'instinct reprend le dessus, tel que pensé par Bataille – permet de comprendre l'intériorité délirante comme la sexualité débauchée des personnages des deux œuvres. Le prologue met ainsi en place les prémisses d'une argumentation qui vise à sonder cet « envers du monde », comme le formule Anne Hébert, caractérisé par une « descente dans le néant » (19) identitaire qui mène néanmoins à la délivrance du désir. Divisé en six chapitres, l'ouvrage se penche à cette fin sur la figure du fiévreux, chez qui l'« impossibilité d'exprimer ses désirs et ses sentiments crée le dédoublement, la déformation physique, le zoomorphisme » (23) et dont le corps brûlé se révèle être la voie d'accès à l'envers du réel où la débauche se fait « condition de vie souveraine » (20).

Le premier chapitre montre comment les phénomènes de la nature (tempête, vent, orage) exposent au grand jour les fantasmes « de l'individu réprimé [...] chargé de fièvre » (25) et « contribuent à la libération des corps dans une réalité qui échappe à la conscience » (28). La raison quitte alors le personnage agité, en attente d'un autre monde. Son angoisse première se

transforme en colère, puis en outrance. Le personnage prépare sa révolte, qui passera nécessairement par la violence, et ce, notamment selon la dynamique de la chasse ou de la boucherie. « Car c'est dans l'horifique et le malaise que l'être finit par se reconnaître dans sa totalité. » (67) À la lecture du deuxième chapitre, on comprend que, dans les textes d'Hébert et de Bataille, l'hétérogène peut s'incarner dans la figure de l'étranger qui « ne craint pas d'affronter une nature déchaînée » (69) et qui vient amplifier « un désordre qui n'en finit plus d'échauffer l'imaginaire » (84). Révolte et perversion s'allient dans une lumière crue et brûlante qui exacerbe les sens. Le corps de l'étranger se fait « incandescent » (95) et devient objet de fascination pour les autres qui lui « surimposent leurs désirs » (96). L'ordre est menacé et la chute imminente. Or, dans le troisième chapitre, l'essayiste avance que la chute du personnage dans le vide ou dans l'abominable donne accès à une forme de vérité absolue, marquant de fait « la fin de l'aveuglement » (122) et l'avènement des démons intérieurs. La remontée vers la lumière implique donc non pas « une ascension vers le divin, mais bien celle vers la souveraineté et l'expression ultime de la délivrance » (124). Est ici proclamée la rage de vivre de l'être devenu créature, voire monstre, sous l'effet de la métamorphose d'une telle expérience, dont l'orgasme sexuel, détruisant le visage par la révulsion des yeux qu'il provoque, est l'une des variantes.

Le quatrième chapitre expose, chez Hébert comme chez Bataille, l'érotisme de la bête, dont la lycanthropie est l'une des principales manifestations. Pour le corps ainsi transformé, « la liberté ne connaît aucune limite » et « tout semble possible, y compris l'horreur » (180), plaçant ainsi les personnages concernés sous le signe de la transgression. D'ailleurs, selon Beauchemin, ce sont les femmes, parmi « tous les personnages subissant les effets de l'altération » (180), qui apparaissent les plus menaçantes. La dualité du personnage chez les deux auteurs fait par ailleurs partie de l'objet du cinquième chapitre. Il semble bien que la sainteté ou le mysticisme soient inséparables de la débauche. La piété s'allie ainsi à la folie ou à l'indécence. Beauchemin souligne particulièrement « la double personnalité » (206) de l'amant (médecin et meurtrier) et du mari (seigneur et voyou dépravé) dans *Kamouraska* (1970) d'Anne Hébert, dont les vies finissent par être amalgamées dans la mort. Dans le même ordre d'idées, le dernier chapitre révèle que c'est par l'altération physique que se manifestent les véritables instincts, de sorte que « l'expérience du double peut surpasser la vie intérieure pour s'illustrer sous la forme d'un autre corps, horifique » (232). La réalité duelle invoque donc cet envers du monde, où la face cachée est celle de

l'hétérogène. Bientôt, l'ultime transgression semble n'être réalisable que dans la mort : « L'intégralité de l'être se découvre dans cet *impossible*, soit dans cet au-delà que l'on ne peut atteindre qu'une fois sous terre » (254, l'auteure souligne), précise Beauchemin.

L'ouvrage apporte une contribution originale aux études hébertiennes de par le rapprochement entre les écritures d'Anne Hébert et de George Bataille, qui s'éclairent l'une l'autre en poussant à son paroxysme l'idée des forces occultes qui animent les personnages. Chez les deux auteurs, il semble bien que le corps malade soit le véhicule de l'envers du monde, où les désirs peuvent enfin être libérés, dans toute leur violence. Beauchemin montre avec souci comment le concept d'hétérogénéité permet au fiévreux, chez Hébert et Bataille, d'embrasser son délire ; la férocité de l'être, féminin plus particulièrement, s'en voit être décuplée jusqu'à l'outrance, dans toute sa nouvelle transparence. Il s'agit ici d'une étude globale et substantielle des imaginaires hébertien et bataillien, qui en approfondit la part obscure d'une façon non égalée jusqu'ici.

Les Cahiers Anne Hébert

***Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative* par Michel Lord**

LORD, Michel. *Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion », 2021, 234 p.

Camille Néron

Numéro 17, 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079403ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079403ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Néron, C. (2021). Compte rendu de [*Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative* par Michel Lord / LORD, Michel. *Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion », 2021, 234 p.] *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 255–259.
<https://doi.org/10.7202/1079403ar>

© Camille Néron, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative **par Michel Lord**

CAMILLE NÉRON

CRILCQ-Université de Sherbrooke

LORD, Michel. *Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion », 2021, 234 p.

Michel Lord, dans *Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative*, aborde une partie de l'œuvre poétique et narrative d'Anne Hébert : *Poèmes pour la main gauche* (1997), *Le torrent* (1965 [1950]) et les cinq premiers romans de l'auteure, des *Chambres de bois* (1958) aux *Fous de Bassan* (1982), en passant par *Kamouraska* (1970) et les deux récits fantastiques que sont *Les enfants du Sabbat* (1975) et *Héloïse* (1980), sont choisis pour former le corpus d'une étude qui vise à montrer « le *fonctionnement formel* de cet univers poético-narratif » (Lord, 2021 : 16 ; l'auteur souligne) fondé sur « le refus du réalisme » (15). En d'autres mots, il s'agit de mettre au jour cette « chose mystérieuse, le *mystère de la parole* qui s'engendre elle-même » (25 ; l'auteur souligne). Selon l'essayiste, les cinq premiers romans d'Hébert forment en effet « un bloc erratique largement dominé par l'écriture poétique, le fantastique, [voire] un réalisme magico-maléfique » (36), alors que ses cinq derniers romans sont plus ancrés dans le réel, justifiant de telle sorte le choix de son corpus. En développant son argumentaire à partir des formes syntagmatiques et des images et figures récurrentes de l'ultime recueil de poèmes hébertien, Lord s'applique par la suite à tirer profit de ces découvertes pour étudier les œuvres narratives du corpus. La méthode qu'il élabore, centrée sur l'analyse du « fonctionnement narratif séquentiel et syntagmatique » (37) des œuvres, emprunte la terminologie de Jean-Michel Adam (*Le texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits*, 1985). Lord s'attache à mettre de l'avant les *orientations* (et réorientations) du texte, les *complications* dans la trame d'événements racontés, les *réactions* des personnages à ces complications, puis les *résolutions* « tantôt dramatiques, tantôt tragiques, parfois euphémisantes » (37) déployées dans chacune des nouvelles et chacun des romans examinés, montrant ainsi à quel point Anne Hébert a su « jouer et déjouer les secrets de la narrativité » (38). L'essayiste a également

recours au concept d'isotopie développé par Algirdas Julien Greimas (*Du sens. Essais sémiotiques*, 1970) pour expliquer les redondances sémantiques et thématiques d'une œuvre, formant « un ensemble de vocable [qui] fait réseau, fait sens » (39). Ainsi, pour Lord, la poésie hébertienne comprend une « syntagmatique cachée » (39) recoupée à une riche isotopie, ce croisement se révélant particulièrement éclairant dans les nouvelles et cinq premiers romans d'Anne Hébert.

L'ouvrage est divisé en sept chapitres, chacun porte sur une œuvre du corpus littéraire. Dans le premier chapitre, Lord s'applique à faire ressortir ce « quelque chose de caché » (41) (selon une expression hébertienne) de la poétique de l'auteure. Il relève ainsi les principales figures et images des réseaux isotopiques qui façonnent *Poèmes pour la main gauche*, soit les figures du double, de la dislocation, de l'ombre, de la chute, des anges déchus, tout comme les figures aqueuses et les images cauchemardesques, souvent paradoxales. Selon Lord, le dernier recueil de poèmes d'Anne Hébert « s'offre dans une sorte de magma, de lave en fusion, où s'entremêlent » toutes ces figures, « l'ensemble créant ultimement une utopie avoisinante de la dystopie » (58). Cela s'avère une source foisonnante d'inspiration pour aborder les textes de fiction. Le deuxième chapitre est consacré au recueil *Le torrent* et dévoile les formes syntagmatiques, des orientations aux résolutions, de chacune des nouvelles qui le compose. L'essayiste tente ici d'établir « une poétique de la forme narrative qui parfois se rapproche du genre poétique lui-même », dans le sens où, précise-t-il, le poème peut être perçu comme l'énonciation d'une « réaction (émotive ou autre) à une complication dans la vie du poète, lequel en cherche la résolution dans l'écriture même du poème ou dans une finale libératrice ou tragique » (60). Sont ici posées les assises de l'argumentation poético-narrative soutenue tout au long de l'essai. Lord fait par exemple ressortir la façon dont Hébert use de la paralipse dans « La robe corail » ou de la forme analeptique dans « Le torrent », deux procédés pour lesquels Hébert affiche une prédilection dans la suite de son œuvre. De plus, Lord montre que les isotopies du combat, de la démonisation et de la négation de l'être, voire de sa destruction, sont introduites dès les premières nouvelles.

Le troisième chapitre, sur *Les chambres de bois*, établit d'emblée le « défi posé au narratologue » (97) d'une telle prose poétique, « construite tout en fragments [...] [voire] en fractures » (97-98), et ce, même s'il est connu que, « à la demande des éditeurs du Seuil » (97), la structure du livre a été modifiée pour adopter une forme de narration plus classique. Plusieurs orientation et

réorientations, propres à chacune des trois parties du roman contenant différentes complications, se soldent par une résolution proche « d'une finale de conte de fée » (111), avec le mariage annoncé de Catherine et Bruno. Lord montre « le désordre ou l'ordre lacunaire de cette prose poétique libre » (97), dont la construction syntagmatique d'apparence chronologique est davantage marquée par l'ellipse – un procédé qui rapproche l'écriture narrative de la poésie dans sa manière de « dire moins pour suggérer plus » (110). Dans le quatrième chapitre, Lord se penche sur la « fragmentation infinie » que constitue la forme syntagmatique de *Kamouraska*. L'essayiste parcourt un à un les soixante-cinq unités qui composent le roman afin de « retracer [...] les complications qui prolifèrent et les réactions qui sont légion » (115), en plus de mettre au jour les isotopies de l'amour, de la mort, de la famille, de la violence et de la folie, dans une narration qui trouve « sa forme dans le désordre, reproduisant [...] le chaos intérieur de Madame Rolland » (139), la protagoniste. Lord identifie également les principales complications du roman, qui « s'incarnent littéralement dans les trois hommes » (139) de la vie d'Elisabeth d'Aulnières (devenue Madame Rolland). Or chacune de ces complications se solde par une « non-résolution » (140), voire engendre à son tour une nouvelle complication, de sorte que la protagoniste n'est en fin de compte jamais libérée. Lord montre alors que, sans résolution, même tragique, pour Elisabeth, le texte se fonde sur une syntagmatique du ressassement de la mémoire.

Les « épouvantes fantastiques » (140) des *Enfants du Sabbat* constituent l'objet du cinquième chapitre. Lord souligne le « désordre narratif encore plus grand » (143) de ce roman qui « donne dans l'étrange le plus pur et dans une forme de fantastique tout à fait originale » (143). Encore une fois, c'est un livre composé de nombreux fragments, « [o]ffre comme une mise en morceaux de la réalité » (146). Les nombreuses analepses ne sont pas que de simples souvenirs, mais de « réelles plongées dans le passé, un passé réifié, matérialisé, de façon magico-maléfique » (143 ; l'auteur souligne). Soutenant que la « con-fusion » du passé et du présent forme en grande partie le fantastique du roman, Lord apporte néanmoins une nuance pertinente : alors que « dans le fantastique strict, c'est normalement le personnage confronté à l'étrange qui résiste par le recours à la raison » (151), dans *Les enfants du Sabbat*, cette « zone de résistance » (151) est plutôt incarnée par les autres (sœurs, prêtres et médecin). En fait, la protagoniste, Julie, incarne elle-même l'étrange ; loin de lui résister, elle l'embrasse pleinement, ce qui contribue à l'originalité du texte. Lord remarque également les motifs de la révolte ainsi que de l'ordre et du désordre moral, qui fonde le

réseau isotopique du roman, et souligne que le « passé trouble, extrêmement complicatif » (174) de Julie, ses fortes réactions « découl[ant] du non-amour » (174) et des violences subies dans sa jeunesse. Chez Hébert, conclut Lord, « ce qui manque cruellement aux personnages (surtout l'amour) les fait réagir avec excès » (174).

Lord se penche sur la construction narrative et les réseaux isotopiques d'*Héloïse* dans son sixième chapitre. En plus de souligner ici encore la fragmentation du récit, composé cette fois d'une quarantaine de courtes séquences, de même que le retour de l'auteure à une forme chronologique, l'essayiste met de l'avant la complication de l'espace qu'Anne Hébert introduit dans son court roman par des descriptions de l'appartement, cet « espace gothique [qui] respire monstrueusement, fait figure de piège, et se met en position d'attente, de prolepse » (180). Or de par sa simplicité narrative qui ne comprendrait qu'une seule vraie « complication majeure » (181), soit l'apparition d'Héloïse, ainsi que par le nombre restreint de personnages, *Héloïse* est davantage une nouvelle qu'un roman pour Lord, dont la résolution, soit la mort du couple Bernard et Christine et leur transformation en vampires, représente une véritable « apocalypse infernale » (192).

Lord commence son septième et dernier chapitre en reconnaissant l'apport de Jaap Lintvelt quant à l'analyse du discours transgressif des *Fous de Bassan*. Il propose pour sa part une étude de « deux isotopies antinomiques, celles du sec et de l'humide » (195), par lesquelles la transgressivité du texte se manifeste également. En effet, alors que certains personnages sont associés à une topologie sèche (Nicolas Jones et Stevens Brown), d'autres sont plutôt associés à une topologie humide (Olivia et Nora Atkins). Or les deux personnages masculins transgressent leur topologie, « perturbant l'élément spatial » (196) et menant à un « univers [...] à la fois fragmenté et contaminé » (196). En effet, Nicolas et Stevens tentent, par l'adultère, l'inceste, le viol et le meurtre, de pallier la sécheresse du manque d'amour initial et d'atteindre à l'état humide de Nora et d'Olivia, pour qui l'espace liquide est jusqu'alors « symbole de vie heureuse et sans tache » (209). Mais leur entreprise échoue. Le livre du pasteur dit bien « l'assèchement d'un homme pris dans son univers désertique, privé de toute grâce » (202). De même, dans ses lettres, Stevens raconte « sa propre existence et sa propre ruine » (205-206). Seule Olivia parviendra à se réapproprier positivement l'espace humide par « la fuite vers la haute mer » (211) de son fantôme, qui retrouve la « vie éternelle grâce à l'eau » (211).

L'essayiste en vient à la conclusion que la complication commune à tous les personnages tourmentés hébertiens est le manque d'amour (213), alors que « la grande figure » qui « relie toutes les autres est celle de la dislocation entre l'être et son double sombre » (215-216), d'abord identifiée dans les *Poèmes pour la main gauche*, et que la révolte marque l'ensemble des formes syntagmatiques. Lord réussit bien son objectif de montrer la « symbiose poético-narrative » (225) de l'œuvre d'Anne Hébert en établissant la manière dont le modèle orientation/complication/réaction/résolution du discours narratif est en fait applicable au discours poétique chez Hébert, tout comme les principales isotopies identifiées habitent aussi bien la prose narrative que la poésie. L'ouvrage constitue un apport indéniable aux études hébertiennes, de par l'analyse du fonctionnement narratif séquentiel et syntagmatique de l'œuvre, qui demeure un de ses aspects peu connus, et ce, malgré toutes les études narratologiques et sémiotiques dont elle a été l'objet. De plus, par la méthode à la fois sérieuse et originale qui est la sienne, Michel Lord parvient à renouveler l'angle d'approche qui souhaite analyser la poésie dans de la prose d'Anne Hébert, une entreprise audacieuse et réussie. Il peut toutefois paraître étonnant, alors que *Le centenaire d'Anne Hébert. Approches critiques* (PUM, 2018) apparaît en bibliographie, de ne pas trouver de mention aux articles de ce collectif issu du colloque ayant souligné le centenaire de l'écrivaine en 2016 et qui avait pour objectif de faire le point sur l'œuvre dans son unité et sa cohérence, par-delà les genres littéraires. En effet, si des études et essais plus ou moins anciens ont servis d'assises à la réflexion de Lord, les textes du collectif auraient pu offrir une contribution toute contemporaine.