

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

*Sous la direction de
Maurice Émond*

Dans le même esprit, l'utilisation d'une phrase d'Alfred Jarry en épigraphe («le Cerveau dans la décomposition fonctionne au-delà de la mort et ce sont ses rêves qui sont le paradis¹⁵») contribue également à donner au récit un ton, une saveur particulière. Cette phrase évoque une reconstruction du réel par le cerveau après la mort tendant vers une représentation du paradis. Nous assisterons donc à une progressive reconstruction du réel de la part de la conscience tourmentée de Klock, reconstruction qui favorisera, de toute évidence, son passage dans l'univers fantastique au détriment d'un passé qui perdra peu à peu de son importance : «Son cerveau fabrique maintenant des notions inhabituelles dont la bienheureuse évidence chasse

CE LIVRE A ÉTÉ PRODUIT PAR
NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Les voies du fantastique québécois

est le troisième titre de la collection «Séminaire»
des Cahiers du Centre de recherche
en littérature québécoise

Éditeur délégué: Guy Champagne
Révision du manuscrit: Aline Cantin
Correction d'épreuves: Jean-Pierre Asselin
Conception graphique et coordination à la production:
Anne-Marie Guérineau
Photocomposition: Les Éditions Marquis Ltée

Nuit blanche éditeur
21026, rue Saint-Jean, bureau 403, Québec (Québec) G1R 1R7

Québec, Canada
Diffusion pour le Québec: Dimédia
539, boul. Lebeau, Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2
© Nuit blanche éditeur

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays
Dépôt légal, 3^e trimestre 1990
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-921053-05-5

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

Sous la direction de

Maurice Émond

par

Georges Desmeules, Jean Désy, Christine Hamel,

Angèle Laferrière, Christiane Lahaie,

François Larocque, Pierre Mercier, Lise Morin,

Stanley Péan, Danielle Pittet, Ursula Rapp,

Sophie Wampach

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Des subventions du Budget spécial de la recherche (Département des littératures et Vice-rectorat à l'enseignement et à la recherche de l'Université Laval) et du fonds F.C.A.R. (Formation des chercheurs et aide à la recherche), volet «Rapports et mémoires de recherche», ont permis la publication de cet ouvrage.

AVANT-PROPOS

Les études ici réunies ont été produites dans le cadre d'un séminaire sur le fantastique au Québec que j'ai animé au cours du trimestre d'hiver 1988. Le dynamisme soutenu des étudiants, l'étroite collaboration et la participation de mon collègue Aurélien Boivin et de Michel Lord, professionnel pour notre groupe de recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques dans l'imaginaire québécois (le GRILFIQ), les encouragements et le soutien matériel du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) ont rendu possible la publication de ces travaux. Mes sincères remerciements à tous ceux qui ont contribué à cette réalisation. Je tiens à féliciter tout particulièrement les étudiants qui ont accepté de relever le défi de la publication.

Maurice Émond
Université Laval

GEORGES DESMEULES

« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-
le-plus-beau »

de Michel Bélil

Depuis' quelques années, les recherches sur le fantastique ont connu une popularité croissante. Or, l'étude du comique dans ce genre est restée à peu près intouchée. Pourtant, on retrouve fréquemment des éléments comiques dans une œuvre fantastique; il se peut même qu'ils influencent la structure de celle-ci. Le présent essai vise à démontrer que le comique se trouve superposé à la construction du fantastique dans la nouvelle « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau » de Michel Bélil. Cette hypothèse de départ se fonde sur l'article de Roger Bozzetto *et al.* qui affirment que :

Les procédés humoristiques des récits fantastiques ne sont pas employés dans le but de provoquer « passagèrement » le rire ou le détachement mais sont en quelque sorte consubstantiels de la stratégie « fantastique » elle-même en permettant le déni de l'Absurde par lequel elle s'installe toujours¹.

Cet essai ne cherche pas à démontrer la présence ou l'absence d'un quelconque « effet fantastique » mais bien à faire un exposé comparé de certaines caractéristiques du comique et du fantastique. J'ai

choisi d'étendre mon étude de l'humour au comique dans son ensemble (procédés comiques, humour, ironie et parodie) pour montrer que chaque partie joue un rôle dans le fonctionnement du texte.

Au moyen d'une grille à deux entrées, je procéderai à l'analyse du contenu fantastique de la nouvelle de Bélil en répertoriant les apparitions de celui-ci dans le texte. Par la suite, je les mettrai en relation avec les réactions du personnage principal. Ce traitement comporte plusieurs avantages. Il est simple et permet de faire des observations directement à partir du texte en plus de souligner assez clairement l'essence du fantastique. L'étude du personnage et de sa relation avec l'événement fantastique a déjà été abordée par Michel Lord, dans son article publié dans les *Actes du premier colloque des étudiant-e-s gradué-e-s du CRELIQ* :

Elle [la littérature fantastique] est ainsi une manière de mettre en discours une vision dialectique du monde [...] sur le mode d'une opposition irréconciliable entre un certain réel et certaines perceptions. C'est aussi l'art de mettre en scène des personnages qui sont rarement certains de l'existence de ces illusions. Ces dernières semblent se confondre avec la réalité. Le récit fantastique est avant tout affaire de point de vue².

Mon étude du comique sera un peu plus complexe, car elle touche à plusieurs facettes. Mes références principales sont puisées dans *Du comique dans le genre littéraire* de Denise Jardon. Je procéderai ainsi en trois étapes. J'exposerai les modèles de situations comiques retrouvés dans le texte. Je pas-

serai ensuite à une étude en trois points de l'humour. Enfin, je compléterai mon étude par l'exposition des éléments de parodie ou d'ironie de genre présents dans la nouvelle.

Dans le texte de Bélil, la première apparition du fantastique se manifeste sous la forme d'une sensation : «j'ai senti un picotement dans le dos. Un petit bruit³». Le narrateur n'a encore rien vu, il n'a donc pas à s'inquiéter puisqu'il est un brave qui a appris «à vaincre la peur». Il se contente de mettre cette impression de côté. Immédiatement après, celui-ci rencontre un personnage assez inquiétant : «Sur son visage commençaient à apparaître les rides de la vieillesse. Choses plus désagréables, des bosses de pus verdâtres se formaient à ses joues⁴. » Le narrateur met quelques instants à se reconnaître et refuse tout d'abord de s'identifier à cette image. Il nous raconte qu'il a été bouleversé (au passé) mais chasse rapidement cette émotion en allant se regarder dans une autre glace. Il est encore «ce jeune play-boy qui aime faire la cour aux jeunes filles dans les discothèques» et réussit ainsi à se convaincre qu'il ne s'agissait que d'une «simple illusion».

Cependant, le narrateur n'est pas tout à fait tranquille et avoue son inquiétude devant la persistance du reflet déformé. Il se calme en tentant d'expliquer ce phénomène, de nier sa portée surnaturelle : «la laideur de mon oncle l'avait sans doute dépeinte⁵». Il affuble également l'objet de ses craintes du nom de «miroir-miroir-dis-moi-qui-

est-le-plus-beau» et ce, dans l'unique but de le tourner en dérision.

La seconde manifestation du miroir le surprend encore plus : «C'était censé me représenter, ça, cette chose-là⁶?» Il commence alors à avoir peur, à croire à la réalité du fait fantastique, bien que ses appréhensions restent toujours antérieures à la narration, de par l'usage de l'imparfait. Chez le narrateur, cette première attitude laisse bientôt place à la curiosité. Il s'interroge sur la nature du miroir et commence même à s'intéresser à «ses curieuses propriétés chimiques». Il évacue donc son angoisse en essayant de trouver une explication rationnelle et scientifique au phénomène. Qui plus est, et comme il le prétend lui-même, c'est l'occasion pour lui de tromper son ennui.

La dernière partie du récit nous fait comprendre que le héros se retrouve maintenant face à la mort ou à la folie. C'est à ce moment que nous assistons à la réification du monstre. Pour le narrateur, ce n'est d'abord qu'une impression : «Une présence maléfique semblait hanter le parc⁷.» Puis, il aperçoit le monstre à travers une vitre. Il est confronté à ce qu'il n'avait fait qu'observer jusqu'alors. Dans cette troisième partie, il paraît évident qu'il ne met plus en doute la «réalité» de l'image renvoyée par le miroir et choisit de composer avec elle. Ainsi il nous rappelle les sensations qu'il connaît : «Une crise nerveuse s'est alors emparée de moi [...] Je croyais devenir fou furieux [...] Je venais de vivre la peur, celle qui tue⁸.» Pourtant, ces émotions

sont choses du passé. Plutôt que d'en rester là, il se ressaisit et nous fait part de sa « solution ». Cette attitude est conséquente à la réalisation de son nouvel état monstrueux : « Ce qui compte c'est de faire le plus de malheur possible pendant qu'il est encore temps, tout en se faisant passer pour philanthrope⁹ ». Il a malgré tout d'autres pensées, extérieures à la rencontre du double monstrueux. Il songe au vieil oncle, qu'il rencontrera peut-être dans le marécage, et aux hommes qui le prendraient pour le montrer dans un cirque s'il n'arrivait pas à disparaître. Enfin, il prend le temps de se verser un scotch avant son départ.

La deuxième partie du présent essai permettra de mettre les éléments soulignés plus haut en relation avec le comique. Mais avant de commencer, il est essentiel d'exposer le fonctionnement de la grille d'analyse de l'humour.

En premier lieu, l'humour procède d'un phénomène économique double : une économie d'angoisse et une économie de la représentation du réel. J'entends par là, d'une part, un déni fait par le personnage face à une situation angoissante (un condamné à mort reste calme et se permet quelques mots d'esprit) et, de l'autre, l'épargne de la représentation du réel qui permet au même personnage de ne pas s'attarder à la vraisemblance d'un fait et qui l'accepte comme tel, produisant ainsi une situation comique.

En second lieu, j'exposerai les deux phases essentielles de l'humour, soit le paradoxe ironique

(phase critique) et le rebondissement humoristique. Dans le cas du paradoxe ironique, selon Denise Jardon, «Il faut être capable de déceler [...] l'ironie des situations [...]. Cette première phase est obligatoirement intellectuelle : savoir observer, savoir raisonner et porter un jugement, attitudes qui mènent tout droit à la réduction du monde à l'absurde¹⁰.» Quant au rebondissement humoristique, il est essentiellement langagier. Le personnage, confronté à l'absurde, se permet des mots d'esprit, des pointes qu'il dirige ailleurs pour soulager l'angoisse éprouvée lors de la première phase. Ici, il est clair que, sans cette seconde phase, nous restons aux prises avec un texte ironique.

En dernier lieu, j'analyserai ces mots d'esprit au moyen de la grille de Dominique Noguez¹¹, qui démontre que, pour un signifiant humoristique donné, on peut toujours retrouver deux signifiés : le manifeste et l'intentionnel. Dans l'humour, ceux-ci sont complémentaires.

Le premier point de mon analyse du comique consiste à retrouver les modèles de situations comiques¹² qui peuvent potentiellement agir dans le texte. Ceux-ci ne sont toutefois pas garants du comique, puisqu'ils peuvent se retrouver dans un texte tragique. Ils ne font que mettre en place une situation à potentiel comique. J'en ai retrouvé deux dans la nouvelle de Bélil, soit la «répétition de situations» et le «pantin à ficelles».

Dans le cas du premier modèle cité, le jeu de double constitue une série répétitive qui agit à deux

niveaux. Du point de vue fantastique, le double est générateur d'angoisse :

Le double s'est transformé en image d'épouvante [...] Rappelons également que le motif du double suggère à la fois une ressemblance et une différence, un rapport au Moi mais à un Moi qui est un Autre¹³.

Par ailleurs, ce jeu de double consiste en une sorte de mise en abîme du texte potentiellement comique. Dans la nouvelle de Bélil, on retrouve plusieurs figures du double. Il y a l'oncle et le neveu, qui ne sont pas moins malfaisants l'un que l'autre. On remarque aussi le rapport double du narrateur et de son image. Notons enfin le sentiment équivoque nourri par celui-ci à l'égard de la jeune fille prétentieuse à qui il veut léguer le manoir et qu'il entend donc rendre semblable à lui-même. Cette histoire pourrait ainsi se continuer à l'infini, d'un côté comme de l'autre, et semble par là correspondre au modèle de la « répétition de situations ».

Le second modèle de situation comique, le pantin à ficelles, se retrouve essentielle chez le personnage du narrateur :

Innombrables sont les scènes de comédie où un personnage croit parler et agir librement, où ce personnage conserve par conséquent l'essentiel de la vie, alors qu'envisagé d'un autre côté, il apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse¹⁴.

On reconnaît sans trop de difficultés que l'oncle s'est bien joué de son neveu. Celui-ci croit qu'il va

mener «une vie de fainéant». De même, il est le jouet du miroir, qui l'attire pour le perdre et, peut-on supposer, lui inspire l'idée de léguer le manoir pour obtenir une nouvelle victime.

Ainsi la nouvelle de Bélil possède un potentiel comique. Restent à souligner ses composantes humoristique et parodique. Le premier sous-point de mon analyse, l'économie double, se retrouve à partir des exemples de réactions cités plus haut. Bien que le narrateur avoue à quelques reprises qu'il a eu peur, c'est toujours pour nier celle-ci et montrer sa curiosité de connaître les raisons de la distorsion des images émises par le miroir ou, encore, pour se distraire en le regardant. Le personnage est constamment aux prises avec ces images cauchemardesques mais s'en sort en affectant de ne pas voir sa mort, qu'il sait proche. À la fin de la nouvelle, nous apprenons qu'il a déjà été «pris» par son image monstrueuse. Il garde tout de même assez de présence d'esprit pour écrire ce journal et aussi quelques forces pour boire un dernier verre de scotch.

De la même façon, une économie de la représentation du réel se réalise constamment par les réactions du narrateur, confronté aux absurdités du miroir. Il ne sait plus trop quel reflet est le bon mais il affecte de rester serein, de se rattacher à son pouvoir de séduction. Ses souvenirs de voyage, décrits au début du récit, sont également des objets hors du commun. Pourtant, il les accepte sans mettre

en doute leur nature. À leur sujet, il se permet même de parler d'exotisme.

Le second sous-point consiste à montrer que les deux phases de l'humour cohabitent bien à l'intérieur de la nouvelle. Ainsi le paradoxe ironique est vraiment relié à la situation du protagoniste. Ce n'est qu'un jeune fainéant qui se moque de tout et qui croit se jouer de son oncle qui lui a laissé un héritage inespéré. Ironiquement, il se retrouve finalement dans la position de l'oncle et cherche à remettre en place le piège dans lequel il s'est pris lui-même.

Quant au rebondissement humoristique, il est essentiel au caractère «humoristique» de la nouvelle. Il se trouve généralement à la fin du texte mais peut également être présent tout au long de celui-ci. Dans notre exemple, comme les deux dernières parties ont été «écrites» en même temps par le narrateur — après l'événement — il est compréhensible que les pointes humoristiques soient disséminées tout au long du texte. De plus, dans la première partie, on note des remarques qui passent inaperçues à une première lecture mais prennent un sens nouveau une fois décodées.

Comme la présence des «remarques» est liée à l'analyse que j'en fais en fonction de la structure formelle de l'humour, je me permets de superposer ce modèle à chaque exemple amené ici. Ainsi le narrateur déclare que sa maison a «l'aspect d'une maison hantée qu'on voit dans ces stupides films d'horreur». C'est le premier rebondissement. Le signifié

littéral se décode toujours au premier niveau. Le signifié intentionnel, nullement opposé au premier, nous annonce que nous aurons droit à une histoire à l'image de ces « stupides films d'horreur ». Ceci éclaire les mots « bizarres », « spéciales », « exotique ». Leur signifié intentionnel respectif fait référence à la double nature des goûts bizarres du narrateur, aux conditions spéciales d'utilisation de son manoir et à sa collection « exotique » aux propriétés fantastiques.

On retrouve une nouvelle allusion aux films d'horreur, au début de la deuxième partie du récit, lorsqu'on voit mentionné le « salon aux horreurs ». Le second signifié peut très bien renvoyer aux « chambres des horreurs ». Le narrateur fait également mention de ses mensurations et se trouve beau. Il est facile de voir ici que le signifié intentionnel est une moquerie de ceux qui ont de tels critères de beauté; non pas qu'ils ne soient pas beaux, mais bien ridicules.

Le narrateur s'intéresse alors au miroir. Cet objet est baptisé « miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau ». En plus de retrouver un nom assez étonnant pour un objet qui enlaidit, nous avons ici une ironie directe. Le second signifié, humoristique, renvoie à Blanche-Neige, le pendant pour enfants des films d'horreur. Le narrateur continue à s'intéresser au miroir au point de s'en servir comme objet de distraction et mentionne qu'il ne sera plus « un roi sans courtisan ». Le signifié intentionnel renvoie à ceux qui flattent constamment

leur supérieur. Le miroir fait pourtant un drôle de courtisan, en déformant l'image du héros. Son rôle s'assimile toutefois à la courtoiserie, puisque le narrateur se laisse « séduire ».

Nous avons enfin une dernière référence aux films d'horreur : « Elle [une jeune femme] aussi va savoir ce qu'est la Grande Peur¹⁵ », le signifié littéral renvoyant ici à l'aventure qu'elle vivra, tandis que l'intentionnel renvoie à toute une série d'œuvres cinématographiques. Un dernier mot d'esprit, plus subtil, existe (peut-être) à l'avant-dernière phrase du texte : « Le temps de prendre un scotch et je plonge dans l'oubli éternel¹⁶. » Le premier signifié fait plonger le narrateur dans le marais, le second le ferait plonger dans l'oubli par l'alcool et constituerait un dernier clin d'œil au lecteur qui aurait bien ri des mésaventures du héros dans cette parodie de films d'horreur.

Ce qui m'amène effectivement au dernier point de mon analyse : la dualité parodie-ironie. Elle joue sur un tout autre niveau, puisque c'est vraiment une raillerie du texte lui-même. Comme on vient de le voir, les éléments de rebondissement humoristique font référence à un autre répertoire culturel. Pourtant, ils restent à l'intérieur du texte, car c'est le narrateur (à qui l'on peut donner des références culturelles du XX^e siècle — il nous a déjà parlé de discothèque) qui les emploie dans son récit des événements. Ces mêmes éléments sont vus comme parodiques lorsqu'ils rappellent d'autres textes déjà connus. En plus des films d'horreur, on reconnaît

le Portrait de Dorian Gray et *Blanche-Neige* par le titre.

Enfin, il est intéressant de noter que, dans l'analyse qui vient d'être faite, l'humour se superpose au fantastique dans son fonctionnement. Cela s'explique peut-être par la similitude des modèles d'étude des deux formes. Du côté humoristique, c'est la question d'économie qui rejoint l'apparition du fantastique et les réactions du protagoniste. On remarque également que les modèles d'étude du comique proposés sont très près du fonctionnement du fantastique du texte. Je crois donc que l'étude de l'humour et du fantastique peut être élargie à celle du comique et du fantastique. Il nous reste à déterminer la place de l'ironie dans la construction d'un texte réellement fantastique.

J'aimerais enfin postuler une autre hypothèse relative au principe de coopération dont parle H.P. Grice¹⁷. Selon lui, toute communication orale ou écrite doit remplir quatre conditions pour être «réussie» : les règles de quantité (dire ce qu'il faut, ni plus ni moins), de qualité (dire la vérité), de relation (parler à propos) et de modalité (éviter les ambiguïtés). Pour l'humour, ce sont les règles de quantité et de modalité qui sont violées. Celui qui fait de l'humour doit laisser entendre plus que ce qu'il dit et doit être ambigu s'il veut que son humour ait une certaine portée. Par ailleurs, l'ironie joue sur les règles de qualité et de modalité. Elle dit le contraire de ce qu'elle laisse entendre et l'ambiguïté permet de rétablir le message. Pour le fan-

tastique, il apparaît que c'est surtout la règle de modalité qui fait défaut, les textes jouant sur l'ambiguïté réel-irréel. On met toutefois aussi en cause la quantité d'information fournie; il arrive souvent que nous ayons très peu de renseignements sur la «chose» dont une nouvelle fantastique fait l'objet. Ceci rapprocherait fondamentalement l'humour du fantastique.

Reste à savoir pourquoi on rit de l'humour, mais non du fantastique. La réponse réside peut-être dans l'axe de distanciation. L'humoriste mise sur le fait que ses lecteurs prendront une certaine distance par rapport à la cible de son humour tandis que l'auteur de fantastique vise à atteindre le lecteur en lui montrant le côté inquiétant des choses.

Notes

1. Alain Chareyre-Mejan, Roger Bozzetto et Robert Pujade, «Humour et fantastique : remarques sur l'humour fantastique et l'humour du fantastique», dans *Trames* [Humour et imaginaire], IV^e colloque du Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire, Limoges, 1983, p. 74.

2. Michel Lord, «Jalons pour une analyse du récit fantastique québécois (1960-1985)», dans *Actes du premier colloque des étudiant-e-s gradué-e-s du CRELIQ*, Québec, CRELIQ, 1986, p. 118.

3. Michel Bélil, «Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau», dans Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, p. 17 (Coll. Bibliothèque québécoise).

4. *Ibid.*, p. 17.

5. *Ibid.*, p. 18.

6. *Ibid.*, p. 18.

7. *Ibid.*, p. 20.

8. *Ibid.*, p. 20.

9. *Ibid.*, p. 21.

10. Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, 1988, p. 135-136.

11. *Ibid.*, p. 139-145.

«MIROIR-MIROIR-DIS-MOI [...]»

12. *Ibid.*, p. 28-31.
13. Michel Lord, *op. cit.*, p. 119.
14. Denise Jardon, *op. cit.*, p. 29.
15. Michel Bélil, *op. cit.*, p. 21.
16. *Ibid.*, p. 21-22.
17. Denise Jardon, *op. cit.*, p. 81.

JEAN DÉSY

Le fantastique :
relativité et inquiétante absurdité

Pourtant l'impossible prend forme, là, devant moi, dans toute son insondable béance : j'appréhende la réalité par son côté nocturne, comme si, progressivement, chacune des choses qui la constituent devenait son envers aussi bien dans son aspect physique que dans sa durée.

Nando Michaud, «Psyration en mer des orgasmes», *Meilleur avant* 31/12/99, p. 243

La théorie entourant la littérature fantastique semble éparpillée parmi une multitude d'approches qui sont, la plupart du temps, fort justes mais qui, finalement, ne s'accordent pas pour donner une vision globale de la fantasticalité. Pourtant, certains mots comme «relativité», «inquiétude», «étrangeté» et «absurdité» reviennent souvent dans le langage des théoriciens.

La relativité fantastique

Dans «"Aminadab" ou Du fantastique considéré comme un langage¹», Jean-Paul Sartre s'interroge justement sur la «relativité» du monde qui l'entoure. «Si je suis à l'envers, se dit-il, dans un monde à l'envers, tout me paraît à l'endroit. Si donc

j'habitais, fantastique moi-même, un monde fantastique, je ne saurais aucunement le tenir pour fantastique². » En cela, il poursuit son idée première, invoquée dans le même ouvrage, où il affirme :

Il n'est ni nécessaire, ni suffisant de peindre l'extraordinaire pour atteindre au fantastique. L'événement le plus insolite, s'il est seul dans un monde gouverné par des lois, rentre de lui-même dans l'ordre universel. Si vous faites parler un cheval, je le croirai un instant ensorcelé. Mais qu'il persiste à discourir au milieu d'arbres immobiles, sur un sol inerte, je lui concéderai le pouvoir naturel de parler. Je ne verrai plus le cheval, mais l'homme déguisé en cheval. Par contre, si vous réussissez à me persuader que ce cheval est fantastique, alors c'est que les arbres et la terre et la rivière le sont aussi, même si vous n'en avez rien dit³.

C'est donc que certains «univers» littéraires ne sont pas «fantastiques» en soi mais le deviennent grâce à l'écriture, par et dans l'écriture. Comme le suggère Sartre, l'écrivain doit réussir à persuader le lecteur que les arbres, la terre et la rivière, qui, eux, font partie du monde référentiel, sont d'une façon ou d'une autre liés au cheval qui parle. L'artiste a beau créer le monde le plus délirant, le plus «à l'envers» et apparemment le moins conforme à la réalité, s'il ne parvient pas à juxtaposer sa création à un univers «réel», le fantastique n'existe pas. «Tout ce qui n'est pas réaliste n'est pas nécessairement fantastique», rappelle Jean-Baptiste Baronian, «et ce n'est pas non plus parce

que certaines œuvres s'arc-boutent autour d'une idée ou d'un thème insolite qu'elles sont du même coup fantastiques⁴».

C'est ainsi que, dans la nouvelle «la Mort exquise», tirée de l'*Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques au XX^e siècle*, Claude Mathieu met en place deux univers qu'il «relativise», provoquant le surgissement du fantastique.

Dès le début de ce récit, l'auteur laisse entrevoir un monde imaginaire, un univers «cérébral» où flotterait la matière «pensante» du personnage principal, Hermann Klock :

Et le cerveau d'Hermann Klock conserve encore juste assez de ses mécanismes habituels pour s'étonner, sans plus, que la nature globale de son expérience se fractionne à l'infini en éléments disparates et étrangers qui appartiennent en même temps à d'autres et à lui⁵.

Après la lecture de ce paragraphe, la citation d'Alfred Jarry, placée en épigraphe, prend tout son sens : «Le cerveau dans la décomposition fonctionne au-delà de la mort et ce sont ses rêves qui sont le Paradis⁶.» Il devient clair que cette citation fut la «lecture-motrice» qui déclencha l'écriture de Claude Mathieu et contribua à la faire basculer dans le fantastique. Car il faut bien se rendre compte qu'un écrivain ne décide pas toujours de la fantasmaticité d'un texte; très souvent, tout dépend de la course de l'écriture, de l'apparition des univers au fil des phrases et des mots, de la conception des personnages et des situations.

Après une digression pour le moins philosophique, Mathieu évoque à nouveau le monde réel et quotidien, via « l'odeur humide d'une forêt tropicale peuplée de bruits et de pénombre⁷ ». Il faut remarquer que ce monde est tout à fait fictif, comme la plupart des univers littéraires d'ailleurs, parce qu'il a été créé de toutes pièces par l'imagination de l'écrivain; et pourtant, il ne bascule pas dans le fantasme ou le délire.

Lorsque l'auteur de « la Mort exquise » situe Hermann Klock dans le passé, au moment où il recherchait cette fameuse *Carnivora Breitmannia*, il le plonge dans un monde réel, au demeurant tout à fait accessible au voyageur un peu aventureux. Il s'agit toutefois d'un quotidien inhabituel mais cependant fortement ancré dans la réalité.

Nous voilà donc en présence de deux univers parallèles. On appellera l'univers amazonien et réel « E1 » tandis qu'on nommera l'univers fantasmagorique et fantasmagorique de la voyagerie « E2 ». Le narrateur pose d'emblée les questionnements du personnage au sujet de l'au-delà et le fait s'interroger sur ce monde « cérébral », du « rêve » comme il est dit dans la citation. Or, tant que le monde de la réalité ne vient pas s'ajouter à cet univers « E2 », le fantastique n'apparaît pas. Et même lorsque surgit l'univers « E1 », le fantastique n'existe toujours pas. Pourquoi? Parce que le jeu de l'écriture n'a pas encore permis une ou plusieurs « zones de rupture » qui sont de véritables lieux de contact nécessaires à la naissance du fantastique et à son envol.

Le récit suit son cours, mettant en parallèle deux mondes, «E1» et «E2», jusqu'à la chute, jusqu'au moment crucial où le personnage est avalé par la plante carnivore. Et ce «happement» de Hermann Klock par la *Carnivora Breitmannia* devient la «zone de rupture».

Imaginons que Mathieu ait écrit une histoire un peu différente, un autre type de «mort exquise» en l'occurrence, mais qu'il ait omis d'insérer cette zone de rupture spatiale et temporelle, celle qui nous a permis de franchir l'univers de la réalité («E1») pour pénétrer dans l'univers du rêve («E2»). Le seul fait, même insolite et extraordinaire, d'imaginer un univers après la mort une fois qu'on a été bouffé par une plante carnivore ne permet pas l'apparition du fantastique. De la même manière que le cheval «parlant» auquel faisait allusion Sartre n'était pas fantastique tant et aussi longtemps qu'il n'avait pas été confronté à un autre univers où les chevaux hennissent, tout bonnement. Dans un même ordre d'idée, l'univers imaginaire où Mathieu fait évoluer le cerveau et la pensée de Klock n'est jamais étrange ou inquiétant tant qu'il semble gouverné par ses propres lois et non par les lois de la réalité. Le lecteur assisterait alors à un tour de magie littéraire ou à une belle fable dans laquelle les plantes carnivores avalent les humains et, qui sait, parlent peut-être. Ce nouveau conte ne serait alors nullement fantastique.

L'auteur doit avant tout réussir à nous persuader que ce monde «E2» existe seulement grâce au

monde «E1». La création d'une zone de rupture, par le langage, amène ainsi à faire douter des deux univers et même à s'interroger sur le vraisemblable. C'est à ce moment que la fiction arrive à basculer dans le fantastique. Tout est affaire de littérature, de langage et de mots. L'art fantastique tient donc à la «relativité» des univers que crée l'artiste; cette «relativité littéraire» se comporte un peu à la manière de la «relativité physique» qu'a imaginée Einstein. Si on prend l'exemple classique du train en mouvement et d'un spectateur le regardant passer le long de la voie ferrée, «des événements qui sont simultanés par rapport à la voie ferrée ne sont pas simultanés par rapport au train et inversement⁸». C'est ce qu'Einstein appelle la «relativité de simultanéité».

C'est dire que, pour une personne assise dans un train en marche (un lecteur de roman par exemple), l'univers n'est pas en mouvement tant que le train suit une trajectoire uniforme et rectiligne, sans accélération ni décélération. Ce lecteur ne sait pas qu'il bouge, bien qu'une personne debout près de la voie ferrée puisse très bien le voir se déplacer. Un peu comme dans l'exemple du cheval parlant de Sartre, ce même lecteur ne se rend pas très bien compte du fonctionnement de son propre univers tant qu'il ne s'est pas passé quelque chose d'insolite. Le fantastique ne survient que lorsque ce passager-lecteur s'aperçoit de l'irrémédiable relativité des univers qui l'entourent et dont il fait partie, grâce à une «zone de rupture» qui

se trouve, ici, être un freinage brusque ou une accélération du train.

Rien n'est étrange ou inquiétant pour le passager du train tant qu'il ne s'est pas rendu compte de la relativité de son univers-train. Pour lui, avant la « rupture », lorsqu'il regardait par la fenêtre, c'était plutôt le paysage qui défilait à toute vitesse.

En ce qui concerne « la Mort exquise », Maurice Emond rappelle que « c'est en même temps le lecteur qui bascule dans l'inconnu, happé à son tour par un récit l'obligeant à remettre en question, l'espace d'un instant, sa perception habituelle du réel et se laissant entraîner jusque dans les dédales d'une imagination fantasque⁹ ». Cette « bascule » vers l'inconnu et cette « rupture » s'effectuent justement grâce à la relativité littéraire.

Irène Bessière rejoint bien ce concept de relativité lorsqu'elle dit que le récit fantastique ne semble pas « la ligne de partage entre le merveilleux et l'étrange, comme le suggère Todorov, mais plutôt, par la fausseté voilée, le lieu de convergence de la narration thétique (roman des *realia*) et de la narration non thétique (merveilleux, conte de fées)¹⁰ ». Ce qu'elle appelle « lieu de convergence », nous l'appelons « zone de rupture », car il ne s'agit pas tant d'un lieu commun que d'une zone de transition. D'ailleurs, elle parle elle-même de « rupture » lorsqu'elle ajoute que « le fantastique se nourrit de la rupture entre la coulée de l'imaginaire et l'appel de l'extériorité¹¹ ». Elle prétend même : « Il

[le fantastique] découvre le vraisemblable comme lieu d'une idéologie et, en conséquence, le relativise¹². »

Il faut cependant comprendre que la relativité du récit fantastique ne dépend pas seulement des univers imaginés, mais qu'il y a parfois « relativité » entre les personnages de ces univers et, à l'occasion, entre le lecteur et le texte lui-même!

Citant la nouvelle « les Axolotls » de Julio Cortazar, Irène Bessière explique ainsi le phénomène :

l'homme regarde les axolotls, l'homme axolotl regarde son moi humain. Cette permutation seule installe l'in-vraisemblable parce qu'elle prévient la possible réduction de l'événement insolite à l'hallucination. Suprême habileté de Cortazar qui, pour fixer le fantastique, situe le réel banal par rapport à l'anormal¹³.

Dans « les Axolotls », il n'y a pas véritablement deux univers qui sont mis en parallèle, un qui serait réel et l'autre fantasmatique. Le personnage lui-même se trouve « relativisé » par un procédé d'écriture qui, par le fait même, crée la rupture obligatoire pour l'apparition du fantastique.

Un personnage de récit fantastique peut donc être « normal », « réel », et faire partie du quotidien, ou occuper l'univers fantasmatique. Sartre rappelle que, « dans *le Procès*, K. est un homme normal [...] Seulement, du même coup, il voit le fantastique du dehors, comme un spectacle, comme si une raison en éveil contemplait paisiblement les images de nos rêves. Dans "le Château", Kafka a perfec-

tionné sa technique : son héros lui-même est fantastique¹⁴ ».

Il faut toutefois noter que Sartre s'embrouille dans les mots lorsqu'il dit que le personnage est lui-même fantastique. En vérité, un personnage n'est jamais fantastique en soi, irréel ou imaginaire. Il est ce qu'il est, et ce n'est que sa position « relative » par rapport aux récits qui le détermine face aux univers décrits. Grégoire, dans la *Métamorphose* de Kafka, fait partie du monde invraisemblable de la transformation. Et pourtant, jamais il ne se pose de questions. Jamais il ne se révolte contre son destin et ne cherche à le changer. Il est à l'envers dans un monde à l'envers et donc aucunement conscient de sa relativité. Il ne combat pas l'insolite, comme le faisait K. dans *le Procès*. Il est un monstre et, en cela, il fait partie d'un univers horrible qui n'est pas fantastique en lui-même. Par ailleurs, tous les autres personnages habitent un univers réel ; c'est plutôt l'irruption d'un personnage surnaturel dans leur monde soumis à la raison et la prise de conscience de l'horreur par ces personnages qui créent la « rupture » fantastique.

L'inquiétante étrangeté

En plus de la notion de « relativité » dont nous avons traité plus haut, il apparaît primordial que l'inquiétant surgisse, à un moment ou l'autre, pour que naisse le fantastique. Chose tout à fait intéressante, l'inquiétante étrangeté semble toujours

absente du « merveilleux ». C'est du moins ce qu'affirme Freud :

Le conte est très impressionnant mais pas le moins du monde étrangement inquiétant. Le conte adopte en général tout à fait ouvertement le point de vue animiste de la toute-puissance des pensées et des désirs, et, du reste, je ne pourrais citer aucun conte authentique dans lequel intervienne quelque chose d'étrangement inquiétant¹⁵.

À cause de cette « inquiétante étrangeté », l'art du fantastique devient une « métaphysique », une vision des choses de la vie et de la mort. Il n'est donc pas étonnant de surprendre les artistes et, particulièrement, les écrivains « fantastiqueurs » en train de jongler avec certaines rêveries très proches de l'angoisse existentielle. La mort, les revenants, les fantômes, les plantes carnivores et les Hermann Klock voguant dans l'éther sont des exemples d'imaginaires nyctomorphe, catamorphe et thériomorphe que suscite la rêverie fantastique.

Le fantastique évolue, irrémédiablement, suivant le fleuve du quotidien qui change et se transforme à toute vitesse sous nos yeux. Les soubresauts spirituels de notre siècle sont trop fondamentaux pour lui avoir permis de stagner ou de se maintenir dans un classicisme connu. Aujourd'hui, « le fantastique moderne, qui remonte à Goya, vise moins à peupler les toiles de vampires, loups-garous, hippogriffes, chimères, harpies et autres créatures composites, qu'à faire sourdre de la réalité le fantomatique qu'elle cache¹⁶ », soutient Louis Vax.

Le fantastique est devenu un lieu de recherche privilégié pour l'homme perdu au sein d'un univers qui s'est soudainement trouvé agrandi par la mort de Dieu. Parce que l'homme veut comprendre de quoi est mort ce Dieu, on doit se demander si le cheminement fantastique n'est pas, en soi, un cheminement spirituel. C'est Sartre qui affirme qu'il n'existe plus qu'un seul objet fantastique : l'homme ! « Cet être est un microcosme, il est le monde, toute la nature : c'est en lui seul qu'on montrera toute la nature ensorcelée [...] Le fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image¹⁷. »

L'inquiétante absurdité

Le fantastique moderne est une révolte, une révolution de l'homme s'insurgeant contre les fins, où les moyens et les valeurs apparaissent comme des faits et où « la matière est rongée par l'esprit¹⁸ ». Il ne faut donc pas se surprendre de trouver tant de textes fantastiques dans lesquels les moyens dominent toutes les fins. C'est pourquoi l'œuvre de Franz Kafka demeure essentielle dans la compréhension du fantastique actuel, car ce sont « les grandes administrations qui ont le plus de ressemblance avec une société à l'envers¹⁹ ».

« Kafka exprime la tragédie par le quotidien et l'absurde par la logique²⁰ », rappelle Camus dans *le Mythe de Sisyphe*. Toute l'œuvre de Kafka n'est peut-être qu'une vaste zone de rupture

entre le naturel et l'extraordinaire, l'individuel et l'universel, la logique et l'absurde; c'est ce qui rend son écriture si « fantastique ». Le quotidien est une tragédie qui ne cesse de recouper le monde de l'absurde grâce à la logique; l'irrationnel sert de point de convergence entre le « thétique » et le « non-thétique ».

Il semble même, comme le sous-entend Camus, que le fantastique moderne nous ait fait glisser de l'inquiétante étrangeté vers une inquiétante absurdité :

La révolte de la chair, c'est l'absurde. Un degré plus bas et voici l'étrangeté : s'apercevoir que le monde est épais, entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité de nature un paysage peut nous nier. Au fond de toute beauté gît quelque chose d'inhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces dessins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtions. [...] « Cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde²¹. »

L'univers absurde pactise naturellement avec le fantastique, comprenant une multitude de zones de rupture. L'écrivain n'a qu'à inventer les personnages du pays de l'absurdité pour que surgisse souvent le fantastique; c'est la relativité du monde réel lui-même que met en branle l'absurde.

Le texte fantastique est une rêverie, toute dynamique, à travers les ombres et les angoisses de l'existence. L'univers fantastique, telle une pleine lune, soulève une marée d'imagination refoulée, depuis

longtemps submergée par la réalité. L'angoisse existentielle n'est qu'une des innombrables façons pour le fantastique de se manifester.

C'est Irène Bessière qui écrit que, plus qu'une impasse esthétique,

*le fantastique trahit un essentiel pessimisme et avoue la difficulté de l'écriture dans le monde du désert. Son ambivalence — jeu de l'improbable et référence constante à l'ordre — assure d'une part la réduction de tout idéalisme à une composante socio-historique, et maintient d'autre part une exigence absolue d'humanité, pour conclure que toute libération n'est jamais qu'un autre asservissement*²².

Voilà toute la clé de l'absurdité existentielle et de l'absence fondamentale de véritable liberté que recèle le monde d'aujourd'hui. Le fantastique traduit la formidable peur de la mort qui pèse sur les épaules de l'homme moderne.

Cette angoisse de mort demeure le leitmotiv de tout art fantastique. Gaston Bachelard, dans *l'Air et les songes*, écrit que :

les images ne s'expliquent plus par leurs traits objectifs mais par leur sens subjectif. Cette révolution revient à placer :

*le rêve avant la réalité
le cauchemar avant le drame
la terreur avant le monstre
la nausée avant la chute*²³.

Il faudrait ajouter, dans le contexte de l'art fantastique : l'absurde avant la mort ! Car « il est peu de

domaines où notre manière de penser et de sentir se soit si peu transformée depuis l'aube des temps [...] que celui de notre relation avec la mort²⁴». Écrire un récit fantastique, ou tout simplement le lire, c'est renouer avec un imaginaire refoulé. Le fantastique enclenche automatiquement les mécanismes de la marginalité : « Regardez-le en face, essayez d'exprimer son sens par des mots, dit Sartre, et il s'évanouit, car enfin il faut être dehors ou dedans. Mais si vous lisez l'histoire sans tenter de la traduire, il vous assaille par les côtés²⁵. »

Cette marginalité du fantastique et cette difficulté intrinsèque de la saisir ne sont pas sans rappeler la comparaison qu'on peut en faire avec la microscopie électronique. En effet, lorsqu'on utilise un tel instrument, dès qu'on a l'impression de déterminer la situation précise d'un électron dans l'espace, il est ailleurs, ayant été déplacé par l'influx d'électrons qui nous a permis de le voir. L'électron, un peu comme le récit fantastique, demeure donc toujours relativement non localisable.

Le fantastique dépend de la relativité; le fantastique moderne fait naître l'inquiétante absurdité; mais il ne faudrait surtout pas oublier que le fantastique, en tant que création artistique, est simplement issu de l'imagination humaine. Pourtant, « que sont les prodiges de Wells et d'Edgar Allan Poe — une fleur qui nous arrive de l'avenir, un mort soumis à l'hypnose — comparés à l'invention de Dieu, à la théorie laborieuse d'un être qui, d'une

LE FANTASTIQUE

certaine façon, est trois, et qui se perpétue solitairement hors du temps²⁶? »

Au fond, ne pourrait-on pas tout simplement croire en Dieu et au fantastique?

Notes

1. Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires (Situations I)*, Paris, Gallimard, 1974, p. 149-173).
2. *Ibid.*, p. 165.
3. *Ibid.*, p. 150.
4. Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978, p. 19.
5. Claude Mathieu, «la Mort exquise», *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, p. 160.
6. *Ibid.*, p. 159.
7. *Ibid.*, p. 160.
8. Albert Einstein, *la Relativité*, Paris, Payot, 1956, p. 35.
9. Maurice Emond, «le Fantastique au Québec, le XX^e siècle», *Québec français* (mai 1983), p. 29.
10. Irène Bessière, *le Récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, p. 37.
11. *Ibid.*, p. 250.
12. *Ibid.*, p. 215.
13. *Ibid.*, p. 149.
14. Jean-Paul Sartre, «Aminadab», *op. cit.*, p. 162.

LE FANTASTIQUE

15. Sigmund Freud, *l'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 253-254.
16. Louis Vax, *l'Art et la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 51 (Coll. Que sais-je?, n° 907).
17. Jean-Paul Sartre, *loc. cit.*, p. 154-155.
18. *Ibid.*, p. 168.
19. *Ibid.*, p. 160.
20. Albert Camus, *le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 175.
21. *Ibid.*, p. 30-31. C'est nous qui soulignons.
22. Irène Bessière, *op. cit.*, p. 223.
23. Gaston Bachelard, *l'Air et les songes; essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 119.
24. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 247.
25. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 168.
26. Irène Bessière, *op. cit.*, p. 206.

CHRISTINE HAMEL

Problématique du fantastique

dans « Mutation »

de Claudette Charbonneau-Tissot

Lorsqu'il s'agit de définir le fantastique, ou plus précisément le récit fantastique, on rencontre certaines difficultés à cerner le phénomène, car le corpus est vaste et ses différentes manifestations, formelles comme thématiques, variées. Malgré cela, il est indispensable de préciser les éléments qui peuvent servir de dénominateur commun pertinent à la classification de ces œuvres.

Nous croyons que, fondamentalement, le récit fantastique doit poser (proposer) une réalité comme référent qui correspond à l'idée qu'on se fait généralement du réel. Poser le réel est une condition essentielle à l'apparition de l'improbable dans le texte fantastique. À un moment donné, un événement bouleverse plus ou moins dramatiquement l'ordre naturel de ce monde posé comme « normal ». N'y ayant pas sa place, il brise, à petits ou à grands coups, l'uniformité de ce réel quand il ne le pulvérise pas carrément. L'incohérence qui en découle instaure, comme dit Bozzetto, « un univers d'où l'UN a disparu¹ », puisqu'on assiste à une

mise en présence normalement impossible de deux mondes régis par des lois différentes.

Ce canevas de base peut supporter bien des variations et, si certains textes y répondent sans difficulté, la nature de plusieurs autres demeure problématique. Ils nous incitent ainsi, également, à préciser le plus concrètement possible les difficultés qu'ils soulèvent et à vérifier le bien-fondé des éléments de base de notre définition.

«Mutation» de Claudette Charbonneau-Tissot fait partie de ces récits problématiques. Et si, dans un premier temps (après une première lecture), nous déclarons d'entrée de jeu que ce texte n'est pas fantastique (ni dans le sens canonique du terme, ni tout à fait dans le sens formel), il importe, dans une seconde étape, d'aller chercher au cœur même de l'œuvre les preuves d'une telle affirmation.

A. La part de l'événement

La diégèse rapporte l'aventure d'une prisonnière qu'un matin ses geôliers transfèrent de sa cellule à un labyrinthe souterrain qu'on tente de lui présenter comme l'au-delà. Devinant la supercherie, elle lutte et retrouve péniblement son chemin vers la prison, où elle réintègre sa cellule pour quatorze ans. À peine libérée, on l'enferme dans une institution psychiatrique. Lorsqu'elle tente de révéler son étrange expérience, personne ne la croit. Elle finit par se taire, gardant pour elle la vérité.

Dès le départ, nous devons nous demander si cette histoire que narre le personnage principal est

le produit d'un esprit détraqué mais à l'imagination débordante ou la présentation d'événements que ce personnage a réellement vécus. La question est tout à fait légitime, car si l'événement insolite, soit le périple dans le monde souterrain, ne se révèle que l'histoire du délire du personnage, cet événement ne représente alors qu'un monde prisonnier de son imagination et il n'entre pas concrètement en contact avec le monde de la réalité préétablie, c'est-à-dire celle de la prison, de l'institution psychiatrique, celle du monde des «vivants» où le personnage évoluait avant cela et dans lequel il finit par revenir. Dans ce cas, l'événement n'introduirait pas le fantastique dans le récit, puisqu'il ne prendrait pas pied dans le réel représenté. Il s'agirait de deux mondes d'ordre différent, mais constamment en parallèle. S'ils ne s'affrontent pas dans un même espace, il ne peut y avoir ni désordre, ni fantastique tel que nous l'entendons.

La diégèse livre plusieurs indices révélateurs de la difficulté du personnage à vivre dans le monde représenté comme normal dans le récit. Très jeune (23 ans), cette femme a commis un meurtre, puis elle a passé quatorze ans de sa vie en prison. Une fois libérée, elle travaille quatre ans chez une dame, mais son agressivité croissante lui vaut de se faire mettre à la porte. Finalement, sa logeuse la fait interner après qu'elle s'est enfermée dans sa chambre pendant une semaine.

Meurtrière, séquestrée, de nature violente, voire dépressive, elle est internée dans un asile, aux

maines des psychiatres, et isolée avec une histoire étrange qu'elle est finalement seule à croire. Toute son histoire « clinique » laisse croire que le personnage souffre d'un déséquilibre mental et émotionnel.

Mais n'a-t-on affaire qu'à une invention de l'esprit? Il ne faut pas nier que cette question de départ introduit une première hésitation suggérée par la possibilité d'une alternative : le récit d'une folie ou celui d'une aventure étonnante qu'a réellement vécue un personnage perturbé. La nature de cette incertitude n'est pas sans rappeler l'hésitation que Todorov associe au récit fantastique : « L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique². » Et il s'agit ici exclusivement de l'hésitation du *lecteur*, pris comme « *fonction*³ » ou même comme lecteur réel, car si le *personnage* cherche avec acharnement le pourquoi et le comment des événements insolites qu'il vit lors de son séjour dans le labyrinthe, jamais, en revanche, il ne doute de ce qui lui arrive.

Il faut pourtant se demander si une hésitation de cet ordre est suffisante pour assurer la place de « Mutation » dans le genre fantastique. Le texte peut inciter à le croire si, à la suite d'Irène Bessière, l'on considère la nature de l'alternative qui crée l'hésitation plutôt que cette dernière comme telle :

Aussi [l'événement narré] se présente-t-il comme une énigme qui devient fantastique par la superposition de deux probabilités externes : l'une rationnelle et empirique (loi physique, rêve, délire, illusion visuelle) qui corres-

pond à la motivation réaliste; l'autre rationnelle et méta-empirique (mythologie, théologie des miracles et des prodiges, occultisme, etc.) qui transpose l'irréalité sur le plan surnaturel, extra-naturel⁴.

Dans «Mutation», nous retrouvons deux probabilités. L'une correspond bel et bien à la possibilité rationnelle que souligne Bessière, soit la folie, le délire du personnage. Mais l'autre partie de l'alternative ne représente pas vraiment une hypothèse surnaturelle ou extra-naturelle, c'est-à-dire la présence d'événements disparates, de nature différente par rapport au monde posé comme réel (la prison, l'espace à l'extérieur, l'institution, la manufacture, etc.).

En effet, l'événement insolite (le passage au monde du labyrinthe souterrain) vient troubler la vie du personnage, sa routine, sans déranger quoi que ce soit dans le monde préétabli où il s'inscrit comme allant de soi. Il a sa place (en-dessous), il n'est pas cette intrusion d'éléments «non naturels», incompatibles avec ceux du monde présenté comme naturel. Le cérémonial prérequis à la descente (l'épilation du sujet en entier, l'incinération de tous ses effets personnels, son nouveau vêtement) est troublant mais non impossible. Il s'effectue à l'aide de moyens connus dans le monde représenté et ne se produit pas pour la première fois, d'autres prisonnières ayant déjà subi le même sort.

De plus, la transition d'un espace à l'autre ne fait appel à aucun moyen inconnu ou incongru, tels un flottement inexplicable dans le temps ou

l'espace, une perte de conscience du personnage, etc. Ce dernier sort de sa cellule en marchant, escorté par un «on» habituel à son milieu (il ne les désigne que par le nom d'acolytes, mais jamais il ne s'étonne de leur nature et de leur présence à ses côtés). Puis, il franchit les «corridors familiers⁵» de la prison, descend ce qu'il sait être un escalier pour «entrer dans une série nouvelle de corridors inconnus et aveuglants⁶».

Ce n'est qu'à ce moment du récit, alors que le personnage déambule dans ce nouveau monde inconnu de lui, que les phénomènes auxquels il a à faire face ne semblent plus correspondre ni s'intégrer à la réalité telle qu'il la conçoit. Dans l'enceinte de ces murs nus d'où émane une lumière blanche aveuglante, il découvre qu'il ne peut se voir : «je constatai que je ne voyais ni mes mains ni ma robe ni mes pieds⁷».

En fait, ce lieu étrange a toutes les apparences de l'au-delà, celui de la vie après la vie. Le personnage lui-même se demande s'il n'est pas mort («[J]'en vins jusqu'à croire que j'étais peut-être morte⁸») et lorsqu'il rencontre, après son éprouvante marche dans le labyrinthe, des êtres de même nature que lui, les propos qu'ils lui tiennent paraissent confirmer cette hypothèse :

Il parlait de mon agonie qui avait été longue et de laquelle il avait eu beaucoup de difficulté à me tirer, les gens de l'autre monde me retenant par des tubes dans le nez, la bouche, les veines, l'urètre. Il m'appelait son enfant et me parlait de la douceur du monde dans lequel

*j'avais enfin réussi à entrer [...] « Ta peau est très douce.
Quel âge avais-tu donc ? »*

Avec ce type de discours, le récit pourrait s'ouvrir sur la seconde probabilité dont parle Bessière, celle de l'extra-naturel, du non-naturel, probabilité essentielle au récit pour être fantastique : une femme passe du monde réel, normal, à celui de l'au-delà et réussit à revenir dans son univers premier.

Mais toute la suite du texte s'emploie à tenir « fermée » cette fissure potentielle qui permettrait la confrontation, normalement impossible, de deux mondes incompatibles. Ce lieu que devrait percevoir comme irréel le personnage se compose d'éléments de même nature que ceux du réel posé au départ (celui de la prison, du monde « d'en-dessus »), assez habilement maquillés pour faire illusion.

D'ailleurs, avant même que le récit ne livre l'élément clef qui dévoile de manière indiscutable toutes les ficelles de la supercherie, plusieurs failles viennent miner la possibilité de l'intrusion de l'extra-naturel. Tout au long de son étrange aventure, le personnage conserve tous ses sens intacts : il peut palper son corps, il ressent de la douleur, il entend, il goûte, et sa cécité n'est que partielle. Il voit les yeux de ceux qui l'entourent et perçoit même leurs corps, alors que cela devrait être impossible :

*toutes ces petites taches, c'étaient des yeux, fixés sur moi,
des yeux mobiles qui se déplaçaient en même temps*

*qu'une forme très vague, blanche, mais d'un blanc un peu moins brillant que les murs*¹⁰.

Le personnage est vu pareillement et en entier par certains «fantômes» portant ce qu'il identifie comme étant des lunettes écliptiques :

*Beaucoup plus tard, j'entendis un bruit et je vis s'avancer vers moi deux yeux enfermés dans des cerceaux que je pris d'abord pour des reliquaires mais que bientôt je reconnus comme étant une sorte de lunette que l'on met lors d'une éclipse*¹¹.

La conservation quasi totale de ses facultés physiques lui permet en outre de réaliser que le nouvel espace qu'il habite est composé de plusieurs pièces dont les fonctions sont identiques à celles qui leur sont attribuées dans le monde normal, et où il reconnaît des objets familiers. On le mène de la salle à manger meublée de tables, de chaises, d'assiettes, d'ustensiles, où on lui offre du potage, du fromage, un dessert, etc., puis à la salle de repos, à la chambre de toilette, à l'infirmerie, où il réussit à s'emparer des fameuses lunettes écliptiques qui lui font recouvrer la vue et lui dévoilent finalement tout ce qu'il soupçonnait : un univers truqué, mais bien de «son monde».

Le personnage découvre une énorme supercherie. Il obtient finalement des réponses rationnelles à des phénomènes étranges certes, mais fabriqués de toutes pièces par des êtres et avec des éléments qui sont du même ordre que ceux de l'univers réel posé dans le récit. Ce dernier offre une seconde pro-

babilité mais elle ne se révèle pas de nature extra-naturelle. Il demeure aux portes du fantastique, puisqu'il s'ouvre en fait sur deux possibilités rationnelles « empiriques » qui ne permettent pas l'éclatement d'un conflit entre deux mondes ordonnés différemment.

Voilà donc un récit qui, par la nature des événements qu'il met en scène, « impose » une question : ce personnage est-il fou et raconte-t-il ses fabulations ou narre-t-il ce qui lui est véritablement arrivé ? Cette interrogation première introduit une hésitation qui, prise en elle-même, ne s'avère pas une caractéristique suffisante au récit pour qu'il soit reconnu comme fantastique, mais elle présuppose un choix entre deux parties d'une alternative, l'une rationnelle (la folie) et l'autre qui suggère que les événements étranges ont vraiment eu lieu.

Cette dernière hypothèse, pour ne pas répondre aux exigences de l'extra-naturel, se trouve être une seconde possibilité rationnelle. L'événement insolite (l'aventure du labyrinthe) n'est pas transposé sur le plan de l'extra-naturel (entendons ici : qui est inconciliable avec le réel représenté). Aucun indice ne nous permet de croire à cette possibilité. L'hypothèse du personnage ayant réellement vécu cet événement reste dans le domaine de la réalité telle qu'il la connaît.

Une simple réorganisation de l'histoire — si elle transformait la seconde possibilité, de quelque manière que ce soit, en un événement normalement impossible dans ce monde mais s'y réalisant tout

de même — pourrait faire de ce texte un récit fantastique. Mais voilà, « Mutation » ne franchit pas cette frontière.

D'ailleurs, un regard sur les structures narratologiques vient appuyer cette constatation. Une analyse simple de la focalisation et du temps de la narration révèle que certains mécanismes du récit, d'une part, corroborent le fait que les probabilités sont toutes deux de nature rationnelle et, d'autre part, privilégient la plus rationnelle des deux possibilités, la folie du personnage.

B. Focalisation : image de vraisemblance

« Mutation » se divise en trois parties, définies par rapport à la spatio-temporalité : avant le séjour dans le monde souterrain (monde représenté comme réel), pendant l'aventure souterraine (« l'autre monde ») et après le séjour dans le monde souterrain (retour au monde représenté comme réel).

Dans la première partie, alors que l'action se déroule dans un espace rattaché au monde considéré comme la « réalité » (la prison), la focalisation est presque essentiellement assumée par le personnage principal. Il s'agit donc d'une focalisation interne (telle que définie par Gérard Genette dans *Figures III*), puisque tout ce qui arrive est vu et présenté à travers la perception d'un personnage.

Cette focalisation interne s'exerce à la fois sur un focalisé interne et sur des focalisés externes (distinctions que propose Mieke Bal dans *Narratologie*) : d'une part, le personnage focalise ses propres pen-

sées, ses émotions, ce qu'il ressent intérieurement par rapport aux événements et, d'autre part, c'est toujours lui qui décrit les autres prisonnières, tout ce qui l'entoure et qu'il perçoit extérieurement.

Finalement, le personnage est à la fois focalisateur interne et focalisé externe lorsqu'il regarde les autres prisonnières le regarder : « Dans les autres cellules, toutes étaient debout, muettes à me regarder... ¹². »

Dans le monde premier, le personnage voit (focalisateur interne) les objets et les êtres (focalisés externes), il peut percevoir et livrer ses propres pensées (focalisé interne) et il voit qu'il est vu (focalisateur et focalisé externe). C'est dire que la plupart des possibilités de la « perspective » narrative sont effectivement exploitées à ce moment.

Mais l'entrée dans le labyrinthe (second « moment » de l'histoire) semble avoir comme effet de restreindre considérablement ces possibilités. En effet, lors de son périple souterrain, une lumière blanche, omniprésente et aveuglante (créée mécaniquement par des fils lumineux installés dans les murs, les plafonds et les planchers), rend le personnage invisible et aveugle. Il ne peut donc être vu, ni voir ce qui lui est extérieur. Ces deux phénomènes ne l'empêchent toutefois pas de livrer ses pensées. C'est sa perception des événements qui domine encore. Il demeure focalisateur interne et peut focaliser ses émotions (soit être focalisé interne). Mais puisqu'il ne peut plus voir ce qui l'entoure à l'extérieur, y compris son propre corps,

il lui est logiquement impossible d'exercer sa fonction de focalisateur sur des focalisés externes (description des lieux, des gens, etc.) ni d'être lui même focalisé externe (description de son apparence extérieure).

Pourtant, le récit indique clairement que la plupart des formes possibles de la focalisation présentes dans la première partie de l'histoire se retrouvent dans la seconde. Premièrement, le corps du personnage remplace ses yeux; il sent, il touche, etc., et il peut ainsi rendre compte de l'espace physique qui l'entoure, c'est-à-dire exercer son pouvoir de focalisateur sur un focalisé externe :

*Tout à coup, je butai sur un mur*¹³

*j'avancai lentement les doigts jusqu'à ce qu'ils touchent un liquide chaud. Je cherchai ma cuiller de la main droite*¹⁴.

Avant même que le personnage ne rencontre des êtres qui ont la faculté de le voir partiellement (ses semblables qui voient ses yeux) ou intégralement (les hommes à lunettes qui le voient en entier), il devine une présence, des regards cachés, qui l'observent : « j'avais la très nette impression d'avoir rejoint le rang des souris de laboratoire »¹⁵.

Enfin, une fois les lunettes subtilisées et le personnage de retour à la prison, toutes les possibilités de la focalisation interne exploitées dans le monde « d'avant » (focalisation interne avec focalisateur/focalisé externe, focalisé interne et externe), le sont également, et sans équivoque, dans ce monde

étrange où le personnage voit, perçoit, est vu, là comme ailleurs dans le récit.

En fait, le séjour dans le monde «d'en-dessous» n'altère en aucune façon les possibles de la focalisation que l'on retrouve dans le monde «du dessus». Cela vient renforcer ce que la diégèse nous avait déjà indiqué : le monde du réel et celui du souterrain ne font qu'un, la probabilité extra-naturelle n'existe pas.

C. Le temps de la narration : un indice de la folie

Dans «Mutation», l'étude des rapports de la narration à l'histoire met en évidence des incohérences qui sont des marques soulignant le déséquilibre du personnage, privilégiant ainsi la probabilité de la folie.

L'ordre des événements dans le temps ne cause pas de problèmes. Après une première lecture, nous pouvons facilement reconstituer l'histoire qui est présentée de manière quasi totalement linéaire par le narrateur/personnage, sous la forme d'une longue analepse.

En effet, alors que la totalité du récit est narrée au passé (narration antérieure aux événements racontés), les dernières lignes du récit le sont au présent. L'acte de narrer devient contemporain des événements racontés. C'est dire que le personnage/narrateur est une femme de quarante ans environ, internée dans une clinique psychiatrique, qui

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

raconte son étrange passé dans un ordre chronologique presque parfait.

Ordre des événements :

dans le récit

- a) séjour de 6 mois en prison
- b) court séjour dans le labyrinthe souterrain
- c) retour à la prison pour 14 ans
- d) travaille 4 ans pour une dame à sa sortie
- e) enfermée dans sa chambre une semaine après sa mise à pied
- f) internement dans une clinique psychiatrique où elle est encore et où elle raconte son histoire
- g) meurtre à 23 ans

dans l'histoire

- a) meurtre à 23 ans
- b) séjour de 6 mois en prison
- c) court séjour dans le labyrinthe souterrain
- d) retour à la prison pour 14 ans
- e) travaille 4 ans pour une dame à sa sortie
- f) enfermée dans sa chambre une semaine après sa mise à pied
- g) internement dans une clinique psychiatrique où elle est encore et où elle écrit son histoire

L'acte de narration se situe donc une vingtaine d'années après que s'est produit le premier événement de l'histoire. La logique du récit l'exige. Mais bien que la narration soit antérieure de manière générale, on y retrouve certaines incohérences. De l'aventure du labyrinthe jusqu'aux dernières phrases narrées au présent, le narrateur emploie le passé simple, ce qui crée un effet d'éloignement pertinent dans ce contexte. Mais, au début de son récit, le narrateur emploie le passé composé et l'imparfait, ce qui a comme effet de rap-

procher l'acte de narrer des événements racontés.

Dès la première phrase, la narration, bien que toujours antérieure, semble rapporter des incidents qui viennent de se produire dans un passé très proche : « Ce matin à l'aube, on m'a éveillée et informée de ma mutation de cellule¹⁶. » Qui plus est, dans les lignes suivantes, la narratrice confirme cette impression en employant carrément le présent : « Depuis six mois que je suis ici¹⁷ », ce qui signifierait que la narratrice, au moment où elle parle, a vingt-trois ans et vient d'être emprisonnée pour un meurtre qu'elle a commis, ce qui est incongru, puisqu'on a vu que la narration de l'ensemble du récit ne peut être prise en charge que par la narratrice de quarante ans internée dans un asile, et qu'un seul narrateur, « je », s'exprime du début à la fin.

De plus, à peine quelques lignes plus loin et sans transition, la narratrice passe du passé composé et du présent au passé simple, rééloignant sans raison logique ou valable des événements qui se produisent les uns après les autres, soit la descente du personnage dans l'escalier qui mène au souterrain puis son entrée et sa marche épuisante dans ce dernier :

[Ce] n'était pas vers la mort, vers la fin, vers la délivrance que j'allais mais le début de quelque chose d'informe. [...] On me fit marcher très longtemps dans ces corridors étranges¹⁸.

Le même changement abrupt se produit à la toute fin, alors que le personnage finit de raconter ses souvenirs et passe à la narration au présent d'événements actuels : « Je m'enfermai dans un mutisme total et on me garda à l'institution dans une chambre [...] qui ressemble à mon ancienne cellule¹⁹. »

Toutes ces incohérences anachroniques peuvent être interprétées comme des signes de la confusion qui règne dans l'esprit du personnage/narrateur. Ce dernier éprouve des difficultés à situer son acte de narration par rapport à ce qu'il raconte. À certains moments, la démarcation entre le passé et le présent ne semble plus très claire pour lui. Nous pouvons voir là l'indice d'un esprit dérangé qui, en plus de reprendre l'histoire de ses fabulations on ne sait plus combien de fois, s'imagine encore en vivre certains moments.

Conclusion

Dans le cadre de l'approche que nous privilégions pour l'étude des textes fantastiques, celle de l'analyse des structures du récit, « Mutation » ne correspond pas aux exigences qui permettraient de lui accorder une place dans le corpus fantastique. Comme nous l'avons vu, la nature des événements qu'il présente participe du domaine du « non-habituel », de l'étrange, mais non de l'impossible dans le monde représenté comme réel au départ. Leur organisation dans le récit ne permet pas à ce dernier de franchir le pas. Ou ils sont présentés de

manière à leur laisser toutes les caractéristiques qui en font des éléments compatibles avec la réalité; alors ils ont réellement lieu, mais ne désorganisent que la routine du quotidien. Ou encore on les croit des fabulations qui ne s'évadent pas de l'esprit dérangé du personnage. Dans ce cas, ils font partie d'un monde parallèle à celui de la réalité avec lequel il n'a pas de fusion.

Les formes narratologiques contribuent également à justifier notre hypothèse de départ. Les possibilités inaltérées de la focalisation, du début à la fin du récit, renforcent l'image d'un monde où l'unité qui doit éclater en fantastique n'a en fait pas disparu, celle d'un monde premier non brisé par l'intrusion d'aucun élément disparate. Et les incohérences en ce qui concerne le temps de la narration incitent à croire que «Mutation» est peut-être plus l'histoire d'une folle qui raconte son délire.

Et pourtant, ce texte est si près des frontières du fantastique qu'il faut avouer que ce n'est que la rigueur et la cohérence impitoyables de la construction du récit qui opposent une résistance. Pour nous, elle est évidemment infranchissable. Mais cela n'empêche heureusement pas «Mutation» de demeurer ouvert à toutes les autres formes d'investigations méthodologiques qui pourraient aider à cerner le possible fantastique de ce récit.

Notes

1. Roger Bozzetto, «Penser le fantastique», *Europe*, vol. LVIII, n° 611 (mars 1980), p. 30.
2. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 36.
3. *Ibid.*, p. 36.
4. Irène Bessière, *le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 32.
5. Claudette Charbonneau-Tissot, «Mutation», *Contes pour hydrocéphales adultes*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1974, p. 46.
6. *Ibid.*, p. 46.
7. *Ibid.*, p. 47.
8. *Ibid.*, p. 47.
9. *Ibid.*, p. 50.
10. *Ibid.*, p. 48. C'est nous qui soulignons.
11. *Ibid.*, p. 49-50.
12. *Ibid.*, p. 45.
13. *Ibid.*, p. 46.
14. *Ibid.*, p. 51.
15. *Ibid.*, p. 48.
16. *Ibid.*, p. 45.
17. *Ibid.*, p. 45.
18. *Ibid.*, p. 46.
19. *Ibid.*, p. 71.

ANGÈLE LAFERRIÈRE

Les images de la féminité dans l'*Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle* de Maurice Émond

Pourquoi une étude des images et des personnages féminins dans les récits fantastiques? Ce n'est pas dans le seul intérêt de la cause féminine, mais bien parce que Louis Vax, comme bien d'autres, définit le fantastique comme «une esthétique du faux, du mal et du laid», et soutient qu'un «plaisir positif est cherché dans l'expérience d'un sentiment négatif¹». D'autre part, il souligne le fait que «l'adjectif mâle est aussi élogieux que l'adjectif femelle péjoratif²». À la lumière de ces affirmations, nous nous étonnons de ce que la femme n'ait pas une place privilégiée dans la littérature fantastique.

En effet, si nous considérons le nombre total des écrivains de science-fiction et de fantastique au Québec énumérés dans les listes du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques dans l'imaginaire québécois (GRILFIQ), les femmes représentent 30 % des auteurs (soit 47 sur 154). Dans l'*Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*³, corpus de notre étude compilé par Maurice Émond, nous retrouvons

25 % d'auteurs féminins (soit 3 écrivains sur 12), représentés par 4 des 20 récits, soit 20 % du corpus total.

Nous observons des proportions similaires en ce qui concerne les personnages. Parmi les personnages principaux, les femmes comptent pour seulement 15 %, si nous ne considérons que les humains. Mais si nous incluons les personnages extra-humains féminoïdes, cette représentation atteint 32 %. Dans les rôles secondaires, les femmes se maintiennent à 30 % de la participation. Les enfants, généralement asexués, ne font pas partie de ces statistiques.

Il est remarquable de noter que les images féminines les plus fortes par leurs descriptions et leurs rôles servent à caractériser des objets et des plantes animés et des bêtes. Cela traduit-il le fait que «dans les mythes comme dans les contes, les personnages sont des figures archétypiques qui n'ont, à première vue, rien à voir avec des êtres ordinaires ou avec des caractères décrits par la psychologie⁴»? Seuls les quatre récits écrits par des femmes présentent des personnages féminins principaux à forme humaine sans que les personnages masculins en soient pour autant absents. Dans l'ensemble de ces quatre textes, 50 % des personnages principaux sont féminins et 50 % masculins. Cependant, les hommes occupent encore majoritairement les rôles secondaires, sauf dans le cas particulier des «Cyclopes du jardin public» de Marie José Thériault.

Ainsi la masculinité est omniprésente. En fait, elle s'impose à l'univers quotidien dans lequel arrive le désordre qui peut être produit par la femme puisque « les femmes ("la femme") détruisent la Loi du Père et menacent directement les valeurs fondamentales de l'Ordre patriarcal en induisant tout un autre système de valeurs⁵ ». C'est pourquoi l'image féminine est dérangeante, néfaste et même fatale, comme nous le verrons plus loin.

Pour faciliter notre étude, nous avons regroupé les récits selon les fonctions diégétiques qu'y occupent les femmes. Le premier groupe se caractérise tantôt par l'absence d'éléments féminins, tantôt par le cantonnement de ces éléments dans des rôles de figuration où l'événement fantastique ne leur est pas manifeste.

Le conte le plus exclusivement masculin est sans doute « le Pendu » de Michel Tremblay. Dans un milieu carcéral masculin, le seul élément potentiellement féminin serait la corde (par analogie avec le lien et la toile d'araignée considérés comme des représentations de la féminité). Mais ici son utilisation pour détruire un être démoniaque la situe dans le prolongement du glaive, du héros qui délivre du mal. Durand affirme d'ailleurs :

Malgré cette compromission du glaive avec le lien, ce dernier, fût-il amenuisé en métaphore juridique, reste essentiellement l'instrument des divinités de la mort et du temps, des fileuses, des démons⁶.

Il s'agit d'une des propriétés de l'image féminine que nous étudierons lorsque nous aborderons l'archétype de la femme fatale.

Dans « la Robine » d'André Berthiaume, toute la féminité se retrouve dans une « femme qui tricote⁷ », la mère ou la gardienne de l'enfant qui joue. Nous reconnaissons ici l'archétype de la mère bienveillante qui protège son enfant, la possible gardienne étant un succédané de la bonne mère. Toutes deux participent inconsciemment au malaise de Firmin.

La femme se dédouble en épouse et mère dans la nouvelle « Eux » de Michel Bélil. Le narrateur masculin parle peu de « sa femme » ; pas d'amour, pas de sentiment particulier pour cet être outre celui de propriétaire. Ses fantasmes le trahissent nettement :

Je me revois dans un nouveau monde, entouré de valets dévoués et de femmes aux seins débordants. Elles me regardent et s'émerveillent. J'ai une cour et la soie rosée glisse de partout. Tous m'obéissent. Je suis roi et maître de mon royaume. NON ! Vous ne pouvez pas vous imposer à mes humbles sujets ! Ôtez-vous de la gorge de mes femmes ! Elles sont toutes à moi ! Sans elles je n'aurai plus jamais d'orgasme⁸ !

La femme est donc valorisée comme partenaire sexuelle, comme esclave du désir mâle. Avec la soie rose, la cour et les valets, ce fantasme masculin correspond à une forme d'érotisme littéraire :

Défi à l'histoire et à l'évolution des rapports de production, société de loisir, jouissance inégalitaire, nostalgie de la prouesse et de la prédation à grande échelle, mépris du travail et des corps manipulés comme des choses : l'ensemble de ces éléments nous situe l'érotisme dans une utopie régressive, fantasmée sur des modèles violemment archaïques⁹.

L'homme, lui, est donc le centre, le pivot et, lorsqu'il disparaît, la femme légitime et génitrice s'interroge sur sa situation : « Mais moi dans tout ça ? J'ai perdu mon mari et je me retrouve à 35 ans avec trois enfants ! Je l'aimais malgré ses petits travers¹⁰. » L'intérêt de ce récit est dans la mise en parallèle des deux narrations du couple : le narrateur masculin apporte l'explication irrationnelle et la narratrice, l'explication rationnelle au dénouement fatal.

Le thème de l'épouse, spectatrice peu présente qui sert de témoin au réel et au rationnel, revient dans « l'Auteur du temps d'aimer » de Claude Mathieu. L'opinion du narrateur masculin sur les lectrices de son ami écrivain est toutefois intéressante : il opère une scission entre les jeunes femmes qui travaillent et les nostalgiques « d'un certain âge ».

Le monde féminin de « la Bouquinerie d'Outre-Temps » d'André Carpentier est aussi divisé : d'une part, les deux logeuses qui sont « grosses » et, d'autre part, les jeunes filles ou les jeunes femmes. La jeune fille est très importante dans cette anthologie, peu souvent comme facteur de fantasticité mais

comme moyen agréable de passer le temps : «Le temps passa ainsi, de verre en verre, de fille en fille¹¹.» Vax se permet d'écrire : «Comment peut-on être amoureux d'un être aussi insignifiant qu'une jeune fille? C'est qu'à travers son image terrestre, on appréhende l'Idée éternelle du Beau¹².» Dans cet exemple outrecuidant, Vax relie jeunesse et beauté. Elle désire la jeunesse et on la fait beauté éternelle. Or, l'éternité, la jeunesse et la vieillesse existent par la dimension temporelle de notre univers. Durand ne manquera pas de mentionner que «la chair sous toutes ses formes, spécialement la chair menstruelle qu'est la féminité, sera redoutée et réprouvée en tant qu'alliée secrète de la temporalité et de la mort¹³». La jeunesse féminine paraît aussi plus inoffensive, plus désarmée, et permet d'occulter et de rejeter le danger du temps qui s'écoule; expérience que tentent les possédés du démon du midi.

Un deuxième bloc de récits regroupe les images de la féminité aux prises avec le monde fantastique et qui en subissent la létale conséquence. On y retrouve la victime par excellence : la jeune fille souvent inconsciente, dans tous les sens du terme. De l'absente «jeune et jolie femme» «cupide» et «stupide»¹⁴ qui hérite du funeste miroir-miroir, en passant par «la donzelle», «orpheline», «inconsciente», «ligotée» et «bâillonnée¹⁵» qui périt sans avoir repris conscience dans «Belphéron», pour aboutir aux belles «rondeurs» irrésistibles d'Annette, qui ne se doute guère que

l'attrait de ses « billots de chair » et de son « cuir fin » et « blanc ¹⁶ » va lui mériter un sort peu enviable. Ce qui est attaqué, c'est le corps jeune et beau ; on le mutile, on s'en sert, on l'assujettit jusqu'à la preuve suprême de la possession, la sentence de mort. Dans ce conte de Thériault, « le Sac », « l'objet de sacrifice et l'objet du désir se trouvent donc confondus dans l'imaginaire masculin, et c'est aux femmes et à elles seules que revient la place et le statut d'objet ¹⁷ ».

Si la jeune fille de « la Robe » de Roch Carrier ne meurt pas explicitement du désir de l'homme, elle semble « consumée par un grand amour impossible ¹⁸ ». La robe de mariée féérique possède un étrange pouvoir sur les passantes : « Les jeunes filles étaient revêtues d'une nouvelle beauté et les vieilles dames d'une jeunesse inconnue ¹⁹. » Les obsédés du temps qui passe se cherchent de nouvelles fontaines de Jouvence ! Celles qui ne peuvent rajeunir davantage obtiennent la beauté ; comme si jeunesse et beauté étaient incontestablement liées. Malgré ses pouvoirs extra-terrestres, la jeune fille n'évite pas le sort de victime.

Il y a aussi la victime qui ne peut rien contre le dénouement, mais qui est consciente du danger. C'est le cas dans « les Doigts extravagants » d'Andrée Maillet et « l'Œil de l'idole » de Michel Tremblay, qui présentent aussi l'asservissement de la femme sous deux angles différents. Dans le premier récit, la narratrice consent d'elle-même, par un « pacte satanique ²⁰ », à former un être étrange :

une femme à laquelle se joint une main autonome, masculine et asservissante. Cela correspond plus ou moins au rêve avoué d'hermaphrodisme de la narratrice : « Mon idéalité de l'époque était qu'un être parfait doit être moitié homme, moitié femme²¹. » Si la partie masculine de l'être androgyne n'est représentée que par une main, elle n'est pas pour autant déficitaire, puisque la « symbolique nous montre que la puissance microcosmique est indifféremment représentée par la tête dressée ou le pénis en érection, quelquefois encore par la main²² ». Cette puissance devient une menace pour la partie féminine qui voudrait se libérer de l'emprise horrifiante des doigts, mais ceux-ci tiennent la situation bien en main!

Dans le vieux couple de « l'Œil de l'idole », la « vieille femme » est punie pour un crime commis par son mari; sa punition est même renforcée, puisqu'elle subit une double humiliation et une torture prolongée. Mais cette victime se révolte. Elle exprime sa rancœur et maudit les responsables de sa fatale disgrâce :

Je meurs à cause du sacrilège de mon homme, c'est dans les lois de Paganka. Mais je maudis Paganka et ses lois! Je maudis ses habitants! Et je te maudis, toi qui est venu de si loin pour t'emparer de l'œil de l'idole aux six bras²³!

La malédiction est aussitôt suivie de l'avertissement : « Prends garde à l'œil, il...²⁴. » La « vieille femme » prend la place de la sorcière qui révèle « les désirs, les craintes²⁵ » du personnage narrateur

avant qu'il n'y songe lui-même. Dans ce pays «maudit» «où les femmes ne se coupent jamais les cheveux²⁶», où l'injure suprême pour une femme est de perdre cet apanage, voilà qui la marginalise et montre sa destitution.

Le même phénomène de la coupe des cheveux se retrouve dans «Mutation» de Claudette Charbonneau-Tissot. Tout comme dans le récit précédent, un rituel est suivi afin de préparer la femme à franchir une autre étape : la mort ou «quelque chose d'informe²⁷». Définie comme une des techniques de purification, «la tonsure et ses dérivés sont signes de renonciation à la chair²⁸», à l'animalité. Mais ce refus n'est pas volontaire et est appliqué comme châtiment ; la femme est privée de sa séduction, de sa féminité. Ainsi dépouillée, elle est menée dans un labyrinthe lumineux (un monde réglé par des hommes) où elle perd tout contrôle. Eux seuls ont le pouvoir du regard grâce aux lunettes spéciales. «Les lois de l'optique sont à prendre à la lettre : savoir bien voir l'Autre, afin de le maîtriser. Le regard est légiféré comme mode de rapport à l'Autre féminin : le (la) dissemblable²⁹.» Cependant, dans ce monde de l'aveuglement, l'unique apprentissage se fait par le toucher. Le corps de la narratrice est visité, pièce par pièce, par des mains invisibles, par un être tentaculaire. Aucun pouvoir n'est accordé par ce type de «regard» et il sera même contrôlé en «séance des corps».

Or, beaucoup plus consciente que les premières victimes, cette femme prisonnière fait également partie du troisième groupe, les «agresseuses», puisqu'elle saura tuer pour s'emparer du droit de regard, de la connaissance, afin de s'en sortir. Sa victoire n'est cependant pas complète. Elle revient en institution et doit renoncer à la liberté. Mais elle possède une connaissance secrète (autre attribut de l'*anima*, selon Jung³⁰) qui lui permet de dire : «La différence, c'est que moi je le sais³¹.»

Le dernier bloc regroupe les récits dont les images féminines ne sont plus victimes, mais plutôt «facteurs» de fantastique. Toujours néfastes à l'homme, elles s'articulent autour de deux grands archétypes : l'archétype de l'élément aquatique et celui de la femme fatale. Et pourquoi sont-elles toujours mortelles?

C'est que l'attraction sexuelle vers une femme c'est l'attraction vers la bestialité. Par dichotomie de la chair et de l'esprit, la chair ne peut se donner libre cours qu'en l'absence de l'esprit, ou par sa démission, qui est la mort (spirituelle)³².

Lorsque les images féminines attirent, fascinent, l'homme en perd sa capacité et son essence raisonnantes par lesquelles il s'est totalement défini. Cette perte équivaut donc à la mort.

L'archétype de l'élément aquatique se révèle sous différentes formes dans «la Grande barque noire», «Belphéron», «l'Oiseau», «le Cristal de mer», «le Livre de Maftah Haller» et «Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau». «La Grande

barque noire» d'Yves Thériault illustre le complexe de Caron : elle est «signe de mort³³». Son caractère est d'autant plus surnaturel qu'elle est invisible à toute autre personne que celle qui se voit condamnée.

Dans «Belphéron» de Daniel Sernine, la force destructrice de l'eau est appelée par l'Abyssale (bague qui appelle les puissances de la mer). «Le bijou [...] par ses gemmes de lumière [...] devient l'expression de l'énergie primordiale, issue du ventre de la terre, chthonienne donc³⁴.» Cette énergie se communique de la bague à la mer qui se démonte et s'empare du navire. Le joyau contient les propriétés et les forces concentrées de l'eau, et la bague, par laquelle Davard croyait devenir le maître, l'asservit jusqu'à la mort, puisque «l'anneau relie en même temps qu'il isole, ce qui n'est pas sans rappeler la relation maître-esclave³⁵». La puissance féminine aquatique a fait périr son prétendu maître.

L'eau combinée au froid devient glace qui fige et transforme. Tout devient glace, dans «l'Oiseau» de Roch Carrier, et pourtant la glace «dégageait une chaleur semblable à celle d'un corps de femme³⁶». Malgré l'antiesthétisme, le froid et la chaleur se mêlent; la neige et la glace «se confond[ent] poétiquement avec la fonction lustrale du feu et de la chaleur³⁷». Symboles de l'hiver, la glace et la neige permettent le repos de la terre dans l'espoir d'une vie future. C'est pourquoi la mort de l'hirondelle, messagère du printemps, laisse la place à l'éclosion d'un autre symbole du printemps, une

fleur, rouge, qui palpite de vie. Et en cela, la glace est féminité puisqu'elle «est "médiatrice" entre deux mondes : celui du péché, de la mort, du mal, et celui du salut, de la vie³⁸».

Ces multiples facettes de la femme et de l'eau séduisent. Cette double séduction s'exerce sur le premier narrateur du «Cristal de la mer» de Jacques Brossard : l'écrivain du cahier qui a pour amie la mer et pour amante Lysebelle. Ce seul récit nous initie à tous les états poétiques de l'eau et à la communion profonde entre l'imaginaire de «l'onde et [de] l'enceinte³⁹». L'envoûtement devient irrésistible lorsque l'écrivain découvre l'union des deux dans une boule de cristal. «Beauté parfaite! Je pouvais enfin posséder dans toute leur amplitude la mer et les cascades, le cristal et la lumière, la pureté limpide et la fluidité de la femme⁴⁰.» Mais tout comme Davard avec l'Abyssale, le narrateur est conquis par le cristal plus qu'il ne le possède, et sa fin, moins fracassante, est tout aussi inexorable. Parce que l'eau est une amante qui ne souffre pas le partage : «L'appel de l'eau réclame en quelque sorte un don total, un don intime⁴¹.»

L'eau qui appelle se retrouve aussi dans sa manifestation réfléchissante. «Le miroir emprisonne en lui un arrière-monde qui échappe [à Narcisse], où il se voit sans pouvoir se saisir et qui est séparé de lui par une fausse distance qu'il peut rétrécir, mais non pas franchir⁴².» Le récit fantastique lève les frontières entre les deux mondes et les victimes du «Livre de Mafteh Haller» de Marie

José Thériault se perdent dans le néant « du plus profond des temps⁴³ ». Le temps, comme nous l'avons vu, fait partie de la constellation des images de la féminité.

Le « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau » de Michel Bélil provoque une double transformation chez la personne qui se mire : l'une, liée au temps, accélère le vieillissement, l'autre provoque un phénomène de « monstruosification d'un homme⁴⁴ ». Le « redoublement des images du moi⁴⁵ » met le narrateur en face de son double, le double monstrueux dont l'image, avant d'être assimilée, montre « une personne » qui devient « cette chose dans la glace⁴⁶ ». Cette monstruosité ne serait-elle pas l'ophélisation, l'*anima*, la composante féminine du narrateur qu'il rejette comme une abomination ? L'abominable nature-temps que la culture virile tente de maîtriser, comme la peur que le narrateur a « appris à vaincre⁴⁷ » en tuant l'ours⁴⁸ polaire et le tigre⁴⁹ d'Afrique, animaux à symbolique féminine. Ce qui le submerge, finalement, c'est la « Grande Peur⁵⁰ » qui prend la forme d'une araignée qui serait peut-être la révélation de l'*anima* tapie au fond de lui.

Avec l'araignée, nous abordons l'archétype de la femme fatale, celle qui séduit, qui tisse imperceptiblement sa toile et piège sa proie. La veuve noire en est la symbolisation la plus connue. L'araignée, qui est une « épiphanie lunaire⁵¹ », montre sa troublante efficacité dans « Angus ou la lune vampire » de Michel Tremblay. Malgré

l'opposition des deux amis, la lune-araignée, par ses ruses et son pouvoir d'hypnotisme, annihile leur dérisoire défense et leur volonté de résistance pour atteindre Angus. L'«image enveloppante et centripète [de l'araignée] révèle un contenu sexuel latent⁵²».

Hermann Klock, le protagoniste dans «la Mort exquise» de Claude Mathieu, sera lui aussi subjugué par un regard envoûtant. La lune vampire est remplacée par la fleur carnivore qui possède aussi des caractéristiques séduisantes, sexuelles, digestives et centripètes :

Cette fleur dont la corolle au repos ressemble à un globe rosâtre, fendue en son milieu, mais non pas jusqu'aux sépales; au sommet, les lèvres de la fente ne s'appliquent pas étroitement l'une sur l'autre et ménagent ainsi un espace, comblé par des friselis légers et sensibles, d'un rouge ardent, semblables à de minces crêtes de coq plissées⁵³.

L'analogie descriptive avec le sexe féminin est évidente, tandis que l'intérieur de cette fleur devient organe digestif, lieu de transformation dont l'aboutissement de la chute amène à la Terre-Mère. Cela représente bien «cette euphémisation esquissée du gouffre et de la chute, que constituent, dans une remarquable continuité freudienne, la chair sexuelle et la chair digestive⁵⁴».

Aux lianes de la forêt tropicale on peut substituer la chaîne de «Challu-la-chaîne» d'Yves Thériault qui, elle aussi, crée des liens qui aboutissent à la mort. Obtenue par une sorte de pacte

diabolique, cette chaîne «était outil sans faute. Elle s'ajustait sur son épaule, s'y nichait⁵⁵». Mais cette chaîne incomparable se paie chèrement. D'ailleurs, la femme et la chaîne sont évaluées en valeur monétaire : pour avoir une chaîne «sans prix», Challu donnerait son «précieux», c'est-à-dire sa femme Mathilde qui, à l'agonie, «ne valait plus cher⁵⁶». Toutes les deux sont traitées sur un pied d'égalité, comme des objets évalués et appréciés pour leur production. Accablé, Challu tentera de détruire la chaîne, mais le lien qui les unit l'entraînera à la mort.

Plus proche de l'archétype de la femme fatale, «les Cyclopes du jardin public» de Marie José Thériault offre un «monde à l'envers⁵⁷» (version en négatif de «Mutation», de Claudette Charbonneau-Tissot), où le soleil est noir. Dans cette nouvelle, un homme se perd dans un univers féminin. Complètement désorienté, il subit l'épreuve du labyrinthe obscur. Enfin, un guide apparaît sous les traits séduisants d'une Eurasienne «fort belle dont les longs cheveux noirs [...] flottaient sur ses reins⁵⁸». Telle une veuve noire, elle le mène, proie fascinée, jusqu'au lieu du sacrifice vampirique où il sera consommé. Là aussi la séduction liante, le sexuel (par les pensées lubriques de l'homme) et le digestif s'imbriquent.

Troublante, paralysante, hallucinante : telle apparaît la femme. L'extase qu'elle provoque est toujours une chute hors de soi-même, un enlèvement, une illusion fatale [...] Cette mante religieuse bouleverse son partenaire, le pille,

*le saccage jusqu'à la dévastation totale. [...] que la femme devienne image, fleur ou chevelure est encore plus souhaitable, car elle demeure alors cet instrument passif dont il est délectable de se servir à la seule fin d'une jouissance solitaire et rêveuse*⁵⁹.

Dans cette anthologie, malgré une participation minoritaire de 30 %, les images féminines induisent activement la fantasticalité du texte dans 50 % des récits, c'est-à-dire qu'elles provoquent la fissure dans le réel, permettent l'irruption de l'irrationnel. Un autre 25 % des textes les désignent comme victimes du désordre. Mais, dans tous les cas, le thème central est celui de la possession (dans tous les sens du terme) dont l'issue se révèle toujours mortelle. Si la femme demeure passive, elle sera victime de la possession. Si elle se montre active, elle sera fatale à l'homme (héros-victime) qui se fera posséder. Les personnages s'articulent généralement autour de stéréotypes sexuels. Il n'y a guère de place pour abriter la nature-féminité et la culture-masculinité dans un même personnage.

*La femme, objet de séduction, devient objet de perdition. Une mysogynie latente perce sous ce thème : la femme a séduit l'homme, lui a fait perdre son bonheur, lui a pris son énergie, son « sang ». Vampire métaphorique, elle vit de sa vie, de son travail, des efforts qui l'épuisent et le conduisent prématurément à la mort*⁶⁰.

Cette tentative d'explication ne permet pas d'élucider l'ostracisme dont sont touchées les femmes, en ces temps modernes où elles veillent à leur carrière professionnelle. Les récits les moins

récents de l'anthologie datent de 1944, époque où les femmes participaient massivement à l'économie de guerre. Cela vient donc de plus loin : « Toute notre tradition historique présente le féminin comme négatif, car le principe de la nature n'est pas reconnu; la conscience est trop masculine et trop rationnelle⁶¹. » Mais ce refus de la femme provoqué par le lien femme-nature-dysphorie et homme-culture-euphorie, d'où vient-il? Jung nous apporte une explication : « Ce qui n'est pas moi, c'est-à-dire masculin, est selon toute vraisemblance féminin et, puisque le non-moi est ressenti comme n'appartenant pas au moi et par suite comme extérieur, l'image de l'anima est aussi, en général, projetée sur des femmes⁶². »

Qu'en est-il des auteures? La plupart du temps, leurs personnages principaux représentent des femmes, des héroïnes. Toutefois, elles récupèrent « les stéréotypes que colportent sur (elles) les éléments dominants : masochisme, certes, mais subtilement retourné, et permettant une identification gratifiante avec l'opresseur⁶³ ».

Le fantastique se distingue par une « volonté d'exorciser une hantise possible de ce monde transparent par des fantasmes sulfureux⁶⁴ ». Mais ces fantasmes révèlent des archétypes, des mythes, des stéréotypes : les « grandes machineries de l'imaginaire⁶⁵ ». Alors même que la littérature fantastique propose de nouvelles visions du monde et se présente donc comme révolutionnaire, nous nous apercevons que cet exercice ne se produit pas par un

renouvellement des stéréotypes mais par une exacerbation de ceux-ci. Nous y rencontrons la jolie jeune fille qui n'a rien dans la cervelle, l'épouse qu'on laisse dans sa cuisine, en dehors des lieux où il se passe quelque chose, et la femme castratrice. La femme se retrouve donc victime d'une ironie situationnelle : 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.

La destinée féminine dans le fantastique se divise donc en trois possibilités : figurante, victime ou, surtout, femme fatale. C'est pourquoi l'illustration de l'araignée sur la couverture de l'*Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle* exprime bien le contenu.

Notes

1. Louis Vax, *la Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 46 (Quadrige, n° 90).
2. *Ibid.*, p. 45.
3. Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, 276 p. (Coll. Bibliothèque québécoise).
4. Marie-Louise Von Franz, *la Femme dans les contes de fées*, Paris, Éditions la Fontaine de Pierre, 1979, p. 27.
5. Anne-Marie Dardigna, *les Châteaux d'Éros ou l'Infortune du sexe des femmes*, Paris, Maspéro, 1980, p. 176 (Petite collection Maspéro, n° 244).
6. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963, p. 174.
7. André Berthiaume, «la Robine», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 37.
8. Michel Bélil, «Eux», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 26-27.
9. Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 210-211.
10. Michel Bélil, *op. cit.*, p. 30.
11. André Carpentier, «la Bouquinerie d'Outre-Temps», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 71.
12. Louis Vax, *op. cit.*, p. 16.

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

13. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 121.
14. Michel Bélil, «Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 21-22.
15. Daniel Sernine, «Belphéron», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 188-189.
16. Yves Thériault, «le Sac», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 242, 243, 244.
17. Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 84.
18. Roch Carrier, «la Robe», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 98.
19. *Ibid.*, p. 97.
20. Andrée Maillet, «les Doigts extravagants», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 153.
21. *Ibid.*, p. 148.
22. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 145.
23. Michel Tremblay, «4^e buveur : l'Œil de l'idole», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 265-266.
24. *Ibid.*, p. 266.
25. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 898.
26. Michel Tremblay, *op. cit.*, p. 263.
27. Aude, «Mutation», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 104.
28. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 177.
29. Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 241.
30. C.G. Jung, *les Racines de la conscience : études sur l'archétype*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1971, p. 46.
31. Aude, *op. cit.*, p. 141.
32. Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 125.
33. Yves Thériault, «la Grande barque noire», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 254.

IMAGES DE LA FÉMINITÉ

34. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 123.

35. *Ibid.*, p. 49.

36. Roch Carrier, «l'Oiseau», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 95.

37. Gilbert Durand, «Psychanalyse de la neige», dans *Mercure de France*, I-VIII (août 1953), p. 630.

38. Gilbert Durand, *le Décor mythique de «la Chartreuse de Parme» : contribution à l'esthétique du romanesque*, Paris, Librairie José Corti, 1961, p. 141.

39. Jacques Brossard, «le Cristal de mer», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 52.

40. *Ibid.*

41. Gaston Bachelard, *l'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 221.

42. *Ibid.*, p. 33.

43. Marie José Thériault, «le Livre de Maftah Haller», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 236.

44. Michel Bélil, *op. cit.*, p. 19.

45. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire [...]*, p. 98.

46. Michel Bélil, *op. cit.*, p. 17-18.

47. *Ibid.*, p. 16.

48. Marie-Louise Von Franz, *op. cit.*, p. 107.

49. Ignacio Malaxecheverria, *le Bestiaire médiéval et l'Archétype de la féminité*, Paris, Éditions Lettres modernes, 1982, 112 p. (Circé, cahiers de recherche sur l'imaginaire n^{os} 12-13, le Bestiaire I).

50. *Ibid.*, p. 21.

51. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 60.

52. *Ibid.*, p. 61.

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

53. Claude Mathieu, «la Mort exquise», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 162.

54. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire [...]*, p. 117.

55. Yves Thériault, «Challu-la-chaîne», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 248.

56. *Ibid.*, p. 248-249.

57. Marie José Thériault, «les Cyclopes du jardin public», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 211.

58. *Ibid.*, p. 212.

59. Anne Richter, *le Fantastique féminin. Un art sauvage*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1984, p. 42.

60. Louis Vax, *l'Art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960, p. 25 (Coll. Que sais-je?, n° 907).

61. Marie-Louise Von Franz, *op. cit.*, p. 205.

62. C.G. Jung, *op. cit.*, p. 42.

63. Élisabeth Vonarburg, «les Femmes et la science-fiction», dans *Requiem*, vol. III, n° 17 (septembre-octobre 1977), p. 11.

64. Roger Bozzetto, «Du fantastique moderne ou De la modernité du fantastique», dans *Requiem*, n° 23, vol. IV, n° 5 (octobre 1978), p. 23.

65. *Ibid.*, p. 25.

CHRISTIANE LAHAIE

Fantastique littéraire/fantastique
filmique.

L'écrit ou l'écran

L'attrait le plus singulier des études littéraires réside probablement dans le fait qu'elles ne sont jamais définitives. Et même si les sciences exactes possèdent également une part d'incertitude, elles ne présentent pas des approches aussi variées que celles que l'on retrouve en littérature. Qui sait ? Il existe peut-être autant d'approches qu'il y a d'œuvres à étudier, et cela se vérifierait plus particulièrement dans le cas de la littérature fantastique. Littérature de l'incertitude, s'il en est une, elle ne cesse de susciter des recherches de plus en plus poussées, tantôt du côté du formalisme pur, tantôt du côté de la psychocritique et de la thématique.

Or, si l'on conçoit que le fantastique est constitué d'un ensemble de thèmes et de procédés narratifs, qu'il forme une sorte de langage qui reste à décoder, il m'est apparu utile, voire essentiel, de l'étudier par le biais de la comparaison entre deux langages : celui du fantastique littéraire et celui du fantastique filmique. Afin de mener à bien cette étude, j'ai d'abord transformé certains passages de

la nouvelle «la Bouquinerie d'Outre-Temps» d'André Carpentier¹ en texte pour l'écran. J'ai ensuite tenté de dégager les caractéristiques de l'écrit fantastique et de voir comment celles-ci peuvent être adaptées au médium filmique.

Il va de soi que mon étude ne vise pas à définir les limites du récit littéraire fantastique par rapport à celles du récit filmique, mais elle tentera plutôt de montrer que, lors du passage de l'écrit à l'écran, la forme de l'expression peut déterminer la forme du contenu. Ainsi je m'attarderai davantage à mon adaptation pour l'écran qu'au texte littéraire dont elle est issue. En annexe, je n'ai retenu que les séquences qui illustrent les passages du protagoniste dans un autre monde. À mon avis, ceux-ci constituent les charnières fantastiques du récit de Carpentier.

1. Récit littéraire/récit filmique

Le récit littéraire est le fruit de l'imagination de l'auteur et des moyens narratifs que ce dernier emploie. Le livre lui tient lieu de support. Ce récit a pour avantage d'outrepasser les limites de temps, d'espace et de ressources matérielles. Comparé au cinéma, il est économique en termes strictement pécuniaires. Cependant, parce que le récit littéraire ne repose que sur lui-même, il exige plus de descriptions, de résumés, de commentaires et d'interventions de la part du narrateur, tout en racontant une histoire qui suscite un certain intérêt chez le lecteur. Bref, le récit littéraire dit.

Le récit filmique, quant à lui, dispose de plusieurs moyens, généralement combinés, pour raconter une histoire. Ces moyens sont les mentions écrites, la parole, les images mouvantes, les bruits et la musique². Son support physique, c'est la pellicule. Le cinéma, moyen d'expression onéreux, exige la maîtrise de différentes techniques, de la prise de vue à la prise de son. Il a pour but ultime de montrer.

Il serait tentant d'arrêter ici toute forme de comparaison entre récit littéraire et récit filmique. Pourtant, selon François Baby et André Gaudreault,

Le cinéma (du moins, un certain cinéma de fiction) et la littérature ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Tous deux mettent en « scène » des personnages ayant fonction d'actants qui se meuvent dans un univers diégétique comportant des coordonnées spatio-temporelles. Dans les deux cas, le développement de l'action s'inscrit dans une construction narrative comparable. En fait, le cinéma apparaît, au même titre que la littérature, comme un des moyens de production de l'imaginaire culturel de la société contemporaine³.

Qui plus est, dans «Thématologie du cinéma fantastique⁴», Jacques Goimard soutient que la majorité des films fantastiques sont des adaptations d'œuvres littéraires. Cela vaut pour le cinéma en général, mais cela signifie peut-être également que le fantastique se prête particulièrement bien au langage filmique. C'est dire qu'il y a bel et bien un lien entre récit littéraire et récit filmique : celui-ci

existe depuis le tout début du cinéma, en particulier en ce qui concerne le fantastique.

2. Adaptation : de l'écrit à l'écran

Il va de soi que l'adaptation d'une œuvre littéraire à l'écran implique beaucoup de changements. Le temps se voit comprimé, parfois de manière outrancière. Le « je » ou le « il » de la narration devient souvent un narrateur aussi omniscient qu'orienté vers telle ou telle « réalité » (que l'œil de la caméra daignera bien capter). Les données abstraites du livre, tels le caractère des personnages, leurs motivations, sont traduites en actes qui ont pour fonction de « trahir » les protagonistes, de montrer plutôt que de dire, d'où la présence de nouvelles scènes ou de scènes tronquées lors de la rédaction du scénario ou du tournage du film lui-même.

Dans « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation⁵ », Baby énumère trois sortes d'adaptation : l'adaptation libre, qui respecte l'œuvre dans son fond, mais modifie largement la forme; l'adaptation dite « d'après », qui respecte la forme, mais dont le fond diffère grandement de l'original; et enfin, l'adaptation stricte, qui respecte et le fond et la forme. J'ai privilégié ce dernier type d'adaptation dans le cas de « la Bouquinerie d'Outre-Temps ».

Les contingences imposées par le médium filmique (limites de temps, de budget et de rentabilité globale) influencent les choix du scénariste lors de l'adaptation à l'écran d'une œuvre littéraire. On

éliminera souvent certains passages sous prétexte qu'ils n'exercent aucune fonction narrative directe, c'est-à-dire qu'ils ne font pas progresser l'intrigue comme telle. Tous les résumés, les commentaires et les digressions que certains auteurs se permettent à l'écrit ne sont plus possibles à l'écran. Généralement, le film favorise l'ordre de l'action au détriment de l'ordre de la narration. Ainsi le cinéma de fiction (tel qu'on le fait habituellement) contient de 75 % à 80 % de ce que Baby appelle des unités d'action (alors que les textes littéraires d'où ces mêmes scénarios sont tirés ont une proportion de 50 % d'unités d'action pour 50 % d'unités d'information). J'ai donc dû tenir compte de ces faits lors de l'adaptation de «la Bouquinerie d'Outre-Temps».

À titre d'exemple, toutes les informations contenues dans les premières pages de la nouvelle ont été traduites par le biais de ce qu'il convient d'appeler, en langage cinématographique, un panoramique doublé d'un travelling. L'œil de la caméra fait le tour de la table de travail de Luc Guindon, s'attarde sur les œuvres qu'il a produites... C'était là le moyen le plus efficace pour transposer ces données en langage filmique. Toutefois, je ne m'arrêterai pas plus longtemps sur ce point, cette partie de l'adaptation n'étant pas révélatrice du récit fantastique, ni de son homologue filmique.

3. Le rêve et la réalité à l'écran : le point de vue interchangeable

En littérature comme au cinéma, la représentation de la « réalité » peut être objective ou subjective; cela dépend du choix de l'auteur ou du scénariste. Ce dernier verra à respecter autant que possible les intentions du premier. Mais il semble que le cinéma impose une contrainte supplémentaire, parce qu'il sait représenter la réalité quotidienne dans son ensemble et d'un seul coup d'œil! C'est ce que Michael Roemer explique dans «The Surfaces of Reality» :

This use of ordinary surfaces requires great skill and discipline since the audience can sense every false move and movement, every false note in the dialogue, every unsubstantiated relationship. The very thing that works for the film-maker if he can master it — reality — can quickly turn against him, so that the most ordinary moment becomes utterly unreal. Not surprisingly most directors avoid the challenge and set their stories in unfamiliar parts, among unusual people and in unusual circumstances⁶.

N'est-ce pas également ce que le fantastique tend à dépeindre? Des êtres extraordinaires confrontés à des événements non moins extraordinaires?

Or, c'est ici que la question de point de vue entre en jeu. Dans la présente nouvelle, le point de vue du narrateur est extérieur et peut être objectif ou non; il relate des événements, mais toujours en focalisation interne, ce qui fait que l'on connaît à

la fois les gestes et les états d'âme du personnage. L'œil de la caméra, quant à lui, est un moyen mécanique et « froidement optique » de capter une réalité, peu importe sa nature. Aussi, il semble que l'on se fie davantage à celui-ci, que l'on s'attende à ce qu'il montre les faits de façon détachée.

Lorsque Luc Guindon se heurte à la borne-fontaine, on pourrait croire que la réalité va continuer à se dérouler de façon normale, sans se douter que sa perte de conscience va coïncider avec son passage dans une autre réalité. Dans « la Bouquinerie d'Outre-Temps », on peut lire :

mais il ne s'en rendit pas vraiment compte.

En fait, plutôt que la douleur, c'est son isolement, sa solitude dans cette rue habituellement achalandée qui le surprisent⁷.

Dans la séquence « X », le changement de point de vue (de caméra extérieure à caméra subjective) correspond à un saut dans le temps et constitue un indice du caractère étrange des événements qui vont suivre. Pourtant, il semble que le spectateur soit rassuré, croyant qu'il voit tout d'un point de vue désormais plus « stratégique ». Il pourra même attribuer cette « vision passéiste » qu'a le protagoniste (vision pourtant objective) à son état d'ébriété avancé. D'ailleurs, le texte de Carpentier ne laisse planer aucun doute à ce sujet. On sait que Luc est saoul et qu'il semble se « dégriser tout d'un coup », ce qui reste probablement beaucoup plus ambigu à l'écran.

La chute et la perte de conscience du protagoniste ainsi que son passage dans un univers parallèle sont mentionnés par le narrateur. Dans le récit filmique, c'est l'image et le son qui priment. Dans la séquence «X», la caméra subjective est utilisée, parce que c'est à travers le regard du protagoniste que le spectateur découvre le brusque changement de réalité qui s'est opéré. De même, dans la nouvelle, Carpentier n'explique pas comment Luc Guindon réintègre le XX^e siècle et j'ai dû créer une nouvelle scène (la séquence «Y», en annexe) pour traduire ce retour à la «normale». Pour des raisons assez évidentes, il était impossible d'adapter un passage tel :

De la nuit d'épouvante qui suivit il ne garda qu'un oppressant souvenir de bière, de musique et d'éclats colorés de lumières. [...]

Et puis, plus subtilement, comme un souvenir tenace, lui revint le bruit d'un galop de cheval sur le macadam et le roulement en écho de plusieurs calèches éclaboussant le silence de la ville endormie⁸.

Lorsqu'il s'agit du fantastique, le point de vue est un aspect à ne pas négliger. Un protagoniste dément ne dépeindra pas les événements comme le ferait un être d'intelligence moyenne. Le même phénomène existe au cinéma car, selon Béla Balazs,

the film aims at demonstrating precisely the excessive subjectivity of a character by showing the world, from his viewpoint and out of his mood, as completely deformed. The film can show not only a drunk reeling along the street, but those distorted reeling houses as well, which

*the drunk sees with his drunken eye. His subjective vision is reproduced by the film as objective reality*⁹.

C'est là que l'œil de la caméra possède peut-être une longueur d'avance sur la « vision » du narrateur à l'écrit. Il a la possibilité de faire passer de l'irréel pour du réel sans broncher, sans ambiguïté de langage et sans non-dit. L'œil de la caméra ne peut que montrer. Le spectateur a l'occasion de voir exactement ce que le protagoniste voit, que cette vision soit vérité ou mensonge.

À l'instar du point de vue, les indications relatives au montage prennent également une importance considérable dans le texte filmique. Le montage est au cinéma ce que la narration est au texte littéraire, les phrases étant transformées en images mouvantes. Selon Béla Balazs :

*Montage is the association of ideas rendered visual; it gives the single shots their ultimate meaning, if for no other reason, because the spectator presupposes that in the sequence of pictures that pass before his eyes there is an intentional predetermination and interpretation*¹⁰.

C'est d'ailleurs ce qu'il y a d'étonnant dans la réception de toute œuvre d'art, que ce soit sous forme de récit littéraire, filmique ou même iconographique. On s'attend à ce que la forme de l'expression détermine inévitablement la forme du contenu ; si la forme de l'expression (le montage) est alerte, contrastée, parallèle ou lente, la forme du contenu (l'intrigue) sera influencée. Cela devient plus évident au cinéma, où la réception des deux

coïncide dans le temps, sans la possibilité bien matérielle de retourner quelques pages plus haut pour vérifier une donnée ou un indice. Selon Iouri Lotman : « L'art exige une émotion double : oublier que ce qu'on voit est une fiction, et en même temps ne pas l'oublier. Il n'y a qu'en art que nous puissions tout à la fois être épouvanté par un crime et goûter le jeu de l'acteur¹¹. » Qui plus est, dans le cas du texte fantastique et comme le soutient Tzvetan Todorov : « Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués¹². » J'ajouterais à mon tour que, au cinéma, il est même permis d'hésiter entre une représentation réelle du rêve et une représentation fausse de la réalité.

La ponctuation, qui fait partie du montage d'un film, crée également ce qu'on appellerait des « effets de sens ». Elle suggère un lien particulier entre deux plans. Plusieurs théoriciens du cinéma ont tenté de définir des règles relatives au montage et à la ponctuation dans le récit filmique. J'ai cru bon de présenter celles-ci, tout en sachant qu'elles constituent des indices plutôt que des préceptes stricts et définitifs. Par la même occasion, j'indiquerai quand et pourquoi j'utilise ces procédés narratifs dans mon adaptation de la nouvelle de Carpentier.

J'aimerais tout d'abord mentionner un procédé narratif filmique que Christian Oddos a identifié

comme étant plus caractéristique du cinéma fantastique. Il s'agit de ce qu'il nomme le « pouvoir du signe » et qu'il définit comme étant l'apparition d'un élément filmique qui suscitera toujours la même association d'idées chez le spectateur : « Il peut apparaître sous des formes très diverses mais répond toujours au même objectif : annoncer une apparition ou un événement qui se répète¹³. » On retrouve effectivement ce procédé dans plusieurs films fantastiques (le ventilateur dans *Angel Heart*, par exemple).

Dans les séquences « X » et « Z », on retrouve la présence du « signe ». L'utilisation de ce procédé traduit le changement d'époque et de réalité de Luc Guindon. L'étrange lueur à la fenêtre, qui revient dans les deux séquences, a toutes les chances de faire comprendre le changement de réalité au lecteur, puisque, désormais, on s'éclaire à l'huile et non à l'électricité. Toutefois, il faut préciser que ce genre de « rappel » fonctionne de façon plus significative s'il revient régulièrement. Le cinéaste doit laisser au spectateur le temps d'établir un lien entre une apparition et ce qui la suit inévitablement. Notons, enfin, que le « pouvoir du signe » peut également opérer par le biais du bruitage ou de la musique.

Parmi les différentes méthodes qui s'offrent au monteur pour ponctuer son récit, on compte le fondu au noir, l'ouverture en fondu et le flou artistique. Dans *Theory of the Film*, Balazs mentionne ces types de fondus et maintient qu'ils sont le signe d'un lien profond entre deux plans. En fait, ils

constituent une intervention du narrateur/cinéaste qui indique non seulement une modification de plan mais surtout un changement de situation, de lieu, de temps ou de conscience. Selon lui, le fondu au noir a une fonction précise. Il exprimerait, entre autres, la mélancolie d'un adieu, le silence, la perméabilité des choses et, surtout, le temps qui passe inexorablement.

Dans «la Bouquinerie d'Outre-Temps», j'ai utilisé le fondu au noir et l'ouverture en fondu qui le suit presque toujours. On peut remarquer que le fondu au noir de la séquence «X» exerce une double fonction. Il indique effectivement que le temps a «passé», mais il montre aussi la perte de conscience. De même, le flou artistique signifie la conscience brouillée ou montre le retour d'un événement troublant lorsque Luc Guindon retourne «accidentellement» à la bouquinerie. D'ailleurs, dans le texte, Carpentier ne fournit aucune indication quant au deuxième passage de Guindon dans l'autre monde; c'est pourquoi j'ai choisi d'adapter cette absence textuelle par une «vision floue» due à l'alcool.

Tout n'est pas adaptable au cinéma, bien que ce dernier offre des possibilités supérieures à celles dont dispose l'écrit, ce qui explique que le sens même d'un texte puisse être modifié lors de l'adaptation. Il y a plusieurs raisons à cet état de fait mais, selon Boris Eikhenbaum, le texte filmique s'apparenterait plus au rêve que le texte écrit, tant dans

son déroulement que lors du décodage. Dans «Literature and Cinema», il soutient que :

Cinema is not simply a moving picture, but a special photographic language. This language, in all its «naturalism» does not materialize literature as theatre does. What results, rather, is something analogous to a dream : a person approaches; now you see only the eyes, now the hands — then everything disappears — another person — a window — a street, and so on. Just as if, having read a novel, you saw it in a dream¹⁴.

Il est intéressant de noter que l'art de la narration contemporaine repose justement sur une représentation biaisée de la réalité : le narrateur qui ment, la focalisation variable. Il ne s'agit plus de décrire la réalité, mais bien de raconter sa réalité. Dans le texte écrit, les mots, les phrases, les paragraphes se doivent de garder une certaine cohérence qui est garante et de l'intelligibilité du texte et de la crédibilité du narrateur. Cependant, les mots constituent une sorte de barrière entre le narrateur (même autodiégétique) et l'histoire qu'il raconte. Alors que, dans le récit filmique, le narrateur (qu'on oublie pour ne considérer que l'acteur/focalisé) est intégré aux images qu'il présente. Plus que jamais, le point de vue gagne en subtilité et devient de moins en moins identifiable.

Reste à savoir si le récit filmique, de par sa nature et ses procédés propres, ne déterminerait pas le fantastique qu'il véhicule. On pourrait alors se demander si le cinéma ne serait pas, parfois, le véhicule privilégié de l'aventure fantastique.

Annexe

Extraits de «la Bouquinerie d'Outre-Temps»

Scénario

N.B. Le «on» se réfère au récepteur du film.

Séquence X (Réf. p. 73)

Plan 1

Caméra subjective :

À travers les yeux de Luc, on voit les adresses qui défilent sur la rue Saint-Denis. On entend le bruit de ses pas quand il court, ainsi que les bourdonnements habituels de la ville.

Filé :

Les images sont montrées en vitesse accélérée; la caméra bouge vite pour imiter Luc dans sa chute.

Fondu au noir :

Luc vient de perdre conscience. On a d'ailleurs entendu un bruit sourd, le choc contre la borne-fontaine, puis une faible plainte. On a reconnu la voix de Luc.

Plan 2

Ouverture en fondu, caméra subjective, fondu sonore :
Le retour progressif de la lumière. Au loin, on entend un bruit de galop de cheval. Toujours à travers les yeux

FANTASTIQUE LITTÉRAIRE/FANTASTIQUE FILMIQUE

de Luc, on voit une lueur orangée dont la source, d'abord floue, se précise peu à peu.

Plan 3

Caméra subjective, contre-plongée, silence :

On aperçoit alors une vitrine de librairie, un peu sale, sombre et faiblement éclairée de l'intérieur par une lampe à l'huile.

Plan 4

Plan américain, fixe, de face, silence :

Luc, étendu par terre, appuyé sur un coude et qui se frotte la tempe d'une main. Il secoue la tête et lève les yeux au-dessus de l'objectif de la caméra, d'un air dubitatif et les yeux à demi fermés, comme s'il avait du mal à voir.

Plan 5

Travelling optique avant :

On voit de plus près ce qui est peint sur la vitrine : «La Bouquinerie d'Outre-Temps».

Plan 6

Même prise de vue qu'au plan 4 :

Luc, maintenant assis, qui ouvre grand les yeux, se relève prestement, s'immobilise un instant pour relire ce qui est inscrit dans la vitrine.

Plan 7

Plan moyen, travelling avant, jusqu'à plan rapproché, de dos :

Luc s'approche de la porte de la bouquinerie, hésite un instant, fouille dans sa poche et compare la lettre qu'il a entre les mains avec l'adresse au-dessus de sa tête.

Plan 8

Gros plan, plongée, travelling optique avant :

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

On voit le contenu de la lettre et l'adresse qui correspond à celle de la vitrine.

Plan 9

Plan américain, caméra fixe, angle droit :

On voit Luc, de dos, qui frappe timidement à la porte de la bouquinerie.

Séquence Y (Réf. p. 78)

Plan 1

Plan rapproché à plan moyen, de dos :

Luc Guindon qui s'éloigne, nonchalant, les mains dans les poches, regardant distraitemment autour de lui, sans remarquer que les lampadaires de la rue ne sont plus les mêmes, qu'ils appartiennent à une autre époque.

Flou artistique :

Plan 2

Gros plan, caméra fixe, plongée :

Le visage de Luc Guindon, mal rasé, les yeux cernés, etc. Il se tourne de côté pour regarder quelque chose à sa gauche.

Plan 3

Gros plan, caméra fixe, contre-plongée, de base :

Le réveil-matin de Luc, qui indique qu'il est revenu au présent.

Séquence Z (Réf. p. 82)

Plan 1

Travelling d'accompagnement :

Luc marche seul, sous la pluie, toujours dans la rue Saint-Denis. Il lève distraitemment les yeux à hauteur d'homme et s'immobilise, comme frappé de stupeur.

Travelling optique avant :

FANTASTIQUE LITTÉRAIRE/FANTASTIQUE FILMIQUE

On voit le visage ruisselant de Luc.

Flou artistique.

Plan 2

Champ, contre-champ :

L'image se précise et on reconnaît d'abord la lueur orangée, la même écriture dans la vitrine, l'eau qui coule le long de la vitre, puis, de l'intérieur de la bouquinerie, le visage de Luc, immobile, que l'on voit en plan américain, de face.

Notes

1. André Carpentier, «la Bouquinerie d'Outre-Temps», dans Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, p. 65-89 (Coll. Bibliothèque québécoise).

2. François Baby et André Gaudreault, «Présentation», dans *Études littéraires*, vol. 13, n° 1 (Cinéma et récit) (avril 1980), p. 7-10.

3. *Ibid.*, p. 8.

4. Jacques Goimard, «Thématologie du cinéma fantastique», dans *Europe*, n° 611 (mars 1980), p. 137-148.

5. François Baby, «Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation», dans *Études littéraires*, vol. 13, n° 1 (Cinéma et récit) (avril 1980), p. 11-41.

6. Michael Roemer, «The Surfaces of Reality», dans John Stuart Katz, *Perspectives in the Study of Film*, Boston, Little, Brown & Co, 1971, p. 101.

7. André Carpentier, *op.cit.*, p. 73.

8. *Ibid.*, p. 78-79.

9. Béla Balazs, *Theory of the Film, Character and Growth of a New Art*, New York, Dover Publications, 1970, p. 119.

10. *Loc. cit.*

FANTASTIQUE LITTÉRAIRE/FANTASTIQUE FILMIQUE

11. Iouri Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 34.

12. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 37 (Coll. Points).

13. Christiane Oddos, *le Cinéma fantastique : contribution à une analyse du fantastique à l'écran*, Paris, G. Authier, 1977, p. 122.

14. Boris Eikhenbaum, «Literature and Cinema», dans *Russian Formalists*, Stephen Bann & John E. Bowlit, Editors, New York, Harper & Row, 1973, p. 123.

FRANÇOIS LAROCQUE

L'archétype de la gueule dévorante dans

«la Mort exquise»

de Claude Mathieu

La tradition orale, au Québec, aura permis d'alimenter l'imaginaire collectif de tout un bagage thématique. Créatures venues de l'inconnu ou du connu, agressives ou secourables, elles meublent nos mythes, contes et légendes. Le fantastique, tel que nous le rencontrons en 1988, y prend sa source et son inspiration. La composante sociale des images qui dynamisent les œuvres est continuellement actualisée, de sorte que les motivations psychologiques profondes retrouvent finalement leur place au sein même de l'imaginaire fantastique. Il existe donc, comme l'écrit Gilbert Durand, un «incessant échange [...] au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social¹». De sorte que la thématique du fantastique contemporain amalgame les images résultant de peurs infantiles et les images se trouvant dans l'axe surnaturel/anthropocentrique.

Cependant, le fantastique littéraire est aussi un phénomène discursif. L'art de l'écrivain de fantastique devient aussi important que le sujet de

l'histoire. Or, c'est dans cette perspective générale que se situe cette étude qui tentera, plus spécifiquement, de déterminer comment l'archétype de la gueule dévorante, et plus précisément l'image de la fleur carnivore dans la nouvelle «la Mort exquise» de Claude Mathieu², devient le pivot de l'imaginaire fantastique dans ce récit.

Définir le fantastique

Il apparaît relativement difficile de définir le fantastique en soi sans tenir compte de ses manifestations au sein de l'œuvre. Or, Baronian tente de le définir comme :

l'idée que notre monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé de fond en comble, être perçu autrement par la raison raisonnante, devenir un champ d'inconstance, d'aléa, de duplicité, d'équivoque, une chimère, le mouvement même de l'imaginaire³.

Par son approche, il écarte la notion de genre littéraire. Quant à Louis Vax, il rapproche de façon intéressante fantastique et expérience de sensibilité :

Bien éloigné d'être inféré par l'entendement, le fantastique est perçu par la sensibilité, au même titre que le gracieux, le tragique ou le comique. Dans chaque cas, l'expérience est aussi sûre que spontanée, la spéculation aussi aléatoire que tardive⁴.

Le fantastique serait affaire d'atmosphère et de climat, d'impression et de suggestion, de façon d'être

et d'état d'âme qui, au moment seulement de la réception de l'œuvre fantastique, influenceraient notre vision et notre perception du monde, bouleverseraient notre système de croyances. Le récit fantastique serait constitué de telle sorte que tantôt c'est le lecteur qui est déconcerté, tantôt le héros, tantôt les deux. Comme le souligne Vax : « Les monstres qui menacent les héros-victimes des contes fantastiques inquiètent vaguement le lecteur, qui n'est pas loin de fermer sa porte à clé et de regarder sous son lit⁵. » Et il ajoute : « Une croyance ne dure que le temps de votre assentiment⁶. » L'œuvre fantastique propose donc un système de croyances qui s'immiscera dans l'esprit du lecteur par son assentiment. Il faudrait donc parler de fantastique en tant qu'excitation habile de l'univers agressif inconscient et en tant que prédisposition à vivre une aventure déconcertante pour le pur plaisir de se sentir déconcerté. Ainsi que l'explique Vax, nous trouvons une « interpénétration de deux univers incompatibles⁷ » : le monde du dehors et celui du dedans. Jung note que l'inconscient

assure l'équilibre de la vie et, le long de voies mystérieuses, par excitation et résonnance, non seulement il transmet des nouvelles de la nature la plus intime d'une autre vie, mais fait rayonner en outre sur celle-ci une activité intérieure⁸.

Le fantastique illustre parfaitement ce mouvement de l'imaginaire où se déploie ce que Durand a appelé le « régime diurne des images ».

Le discours fantastique

Au moment même où on peut observer que l'imaginaire fantastique se développe dans le texte, on note qu'un discours fantastique s'organise. C'est ici que l'art du conteur entre en jeu. Il apparaît essentiel que l'événement fantastique, qui fera l'objet de la nouvelle, soit davantage suggéré que nommé; Michel Lord souligne que

le texte prolifère pour nommer ce qui n'apparaît jamais ou jamais clairement. Ce double statut du discours qui exploite l'écriture en feignant de nommer sans montrer, qui désigne plutôt une fragmentation, une fissure, donc une abstraction de la réalité, constitue peut-être l'un des traits marquants du discours fantastique⁹.

Or, c'est dans cette perspective de la suggestion de l'innommable que l'écriture fantastique, comme le propose Todorov, entretient une hésitation entre l'explication rationnelle et l'explication irrationnelle de l'événement fantastique.

Dans «la Mort exquise» de Claude Mathieu, le discours révèle une conscience noyée dans un flou qui rend possible le fantastique. À cause d'une confusion généralisée dans la conscience du héros-victime, Hermann Klock, l'hésitation est maintenue et le dénouement n'est que l'aboutissement logique du récit entier : toute recherche de sens est abandonnée. C'est l'écriture qui attire l'attention sur l'effacement et la transformation des faits antérieurs à l'événement fantastique et sur la possible existence de ce dernier : «En vérité, la réalisation

de tant de conditions, au même moment de l'histoire, apparaît bien improbable¹⁰. » Constat de la part du narrateur extérieur à l'histoire mais branché sur la conscience de Klock, conscience déchirée entre la réalisation ou la non-réalisation de l'événement fantastique, conscience qui s'interroge : « Que se passa-t-il¹¹? » Le narrateur qui relate cette histoire n'en sait pas plus que ce que la conscience du héros-victime lui présente. L'hésitation est donc maintenue, effet discursif destiné à créer un doute chez le narrataire et à appeler chez lui désormais une fascination, une attirance pour l'inquiétante étrangeté¹². Dans « la Mort exquise », Hermann Klock se trouve complètement intégré à l'univers fantastique (ce qui ne déprécie pas l'effet fantastique). Donc, le narrateur suggère amplement la « dévoration¹³ » du héros-victime par la fleur : il perdit « pied (peut-être). À moins qu'il ne se fût lui-même laissé aller? À moins qu'il ne fût poussé, tiré, happé¹⁴? » Le lecteur éventuel savoure alors toute l'étrangeté, toute la morbidité d'une telle répulsion/fascination pour la pure « dévoration » par une fleur, fût-elle suggérée.

Nous ne saurions, d'autre part, négliger l'importance que prend le titre de la présente nouvelle, « la Mort exquise ». L'antithèse portée par lui donne le ton au récit. La mort et la peur de la mort resteront longtemps des thèmes fantastiques mais, ce qui fait la réelle fantasticalité de ces thèmes, c'est la séduction, la fascination et la complaisance qu'ils suscitent et la fatalité morbide qu'ils portent.

Dans le même esprit, l'utilisation d'une phrase d'Alfred Jarry en épigraphe (« le Cerveau dans la décomposition fonctionne au-delà de la mort et ce sont ses rêves qui sont le paradis¹⁵ ») contribue également à donner au récit un ton, une saveur particulière. Cette phrase évoque une reconstruction du réel par le cerveau après la mort tendant vers une représentation du paradis. Nous assisterons donc à une progressive reconstruction du réel de la part de la conscience tourmentée de Klock, reconstruction qui favorisera, de toute évidence, son passage dans l'univers fantastique au détriment d'un passé qui perdra peu à peu de son importance : « Son cerveau fabrique maintenant des notions inhabituelles dont la bienheureuse évidence chasse peu à peu, par le doute, puis par la négation, les images d'auparavant¹⁶. »

D'ailleurs, ce passage définitif, le texte semble le signifier par les trois astérisques de la page 164 qui séparent le texte en deux parties puisque, à ce moment, tout « tombe à jamais dans un doute, dans une négation insondables¹⁷ ». En somme, c'est peut-être ici que commence la réelle mort exquise. Car cette mort s'oppose clairement à la vie tout en s'associant à elle. C'est là tout le « triomphe¹⁸ » d'Hermann Klock, qui réussit la reconstruction totale de sa nouvelle et désormais éternelle réalité.

Or, comme nous l'avons vu, le discours fantastique s'organise de façon à créer une atmosphère, à amener les choses subrepticement, à nommer l'indicible, à suggérer l'inacceptable suffisamment

pour que le lecteur se laisse conduire au fil de l'imaginaire du récit. Le discours fantastique apporte formes à l'imaginaire, alors que l'imaginaire, notamment fantastique dans le cas qui nous préoccupe, les appelle. De cet incessant échange entre les deux naît le littéraire fantastique.

L'imaginaire fantastique

L'imaginaire fantastique, dans «la Mort exquise», se déploie dans le foisonnement d'images antithétiques : l'antithèse du titre lui-même où deux contraires, la mort et l'exqu Coast, sont liés; la pensée qui s'oppose au sentiment : «simultanément, elle [la joie d'Herman Klock] entrave les efforts de mémoire qu'Hermann Klock tente encore, mais qu'il ne tentera plus longtemps¹⁹»; l'élévation («Alors un chant s'élève, vertigineux²⁰») à l'appel du gouffre («une masse d'harmonie en route pour le gouffre noir²¹»); l'agitation («au gré des spasmes [...] il macère et se décompose²²») à la plénitude calme du bonheur de l'âme («C'est du bonheur qui se fait chant sans toutefois cesser d'être silence²³»). Nous trouvons d'autres antithèses comme la lumière s'opposant à la pénombre et au noir, le grand s'opposant au petit, etc. Cette pensée par antithèse, orchestrée tantôt par la conscience victime, tantôt par le narrateur, est, aux dires de Gilbert Durand, une des quatre structures schizomorphes caractéristiques du «régime diurne de la représentation». Or, il apparaît d'un grand intérêt d'observer davantage ces

structures en rapport avec le présent récit fantastique, car nous y verrons effectivement une correspondance des plus étroites. Comme l'affirme Durand :

*Il ne s'agit nullement pour nous de décrire le type de personnalité schizoïde ou schizophrène mais simplement au sein de l'isomorphisme des constellations d'images du Régime Diurne de mettre en évidence des structures schizomorphes de la représentation*²⁴.

Suivant son exemple, il ne s'agira pas pour nous de décréter que Klock et son narrateur sont des êtres schizophrènes mais de voir comment ces structures épousent celles de l'imaginaire fantastique du conte.

La première structure schizomorphe illustre un recul devenant « perte de contact avec la réalité », « perte de la fonction du réel », « autisme »²⁵. Nous notons que dans le récit Klock tend à s'abstraire du milieu ambiant : « il finira sûrement par sombrer corps et biens dans le néant de ce qui n'a jamais existé²⁶ ». Klock s'autonomise en se libérant de sa vie antérieure, il ne se soucie plus de perdre son nom, ni même d'avoir déjà existé ailleurs : « De ce qui fut Hermann Klock devient à jamais le chant des bienheureux²⁷. »

La seconde structure schizomorphe est le prolongement représentatif et logique de l'attitude générale autistique où l'univers apparaît morcelé, réparé. Klock happe au passage un souvenir, une impression, pressent « des choses vagues un instant familières [...] »²⁸. Peu à peu, il se sépare du monde

et le monde se sépare de lui. Tout son nouvel univers lui apparaît mécanisé : on le malaxe, on le lèche, on le liquéfie, on le digère. L'univers fait de lui ce que lui-même attend de cet univers : « Il va devenir cette pénombre visqueuse²⁹. » Sa dissolution sera plus que les simples découpage, partage ou déchiquetage, Klock deviendra « tous et tout, partout en même temps³⁰ ».

La troisième structure est le géométrisme morbide. Il y a deux conséquences à cette géométrisation : d'abord, la gigantisation des objets où chaque objet « est perçu comme un tout découpé, plus grand que nature³¹ ». Nous décelons évidemment à travers cette attitude celle de Klock devant sa fleur : « Le spécimen qui arrêta Hermann Klock était admirable de dimension³². » À partir de cet instant, tout devient possible dans ce monde imaginaire. La fleur est non seulement gigantisée, mais ses manifestations aussi : « Un grand bruit l'a d'abord fait sursauter³³. » Si Klock a recours à sa lorgnette pour que l'image physique de la fleur lui apparaisse grossie, il n'a cependant pas d'appareil amplificateur des sons à l'oreille et, pourtant, il y a un grand bruit. Cette fleur est d'ores et déjà perçue plus grande que nature. C'est l'attitude de Klock devant la fleur, son « enthousiasme » et son « œil fasciné³⁴ », qui rendent à la fleur l'autonomie suffisante pour que seule elle éveille chez le héros-victime cette crainte d'être dévoré. Dès le moment où Klock pénètre dans la forêt tropicale, cette même forêt prend une allure gigantesque : « L'envol

des voûtes végétales d'où pendent des lianes qui accrochent leurs festons aux chapiteaux des verdure³⁵. » La menace qu'entraîne la gigantisation de cet espace lui devient intrinsèque. Cet espace de la forêt tropicale devient un espace fantastique. Comme le montre Vax : « L'espace fantastique a un centre, château hanté ou lieu maudit, d'où paraît rayonner le maléfice. L'espace n'est pas homogène. Diffuse à la périphérie, l'épouvante se condense au centre³⁶. » La conscience de Klock est déjà touchée par le mystère et l'épouvante au moment où elle sait Breitmann « disparu en mission³⁷ ». Cette forêt devient alors « la » forêt, et cette fleur, qui est son centre, devient « la » fleur, « la » « *Carnivora Breitmannia* ». Klock pénètre dans cette vaste forêt qui semble se refermer sur lui au fur et à mesure qu'il progresse vers le centre. Vax observe aussi que « c'est une même expérience qui nous fait progresser dans l'espace et nous enfoncer dans le temps³⁸ ».

C'est ce qui nous amène à la deuxième conséquence qu'entraîne la géométrisation morbide : « L'effacement de la notion du temps et des expressions linguistiques qui signifient le temps au profit d'un présent spatialisé³⁹. » La conscience de Klock, nous l'avons vu, lutte contre cet effacement du temps tout en le favorisant de plus en plus : « Il n'y aura pas non plus d'avenir, mais seulement un présent sans cesse recommencé d'indicible bonheur⁴⁰. » Non seulement Klock finira par être dépossédé de son passé et de son avenir, mais même son présent n'aura de réelle importance qu'en tant

que joie se répandant «en ondes mélodieuses, là-bas, ici, partout⁴¹». L'espace et le temps se fondent en une entité ressentie par une conscience pour qui «plus rien n'existe désormais sinon de voguer ici, à l'intérieur, sur des ondes sirupeuses⁴²». Le temps ne compte plus pour lui. Il a atteint le centre et le centre l'a atteint.

Dès qu'Hermann Klock aperçoit ce gouffre «noir qui communiquait avec les mondes souterrains⁴³», il se met «en route [...] pour l'entrée de la Terre-Mère où grondent les sèves millénaires⁴⁴». La conscience de Klock s'abandonne entièrement au dynamisme des images. Toutes ces structures schizomorphes correspondent donc étroitement aux représentations de l'imaginaire fantastique à l'œuvre dans le récit «la Mort exquise». Klock, d'une façon générale, trouve une euphorie, une délectation morbide dans cet univers désordonné. Son attitude devant le destin fatal qui l'attend révèle tout un monde de représentations qui s'apparente étroitement à ce que Durand appelle le «régime diurne de l'imagination». La fin trompeuse du récit de Mathieu laisserait croire que l'aventure se termine dans le bien-être du «régime nocturne des images», mais, comme nous venons de le voir, grâce au rapprochement des structures schizomorphes de la représentation et de l'imaginaire fantastiques du récit, il en est bien autrement. Le sort final de Klock est antithèse et polémique : alors qu'il chute inexorablement vers le gouffre, il s'élève en un chant bienheureux.

La *carnivora breitmanna kloekianna* : fleur carnivore

Nous avons donc désigné et défini ce centre de l'espace imaginaire fantastique qu'est la fleur carnivore. Nous avons montré comment la gigantisation s'opérait et comment l'imaginaire s'emparait de la fleur, l'autonomisant, lui donnant une vie propre née de et pour l'angoisse. La fleur s'appelle « *Carnivora Breitmanna* ». Or, carnivore veut bien dire « qui dévore la chair ». Ne pourrait-on pas traduire le nom de la fleur comme « celle qui dévora Breitmanna » ? D'ailleurs, on trouve une relative animalisation de cette fleur dans sa description physique extérieure :

Cette fleur dont la corolle au repos ressemble à un globe rosâtre, fendue en son milieu, mais non pas jusqu'aux sépales ; au sommet, les lèvres de la fente ne s'appliquent pas étroitement l'une sur l'autre et ménagent ainsi un espace, comblé par des friselis légers et sensibles, d'un rouge ardent, semblables à de minces crêtes de coq plissées, et où se dressent huit antennes comparables aux barbes des félins⁴⁵.

La fleur possède donc la couleur de la chair au repos, et en plus, certains attributs animaux. Déjà s'esquisse le portrait d'une bouche ou d'une gueule, car on fait référence à des lèvres. Cependant, le spécimen sur lequel se penche Klock n'est pas ordinaire : son toucher peut se révéler « dangereux⁴⁶ » et sa couleur change du rosâtre au rouge pourpre et violacé « assez proche du rouge de la viande⁴⁷ » expri-

mant en cela une chair animée. Ici, le narrateur ne peut pas être plus explicite. La fleur est animalisée. Sa dimension et sa texture l'emportent vers un univers où tout devient possible. Klock entend bien mettre sa tête dans la gueule du lion, comme dans les cirques (d'ailleurs, n'a-t-on pas parlé de la forêt comme de grands « chapiteaux des verdure⁴⁸ » ?). Mais nous pourrions voir aussi à travers la représentation de cette fleur l'image d'un interdit sexuel : n'y trouvons-nous pas l'évocation d'un sexe féminin dont le toucher est dangereux ? Durand démontre bien que « la bouche dentée, l'an^{us}, le sexe féminin [...] sont bien les portes de ce labyrinthe infernal en réduction que constitue l'intériorité ténébreuse et sanglante du corps⁴⁹ ». Il affirme que les symboles de l'avalage ont souvent des prolongements sexuels. Or, voyons comment est décrite l'intériorité de la *Carnivora Breitmannia Klockianna* : « Un gouffre rouge et duveteux, maintenu par des arcs-boutants d'une glu jaunâtre, tapissé de pustules et d'excroissances charnues semblables à des stalagtites et à des stalagmites⁵⁰. » L'image d'un ventre s'apparente étrangement à cette description. D'ailleurs, cette enceinte possède une gueule menaçante et dangereuse : ces stalagtites et stalagmites ne nous donnent-ils pas l'impression d'être des dents acérées ? La fleur carnivore dévore des insectes, mais un spécimen possiblement extraordinaire pourrait-il dévorer l'homme ? Le discours nous le suggère et l'imaginaire le met en lumière. « C'est donc la gueule qui arrive à symboliser toute

l'animalité, qui devient l'archétype dévorant⁵¹. » D'ailleurs cette fleur, toute féminine, est à la fois femme et mère. Femme fatale à l'image de la vamp romantique parce que séduisante et fascinante, séductrice et fascinatrice, et parce que foncièrement cruelle et dépravée. Mère terrible parce qu'ogresse, et symbole de l'interdit sexuel parce que mère captratrice qui attire à elle toute conscience, toute celle de Klock en tout cas, qui tôt ou tard se met « en route pour le gouffre noir, pour l'entrée de la Terre-Mère où grondent les sèves millénaires⁵² ». Or, Durand explique que « la femme et la mère se verront annexer par le symbolisme digestif avec ses harmoniques hédonistiques⁵³ ». Au geste de l'avalage correspond notamment le schème de la descente, de la chute. Quand l'œil fasciné de Klock ne quitte plus « la caverne restée ouverte en attente, ni, au fond, le trou noir qui communiquait avec les mondes souterrains⁵⁴ », nous assistons alors à ce jeu de la séduction, de la tentation, de l'appel du gouffre. La chute elle-même se transforme en cet appel du gouffre, et le « vertige [de Klock] en tentation⁵⁵ ». Cette chute sera symbolisée par la chair séduisante et séductrice de la fleur qui n'attend que le moment favorable pour « pousse[r], tire[r], happe[r]⁵⁶ », ou tout simplement laisser venir Klock dans sa gueule infernale. Ce qui produit un malaise déconcertant chez le lecteur, c'est l'évidence avec laquelle il peut établir la correspondance entre ce que Klock observe lorsqu'il examine, fasciné, l'intérieur de la fleur, et ce qu'il décrit, dans la partie

finale du récit, et ce qu'il appelle son « ici, à l'intérieur⁵⁷ ». Et si Klock devient ce chant qui s'élève, à la toute fin du récit, c'est « par souci de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute⁵⁸ », de sorte que « l'ascension est imaginée contre la chute⁵⁹ ». Et le récit se termine sur une note antithétique, tout comme il avait commencé (avec le titre).

L'archétype de la gueule dévorante

Enfin, ce qui crée un sentiment d'étrangeté, tantôt chez le héros, tantôt chez le lecteur, tantôt chez les deux, c'est que cette image de la fleur carnivore porte en elle l'archétype de la gueule dévorante et qu'elle s'articule au sein d'un imaginaire et d'un discours proprement fantastiques. « La dévoration, le dérapage du côté de l'animal constituent un fantasme permanent pour l'adulte⁶⁰ », écrit Françoise Loux. Freud, quant à lui, croyait que l'une des premières peurs du bébé est celle d'être dévoré. N'ayant pas acquis la notion des limites de son propre corps, l'enfant qui tète s'identifie à sa mère. En tétant le sein, il dévore la mère. Et, par extension, il a peur d'être dévoré. Il est à remarquer qu'au stade oral actif du développement de l'enfant, « la dentition est apparue, avec sa souffrance qui demande à être soulagée par des mordillements⁶¹ ». Françoise Dolto, disciple de Freud, affirme que c'est la première pulsion agressive. Les dents deviennent synonymes de souffrance, donc de punition. C'est un traumatisme marquant qui, selon Gilbert

Durand, «coïncide avec les rêveries compensatrices de l'enfance⁶²». Devant l'archétype du dévorant, l'homme est immédiatement déconcerté, apeuré, mal à l'aise.

Nous avons vu à quel point le personnage de Klock exprimait, puis vivait un fantasme de la «dévoration» à travers une certaine complaisance, une délectation morbide. Tout l'imaginaire du conte s'installe autour et à partir de l'image de la fleur carnivore et elle s'allie à un discours qui se charge d'organiser la narration pour que l'un et l'autre, imaginaire et discours fantastiques, fassent jaillir le récit, l'œuvre fantastique qui fera l'inquiétant délice du lecteur. La réactualisation socioculturelle d'un archétype, tel celui de la gueule dévorante, a trouvé une place de choix au cœur de ce récit de Claude Mathieu.

Notes

1. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963, p. 31.

2. Dans Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, 276 p. (Coll. Bibliothèque québécoise).

3. Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978, p. 23-24.

4. Louis Vax, *les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, p. 19.

5. Louis Vax, *la Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 80 (Quadrige, n° 90).

6. Louis Vax, *les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, p. 54.

7. *Ibid.*, p. 13, note 9.

8. C.G. Jung, *les Racines de la conscience : étude sur l'archétype*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1971, p. 32-33.

9. Michel Lord, « Jalons pour une analyse du récit fantastique québécois (1960-1980) », dans *Actes du premier colloque des étudiant-e-s gradué-e-s du CRELIQ*, Québec, CRELIQ, 1986, p. 65.

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

10. Claude Mathieu, «la Mort exquise», dans Maurice Émond, *op. cit.*, p. 161.
11. *Ibid.*, p. 163.
12. Terme employé par Freud.
13. Néologisme utilisé pour désigner l'acte de dévorer.
14. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 164.
15. *Ibid.*, p. 159.
16. *Ibid.*, p. 161-162.
17. *Ibid.*, p. 164.
18. *Ibid.*, p. 165.
19. *Ibid.*, p. 159.
20. *Ibid.*, p. 165.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*, p. 164.
23. *Ibid.*, p. 165.
24. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 192-193.
25. *Ibid.*, p. 193.
26. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 159-160.
27. *Ibid.*, p. 165.
28. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 164.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*, p. 160.
31. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 196.
32. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 162.
33. *Ibid.*, p. 163.
34. *Ibid.*, p. 162 et 163.
35. *Ibid.*, p. 160.
36. Louis Vax, *les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, p. 198.
37. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 161.
38. Louis Vax, *op. cit.*, p. 198.
39. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 196.
40. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 160.

L'ARCHÉTYPE DE LA GUEULE DÉVORANTE

41. *Ibid.*, p. 165.
42. *Ibid.*, p. 164.
43. *Ibid.*, p. 163.
44. *Ibid.*, p. 165.
45. *Ibid.*, p. 162.
46. *Ibid.*
47. *Ibid.*
48. *Ibid.*, p. 160.
49. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 120.
50. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 163.
51. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 80.
52. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 165.
53. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 47.
54. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 163.
55. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 118.
56. Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 164.
57. *Ibid.*
58. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 148.
59. *Ibid.*, p. 165.
60. François Loux et Claudine Reinharez, *l'Ogre et la dent : pratiques et savoirs populaires relatifs aux dents*, Paris, PUF, 1979, p. 165.
61. Françoise Dolto, *Psychanalyse et pédiatrie*, Paris, Seuil, 1971, p. 30 (Coll. Points, n° 69).
62. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 80.

PIERRE MERCIER

Structure et organisation de quelques
thèmes dans «les Cyclopes
du jardin public»

de Marie José Thériault

De prime abord, si j'ai choisi la nouvelle de Marie José Thériault intitulée «les Cyclopes du jardin public» pour mon essai critique, c'est qu'elle me semblait, dans l'optique que j'ai adoptée, suffisamment riche en images pour «nourrir» ce que j'appellerai un «imaginaire fantastique».

À l'aide de concepts exposés par Gilbert Durand, Gaston Bachelard et Jean Paris, j'aborderai l'œuvre à la fois dans une perspective thématique et archétypale. C'est ainsi que, dans un premier temps, je traiterai du réseau diurne formé par les images de chute, de pesanteur et de ténèbres. Puis, en deuxième lieu, j'aborderai le thème de la «femme fatale», thème associé à l'image thériomorphe (animale) de la «gueule dévorante», avec pour corollaire le ventre digestif et le symbole animal de l'araignée.

Mais, tout d'abord, définissons nos termes, qui se résument à trois points essentiels à notre démarche, à savoir les notions de schème, d'archétype et de symbole.

Premièrement, le schème se présente comme une «généralisation dynamique et affective de

l'image¹». Il est une impulsion, un mouvement vécu physiquement par l'homme. Il implique donc, tant sur le plan physique que psychique, les notions de mouvement et de sensation, ce que Gilbert Durand appelle un «trajet incarné²». Citons comme exemple le mouvement de chute.

À un autre niveau, l'archétype constitue une «substantification», c'est-à-dire une idéalisation d'un schème. Un archétype est une «image primordiale, originelle, un engramme, un prototype³». Mentionnons à ce propos l'image de la gueule dévorante. L'archétype, de même que le schème, sont des «universaux». Tous les deux relèvent de l'ordre du général.

Enfin, le symbole est une manifestation particulière, concrète et matérielle des grands invariants dont je viens de donner la définition. L'image de la «femme-ogresse», dans la nouvelle de Marie José Thériault, symbolise l'image archétypale de la «gueule dévorante ».

D'emblée, je tiens à préciser que les images auxquelles je ferai allusion appartiennent à ce que l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* appelle le «régime diurne» de l'image, régime qui inclut les images premières de l'effroi chez l'homme. Le régime diurne est une constante de l'imaginaire fantastique.

I. Chute, pesanteur et ténèbres

Littéralement, la chute accuse un anéantissement du «réel» quotidien de l'homme. Le gouffre

créé par la chute «engloutit» sa proie en lui signifiant son incapacité à appréhender ce qu'elle croyait être familièrement «son univers». La chute révèle une instabilité fondamentale du monde, un état de précarité inhérent à toute chose. Les formes changent et disparaissent; le sol sur lequel l'homme croyait fermement s'appuyer se dérobe soudainement sous ses pas. Tous ces éléments ont pour effet de miner, de détruire ontologiquement sa façon de voir la «réalité». La chute perturbe, bafoue ses propres schèmes d'intelligibilité. La chute révèle un univers instable, fuyant, voire dangereux, ce qui provoque un sentiment de malaise et d'angoisse. Bachelard affirme à ce propos :

La réalité de la chute imaginaire est une réalité qu'il faut chercher dans la substance souffrante de notre être. Le problème du créateur d'abîmes imaginaires consiste à propager directement cette souffrance. Il doit trouver le moyen d'induire cette chute imaginaire dans l'âme du lecteur avant de dérouler le film des images objectives. D'abord émouvoir, ensuite montrer. L'appareil de l'effroi discursif ne fonctionne qu'en second lieu quand l'écrivain a touché l'âme par une frayeur essentielle qui l'émeut dans ses tréfonds⁴.

La chute est une composante essentielle du fantastique. Elle implique, comme dirait Freud, un état «d'inquiétante étrangeté». En voici quelques exemples dans le récit de Marie José Thériault :

Il chercha un repère en se tournant de côté et d'autre, car la noirceur profonde lui donnait un peu le vertige. Là, des cargos enfonçaient leur masse dans les ténèbres

et perdaient déjà leurs contours. [...] Vers les hangars, le même néant semblait s'être installé⁵.

Il lui semblait avoir marché pendant des heures quand, subitement, ses mains ne reconnurent sous elles qu'un vide infini qu'elles se mirent à fuir nerveusement⁶.

Toutes ces images ont en commun qu'elles «placent l'être entier en situation de chute⁷». Elles relient intimement l'image de la chute avec celles de la pesanteur et des «ténèbres vertigineuses». L'état de chute vécu par le personnage est d'autant plus terrifiant qu'il est perçu comme sans limites. Bachelard dit que «la chute [...] crée l'espace, la chute approfondit l'abîme⁸». Dès lors, l'obscurité qui entoure et pénètre le héros devient source d'angoisse, car elle efface tout repère, elle dissout dans sa substance la réalité tangible de l'univers. De ce fait, la pesanteur, qui investit les êtres et les choses, devient, comme le dit Bachelard, un «adjectif pondéral» qui alourdit sans cesse, qui précipite avec de plus en plus de force l'être s'enfonçant dans ce «vide ténébreux».

À ce propos, Bachelard écrit, dans son essai sur *l'Air et les songes* :

Le narrateur n'a pas mis son lecteur devant une situation effroyable, il l'a mis en situation d'effroi, il a ému l'imagination dynamique fondamentale de ce lecteur⁹.

Cette situation d'effroi est fondamentale car elle opère un rôle d'embrayeur psychique du fantastique. Dans le récit de Marie José Thériault, êtres et objets sont contaminés par l'effroi de la chute.

De plus, nous pouvons voir s'établir une parfaite continuité entre les images de la chute, de l'obscurité et de la lourdeur, et l'image de l'enfermement. Sous l'effet ultime de la chute, c'est tout l'être qui s'immobilise. Dès le début de son récit, l'auteur des « Cyclopes du jardin public » évoque cet état de lourdeur oppressante qui étreint les objets :

Rien, d'ailleurs, ne bougeait, tout avait cette immobilité photographique des objets enfermés dans un œuf de verre.

Bizarrement, il ne s'étonnait pas que tout parût ainsi pétrifié. Il ne remarquait pas davantage l'épaisseur du silence sur ces docks où il déambulait¹⁰.

Nous pourrions parler ici d'un rapport isomorphe entre l'épaisseur opaque qui imprègne les objets de sa substance et la sensation de chute qui anime ontologiquement le personnage. Bachelard parle de la chose en ces termes :

Il s'agit d'une synthèse de l'angoisse et de la chute, (d'une) union substantielle — l'union dans notre substance — de ce qui nous oppresse et de ce qui nous atterre. Alors l'air tout proche, l'air qui devrait être notre liberté est notre prison, une prison étroite, l'atmosphère est pesante¹¹.

Le temps qui s'alourdit au point de s'immobiliser, les objets qui semblent se figer telles des statues de plomb, tous ces « adjectifs pondéraux », comme les appelle Bachelard, nous induisent à parler d'un véritable « complexe de Méduse ». La matière, sous l'effet dynamique de la chose, alourdit sa substance au point d'atteindre un état de

«pétrification», c'est-à-dire d'immobilité première. Selon moi, cet état de pétrification de la matière concourt à la «fantasticité» du texte, en ce sens que l'absence du mouvement isole les objets de leur contexte habituel dans lequel l'homme les percevait pour leur conférer un état qui lui est inconnu, d'où ce caractère d'étrangeté, d'irréalité qui en émane.

Cependant, ce mouvement de régression physique de la matière, de l'animé vers l'inanimé, se manifeste aussi par une régression sur le plan temporel : «La journée se déroulait à reculons avec une inquiétante lenteur¹².»

Pour Gilbert Durand, cet état de régression générale du temps et de la matière correspondrait à un état de «régression psychique¹³» du héros.

Vue sous un autre angle, la «noirceur profonde» de la chute ne fait pas que «pétrifier» les objets; elle engloutit littéralement la matière immobilisée. En voici un exemple : «Il ne longeait plus rien, ne touchait plus rien, se sentit tout à coup happé par un néant obscur et profond qui le glaça¹⁴.»

Bachelard voyait dans ce type de rêverie «les effets néfastes d'une rêverie vaporeuse, lourdement vaporeuse qui estompe les contours des objets¹⁵». Mais on pourrait y voir aussi une préfiguration de l'image archétypale du «gouffre infernal», de la «gueule dévorante», du «ventre froid» qui «glace» sa proie, et qui se manifeste de façon plus concrète avec l'image de la «femme fatale».

Toute la première partie de la nouvelle exprime un véritable phénomène de «déréalisation» des êtres et des choses, estompant non seulement l'identité mais aussi toute forme de repère spatio-temporel. À ce propos, de nombreux passages du récit témoignent de cette «évanescence» du réel :

*soudain, [la métropole] semblait s'éloigner quand, au contraire, elle aurait dû se rapprocher*¹⁶.

*À un moment, il [le personnage] crut tourner en rond*¹⁷.
*subitement, ses mains ne reconnurent plus sous elles qu'un vide infini qu'elles se mirent à fuir nerveusement*¹⁸.

*Il marcha alors lentement, comme un aveugle, en tendant les bras devant en guise d'antennes qui devaient l'avertir de la présence d'un obstacle, d'un objet, d'un élément tangible, en somme, qui eût humanisé ce rien effroyable où il errait*¹⁹.

*La mort était peut-être cet itinéraire fou au sein d'un univers impalpable, éternel, ce néant noir*²⁰.

Ce lieu de «non-reconnaissance» dans lequel le héros se voit plongé, en plus d'évoquer, sur un axe horizontal, la présence d'un univers labyrinthique, évoque aussi, sur un axe vertical, ce que Bachelard appelle, une «profondeur néantisante²¹». Ce «rien effroyable» où erre le personnage principal traduit l'absence de tout signe situationnel. L'absence de référents spatio-temporels est un élément clé de la fantasticalité du récit de Marie José Thériault car, dès lors, la «réalité» du monde connu fait place à un «réel» fuyant, mouvant, incertain, voire illusoire. Le réel de ce récit est un

masque qui se désagrège inéluctablement, ne laissant qu'une « béance infinie » d'où toute forme d'humanité se voit irrémédiablement exclue. À cet effet, des mots ou expressions tels que « soudain », « à un moment », « subitement », « tout à coup » viennent, en ponctuant le récit de brusques moments d'arrêt, moduler le mouvement de chute vécu par le personnage vers un abîme de plus en plus profond. Enfin, la chute peut être considérée comme étant une expérience archaïque fondamentale de l'homme. Pour Bachelard :

*la peur de tomber est une peur primitive. [...] Toute chute effrayante est premier effroi, dont le seul destin est d'être croissant [...] C'est un devenir de malheur*²².

Ce « devenir de malheur » relié à l'être en « situation de chute » semble important à souligner ici, car il évoque la présence de la fatalité, c'est-à-dire un état d'impuissance fondamentale, noyau moteur du récit de Marie José Thériault. À aucun moment de l'histoire le personnage ne maîtrise ni ne comprend les événements. Il les subit. Le fantastique implique dans sa nature même, pour reprendre l'expression de Charles Grivel, un « principe d'inintelligibilité²³ ». Le héros du récit fantastique est aux prises avec des forces qui sont au-delà de ses limites. D'où ce sentiment « d'absurdité », de « désarroi » qu'éprouve cet homme écrasé par un univers dénué de signification. L'homme solitaire est fondamentalement un étranger dans un monde menaçant. Ceci conduit à un état psychique de

désordre, une rupture de la logique conventionnelle, et par là même devient une source de l'angoisse fantastique.

Par ailleurs, dans les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand marque bien le rapport entre la chute et le temps lorsqu'il écrit :

*la chute est l'expérience douloureuse fondamentale et constitutive pour la conscience la composante dynamique de toute représentation du mouvement et de la temporalité. La chute résume et condense les aspects redoutables du temps*²⁴.

Nous pourrions ici voir la gueule hideuse de Kronos dévorant ses enfants, tel que peint par Goya sous les traits d'un vieillard hirsute, primitif, à demi vêtu de peaux d'animaux, assis sur un rocher. C'est la figure chthonienne du temps redoutable, celle des abysses infernales où l'homme est destiné à s'anéantir.

II. La femme « fatale »

Dans son essai, Durand souligne une « remarquable continuité freudienne de la chair sexuelle à la chair digestive [...]. Le ventre est bien le microcosme euphémisé du gouffre²⁵ ». Étymologiquement, la femme fatale incarne un destin redoutable, néfaste pour l'homme. La fatalité est signe de mort. Par exemple, lorsque, dans la nouvelle, l'Eurasienne affirme au héros qui la suit qu'elle a elle-même « dessiné [...] le parcours²⁶ » qu'ils empruntent en quittant la ville déserte, nous pourrions très bien

y voir une prémonition symbolique du destin funeste qui attend ce héros.

À cet effet, le regard qui « fascine²⁷ » de l'Eurasienne est révélateur. Il affirme une puissance souveraine. Le regard marque d'emblée un rapport de prédation dont l'homme est la proie. Fasciné par le regard féminin, l'homme se voit du même coup, sur le plan symbolique, captif de la femme, tel un insecte pris entre les rets d'une toile d'araignée. L'enchaînement du héros à un poteau, présenté à la fin du récit sous la forme d'un rite sacrificiel, vampirique et anthropophage, « matérialise » l'enchaînement psychique du regard. La fatalité est ce qui « lie » sa proie avant de l'anéantir, comme « l'araignée est le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau²⁸ ». Ici nous touchons à ce qu'on pourrait appeler la manducation et son corollaire, le ventre digestif. Nous nous retrouvons au confluent de l'humain et du monstrueux.

Pour Durand, la femme fatale est « une exaspération de l'œdipe, l'image de la Mère terrible, ogresse²⁹ ». Ce rapport entre féminité et animalité dévorante s'incarne, en premier lieu, par une symétrie chromatique entre la couleur jaune safran de la robe de l'Eurasienne et la couleur jaune du corps des oiseaux-cyclopes et, d'autre part, la couleur noire des cheveux de la femme et la couleur noire des pattes des échassiers. De plus, les « ronrons³⁰ » de plaisir que font entendre les femmes-ogresses au moment de se nourrir de la chair du héros supplicié

impliquent un rapport entre féminité et félinité, entre féminité et animalité. La mise à mort de l'homme par les oiseaux-cyclopes, puis son dépècement par le personnage féminin correspondent aux stades les plus primitifs de la déglutition, soit celui du suçage et celui, plus tardif, du croquage. Durand parle même d'un «symbolisme mordicant, [...] symbolisme de l'agressivité, de la cruauté [...]». C'est dans la gueule animale que viennent se concentrer tous les fantasmes terrifiants de l'animalité³¹.

Le fantastique opère ici par une «réification» du symbolisme mordicant. La déglutition ne relève plus seulement de la vision du héros, puisque celui-ci se fait dévorer «réellement» par les femmes-ogresses. Dans la nouvelle de Thériault, la narration à la troisième personne par un narrateur extra-diégétique vient cautionner cette réification de la déglutition animale. Le fantastique concrétise une peur primitive, celle de se faire dévorer, en un univers où la normalité même se voit exclue.

D'autre part, il faudrait souligner un autre phénomène important dans le rapport dialectique qui unit le symbolisme de l'animalité et le temps destructeur sous les traits symboliques du soleil.

Le soleil n'est pas ici qu'un simple témoin. Il n'apparaît qu'au moment de la mort du héros. Ce phénomène témoigne du rapport unissant l'astre solaire et la mort symbolisé, d'une part, par la sphéricité et la couleur rouge de l'œil des oiseaux-cyclopes et, d'autre part, par la sphéricité et la

gamme chromatique allant du « grenat, au pourpre, puis au noir³² » du soleil. Sans vouloir faire de jeu de mots, « le rouge et le noir » qui marquent l'ascension du soleil font ressortir un rapport isomorphe entre le sang néfaste et la mort ténébreuse. Le retour des ténèbres à la fin du récit rejoint la noirceur initiale du début de la nouvelle. Le soleil incarne, pour reprendre l'expression de Jean Paris, « l'absolu visuel du meurtre³³ ». Tout comme les oiseaux, le soleil se nourrit du sang de sa victime. Il se « gorge » de sa substance. Il opère, lui aussi, l'avalage néfaste. C'est le soleil chthonien. Nous pourrions même parler, comme le fait Durand, d'un « soleil dévorant et ténébreux [...] proche parent du *kronos* grec, symbole de l'instabilité du temps destructeur³⁴ ». Le caractère « anthropophage » du soleil et des oiseaux-cyclopes traduit un état de régression de la vision à sa dimension primitive, celle des forces obscures, instinctuelles et sadiques.

De plus, nous pouvons aussi observer un rapport oppositionnel entre la singularité du « héros-victime » et la similitude des femmes-ogresses : « Autour, s'attroüpaient déjà des douzaines de femmes, toutes identiques aux deux premières³⁵. »

Cette similitude des femmes-ogresses implique un état de régression de l'identité à l'identique, du singulier au même, c'est-à-dire à l'indifférencié. Le fantastique trouve une marque supplémentaire dans une similitude qui multiplie la présence de l'archétype de la gueule dévorante.

De tous ces éléments se dégage un fait important, à savoir la prééminence d'un visuel néfaste qui, au même titre que la gueule dévorante, captive et engloutit sa proie. Nous pourrions établir ici un parallèle entre le regard néfaste de la nouvelle de Marie José Thériault et le regard présent dans l'œuvre du peintre-graveur Gustave Moreau, tel que présenté par Jean Paris dans son essai *l'Espace et le regard* :

On peut parler [...] chez Gustave Moreau, d'un regard dévorant. D'un regard dont, étrangement, la spiritualité s'exprime par l'instinct animal de la manducation. Car l'œil mange. [...] Ce regard préhumain est le lieu d'une constante anthropophagie. Tous les mécanismes fascinateurs qu'elle met en jeu [...] n'ont d'autre fin que cette prédation, cette dévoration fulgurante des apparences³⁶.

De même, toujours dans la perspective du « regard », nous pouvons nous interroger sur les rapports qui unissent non seulement les actants du drame entre eux, mais aussi les actants et le lecteur. À ce propos, Paris soutient, lorsqu'il analyse la toile intitulée *Araignées*, du peintre français Odilon Redon, que les bêtes représentées

*s'approprient notre regard, le retournent sur nous du fond de la bestialité. Ce qu'elles ont découvert dans leur royaume souterrain, c'est cela même qui provoque notre répulsion : les plus basses frontières de l'être, les lieux où notre art peut s'engager dans l'inhumain*³⁷.

C'est à cette transgression des interdits, à cette exploration de plus en plus profonde de nos « abysses infernales » que nous convie le fantastique des « Cyclopes du jardin public ». Irène Bessière mentionne que « le fantastique a partie liée avec la peur, parce qu'il tisse l'image virtuelle [on pourrait dire actualisée ici] d'une non-humanité inséparable de notre humanité³⁸ ».

Par son organisation, la nouvelle de Marie José Thériault présente de nombreuses affinités avec l'univers de la tragédie et le monde onirique, notamment par la prédominance d'une fatalité primitive et cruelle ainsi que par les nombreuses références que le texte offre avec le « cauchemar éveillé ». Du début à la fin du récit se dessine une logique implacable ayant pour terme le sacrifice vampirique et anthropophage de la victime. De ce fait, le rituel qui entoure le sacrifice du héros, outre qu'il se réfère à un sacré primitif, vient codifier, par les règles qu'il instaure (enchaînement au poteau, mise à mort puis découpage du corps en petits cubes servis dans des plats disposés sur une table) l'existence d'un ordre préétabli. Cependant, il s'agit d'un ordre « étranger » à la logique conventionnelle de l'homme moderne. Le fantastique de la nouvelle de Marie José Thériault ne se limite pas à pratiquer une « brèche » dans le réel quotidien de l'homme, il l'évacue complètement, tout comme la ville au début du récit, qui n'est plus qu'un point évanescent, presque utopique, que le protagoniste ne parviendra jamais à retrouver. La ville qui dis-

STRUCTURE ET ORGANISATION DE QUELQUES THÈMES

paraît au loin, les cargos qui s'enfoncent dans l'obscurité, c'est l'univers tout entier qui s'effrite, se dissout dans un néant vertigineux. De ce fait, la lumière du jour accompagnant le drame sacrificiel n'est qu'une illusion trompeuse, appelée elle aussi à se fondre dans l'obscurité à la fin du récit, au même titre que la ville déserte, à la fois familière et insolite, où le héros rencontre l'Eurasienne, monde hétéroclite, corps sans âme destiné lui aussi à s'évanouir au moment où l'homme la quitte. «Les Cyclopes du jardin public» révèlent une mise à nu progressive d'un «réel» terrifiant, dépouillé de toute apparence de salut. Peut-être que le fantastique de Marie José Thériault manifeste ici, sur le ton de la parabole, un élément capital de l'angoisse vécue par l'homme solitaire en proie à ses peurs et ses fantasmes.

Notes

1. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p. 61.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 62.

4. Gaston Bachelard, *l'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 113.

5. Marie José Thériault, «les Cyclopes du jardin public», dans Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, p. 208-209 (Coll. Bibliothèque québécoise).

6. *Ibid.*

7. Gaston Bachelard, *la Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1947, p. 349.

8. *Ibid.*

9. Gaston Bachelard, *l'Air et les songes*, p. 112.

10. Marie José Thériault, *op. cit.*, p. 207.

11. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 122.

12. Marie José Thériault, *op. cit.*, p. 207

13. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 123.

14. Marie José Thériault, *op. cit.*, p. 210.

15. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 123.

16. Marie José Thériault, *op. cit.*, p. 208.

STRUCTURE ET ORGANISATION DE QUELQUES THÈMES

17. *Ibid.*, p. 209.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, p. 210.
20. *Ibid.*
21. Gaston Bachelard, *la Terre et les rêveries de la volonté*, p. 350.
22. Gaston Bachelard, *l'Air et les songes*, p. 107.
23. Charles Grivel, *le Fantastique*, Mana. Mannheim Analytiques, 1983, p. 149.
24. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 124.
25. *Ibid.*, p. 130.
26. Marie José Thériault, *op. cit.*, p. 214.
27. *Ibid.*, p. 215.
28. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 116.
29. *Ibid.*, p. 113.
30. Marie José Thériault, *op. cit.*, p. 216.
31. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 90-91.
32. Marie José Thériault, *op. cit.*, p. 217.
33. Jean Paris, *l'Espace et le regard*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 83.
34. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 94-95.
35. Marie José Thériault, *op. cit.*, p. 217.
36. Jean Paris, *op. cit.*, p. 241.
37. *Ibid.*, p. 265. C'est nous qui soulignons.
38. Irène Bessière, *le Récit fantastique : une poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 200 (Coll. Thèmes et textes).

LISE MORIN

La fantasticité dans
«les Doigts extravagants»
d'Andrée Maillet

S'ils ne prennent également en compte ses motivations, ses sympathies et ses inimitiés, les conditions de son surgissement dans le texte¹, c'est en vain que les théoriciens se transmettent méticuleusement le signalement² du monstre fantastique : non seulement celui-ci excelle-t-il dans l'art du travestissement, mais il aime encore à brouiller les pistes et à ruser avec l'investigateur. En effet, si le chercheur est encore imparfaitement renseigné sur le compte de la créature fantastique, il semble en revanche que celle-ci sache tout du chercheur, tant elle se montre habile à tromper sa vigilance et à éviter ses rets... Si le piège n'arrive pas à capturer sa proie, c'est qu'en ne la cernant pas à la fois sur le plan des formes de l'expression et des formes de contenu, il lui ménage des échappatoires. Aussi cette étude, qui s'inspire à la fois des travaux du Groupe d'Entrevignes et des recherches de Marie Francœur et de Louis Francœur se propose-t-elle de combiner une hypothèse sur le schème narratif et la méthode des programmes narratifs avec une analyse discursive afin de tenter d'élaborer, d'après la

nouvelle «les Doigts extravagants » d'Andrée Maillet, une chausse-trappe susceptible de faire se dérober le pas de la créature fantastique.

L'hypothèse sur le schème narratif et les programmes narratifs³ ressortissent tous deux à l'étude des formes de contenu. Par «schème narratif», il faut entendre une sorte de logique interne, de structure dynamique qui s'appuie sur quatre phases distinctes : en premier lieu, la fiction se maquille en réel, puis des agents perturbateurs s'infiltrent insidieusement dans le récit et le conduisent, par le biais de la fatalité fantastique, à un réel agrandi (et non seulement agrandi, mais «en agrandissement»).

D'entrée de jeu, l'ouverture enracine le récit dans le réel, comme pour accréditer le narrateur et légitimer ainsi, par anticipation, l'insolite à venir. La présence d'éléments familiers répond à un double impératif : postuler le réel pour mieux le corrompre et rassurer temporairement le récepteur afin de l'entraîner, petit à petit, presque à son insu, à une conclusion inattendue. Dans «les Doigts extravagants», le réel prend des allures de quotidien : un soir, une jeune étudiante se promène dans les rues de New York avant de regagner son logis.

Peu à peu, des agents perturbateurs pénètrent le texte fantastique et défient la raison du héros et du lecteur. Cette phase, bien étudiée par Louis Vax et Roger Caillois, a conduit à l'établissement d'un répertoire de motifs fantastiques qui comprend les métamorphoses, les monstres de toutes formes, les

lieux hantés, les objets ensorcelés, les liaisons causales, etc. L'événement fantastique peut être soit franchement décrit, soit suggéré — par l'analogie ou par un nombre élevé de ressemblances apparemment fortuites. La nouvelle de Maillat, quant à elle, accuse nettement l'influence surnaturelle : autonomes, les doigts coupés vivent, se déplacent et écrivent. Par ailleurs, la victime, un être humain créé à notre image et à notre ressemblance, est vouée à une impérieuse solitude : «C'est un monde de héros-victimes, fondamentalement seuls⁴. »

Ces deux premières phases du schème, le réel et le fantastique, font à peu près l'unanimité chez les théoriciens : «De P.-G. Castex à Louis Vax en passant par Marcel Schneider et Roger Caillois, le fantastique a été défini par l'intrusion de l'inadmissible dans le monde communément admis⁵. »

Si le récit fantastique se reconnaît encore à son rythme soutenu, souvent générateur de suspense et d'angoisse, c'est qu'il est traversé par une sorte de fatalité fantastique. Qu'est-ce donc que la fatalité? Une «force surnaturelle par laquelle tout ce qui arrive (surtout ce qui est désagréable) est déterminé d'avance d'une manière inévitable⁶». Dans le texte fantastique, la force surnaturelle, personnifiée dans un être ou incarnée dans un objet, s'exerce sur le personnage-victime une fois celui-ci campé dans une situation vraisemblable. Au sombre destin évoqué dans la définition correspond l'issue souvent funeste du récit. En effet, dans la majorité (voire dans la totalité) des nouvelles fantastiques, le sort

réservé à l'humain est sinistre. Et puisque la fatalité imprime un sens au récit, elle est responsable à la fois de la logique et de l'irréversibilité narratives, et de la dégradation des événements. Aussi la conclusion d'un texte fantastique revêt-elle un caractère irréfutable : on ne peut la mettre en doute sans récuser du même coup la démonstration en entier, car chaque nouveau développement s'appuie sur les précédents.

La fatalité éclaire encore l'irrésistible attraction exercée par l'être surnaturel sur la victime, séduction qui se traduit par l'adhésion forcée de l'humain aux volontés de la créature. Ainsi, dans « les Doigts extravagants », la femme est contrainte de conclure un pacte « satanique » avec les doigts. Comment, d'ailleurs, la victime pourrait-elle ne pas obtempérer aux prescriptions du monstre alors que celui-ci, ainsi que le souligne avec justesse Jacques Goimard, a hérité de ses accointances avec les mythologies anciennes la vocation d'annoncer l'avenir⁷ et que, par définition, l'homme ne peut se dérober à son destin? Louis Vax et Jean Fabre ont détecté cette impérieuse attirance de l'humain vers l'être fantastique : « La victime désire le monstre, facilite ses entreprises⁸ » ; « ainsi se déclare mieux la fascination-répulsion, le jeu ambivalent du vertige qui entraîne la victime (le je acteur) vers le monstre [...] »⁹. L'invincible attirance emprunte donc l'un des visages de la fatalité. Constituante obligée de l'œuvre fantastique, la fatalité transcende les autres

phases du système, car elle assure à elle seule la dynamique du schème narratif.

Fidèle à la logique du récit, la finale, qui correspond aussi à la dernière phase du schème, atteste une présence fantastique à l'œuvre au sein du réel. Car, «le fantastique [...], c'est une agression. Il suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux le ravager¹⁰». Aussi Irène Bessière écrit-elle à juste titre : «L'événement fantastique redessine la totalité que la culture oblitère, et par là se charge d'une fonction libératrice. Il ne correspond pas au passage de la frontière du réel, mais au surgissement de certains domaines du réel oblitérés¹¹.» La conclusion montre précisément que la séparation naturel/surnaturel est arbitraire; elle invite à en revoir la frontière. Le texte fantastique résout la dichotomie thétique/non thétique (pour reprendre les termes d'Irène Bessière) en réconciliant les deux univers. Il ne bascule donc pas dans «l'autre et l'ailleurs» mais agrandit le réel en minant des certitudes admises quelquefois par commodité et en sapant des préjugés et des conventions. Il ne faut pas se leurrer sur l'importance du discours fantastique : s'il comporte indéniablement une dimension ludique, il n'en constitue pas moins un acte illocutoire¹² de langage et, à ce titre, il agit véritablement sur l'esprit du lecteur :

Si l'on a déjà mentionné la vision du monde singulière que partagent au terme de l'entreprise de réception les deux partenaires du pacte grotesque, il faut maintenant faire état de l'intention de l'émetteur d'ébranler la

*confiance du récepteur dans sa propre vision du monde afin que prenne forme et s'instaure de façon définitive la nouvelle vision grotesque qui fera désormais partie de son ameublement mental*¹³.

Révélatrice également de formes de contenu, l'étude des programmes narratifs conduit en premier lieu à une lecture syntagmatique des « Doigts extravagants ». Le pacte conclu entre la femme et les doigts, qui prive cette dernière de l'usage exclusif de son esprit et lui accorde en échange la célébrité, constitue la transformation principale du récit. Sous l'action des actes de demande et de promesse des doigts — promus de ce fait sujet modalisateur¹⁴ — la femme est constituée sujet opérateur¹⁵ de ce programme. Au cours de la phase de « véridiction », la fortune de la femme est évaluée positivement au plan de la manifestation — la femme possède de l'argent, jouit d'une excellente renommée — tandis qu'une instance d'interprétation assurée par la femme elle-même la sanctionne négativement sur le plan de l'immanence. En effet, la femme reconnaît son état extérieurement transformé, conformément au contrat, mais elle se découvre empoisonnée par la présence des doigts. En analyse sémiotique, la conjugaison du « paraître » et du « non-être » définit un état mensonger. Cet écart entre apparences et essence dessine une faille : un lieu, précisément, d'inscription du fantastique.

Pour que s'accomplisse la performance, la femme doit acquérir la compétence nécessaire. Un

programme d'usage la rendra possesseur des doigts. En effet, souscrivant malgré elle à la requête des doigts, l'étudiante adopte «les habiles instruments d'un homme gaucher que son esprit mutila¹⁶». Le lourd tribut que paye l'héroïne pour compenser le gain des doigts se compte en frissons de peur et d'horreur (sanction). En outre, trois sous-programmes rendent le sujet opérateur compétent en regard du contrat proposé. L'un d'entre eux regroupe les deux épisodes où, projetés par la fenêtre, les doigts escaladent le mur et regagnent la chambre. Dans un second sous-programme, les doigts retiennent la femme alors qu'elle s'apprête à se jeter à l'eau et annihilent du même coup sa volonté de se suicider. Ces deux programmes d'usage se soldent par une étonnante absence de curiosité de la femme. Dans le dernier, l'étudiante acquiert la connaissance de ce que contient le manteau : elle apprend l'existence des doigts. Ici, c'est précisément sa curiosité qui lui insuffle à la fois le «vouloir-faire» et le «devoir-faire», et la constitue sujet opérateur de ce programme. Dans la phase interprétative finale, le protagoniste reconnaît qu'elle éprouve de la répulsion pour les doigts. Le déroulement de cet épisode s'appuie sur deux sous-programmes. Le premier d'entre eux régit le passage du manteau de l'homme à la femme — l'homme s'arrête, comme sous l'intimation du regard de l'héroïne. Le second, dont le manipulateur est le «démon¹⁷» de la femme, fait perdre à celle-ci son désir de se débarrasser du manteau.

La méthode des programmes narratifs s'applique à toute œuvre comportant une composante narrative; elle n'est donc pas propre au récit fantastique. En revanche, une lecture paradigmatique des programmes narratifs d'une nouvelle fantastique devrait permettre de déceler comment une organisation narrative dégage un sens fantastique. Dans les «Doigts extravagants», lorsque l'homme ou les doigts assument le rôle de sujet opérateur, le destinataire est occulté. Que les motivations de ces deux personnages soient tenues secrètes concourent à promouvoir ces êtres au rang de puissances occultes et crée un climat de mystère propice à la production d'un sens fantastique. De plus, la ressemblance structurale observée entre les doigts et l'homme invite à revoir le statut de ce dernier. À son essence réelle, en apparence, se mêle-t-il quelque essence fantastique?

Lorsque les doigts sont sujet opérateur, il n'y a pas de programme d'usage. La raison tient à ce que les doigts sont toujours compétents : ils possèdent en tout temps le «pouvoir-faire» et le «savoir-faire». Peut-être cette omnipotence constitue-t-elle un trait caractéristique de la créature fantastique.

Dans l'anti-programme, la peur et ses dérivés — l'effroi, l'inquiétude — assument la fonction de sujet modalisateur; ils sont les instigateurs des velléités de révolte manifestées par l'étudiante.

La superposition des programmes narratifs et du schème narratif exposé plus haut conduit à cer-

taines observations significatives. Lorsque les doigts tiennent le rôle de manipulateurs et proposent un contrat à la jeune femme, celle-ci ne possède jamais la modalité du «vouloir-faire»; elle obéit au «devoir-faire» que les doigts lui ont insufflé. L'être fantastique incarne en quelque sorte le destin qui accuse l'impuissance de l'humain. Dans l'anti-programme, au contraire, l'héroïne agit toujours de son propre chef; malheureusement, l'entreprise échoue. De plus, dans sept programmes sur huit, la femme est présente à titre de sujet d'état¹⁸. Elle est donc objet de la transformation, ce qui illustre une fois de plus la passivité de l'humain face aux desseins surnaturels, c'est-à-dire face au destin.

Par ailleurs, la cause la plus éloignée du drame réside dans le regard que l'étudiante décoche au passant ganté de cuir, regard qui sert de détonateur à l'action. Ainsi, à l'instar des héros des tragédies antiques, la femme apparaît comme l'agent involontaire de sa perte¹⁹. D'autre part, le «démon» de la femme joue le rôle de sujet modalisateur du programme dans lequel l'héroïne perd son désir d'abandonner le manteau. La suite du texte invite à attribuer au mot «démon» l'acception forte de puissance malveillante. Le fantastique s'insurge donc contre la banalisation du réel.

Si les doigts agissent dans les phases pragmatiques (compétence, performance) et exercent un rôle de toute première importance dans les manipulations, ils sont toutefois entièrement absents de la phase de «véridiction». Cela étonne à première

vue : il serait dans l'ordre des choses que, en sa qualité de promoteur de l'action, le sujet modalisateur examine la conformité de la performance avec le contrat. Or, seule la femme tient le rôle de destinataire de la sanction, puisqu'elle « est à la fois protagoniste, c'est-à-dire personnage focal, et narrateur²⁰ ». Comme les phases de la manipulation et de la sanction ressortissent toutes deux à la dimension cognitive, et que les instances qui se partagent le faire interprétatif diffèrent selon qu'elles se situent à l'une ou l'autre étape, il en résulte un brouillage qui invalide le système de référence, les repères. « Chaque élément mis en place contribue à semer le doute, à piéger le lecteur, à miner subrepticement son système de référence, à le plonger subitement en plein paradoxe²¹. » La dernière étape du schème narratif, le réel agrandi, coïncide avec la phase de « véridiction » des programmes narratifs.

Sauf dans le programme principal, la nouvelle « les Doigts extravagants » compte peu d'éléments de sanction. En revanche, la dimension pragmatique est fortement développée, ce qui est une manière d'accréditer le narrateur : les observations des sens souffrent moins de récusation que les vues de l'esprit.

Retenus dans le champ de l'analyse discursive, les indices d'objectivité et de subjectivité linguistiques, les signaux situationnels, phatiques et ceux de la méta-communication révèlent certaines des

formes de l'expression privilégiées dans le récit d'Andrée Maillet.

La présence, dans «les Doigts extravagants», de déterminants déictiques d'ordre temporel (ce soir-là, cette nuit-là, maintenant) et spatial (chez nous, chez moi) et l'abondance des pronoms personnels de première et de seconde personne (plus de 100 «je», 19 «me», 15 «moi», 10 «nous») révèlent que le discours est fortement investi de subjectivité par l'instance d'énonciation. Par ailleurs, la prédominance des pronoms personnels de la première personne sur ceux de la seconde dénonce une présence envahissante de la narratrice-personnage et promeut cette dernière héroïne du récit.

De même, les 13 points d'interrogation et les 4 points d'exclamation qui ponctuent le texte, les 6 adverbes de manière et la quarantaine d'adjectifs qualificatifs évaluatifs (dont près de la moitié, comme «exécrables», «monstrueuse», «horrible», «maudits», «abominables», «satanique», «visqueux», servent à créer un climat d'inquiétante étrangeté) véhiculent des émotions, des sentiments, et dénotent une subjectivité discursive. Les phrases rapportées en style direct visent à créer un effet de réel : elles accréditent l'informatrice auprès du récepteur.

Les récurrences lexicales des «Doigts extravagants» traduisent l'action de la narratrice visant à produire des effets de sens sur son allocutaire par l'intensification de l'effroi et du désarroi de la jeune femme. Par contre, l'instance d'énonciation recourt

très peu aux procédés rhétoriques (la seule comparaison, « la rue, aussi sombre qu'un corridor de couvent », et les quelques métaphores, comme « souliers morts », « visage de plâtre », évoquent une atmosphère étouffante). Et si les premières des nombreuses phrases nominales (p. 145) se signalent par leur neutralité émotive, les suivantes se colorent peu à peu d'inquiétude et s'adjoignent des signes de ponctuation expressifs.

Si « les Doigts extravagants » révèlent une forte subjectivité émotive de la narratrice, ils comptent peu d'éléments d'organisation logique discursive — autre forme de la subjectivité — : seuls 10 adverbes de la consécution narrative, 17 coordonnants et 6 locutions conjonctives de subordination parsèment le texte. Sans doute est-ce un moyen utilisé par l'instance d'énonciation pour donner à croire que la succession des phrases est commandée par le déroulement des événements et, donc, qu'elle ne procède pas d'une réflexion délibérée.

Par ailleurs, l'étude du temps des verbes montre la supériorité numérique des temps du monde raconté (passé simple, imparfait, conditionnel) sur ceux du monde commenté (présent, passé composé, futur). Or, les temps de la narration se réclament d'une certaine objectivité, tandis que ceux de l'appréciation manifestent une subjectivité discursive.

En somme, « les Doigts extravagants » se présentent sous la forme d'un récit qui, d'objectif qu'il apparaît à l'ouverture, se charge d'émotivité par le

truchement d'une conscience narrative qui perçoit affectivement des événements, mais qui décline en quelque sorte la responsabilité de l'organisation logique.

Mise à part la première phrase du récit, qui ne se rapproche entièrement ni du monde commenté ni du monde raconté et fait presque figure d'épigraphie, le texte s'ouvre à l'imparfait. À l'opposé, «les Doigts extravagants» s'achèvent sur un commentaire. Or, selon que les formes verbales se rattachent à l'un ou l'autre des deux univers, elles sollicitent une attitude particulière de réception. L'imparfait et le passé simple, autour desquels gravite le conditionnel, inscrivent leurs actions dans un temps révolu et créent de ce fait une certaine distanciation vis-à-vis de ce qui est narré. Puisque le lecteur n'est pas captif du récit, l'attitude de réception est détendue. Par contre, dans le monde commenté, le récepteur est interpellé par les réflexions et commentaires émis par l'instance d'énonciation. L'attitude de réception est alors dite tendue et le lecteur est captif du texte. L'ouverture des «Doigts extravagants» invite à une lecture détendue. À quelques moments (notamment lors des interrogations de la jeune femme), la situation devient plus oppressante et le récit se clôt sur une attitude extrêmement tendue. C'est dire que, à la fin de la nouvelle, les formes de l'expression commandent l'identification du récepteur avec l'héroïne.

Par le biais des signaux de la métacom-
munication, la narratrice influence le destinataire
en lui suggérant des modes de lecture de ce qui est
relaté. L'informatrice, dans «les Doigts extrava-
gants», semble prendre à partie le narrataire par
l'emploi de «nous», «vous», «Ajoutons la lune»,
«Et vous, l'eussiez-vous compris?», «Je ne vous
dirai pas [...]». En outre, elle recourt à l'occasion
au discours direct. Si elle délègue la parole à un per-
sonnage, c'est qu'elle veut parer son discours des
apparences de la véracité.

Le texte peut également recevoir un surcroît de
signification attribuable à l'ordre et à la distribution
des signaux récurrents. Le tempo des «Doigts extra-
vagants» est rapide, en raison de l'importance du
monde raconté. Ce rythme précipité traduit, au
plan linguistique, la fatalité narrative de la
nouvelle.

En résumé, la construction du conte dessine
deux mouvements majeurs. D'abord, depuis le
début du texte jusqu'à la performance du pro-
gramme principal (p. 145-155), les événements
occupent presque l'entier de l'espace scripturaire et
affirment la présence souveraine d'une puissance
surnaturelle. C'est dire que, pour gagner la con-
fiance du récepteur, l'informatrice adopte la stra-
tégie persuasive suivante : elle feint l'objectivité
logique et la subjectivité émotive. Cette absence de
préméditation organisationnelle plaide en faveur de
l'authenticité des faits rapportés et facilite l'accep-
tation de l'étrange. Puis, dans un second temps,

le monde commenté supplante le monde raconté. L'attitude de réception devient tendue; le lecteur est invité à s'identifier à l'héroïne. Cette dernière étape revêt une importance capitale dans l'économie des «Doigts extravagants» puisqu'elle porte le trouble chez le récepteur. Et la fin du texte cristallise dans l'ameublement mental du lecteur virtuel la nouvelle vision du monde proposée, car le récit constitue un acte illocutoire de langage et, dès lors, atteste la présence bien réelle de la créature fantastique — fût-ce sur papier...

Annexe I

Destinateurs : les doigts - Demande - Promesse Faire-savoir : appui de la pensée	Sujet opérateur : la femme <vouloir-faire> : ? <devoir-faire> : résignation, fatalisme <pouvoir-faire> : possession des doigts; existence de la femme; intrusion des doigts dans la chambre				Signature du pacte Femme => [(célébrité v femme ^ liberté) —> (célé- brité ^ fem- me v liberté)]	- «J'acquiescai» - «Je ne tolérerai jamais [les doigts] qu'avec répugnance» - «Je conçois que les hommes sont pis que les cancrelats. Ils infestent mon existence, et le paradis faux que m'ont donné les doigts vivants de cet homme mort est plus effroyable que l'enfer» - «Je perçois que bientôt il me sera impossible de subir leur présence»
Destinateurs : les doigts - Demande d'adoption Faire-savoir : les doigts se vantent d'être habiles	Sujet opérateur : la femme <vouloir-faire> : ? <devoir-faire> : résignation, fatalisme <pouvoir-faire> : connaissance de ce que contient le manteau; perte de la volonté de suicide; retour des doigts dans la chambre				Femme => [(femme v doigts) —> (femme ^ doigts)]	- «Je compris que la peur, que l'horreur s'étaient pour toujours im- plantés dans ma vie»
	Destinateur : ?	Sujet opérateur : les doigts <vouloir-faire> } mystérieux <devoir-faire> } (pas de focalisation interne sur les doigts) <pouvoir-faire> } innés <savoir-faire> }	Doigts => [(femme ^ désir de sui- cide) —>(femme v désir de suicide)]	- «S'en al- laient du fond de mon cœur les der- nières révoltes» - Absence de curiosité		
	Destinateur : ?	Sujet opérateur : les doigts <vouloir-faire> } mystérieux <devoir-faire> } <pouvoir-faire> } capacité de se déplacer <savoir-faire> }	Doigts => [Doigts v chambre —> (Doigts ^ chambre)]	- «Je ne comprendais rien à ce qui arrivait»		
	Destinateur : la curiosité de la femme	Sujet opérateur : la femme <vouloir-faire> : émane de la femme <devoir-faire> : glissement du manteau <pouvoir-faire> : avoir le manteau <savoir-faire> : allumer la lumière, examiner le manteau;	Femme => [(femme v savoir ce que contient le manteau) —> (femme ^ savoir ce que contient le manteau)]	- «J'en sortis quelque chose dont le contact m'émua jus- qu'au cœur»		
	Destinateur : le «démon de la femme»	Sujet opérateur : la femme		Femme => [(femme ^ désir d'aban- donner le manteau) —> (femme v désir d'abandonner le manteau)]		
	Destinateur : ?	Sujet opérateur : l'homme <devoir-faire> } émanent de <vouloir-faire> } la femme <savoir-faire> } s'arrêter; <pouvoir-faire> } posséder le manteau; lancer le manteau à la femme	Homme => [(homme ^ manteau v femme) —>homme v manteau ^ femme)]			
	Destinateur : le regard de la femme	Sujet opérateur : l'homme	Homme => [(homme ^ mouve- ment) —> (homme v mouve- ment)]			

Annexe II : L'anti-programme des «doigts extravagants»

Manipulations	Recherche de la compétence			Performance	Sanction
Destinateur = peur	Sujet opérateur = la femme <vouloir-faire> et <devoir-faire> = la peur <pouvoir-faire> et <savoir-faire> = donner le manteau; jeter les doigts; se suicider			Femme => [(femme ^ influence des doigts) <-> (femme v influence des doigts)]	
Destinateurs = peur, horreur	Sujet opérateur : la femme <vouloir-faire> } peur <devoir-faire> } <pouvoir-faire> : capacité d'ouvrir la fenêtre	Femme => [(Femme ^ doigts) -> (femme v doigts)]	- «Étais-je en pleine hallucination?»		
Destinateurs = peur, horreur	Sujet opérateur = la femme <vouloir-faire> } peur <devoir-faire> } <pouvoir-faire> = existence de l'East River <savoir-faire> = connaissance du chemin qui y mène	Femme => [(femme ^ vie) -> (femme v vie)]			
Destinateurs = peur, horreur	Sujet opérateur = la femme <vouloir-faire> } peur <devoir-faire> } <pouvoir-faire> = existence de la concierge <savoir-faire> = visite à la concierge	Femme => [(femme ^ manteau v concierge) -> (femme v manteau ^ concierge)]	- «Peut-être maintenant aurais-je la paix»		

Légende :

☒: possibilité non actualisée

Annexe 3

Phrases nominales :

- «Le décor, réaliste à l'excès; littéraire» (p. 145).
- «Millième aspect d'une civilisation synthétique» (p. 145).
- «La rue, aussi sombre qu'un corridor de couvent» (p. 145).
- «À gauche, des couleurs jaunes, rouge brique, brunes» (p. 145).
- «De mon côté, dans un sous-sol, une boutique de barbier» (p. 145).
- «Que faire d'un paletot d'homme?» (p. 146).
- «Mon démon, sans doute» (p. 146).
- «Ah! Oui. Le donner à l'U.N.R.A.» (p. 146).
- «Ou l'expédier moi-même à quelque ami, en France» (p. 146).
- «Non. Trop compliqué. Pas encore permis d'envoyer des vêtements» (p. 146).
- «Pourquoi?» (p. 147).
- «Deux gants de boxe ou un seul?» (p. 147).
- «Peut-être» (p. 148).
- «Explication non plausible» (p. 148).
- «Pourquoi?» (p. 148).
- «Soupirs. Détente. Calme» (p. 149).
- «Horreur! Horreur!» (p. 149).

LA FANTASTICITÉ DANS «LES DOIGTS EXTRAVAGANTS»

«Sans raisonnement pour calmer mon horreur» (p. 151).

Temps des verbes :

57 verbes au présent, 13 au futur;

111 verbes à l'imparfait, 121 au passé composé, 4 au conditionnel.

Récurrences :

«Mes yeux virent» (p. 149 et 150).

«Horreur! Horreur!» (p. 150).

«Les doigts, les maudits doigts» (p. 151).

«Ma folie» (p. 151; deux fois).

«Je courus dans la rue. Je courus. Je courus» (p. 152).

«Nous ferons ta fortune » (p. 153; deux fois).

Adjectifs qualificatifs évaluatifs :

Mode majeur : écœurants, exécrables, déplaisants, laid, effarantes, lamentable, excessive, monstrueuse, horrible, douloureuses, rassis, maudits, abominables, pesante, satanique, visqueux, morbides, malhabiles, faux, effroyable, extravagants, impossible, indispensable, beau, ordinaire, plausible, convenable, belle, virils, parfait, lents, habiles, géniale, secrète.

Mode mineur : gros, grand, forte, lourd, première, jeune, longues, large, grande.

Notes

1. Des formes de contenu.
2. Une forme de l'expression.
3. Le programme narratif «s'organise autour d'une performance principale. On appellera programme narratif (PN) une réalisation particulière de la séquence narrative, dans un récit donné, c'est-à-dire toute la série des états et des transformations qui convergent vers la réalisation de la relation d'un sujet d'état à son objet» (Groupe d'Entrevignes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, p. 65-55).
4. Roger Bozzetto, «Du fantastique moderne ou De la modernité du fantastique», *Requiem*, n° 23, vol. IV, n° 5 (octobre 1978), p. 25.
5. Jean Bellemin-Noël, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, n° 2 (mai 1971), p. 103.
6. Paul Robert *et al.*, *Petit Robert 1*, Paris, Société du nouveau Littré, 1973, p. 686.
7. Jacques Goimard et Roland Stragliati, *la Grande anthologie du fantastique*, Paris, Presses Pocket, 1977, p. 17 : «Restent le monstre et le prodige. Tous deux sont liés à ce qui, dans les religions antiques, était le moins acceptable par le christianisme. Ils annonçaient

l'avenir, et à ce titre impliquaient le destin, l'impuissance de l'homme à modifier son destin.»

8. Louis Vax, *l'Art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1974, p. 27 (Coll. Que sais-je?, n° 967).

9. Jean Fabre, «Du fantastique», *Québec français*, n° 50 (mai 1983), p. 42.

10. Jean-Charles Falardeau, «le Sens du merveilleux», *le Merveilleux*, Québec, PUL, 1973, p. 152.

11. Irène Bessière, *le Récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, p. 248-249.

12. L'acte illocutoire s'accomplit au moment de parler dans le fait même de parler, car chaque phrase constitue un acte de demande, de déclaration, d'interrogation, d'assertion...

13. Marie Francœur, *Confrontations*, Sherbrooke, Naaman, 1985, p. 272.

14. Le manipulateur ou sujet modalisateur communique au sujet opérateur l'obligation d'agir, c'est-à-dire de transformer le sujet d'état.

15. Le sujet opérateur est «en relation avec une performance qu'il réalise : on l'appelle aussi sujet du faire» (Groupe d'Entrevignes, *op. cit.*, p. 16-17).

16. Andrée Maillet, «les Doigts extravagants», dans Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, p. 152 (Coll. Bibliothèque québécoise).

17. *Id.*, p. 146.

18. Le sujet d'état, c'est l'objet de la transformation d'un programme narratif.

19. Ouvrons une parenthèse sur le thème du regard, dont l'importance a été pressentie par nombre de critiques. La projection des doigts par la fenêtre, la fuite éperdue de la femme et sa tentative de suicide peuvent être interprétées comme des regards refusés. Car

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

un regard consenti constitue en soi une sorte de pacte — si ténu soit-il. Dans un cadre fantastique, il institue victime l'être humain et promoteur, dès lors, maître la créature fantastique.

20. Marie Francœur, *op.cit.*, p. 222.

21. Maurice Émond, «le Fantastique au Québec (le XX^e siècle)», *Québec français*, n^o 50 (mai 1983), p. 31.

STANLEY PÉAN

Horreur et subversivité
en littérature fantastique

« Les rêves, écrivait Jorge Luis Borgès, sont le genre dont le cauchemar est l'espèce. » Dans ce texte, il sera d'abord question du genre fantastique, puis des diverses espèces de fantastique avant d'aborder en détail la plus cauchemardesque d'entre elles que j'appelle *fantastique maléfique*.

Ce qui m'intéresse surtout, en tant que critique mais aussi en tant que praticien du genre (et de l'espèce), c'est cette propension du fantastique maléfique à devenir le lieu propice de l'expression d'une sensibilité perverse et anarchique qui subvertit l'ordre établi de la réalité par la transgression des tabous. Une telle perspective procédera de la (re)lecture du conte intitulé « le Sac » extrait du recueil *Contes pour un homme seul* d'Yves Thériault.

Au cours de ma fréquentation assidue de la littérature fantastique, j'ai pu déceler l'existence de quatre grandes tendances bien distinctes, quatre sous-ensembles à l'intérieur desquels on peut classer avec suffisamment d'à-propos chacun des textes du corpus. Cette classification, on ne manquera sans doute pas de me le faire remarquer, n'est pas sans

lien avec celle proposée par Tzvetan Todorov dans son ouvrage très contesté, *Introduction à la littérature fantastique*¹. Toutefois, elle s'en distingue par sa formulation du fantastique en tant que grand ensemble subdivisible en sous-groupes plutôt que comme charnière, zone intermédiaire (et très restreinte) entre merveilleux et étrange articulée sur une *hésitation* ou une impossibilité de classer.

Pour les fins de ce travail, je me permets de définir le fantastique comme une forme d'expression artistique qui propose des représentations fictives d'un réel où les lois de la plausibilité scientifique sont violées ou tout bonnement rejetées². Sera étiqueté fantastique tout récit introduisant un grain de sable dans la machine bien huilée de la réalité objective, sous forme d'un phénomène surnaturel qui peut aisément conduire à un bris irréparable dans le bon fonctionnement de celle-ci. Ce grain de sable, cette aberration, cette chose innommable, je la baptise *implausibilité irréductible* et la caractérise par sa relation de dépendance au réel; c'est dans son rapport avec celui-ci qu'on peut la nommer.

Voilà une définition très large, et qui peut sembler de prime abord imprécise, mais qui permet de dégager sans trop de peine les nuances qui existent entre le fantastique et :

- a) le réalisme, dont le projet consiste à représenter figurativement des mondes fictifs conformes au réel tels que communément perçus et subordonnés aux lois de la plausibilité scientifique vérifiable;

- b) la science-fiction, dont le projet vise la représentation figurative de réalités fictives dont la plausibilité scientifique est rigoureuse mais hypothétique (exemple : clones ou androïdes) ou non discréditable (chrononefs ou vaisseaux à vitesse supra-luminale);
- c) le merveilleux, où sont représentés des mondes fictifs dont les codes ont peu ou parfois rien à voir avec la réalité objective et communément acceptée (les contes de fées). On peut avancer que, à la différence du fantastique dont il est le très proche voisin, le merveilleux n'a dans l'absolu aucunement besoin de la représentation du monde réel pour exister.

Une fois ces nuances établies, on peut subdiviser le fantastique en ses quatre catégories dont les dénominations peuvent être individuellement définies comme suit.

D'abord, le *fantastique épique (heroic fantasy)* : aux charnières du merveilleux, des aventures de cape et d'épée et de la science-fiction, il relate des aventures se déroulant dans des univers indéfinis ou pseudo-historiques régis par des lois qui leur sont propres et où interviennent des êtres souvent surnaturels (elfes, lutins, etc.) dotés de pouvoirs magiques. Cette variété du fantastique, guère pratiquée par les nouvellistes québécois, se réclame de l'œuvre de Tolkien.

La seconde espèce fantastique, que je baptise le magique, propose des fictions où l'élément disrupteur, l'*irréductible implausibilité*, n'apparaît

pas d'emblée comme malveillante ou même comme une possible menace. On reconnaît ici la veine dans laquelle s'inscrit «la Bouquinerie d'Outre-Temps» d'André Carpentier où les *irréductibles implausibilités* — dans ce cas-ci, un voyage temporel *sans machine* et une fusion du petit-fils à son grand-père — ne sont pas posées comme véritablement menaçantes pour aucun des personnages. J'inclurais également ici la *ghost story* humoristique, si prisée à la fin du siècle dernier chez les Anglo-Saxons, et le réalisme magique latino-américain à la manière de Gabriel Garcia Marqués. Règle générale, il n'y a guère d'hésitation quant à la nature fantastique des événements narrés; conséquemment, le récit ne communique pas l'angoisse mais plutôt l'émerveillement, la fascination ou l'émotion poétique.

L'insolite, catégorie qui recouvre ce que Todorov appelait «fantastique pur» et «fantastique étrange³», inclut des récits qui visent à induire l'angoisse, la perplexité, le malaise, enfin l'*unheimliche* chez le(s) personnage(s) et les lecteurs confrontés à l'*irréductible implausibilité*. C'est d'ailleurs cette tendance, dans ses expressions les plus modernes, que je crois retrouver dans les textes d'Aude, d'André Berthiaume, de Jacques Brossard, de Roch Carrier et de Claude Mathieu (à l'exception de «la Mort exquise»). La manifestation de l'*irréductible implausibilité* se fait dans un mystère que la résolution du récit vient rarement dissiper; elle se fait aussi d'une manière absurde qui ne fait appel à aucun manichéisme ou considération morale. Le

caractère arbitraire de l'intrusion de l'*irréductible implausibilité* fait de cette espèce de fantastique la plus amorale, ou du moins la plus « raffinée », la plus « intellectuelle », la plus « moderne ».

Enfin, la dernière catégorie — celle qui constituera l'essentiel de mon propos — le *fantastique maléfique* se distingue de la précédente par la notion de manichéisme qui sous-tend son discours. Comme dans le fantastique épique, on reconnaît l'existence des forces du Bien et du Mal. Ces récits procèdent de la terreur, de l'horreur surnaturelle⁴, du grotesque et du grand-guignolesque; l'élément disrupteur de la réalité n'est plus fascinant comme chez Carpentier, ni simplement absurde comme chez Berthiaume, il est répugnant, ouvertement malveillant et épouvantable. L'*irréductible implausibilité* se manifeste sous l'aspect des Grands Anciens de Lovecraft⁵ qui agressent la réalité dans le but de recouvrer leur suprématie sur elle. L'*irréductible implausibilité* prend tour à tour la forme de vampires, de sorciers, d'objets maudits, de monstres, de puissances infernales ou simplement celle d'un signe annonciateur de la mort.

Ainsi l'auteur de fantastique maléfique témoigne de « l'essentiel pessimisme » qu'évoque Irène Bessière; il postule dans ses récits une fatalité qui poursuit les êtres humains et fauche ses victimes où qu'elles soient; non content de communiquer l'émerveillement ou l'*hésitation* à son lecteur, il cherche à l'effrayer, le terroriser ou, pour reprendre

une expression chère à Bachelard, le placer en *situation d'effroi*⁶.

Je propose maintenant d'analyser comment le texte fantastique et, plus précisément, le texte de fantastique maléfique, communément appelé histoire «d'épouvante», de «terreur» ou «d'horreur», peut, de par sa nature même, sa perversité intrinsèque, si je puis m'exprimer ainsi, miner l'ordre établi et acquérir très aisément un statut «révolutionnaire». Dans ses *Questions de méthode*, Sartre pose la lecture du texte littéraire en tant que document social comme une démarche qui situe le sens total de l'œuvre dans le rapport entre le texte lui-même et ses cadres sociaux. Cette méthode, endossée par la suite par Robert Escarpit, consistera donc à étudier le particulier dans ses relations avec le général, «à partir du littéraire pour le situer dans le social⁷».

La parution du recueil de contes de Thériault en 1944, rappelons-le, eut l'effet d'une bombe dans le petit monde littéraire québécois d'alors. Le style sobre, direct, lugubrement poétique (et parfois maladroit) qui ne puisait pas ses sources uniquement au Canada français⁸ avait étonné et même fait tiquer certains puristes; mais ce sont surtout les thématiques exploitées dans ces contes (primitivisme, mort, sexualité) qui avaient franchement divisé les critiques de cette époque, caractérisée par un colonialisme clérical quasi-totalitaire et la difficile émergence de nouveaux canons esthétiques et sociaux. Ce qui fit écrire à André Brochu :

Nos bien-pensants se découvraient avec étonnement flanqués d'une littérature très « noire » ; quand tout allait si bien sous Duplessis, il ne se pouvait pas qu'une telle littérature fût authentique⁹.

Cette « galerie de déséquilibrés qui fricotent dans une orgie de sang », selon le mot de Pierre-André Lombard¹⁰, n'était certes pas pour plaire à tout le monde ; et bien que ces contes ne relevaient pas tous du fantastique, ils offraient du moins une vision du monde tout à fait particulière et témoignaient d'une sensibilité perverse qui sollicite volontiers le fantastique.

Qu'est-ce que j'entends par une sensibilité perverse intrinsèque ? Dans son ouvrage *Fantasy : the Literature of Subversion*, la critique freudo-marxiste Rosemary Jackson voit dans la littérature fantastique un moyen subversif de traiter de ce qui a été refoulé et rendu inexprimable. Pour elle, le fantastique

se fonde sur le réel et y introduit des notions qui ne peuvent être conceptualisées, sinon par des termes négatifs par rapport au réalisme du XIX^e siècle ; ainsi l'impossible, l'irréel, l'innommé, l'informe, l'inconnu, l'invisible. Ce qui pouvait être pris comme une catégorie « bourgeoise » du réel est pris d'assaut. Cette rationalité négative constitue le sens du Fantastique moderne¹¹.

Abondant dans le même sens, André Belleau postule le genre en tant que mise en forme des hantises et des fantasmes d'un groupe :

*Le Fantastique, quoi qu'on en dise, est un signe de maturité : une société commence à se donner elle-même le spectacle figuré de ce qui sourdement, profondément, la travaille*¹².

Edgar Allan Poe, que plusieurs tiennent comme le maître *in excelsis* de la littérature d'épouvante, n'a jamais écrit une seule ligne qu'il n'ait pas pensée et repensée *scientifiquement*. Pour lui, la littérature était beaucoup plus un travail, une opération non de l'esprit mais de l'intellect; il n'est pas présomptueux de supposer qu'il avait pleinement conscience de tout ce que peut comporter de perversité une littérature de la transgression. Plusieurs de ses histoires mettent en texte des personnages «dérangés» qui ne sont pas sans rappeler les «Troublés» d'Yves Thériault. Dans «le Chat noir», entre autres, Poe présente un protagoniste qui partage avec son épouse une véritable vénération pour les chats et qui, pourtant, prend un malin plaisir à torturer, à mutiler et même à tuer l'objet de cette adoration; il va même jusqu'à tuer sa femme lorsqu'elle s'y oppose.

Nonobstant ce que la psychanalyse de l'œuvre de Poe a pu faire découvrir sur l'auteur lui-même, on trouve dans cette nouvelle une illustration très exacte de la perversité, c'est-à-dire cette «disposition de l'âme à se vexer elle-même», «à faire le mal pour la seule gratuité du geste », enfin «à violer la Loi simplement parce que nous la reconnaissons en tant que telle¹³».

Mais nous savons que, dans l'absolu, la Loi n'existe pas; elle n'est qu'un code (moral, civil, psychologique ou autre) que la communauté impose à l'individu. Entre des mains « perverses », le texte fantastique et, plus précisément, le texte de fantas-tique maléfique, propose un monde inversé — *a dark side*, selon l'expression consacrée de George Romero — où les pulsions de l'inconscient prennent leur revanche sur les codes du réel, où les débordements de la violence sublimée éclipsent les normes contraignantes dictées par la société; il tend à l'ordre établi un miroir grossissant qui offre à celui-ci le reflet de ses mythes et de ses fantasmes, de ses tabous et de ses interdits.

C'est justement cela qu'accomplit Thériault. Conte après conte, ses « Troublés » se soustraient à ces normes, comme s'ils obéissaient à une « raison supérieure », qu'ils avaient une « vision privilégiée ¹⁴ » d'une Norme inscrite au plus profond de la mémoire génétique : l'Instinct. Car c'est bien de ça qu'il s'agit, cette force invisible qui manipule les personnages des *Contes pour un homme seul* : des pulsions primaires et principalement libidinales.

Mon évocation du « Chat noir » n'était pas tout à fait innocente; cette nouvelle, la seule de toute l'œuvre de Poe que Todorov tenait pour fantas-tique, comporte en effet des similarités frappantes avec le conte de Thériault. La condition essentielle à l'existence du phénomène fantastique, selon Todorov, c'est-à-dire l'hésitation, est remplie dans les deux cas. Mais encore, cette seule hésitation

n'est pas à mon avis le critère déterminant du fantastique.

L'argument du « Sac » est on ne peut plus simple : Mathurin, l'ermite « troublé », l'idiot du village, reçoit de la main d'un mystérieux personnage un sac de cuir qu'il sait n'avoir aucune valeur tant qu'il est vide. Conséquemment, il étrangle Annette, qu'il aime secrètement, puis découpe les jambes de la jeune femme pour les mettre dans le sac.

En soi, cette intrigue n'a effectivement rien de fantastique : le meurtrier déséquilibré mental est une figure récurrente de la littérature policière et même de la réalité de tous les jours. Mais Mathurin est plus qu'un simple psychopathe; on le présente plutôt comme « Troublé ». *Le Petit Robert* rattache cette épithète à quelqu'un qui n'a pas sa lucidité normale¹⁵. La lucidité de Mathurin est certes anormale, non parce qu'il est fou mais plutôt parce qu'il est doté, nous le répétons, d'une « vision privilégiée ». La voix de l'interlocuteur invisible, qui lui a donné le sac en le comparant à la peau d'une « pucelle » et qui le pousse à commettre son crime atroce, ne saurait être attribuable à un dérèglement mental ordinaire. Selon *Rituel et Langage chez Yves Thériault* de Jean-Paul Simard,

[La] folie est la rupture avec le réel. Les fous perdent contact avec la réalité. Le Troublé, au contraire, vit dans un univers auquel il s'identifie physiquement; agir pour lui engage l'âme profonde, implique la nature entière. Il adhère à la réalité jusqu'au choc, jusqu'à

*la violence. Chaque geste du Troublé est susceptible d'entraîner la mort; d'où cette présence fatale des choses qui s'impose dans l'univers des Contes pour un homme seul*¹⁶.

La relecture attentive du premier conte où Mathurin intervient, « la Fleur qui faisait un son », fournit une information essentielle à la bonne compréhension du « Sac ». Dans ce premier de cinq contes qui le mettent en scène, Mathurin n'est pas seul témoin du phénomène surnaturel; aussi, sa folie devient accessoire puisque le fait qu'un autre personnage a entendu lui aussi la « voix » de la fleur vient valider la « réalité » de l'irréductible implausibilité. Évidemment, isoler le conte du recueil et de son contexte c'est fausser la lecture qu'on peut en faire, car les contes mettant en texte Mathurin ne forment à vrai dire qu'une seule et même histoire en quatre mouvements qui progressent en crescendo vers l'horreur finale du « Sac ». En arrachant les fleurs qu'il aime, en écrasant les fourmis une à une, en tuant le cheval de Vaudoux et, finalement, en assassinant sauvagement Annette, le Troublé obéit à des voix qui ne sont pas celles de la folie mais plutôt du désir parce que, comme le faisait remarquer Renald Bérubé, chez Thériault

*la sexualité est une force déterminante dans le comportement [humain], parce qu'elle motive en profondeur un très grand nombre de ses actions, elle prend [...] une puissance très grande et souvent identique à celle de la nature*¹⁷.

Doit-on s'étonner que la critique bien-pensante de l'époque ait trouvé là matière à s'offusquer? On l'a écrit maintes fois, le Québec vivait sous la domination de la toute-puissante idéologie catholique qui commandait l'abdication à la vie physique. La représentation de la nature offerte par les *Contes pour un homme seul* heurtait de plein front celle jusqu'alors préconisée dans le roman du terroir traditionnel — c'est-à-dire la nature bienveillante, idéalisée et soumise à l'homme. Les lois qui régissent l'univers de ces contes subvertissent les codes régissant la vie sociale — ainsi les comportements instinctifs de cette nature malveillante, sexuée, vindicative et, surtout, omnipotente, en font une Raison supérieure, anarchique, « la tentation plus forte que le ciel » à laquelle obéit Simon-la-main-gourde, dans le conte portant son nom¹⁸, quand la terre de son champ lui ordonne de tuer son voisin pour ensuite l'irriguer avec le sang de la victime.

Ainsi ces meurtres sanglants et en apparence arbitraires, commis par des hommes-bêtes qui s'affichent comme indépendants de tout code moral, sont dictés par une sensualité refoulée qui prend voix et chair. Car il est bel et bien vivant, ce sac de « franc cuir, souple comme une jambe de pucelle »; vivant et affublé d'une libido en manque de caresses et de contact charnel, celle de Mathurin lui-même. Le sac, objet de sa vénération, ne prendra de valeur véritable qu'à travers un acte qui, selon les codes moraux traditionnels, relève de la plus pure abjection. À travers la consommation

— et j'insiste sur ce mot — de l'horrible meurtre puis de la mutilation d'Annette, c'est à la véritable beauté qu'aspire le Troublé :

*Si le sac était plein de ce que tu veux y mettre, tu pourrais
l'apporter dans ta cabane, l'accrocher au mur et l'adorer
à te rompre*

lui dit cette voix jamais identifiée que l'on pourrait toujours présumer être la sienne, ou plus précisément celle de son double fantastique — et, par extension, celle du sac. À la lumière de cet objectif, l'adoration religieuse «à se rompre», le projet du Troublé, malgré son côté grotesque, vise à la réunion ultime des valeurs antynomiques de la Beauté et de la Laideur, de l'Amour et de la Haine, du Bien et du Mal.

Ce processus, totalement à l'opposé de la scission dichotomique à laquelle le fantastique québécois traditionnel, imprégné de catholicisme, nous avait habitués, trouve son écho dans les deux romans d'Anne Hébert (*les Enfants du sabbat* et *Héloïse*) que je tiens comme expressions exemplaires de cette sensibilité perverse intrinsèque au fantastique maléfique. Les protagonistes fantastiques hébertiens, sœur Julie de la Trinité et Héloïse «bifurque[nt] pour échapper à la réalité¹⁹» vers un au-delà de la vie et de la mort; une *terra incognita* où Bien et Mal — ces deux faces de la médaille humaine, dissociées par l'hypocrite morale de saintes nitouches qui fuyaient leur miroir — coïncident enfin.

Mathurin a étranglé Annette puis a mutilé son cadavre pratiquement à la lumière du jour, au su et au vu des autres villageois; mais il ne s'en cache pas, loin de là, car il « sait que c'est *bien* de lui avoir mis la peau dedans, cuir blanc sur cuir franc ». En écoutant la voix de son double fantastique, de sa libido refoulée qui (par ventriloquisme?) parle tantôt à travers une fleur, des fourmis, des socs métalliques ou un sac, le Troublé fait plus que simplement procéder à la dissolution des frontières entre bien et mal, plausible et implausible, réel et irréel il abolit aussi celles qui séparent le permis et l'interdit. Bien sûr, m'objectera-t-on, ces frontières n'existent pas pour Mathurin puisqu'il est déséquilibré mentalement. Mais elles existent pour Thériault. Et pour le lecteur. En créant ce personnage, l'auteur a osé cette transgression de l'interdit; en acceptant de croire à ce personnage, de se lier par empathie avec lui, le lecteur a fait de même.

En définitive, tout le jeu du fantastique maléfique s'articule sur un rapport pervers exhibitionniste et voyeur, remarquablement illustré par Stephen King qui, quoi qu'on puisse dire de la qualité proprement « littéraire » de ses œuvres, demeure l'un des fantastiqueurs les plus intéressants au point de vue sociologique²⁰. Dans sa novella d'horreur « réaliste » intitulée « *Apt pupil* » (« Un élève doué »)²¹, un jeune *all-american-boy* fait chanter un ex-criminel de guerre nazi, non pas pour lui extorquer de l'argent mais juste pour se faire raconter « comment c'était ».

HORREUR ET SUBVERSITÉ

Ce que King exprime ici, c'est la complicité perverse liant l'auteur «fantastique», qui dépeint complaisamment des «horreurs» à son lecteur qui accepte de se laisser séduire par elles ou, selon l'expression combien heureuse d'André Belleau, «de ne pas détourner les yeux de la Gorgone²²».

Notes

1. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 49.

2. Notons aussi l'existence d'un sous-produit du fantastique épique, appelé *sword and sorcery*, qui met en scène, dans des décors pseudo-historiques, un antagonisme manichéen et plutôt simpliste entre Magie blanche et Magie noire. On peut considérer Edgar Rice Burroughs et Robert E. Howard comme les fondateurs de cette école, dont l'œuvre romanesque pour adolescents de Daniel Sernine (*Les Envoûtements*) est un exemple typique.

3. Quant à «l'étrange pur» selon les catégories de Todorov, il m'apparaît comme rien de plus que l'une des nombreuses facettes du réalisme, c'est-à-dire une littérature qui, malgré des arguments bizarres, fantastiques seulement en apparence, finit par se conformer aux lois de la plausibilité. Comme, par exemple, les histoires de meurtres dans une chambre close où la solution se révèle en dernier ressort tout à fait rationnelle.

4. Que j'oppose à l'horreur «réaliste» du film *Psycho* (1961) d'Alfred Hitchcock, par exemple, un récit insolite et étrange mais non fantastique parce que le mystère est dissipé à la fin du film par une explication rationnelle.

5. Dans les premiers contes de Chtulhu, du moins; car tel que le faisait remarquer Colin Wilson dans son introduction au *Nécronomicon* (*l'Aventure mystérieuse*, Paris, J'ai lu, 1983) les derniers récits de Lovecraft rattachés à ce « mythe » s'étaient peu à peu éloignés du fantastique vers un genre de méta-science-fiction.

6. Gaston Bachelard, *l'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, p. 119.

7. Robert Escarpit, *le Littéraire et le Social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, cité par Jean-Charles Falardeau dans *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1974, p. 91.

8. On parle plutôt de l'influence de conteurs européens tels Ramuz et Giono.

9. André Brochu, *l'Instance critique, 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974, p. 133.

10. [Pseudonyme de Pierre-Paul Turgeon], « Médaillons, Contes pour un homme seul par Yves Thériault », *le Canada français*, mars 1945, p. 512-516.

11. Rosemary Jackson, *Fantasy : The Litterature of Subversion*, London, Methuen, 1981, p. 3-4. Traduction libre.

12. André Belleau, « Fonction du Fantastique » dans *Y a-t-un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984, p. 110 (Coll. L'Échiquier).

13. Edgar Allan Poe, « The Black Cat », dans *Treasury of World Masterpieces : Edgar Allan Poe*, London, Octopus Books, 1981, p. 184. Traduction libre.

14. Maurice Émond, « Contes pour un homme seul par Yves Thériault », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 297-299.

15. C'est moi qui souligne.

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

16. Jean-Paul Simard, *Rituel et Langage chez Yves Thériault*, Montréal, Fides, 1979, p. 88.

17. Yves Thériault, *Textes et documents*. Choix de textes, présentation et documentation par Renald Bérubé, Montréal, Leméac, 1969, p. 30.

18. Une version anglaise de ce conte, intitulée «*The Barren field*», parut dans les pages du célèbre *Weird Tales* qui fut, comme on sait, le principal éditeur de Lovecraft et qui se consacrait justement à ce que j'ai appelé ici le fantastique maléfique.

19. Anne Hébert, *le Torrent*, Montréal, Hurtubise HMH, 1963, p. 39.

20. À la lumière des positions très similaires qu'occupent King et Thériault face à l'institution littéraire, il serait d'ailleurs très intéressant de se livrer à une analyse comparative des œuvres de ces deux géants de la littérature populaire.

21. Stephen King, *Différentes saisons*, Paris, Albin Michel, 1986.

22. Voir *supra*, note 13, p. 111.

DANIELLE PITTET

Analyse des procédés grotesques

dans «le Sac» tiré de

Contes pour un homme seul

d'Yves Thériault

La parution, en 1944, des *Contes pour un homme seul*¹ d'Yves Thériault provoque une rupture avec le courant traditionnel de l'époque. Par sa facture, son atmosphère, ses personnages, le recueil contribue au renouvellement du genre. La structure même de l'œuvre permet à l'auteur d'étudier, à partir d'un vaste laboratoire, les expériences limites de l'être humain. Apparaissent, au fil des contes, des êtres frustes, soumis à la violence de leurs instincts. Les puissances de l'inconscient provoquent une fissure de l'univers rationnel et familier des personnages. Thériault établit, tout au long du recueil et particulièrement dans sa première partie, un climat d'horreur, de sensualité destructrice et de folie endigué par un recours constant à la dissonance et à l'incongruité. De la fusion de ces éléments conflictuels surgit le grotesque.

Nous analyserons les différents procédés servant à produire une esthétique du grotesque, dans le conte «le Sac» intégré, avec «Challu-la-chaîne» et «la Grande barque noire», à *l'Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*²

de Maurice Émond. Cette mise en relief des traits distinctifs d'un langage artistique grotesque se fondera sur les travaux qu'a précédemment effectués Marie Francœur³. Bien qu'elle axe ses réflexions autour de la confrontation de deux textes, *Contes pour un homme seul* et *Winesburg Ohio*⁴ de Sherwood Anderson, elle tente, par ailleurs, de saisir, sous une approche sémiotique, les effets propres au grotesque. Ainsi, en nous basant sur le champ d'analyse que propose Francœur et sur l'étude plus générale de Wolfgang Kayser⁵, nous pourrions relever le fonctionnement des traits distinctifs conflictuels constituant une esthétique du grotesque dans le conte « le Sac ». Nous aborderons le texte sous deux angles, la syntaxe et la sémantique textuelles. L'acte d'énonciation décrira les structures linguistiques et narratives du conte, tandis que l'acte propositionnel rendra compte de son contenu. En dernier lieu, nous nous intéresserons à la supra-syntaxe textuelle afin de replacer le conte dans l'organisation générale du recueil.

Wolfgang Kayser, dans son livre *The Grotesque in Art and Literature*, remarque que, à partir du XVI^e siècle, le terme grotesque commence à désigner une catégorie esthétique et fait référence à une attitude de création et à des effets propres sur le récepteur. L'auteur démontre que l'esthétique du grotesque, dans l'art et la littérature, a pour but de provoquer le rire, la surprise et l'horreur par la fusion d'éléments humains et non humains. Le grotesque est alors « the abysmal quality, the insecurity

inspired by the desintegration of the world⁶». Constitué d'un mélange de traits distinctifs conflictuels, le grotesque exprime le «démonique» dans l'humour, le tragique d'une situation comique. Cette catégorie esthétique

convie ses émetteurs et ses récepteurs à vivre par personnages interposés l'expérience ludique d'une frontière, celle du réel et de l'irréel, du rationnel et de l'absurde, du rire et des pleurs, du beau et du laid, du plaisir et de l'horreur⁷.

Marie Francœur relève, dans *Contes pour un homme seul*, deux sortes de grotesque : l'onirique et le satirique. Le premier engloberait le fantastique, tout en ayant une dimension plus vaste. Nous retrouvons, dans cette série, quelques contes de la première partie du recueil ainsi que «la Grande barque noire», «la Jeannette», «le Tire-lune» et «l'Arbre et la source». Les autres récits, comme le «Pot d'or», «la Faute d'Adrienne», portent le masque du grotesque onirique, tout comme «le Sac». Il s'y dégage une atmosphère singulière qui participe de la réalité et du rêve, transgressant les frontières entre les règnes minéral, végétal et animal.

Avant d'aborder les structures intrinsèques du conte, nous nous attarderons aux deux citations qui ouvrent le recueil. La présence de ces signes, qui n'ont pourtant pas de caractère proprement discursif ou sémantique, apporte beaucoup de renseignements quant à la lecture du recueil. La première citation d'André Lothes, parlant de Picasso, décrit

les figures du grotesque onirique de l'ensemble des *Contes pour un homme seul* :

*ces figures toutes chaudes se décomposent lentement
« d'états en états », se replient, s'amenuisant par
endroits, se gonflant ailleurs : se lovent, se referment sur
elles-mêmes et retombent jusqu'à cette forme larvaire qui
est celle des signes purs.*

Cette citation révèle une piste de lecture. Les figures du recueil ne sont-elles pas décomposées jusqu'à leur expression la plus primaire?

La seconde citation, mise en épigraphe, renvoie à la première partie du livre. Elle fait suite à une numérotation, « Première partie », qui regroupe un certain nombre de contes en une séquence homogène du point de vue thématique. Cette citation empruntée à Baudelaire traite des cauchemars du poète, de ses terreurs nocturnes :

*Ma pauvre Muse, hélas! qu'as-tu donc ce matin?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes.
Et je vois tour à tour s'étaler sur ton teint.
La folie et l'horreur froides et taciturnes.*

Cette strophe emporte la première partie du recueil dans les sphères du grotesque onirique le plus sombre. Les deux citations incitent le récepteur à emprunter des voies de lecture définies. Les contes perdent alors leur autonomie et s'imprègnent de son caractère grotesque. Elles jouent, selon Francœur, un rôle prépondérant dans le décodage du texte : « [Leur] rôle à l'égard du narrateur et, par voie de conséquence, du narrataire, est analogue à celui du

bémol à la clef qui force l'exécutant à donner le si bémol plutôt que le si naturel⁸. »

Contes pour un homme seul répond à un ensemble de règles fondées sur des conventions propres aux formes narratives brèves ainsi qu'au code culturel historique du grotesque tel qu'il s'est développé en Occident, depuis le XVI^e siècle, dans les arts et la littérature. Chaque œuvre grotesque véhicule une perception originale du grotesque. Cependant, tous ces textes doivent présenter des traits spécifiques communs, tant dans leur acte d'énonciation que dans leur acte propositionnel, afin que l'on puisse les regrouper sous un même dénominateur commun. Notre analyse du conte «le Sac» devrait nous permettre de délimiter certains marqueurs syntaxiques tendant à générer un système propre au texte grotesque.

Dans le recueil, l'espace fictif, nous l'avons dit, n'est pas clairement délimité. Dans de nombreux contes et particulièrement dans «le Sac», les points de repère historico-géographiques sont absents. Ainsi le lecteur, étranger à cet univers flou, se voit entraîné hors de sa réalité quotidienne. Aucune indication ne permet de localiser ce village «des hauts monts⁹» peuplé de villageois aux patronymes singuliers. Les consonances étranges de ces derniers affublent leurs répondants d'un caractère grotesque. Ces deux signes, toponymes absents et patronymes burlesques, créent un effet esthétique propre au grotesque. Ce procédé permet de désautomatiser le langage qui donne alors une coloration particulière

à l'objet qu'il illustre. Victor Chlosvsky, formaliste de l'École de Prague, donne, dans son étude sur l'art en tant que procédé, une caractéristique du texte grotesque :

Le but de l'art c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de perception¹⁰.

Ainsi l'intention de l'auteur est de produire, dans le texte, des marqueurs linguistiques qui brouilleront et obscurciront le décodage.

Contes pour un homme seul, par son constant recours aux expressions populaires et archaïsantes, surprend et dépayse le lecteur. Dans «le Sac», on découvre plusieurs termes inusités : «tapoche un peu¹¹», ou «pur cuir fauve qui sent le tan de chêne¹²». L'auteur privilégie ces expressions afin de créer une distanciation entre l'espace fictif et la réalité. Ce style aux accents vernaculaires témoigne du respect de l'auteur pour l'une des lois régissant le langage des contes. Il rappelle l'expression «il était une fois» inaugurant tout texte merveilleux. Néanmoins, il ne renvoie pas son récit dans un passé mythique; il suscite plutôt la curiosité du narrataire. Par ce procédé, l'auteur affirme la littérarité de son discours tout en soulignant sa spécificité et son appartenance aux récits de type grotesque.

Le discours des contes surprend aussi par sa concision et son caractère elliptique. Il suggère plus qu'il ne décrit, établissant ainsi une atmosphère

trouble. De nombreuses images lui permettent de personnifier l'abstrait, d'animer l'inanimé. Le Troublé, personnage «qui avait parfois lueur de génie au fond des yeux¹³», reçoit un sac de cuir. Il décide, après le peu d'enthousiasme de certains villageois, de donner des rondeurs au sac vide. Le narrateur utilise alors une figure qui met en action les pensées du personnage : «J'ai donc marché deci delà modelant l'idée en la déglutinant¹⁴.» Cette expression ne trouve pas seulement son utilité dans l'ornement. Le Troublé, excité par son projet, visionne déjà le sac rempli, «cuir collé sur cuir fin¹⁵». Il digère l'idée qui pénètre en lui et germe. Par cette seule image, le récit prend un nouveau tournant. L'inanimé, par un effet de conversion, devient actif et l'animé, ici le Troublé, devient passif et soumis à l'objet. L'effet que Kayser appelle *clashing contrast*¹⁶ apparaît quand le narrateur attribue la passivité au personnage et l'agir humain à l'objet. Ainsi, dans «le Sac», le *clashing contrast* se réalise au moment où le Troublé décide d'emplir son sac. Afin de souligner la conversion, le narrateur utilise une image en action, «modelant l'idée en la déglutinant¹⁷». L'idée pénètre réellement le Troublé, qui devient alors véhicule d'une manipulation conduite par un objet inanimé, le sac :

La conversion de l'animé en inanimé et celle de l'inanimé en animé sont deux procédés caractéristiques du langage artistique grotesque par lesquels un narrateur peut se livrer à l'exercice rituel d'aliénation du narrataire et, à travers ce dernier, du lecteur¹⁸.

Le sac, dans le conte, devient actant. Cette animation de l'objet est corroborée par le passage qui suit la métaphore : « Si le sac était plein de ce que tu veux y mettre, tu pourrais l'apporter dans ta cabane, l'accrocher au mur, l'adorer à te rompre ¹⁹. »

Le discours grotesque se distingue de tout autre type de discours narratif par certaines variables qui lui permettent d'acquérir une spécificité linguistique. Nous avons déjà observé l'utilisation fréquente d'archaïsmes, d'expressions populaires, d'images en action. D'autres procédés permettent à l'émetteur de transcoder son texte dans une esthétique grotesque.

Le recours à des signaux récurrents, micro-syntaxiques, tels les formes verbales, la personne verbale et l'article, utilisés en conjonction avec d'autres types de signaux, tels les adverbes de la consécution narrative, les adverbes de temps, servent à signaler les grandes articulations du texte. Ces aspects réunis offrent au conte grotesque sa forme spécifique. Un examen détaillé du « Sac » permet de repérer 130 formes verbales. Leur disposition dans le texte joue un rôle prépondérant dans le décodage de celui-ci. Ainsi le récepteur cherche à recueillir, avant toute information sur le contenu, des données sur la situation de communication. Il fera, par conséquent, un dépistage des signaux qui lui permettront de choisir le code susceptible de donner un sens au message livré. Les formes verbales sont les premiers signaux repérés. Inconsciemment, le lecteur classera ces marqueurs

selon deux catégories visant à fournir une attitude de locution adéquate. Dès l'enfance, un conditionnement socio-culturel nous a appris la différence entre raconter et commenter. Les formes verbales au présent, au passé composé et au futur placent le discours dans le monde commenté. Ainsi en va-t-il des dialogues des discours oratoires, des récits historiques, des essais. Au contraire, les verbes à l'imparfait, au passé simple, au conditionnel, au passé antérieur et au plus-que-parfait signalent au récepteur que le discours se situe dans le monde raconté, soit dans une situation de communication narrative. À la suite du décodage de ces informations, le récepteur s'adapte à la situation de locution adoptée. Dans le premier cas, l'attitude de réception sera détendue. Les faits racontés sont totalement étrangers au récepteur et à l'émetteur au moment de la communication. Ils sont évacués de leur entourage immédiat de par leur rejet dans un passé indéfini :

*Pour un temps, celui que dure le récit, ces derniers [émetteurs, récepteurs] cessent d'être des acteurs pour devenir spectateurs d'un «*theatrum mundi*» dussent-ils d'ailleurs être ainsi confrontés au spectacle d'eux-mêmes²⁰.*

La micro-analyse du texte permet, nous venons de le voir, de décoder des informations de nature pragmatique. Le repérage des formes verbales fournit un tissu de renseignements contribuant à modifier l'ameublement mental du récepteur. On note, dans «le Sac», une nette prédominance des verbes

du monde commenté. Cette constatation peut paraître saugrenue, puisque le conte appartient indéniablement au genre narratif. Pourtant, des 130 formes verbales, 79 se rattachent au commentaire, et 22 à la narration. La présence de cinq passages en discours direct ne suffit pas à expliquer la profusion de cette classe de verbes.

La narration presque exclusivement au « je » permet au narrateur de ruser avec son partenaire et de brouiller le décodage. Néanmoins, des adverbes de temps généralement associés aux temps narratifs accompagnent les syntagmes verbaux. On remarque dans différents passages la présence de l'adverbe « alors » qu'on retrouve abondamment dans le monde raconté. Cet adverbe de la consécution narrative permet aux événements de s'enchaîner selon un certain ordre. Ce recours aux signaux du discours narratif lui permet de conserver sa narrativité. Ce regroupement de formes verbales du monde commenté et d'adverbes de la consécution narrative est fréquente dans la narration orale. Le conte « le Sac » imite le récit oral et conserve, du même coup, les attributs et les effets propres du monde commenté. Ainsi le narrateur, dans un genre comme le conte qui prédispose de par ses structures linguistiques à une attitude de réception détendue, a choisi de conférer de la tension à son récit. D'autres auteurs, tel Cazotte dans *le Diable amoureux*, ont usé de ce procédé. Le conte grotesque semble être une forme privilégiée où le narrateur raconte comme s'il commentait. Cette recette pro-

duit des effets esthétiques propres au langage grotesque. De plus, cette combinaison répond à un mécanisme de compensation stylistique qui supplée à l'affaiblissement de l'intrigue. L'intérêt du «Sac» réside davantage dans son énonciation que dans sa diégèse. Celle-ci peut se résumer en quelques mots : un homme reçoit un sac de cuir vide. Pour le remplir, il étrangle une jeune fille, lui coupe les jambes et en fait deux billots qu'il met dans son sac. La loi des *clashing contrasts* se manifeste à nouveau par l'omniprésence du monde commenté dans le monde raconté.

La narration, assurée par des formes verbales du monde commenté, suscite chez le récepteur une attitude de réception tendue. L'absence de distanciation, contrairement aux contes merveilleux, crée une tension chez le lecteur qui peut alors éprouver une certaine inquiétude. Ce dernier attache ainsi le narrataire à son récit, lui ôtant toute liberté :

De puissants moyens sont mis en œuvre pour lui faire perdre momentanément les fruits de son long entraînement au monde de la fiction. La narration par formes verbales commentatives est l'un de ceux-là; en substituant une attitude de locution et de réception à une autre, elle entame un travail de sape qui doit aboutir à la «confusion» des catégories fondamentales du comportement linguistique²¹.

L'acte d'énonciation décrit la syntaxe textuelle des contes grotesques, non seulement du point de vue des structures linguistiques, mais aussi des structures narratives. Nous avons déjà vu que, dans

la micro-analyse du conte, la narration se déroule exclusivement au « je ». La récurrence obstinée des signaux de la première personne manifeste qu'on est en présence d'un narrateur extra-homodiégétique. L'instance narrative atteint « le degré fort de l'homodiégétique²² », l'autodiégétique, puisqu'elle commente et raconte une aventure dont elle est la principale protagoniste. Le narrateur autodiégétique monopolise la narration qui se transforme, dans la dernière partie du texte, en un monologue intérieur. Le personnage « je », voix maîtresse de la narration, ne raconte pas mais livre les mouvements apparents de sa conscience. Il entraîne le récepteur dans la « subjectivité d'un "vécu" sans transcendance ni communication²³ ». Par conséquent, la focalisation interne fixe envahit tout le conte. Cette modalité de la narration restreint le champ de vision au seul point de vue du narrateur-personnage. Elle réduit ainsi la distance à zéro entre le narré et la narration. Paradoxalement, dans un conte où le narré s'exprime sous la forme du commentaire, l'exercice de la fonction idéologique n'a pas lieu.

Kayser souligne que le grotesque est un art « froid », sans émotion. La narration fonctionne par ellipses et laisse peu de place aux pensées, aux faits et gestes du personnage focalisé. Aucune information n'est donnée au sujet des sentiments intimes du Troublé. Ses seules réflexions vont au remplissage du sac. Elles servent exclusivement au déroulement du récit. De plus, le narrateur ne livre

aucune information pour l'interprétation du narré. Il se borne, sous la forme d'un monologue intérieur, à décrire de façon elliptique les événements qui procèdent à sa propre aliénation. L'omnipotence du regard du Troublé sur la narration contribue à augmenter la difficulté de perception du récit. Le récepteur est alors indécis quant à l'attitude à adopter face aux agissements du Troublé. Doit-il rire, grimacer ou s'indigner de la mutilation d'Annette? Si le narrateur cède à la tentation d'interpréter quelques segments du récit, le grotesque risque fort de s'évanouir, comme c'est le cas dans «l'Arbre et la source», dernier conte du recueil. La narration, dans ce texte, a été prise en charge par un narrateur hétérodiégétique qui a peut-être eu tendance à fournir des explications concernant le déroulement des événements. Dans «le Sac»,

*le support textuel nie un récit qu'il a pour rôle d'exprimer alors que, le paradoxe tenant à la nature même de tout acte du langage grotesque, l'instance narrative extra-homo-autodiégétique limite son intervention à l'exercice de la seule fonction de narration*²⁴.

Après nous être penchée sur l'organisation du texte au niveau de la phrase, puis du conte, nous allons examiner sa supra-syntaxe textuelle, c'est-à-dire l'agencement des contes dans le recueil. La forme de ce dernier permet d'assurer une certaine cohésion, formant ainsi un ensemble organisé et structuré. Ces récits liés les uns aux autres «de manière à maintenir un équilibre entre les particularités des unités composantes et les contraintes

inhérentes à l'ensemble qui les intègre²⁵» constituent une forme littéraire appelée cycle narratif. Ainsi la répartition en trois parties souligne l'unité organique du recueil, chacune représentant un micro-cycle. Son unité au plan du contenu est assurée par la récurrence de certains personnages, par une unité de lieu, par la prédominance d'un réseau thématique : celui du désir, dans la première partie, du départ, dans la deuxième, de la révélation, dans la dernière. Dans l'ensemble du cycle narratif de Thériault, l'ordre des contes n'est pas significatif. L'organisation des textes dans le recueil concourt seulement à produire un effet d'ordre esthétique. L'ordre temporel, entre autres, n'est pas respecté, car l'on voit réapparaître, dans le conte «Angoisse-de-Dieu», le personnage du Troublé, mort assassiné longtemps avant dans le conte «le Cochon de la mère Soubert». Néanmoins, dans la première partie du recueil, formant un micro-cycle, un réseau thématique apparaît, relevant d'un même paradigme : celui de la mort subite et violente. On le trouve dans tous les contes de cette première partie, sauf dans «le Taureau de Daumier». Sans véritable lien narratif, la mort se succède d'un conte à l'autre : destruction de la fleur qui faisait un son, des fourmis, dans le deuxième conte, du cheval de Vaudoux, dans le suivant, assassinat d'Annette, dans «le Sac», puis du Troublé, dans «le Cochon de la mère Soubert», sacrifice rituel de Prosper par Simon-la-main-gourde, morts successives de Mathilde, de ses enfants, puis de Challu, dans

«Challu-la-chaîne», mort accidentelle d'un enfant puis pendaison successive, dans «Lorgneau-le-Grand», enfin mort du forgeron, dans «Angoisse-de-Dieu». Cette succession de morts violentes s'échelonne selon une certaine gradation. Dans «la Fleur qui faisait un son», on arrache une plante, élément du règne végétal, puis, dans le suivant, on s'attaque à travers les fourmis au règne animal; enfin, dans «le Sac», Annette devient la première victime humaine. Ces morts qui s'enchaînent de récit en récit découlent d'une même isotopie, celle du désir fatal. Cette dernière permet l'élaboration d'un grotesque sous-jacent dans tous les contes de ce micro-cycle.

L'esthétique grotesque dans l'acte d'énonciation du recueil, et particulièrement du «Sac», s'affiche avec force en regard des attitudes de locution, des images en action et des isotopies. Dans «le Sac», la prise en charge de la narration par un narrateur extra-homo-autodiégétique renforce son caractère grotesque. La mise en place, dans la macro-syntaxe textuelle, d'une isotopie, a permis de jeter les premiers ponts d'une analyse de l'acte propositionnel, c'est-à-dire du contenu diégétique.

Le grotesque demeure un art de la narrativité. Il est doté d'unités lexicales régies par un ensemble de contraintes propres au langage narratif. Les travaux de Kayser, bien qu'ils n'atteignent pas un haut degré de formalisation, ont permis d'extraire du corpus grotesque un index de ses principaux motifs. Ces unités sémantiques n'appartiennent pas

toujours en propre au grotesque. Le destin, l'inceste, la hantise de l'espace, la malédiction familiale, par exemple, peuvent se retrouver tout aussi bien dans le comique que dans le tragique. Pourtant, le tableau présente d'autres motifs qui constituent potentiellement une matière grotesque. Néanmoins, seule leur prise en charge par un discours narratif spécifique peut les rendre grotesques. C'est pourquoi le grotesque, dans toutes ses manifestations artistiques, est soumis aux contraintes de la narration.

Le découpage en séquences narratives a permis de déceler une transformation dans la conduite du Troublé tout au long de la narration. Le Troublé reçoit un sac de cuir qu'il aime tout de suite. Pourtant, il se sent mal à l'aise seul dans sa cabane avec le sac. Il va le montrer au village. Devant l'indifférence du forgeron, il décide d'emplir le sac, de lui donner des rondeurs : « cuir collé et cuir fin²⁶ ». Approuvé par Boutillon, il part à la quête d'une matière qui remplira et embellira le sac, qu'une « fois plein il adorera à se rompre²⁷ ». Le hasard amène Annette sur son chemin. Son désir lui donne force et intrépidité; il tue la jeune fille et remplit le sac avec ses jambes. La séquence finale traduit la soumission du Troublé à son destin : « Ils vont venir me chercher ce soir, mais j'aurai accroché le sac dans ma cabane, je l'aurai aimé, et ça ne me fera plus rien²⁸. »

Le Troublé, obsédé par le vide de son sac, tue Annette qu'il dit aimer pourtant, dans le conte pré-

cédent, «les Fourmis». Un désir fatal le pousse à accomplir ce geste sachant pourtant qu'il le mènera à sa perte. Pour comprendre cette conduite paradoxale qui consiste à détruire ce que l'on aime, il faut se référer à la théorie greimassienne des programmes narratifs et, plus particulièrement, à deux de ses phases, soit la manipulation et la sanction : «À l'origine de tout programme narratif, la manipulation en assure le déclenchement par la mise en relation d'un destinataire qu'on dit aussi manipulateur et d'un destinataire qui est manipulé²⁹.»

Dans «le Sac», le déclenchement du récit est assuré par un locuteur occulte, représenté dans le discours par un «il» : «Tapoche un peu [...] qu'il m'a dit en tendant le long sac de cuir³⁰.» Aucun élément ne permet d'identifier cette personne verbale qui, pourtant, a pleine autorité sur le Troublé. Celui-ci, malgré sa puissance de narrateur extra-homo-autodiégétique, ne parvient plus à contrôler la narration. Il avoue, dans la deuxième séquence narrative, sa crainte face à la force représentée par le sac : «Mais je me sentais mal à l'aise seul dans ma cabane avec le sac³¹.» La personne verbale «il», par l'entremise du sac, manipule le Troublé. Elle dévoile d'emblée l'accomplissement de l'action : «C'est franc cuir souple comme une jambe de pucelle³².» Le Troublé ne pourra échapper à son destin sadique. Inconsciemment, il servira les desseins d'un manipulateur occulte qu'il rend doublement invisible par son statut de narrateur homodiégétique et de focalisateur.

Cette curieuse mise en branle du récit est caractéristique du grotesque. N'oublions pas que la surprise est indissociable de l'effet grotesque. À ce propos, Kayser propose une explication quant à la présence, dans la manipulation, d'un destinataire occulte :

L'élément grotesque affirme sa dépendance à l'égard d'un principe qu'Edgar Allan Poe appelait le « Maelstrom », titre repris d'ailleurs par Salvador Dali pour l'une de ses toiles illustrant ce tunnel vorace dans lequel la moitié de l'univers est engloutie. Il suffit d'un léger incident pour déclencher une série d'événements tumultueux s'achevant dans le chaos le plus complet³³.

Le principe de « Maelstrom » est l'un des motifs grotesques de l'index de Kayser. Ainsi, dans le conte de Thériault, le sac représente ce tunnel baptisé « Maelstrom » par Dali. Il symbolise lui aussi un gouffre dans lequel tombe le Troublé happé par un désir fatal. L'acquisition, en apparence banale, d'un objet, fait basculer la narration, par l'entremise d'un manipulateur occulte, dans la catégorie grotesque.

Les deux autres personnages du conte, Angoisse-de-Dieu et Boutillon, agissent comme manipulateurs inconscients. Par leurs remarques, ils persuadent le Troublé de remplir son sac et, par extension, d'aller au bout de son désir. Lorsque le Troublé montre pour la première fois son sac au forgeron, celui-ci demeure indifférent. Il participe ainsi, par son attitude, à la désintégration du Troublé qui ne peut que conclure : « Alors je com-

pris encore plus que, vide, mon sac ne valait rien³⁴. » Le Troublé devient le pantin du manipulateur. Cette transformation est représentée dans le texte par l'expression « J'ai donc marché deci delà, modelant l'idée en la déglutinant. » Boutillon agit aussi sur le destinataire de la manipulation en l'incitant aussi à réaliser son désir : « Hé le sac vide, il va pas rester vide ? Tu vas le remplir³⁵. » La manipulation est finalement consommée par Angoisse-de-Dieu qui encourage, une dernière fois, le Troublé à remplir le sac. La passion du Troublé atteint alors son comble : « Le beau sac de cuir fauve. Je l'aime³⁶. » Le manipulateur, par l'entremise de Boutillon et du forgeron, assurera son emprise sur le sujet-opérateur, destinataire de la manipulation.

Dans la dernière séquence, le Troublé se réjouira d'une force qui l'a poussé à tuer et à mutiler Annette : « Et je sais que c'est bien de lui avoir mis de la peau dedans, cuir long sur cuir franc³⁷. » Cette déclaration a valeur de sanction, dernière phase de tout programme narratif. Le Troublé n'est plus que l'instrument d'une aliénation : « C'est écrit dedans mon sac³⁸. » Dans un récit grotesque, les exercices de manipulation et de sanction demeurent implicites et favorisent l'effet d'obscurcissement et de surprise liés au grotesque. Les explications et les spéculations détruisent l'effet grotesque. Le narrateur d'un récit véhiculant une esthétique grotesque feint d'ignorer ce qui se passe, tant au niveau de l'organisation du discours qu'au niveau de son

contenu : « Dans un récit grotesque, les choses arrivent tout simplement³⁹. »

L'analyse que l'on vient de mener ne révèle que quelques structures de la signification grotesque dans le conte. L'examen des figures de style aurait permis la mise en place des motifs inventoriés dans le conte. L'établissement d'un carré sémiotique aurait illustré la nature paradoxale du grotesque dans le jeu de certaines valeurs opposées et contradictoires. L'étude de ces démarches n'aurait pu que confirmer le caractère grotesque du conte « le Sac ». Car le trait distinctif le plus pertinent, celui qui impose indéniablement la vision grotesque, demeure la personne verbale occulte. L'intervention de ce « il » grotesque emporte la narration dans les sphères troubles et grouillantes de l'inconscient où se fondent l'homme, la bête, la fleur et l'inanimé : « Ce pronom "il" désigne ce qui ne trouve pas sa place dans la sphère des concepts humains et qu'aucun langage ne nomme, ce qui est mais que l'homme ne connaît pas⁴⁰. » Ce procédé, que Kayser appelle l'objectivation du « il », provoque l'apparition du déterminisme grotesque exprimant l'aliénation du monde. L'acteur-personnage d'un récit grotesque, à travers une expérience perceptive, se rend compte que le monde autour de lui est en train de s'aliéner sous l'impact de forces inconnues qui visent à désintégrer la personnalité et à fondre l'être humain dans son environnement. Ainsi le Troublé, mû par un « il » aliénant, avoue son incapacité à se conduire par la raison.

ANALYSE DES PROCÉDÉS GROTESQUES DANS «LE SAC»

Yves Thériault, dans *Contes pour un homme seul*, se détourne de la réalité extérieure à l'être humain et se consacre à l'observation d'une âme, celle du Troublé, qu'il soumet à un processus de désintégration. Ce rattachement à la configuration de l'aliénation de soi rapproche l'esthétique grotesque de Thériault du mouvement expressionniste du début du siècle. Néanmoins l'auteur, contrairement aux expressionnistes, ne s'intéresse pas à la psychologie individuelle ni à la mise à nu de l'inconscient, mais à l'authenticité de l'homme. Il parvient, alors, à saisir cette vérité fugace parce que son regard est visionnaire.

Notes

1. Yves Thériault, *Contes pour un homme seul*, Montréal, Hurtubise HMH, 1965, 204 p. (Coll. l'Arbre).
2. Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, 276 p. (Coll. Bibliothèque québécoise).
3. Marie Francœur, *Confrontations. Jalons pour une sémios comparative des textes littéraires*, Sherbrooke, Naaman, 1985, 316 p.
4. Sherwood Anderson, *Winesburg Ohio*, New York, Random House Publishers, 1947, 213 p. (Coll. Modern Library).
5. Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1968, 178 p.
6. *Ibid.*, p. 52.
7. Marie Francœur, *op. cit.*, p. 33.
8. *Ibid.*, p. 101.
9. Yves Thériault, *op. cit.*, p. 111.
10. Victor Chlovsky, «l'Art comme procédé», *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 83 (Coll. Tel quel).
11. Yves Thériault, *op. cit.*, p. 37.
12. *Ibid.*, p. 38.

ANALYSE DES PROCÉDÉS GROTESQUES DANS «LE SAC»

13. *Ibid.*, p. 99.
14. *Ibid.*, p. 39.
15. *Ibid.*, p. 39.
16. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 53.
17. Yves Thériault, *op. cit.*, p. 39.
18. Marie Francœur, *op. cit.*, p. 110.
19. Yves Thériault, *op. cit.*, p. 39.
20. Harald Weinrich, *le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973, p. 44.
21. Marie Francœur, *op. cit.*, p. 159.
22. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 253.
23. *Ibid.*, p. 198.
24. Marie Francœur, *op. cit.*, p. 165.
25. *Ibid.*, p. 30.
26. Yves Thériault, *op. cit.*, p. 39.
27. *Ibid.*, p. 39.
28. *Ibid.*, p. 41.
29. Marie Francœur, *op. cit.*, p. 200.
30. Yves Thériault, *op. cit.*, p. 37.
31. *Ibid.*, p. 37.
32. *Ibid.*, p. 37.
33. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 115.
34. Yves Thériault, *op. cit.*, p. 38.
35. *Ibid.*, p. 39.
36. *Ibid.*, p. 39.
37. *Ibid.*, p. 41.
38. *Loc. cit.*
39. Marie Francœur, *op. cit.*, p. 221.
40. *Ibid.*, p. 267.

URSULA RAPP

Traditions et intertextualité

dans « Belphéron »

de Daniel Sernine

Daniel Sernine a commencé à publier des nouvelles fantastiques en 1975 et, depuis ce temps, il a écrit plusieurs romans et nouvelles de science-fiction et de fantastique. Dans cette étude, nous nous intéressons uniquement à l'œuvre fantastique de Sernine qui relève d'un fantastique traditionnel, parfois proche du merveilleux. Nous étudierons les rapports de la nouvelle « Belphéron » avec la tradition — soit fantastique, soit littéraire en général. En outre, l'œuvre fantastique de Sernine est unifiée par le fait que presque tous les romans et nouvelles se situent dans un univers qui lui est propre, et que des motifs, des personnages et des objets réapparaissent d'un récit à l'autre, ce qui suggère une étude de l'intertextualité, surtout des nouvelles, à partir de « Belphéron ».

Le fantastique

Mais d'abord, il faut déterminer ce qu'est le fantastique et, plus précisément, le fantastique traditionnel. Le problème est qu'il n'y a pas une définition qui soit acceptée de tous. Todorov l'a défini comme l'hésitation entre deux explications — l'une

rationnelle, l'autre surnaturelle — d'un événement en apparence surnaturel¹. Mais cette définition, qui a été fortement critiquée, réduit alors le nombre de ce type d'œuvres à quelques-unes seulement. En essayant de trouver une définition plus adéquate, qui puisse convenir à toute la production dite fantastique, quelques théoriciens l'ont défini historiquement ou en rapport avec les genres voisins, en particulier avec le merveilleux et la science-fiction; d'autres l'ont rapproché — à la suite de Freud et de son essai sur «l'inquiétante étrangeté» — des fantasmes et de l'inconscient². Mais toutes les tentatives n'ont pas encore abouti à une définition précise et généralement acceptée. Cependant, tous sont d'accord pour dire qu'il présente l'irruption du surnaturel dans le monde réel et quotidien et que cette expérience est effrayante pour le protagoniste et l'amène, dans la plupart des cas, à la mort. «Le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel», écrit Callois et, un peu plus loin : «Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle [...] Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition.» Et il conclut en disant que «les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros³».

Le fantastique a évolué, depuis ses débuts au XVIII^e siècle, comme tout autre genre littéraire : les thèmes et les motifs ainsi que l'écriture ont changé ; quelques motifs sont disparus et d'autres ont surgi, remplaçant les anciens. Ainsi différencie-t-on aujourd'hui un fantastique traditionnel ou classique et un fantastique moderne. Ces termes sont d'abord de l'ordre temporel : traditionnel, c'est surtout celui des XVIII^e et XIX^e siècles ; moderne, il est le fait d'auteurs plus ou moins contemporains.

Dans sa période traditionnelle, l'événement fantastique était surtout extérieur, c'est-à-dire qu'il se trouvait dans l'action ; dans sa période moderne, il favorise un fantastique interne, plus psychologique, mais aussi où les frontières entre le mode réel et l'imaginaire ne sont plus claires. Dans le fantastique traditionnel, il y a toute une série d'êtres qui terrifient et menacent l'homme : du diable de la religion chrétienne aux fantômes et monstres, des loups-garous aux revenants, pour n'en nommer que quelques-uns. En plus, un autre monde — d'où viennent tous ces êtres effrayants — est opposé assez nettement au monde réel. Roger Bozzetto, qui a divisé le fantastique traditionnel en classique et néo-fantastique (les auteurs «classiques» comme Lovecraft, Hodgson et d'autres), écrit à l'égard du néo-fantastique — et nous verrons que Sernine y doit beaucoup :

Aussi, l'aspect judéo-chrétien et innommé de la surnature est-il remplacé par une mythologie autre, exotique dans le temps et l'espace — rappel d'anciennes déités chez

J. Ray par exemple — ou tout simplement inventées, rencontrées dans des rêves puis partagées [...] de façon à constituer un univers de référence, une nouvelle culture mythique [...]. Les nouvelles incarnations de la surnature se tiennent tapies aux limites de notre sphère, n'attendant qu'un signe pour s'insinuer et retrouver les adorateurs de leurs « cultes impies », récupérer leur royaume et asservir de nouveau l'humanité⁴.

Dans le fantastique, ce n'est plus l'âme immortelle qui est l'enjeu, mais tout l'homme et son libre arbitre :

Au lieu d'un affrontement suivi d'un exorcisme, comme dans le [fantastique classique], il s'agit d'un pourrissement, d'un enlissement, d'une dégénérescence : le héros-victime se voit dégénérer, disparaître en tant que personne, devenir « chose innommable » [...]. Il reste l'impossibilité de nommer les dieux autrement que par un « détour » par l'exotisme, l'en-deça ou l'au-delà de l'histoire⁵.

Le fantastique dans « Belphéron »

Si nous regardons la nouvelle « Belphéron » de Sernine, nous trouvons beaucoup de motifs du fantastique traditionnel. L'irruption du surnaturel dans le monde des personnages se fait par l'évocation d'un démon. Cette évocation est une transgression de la part du sorcier, qui sera puni et entraînera dans sa mort tout l'équipage du navire « *Atlante* », à l'exception du narrateur. Le démon est un être d'un autre monde et il reste invisible; c'est un trait caractéristique du fantastique de ne pas décrire

d'être fantastique ou alors de le décrire d'une façon très imprécise. Dans « Belphéron », il est décrit par l'effet qu'il crée par sa présence, à l'aide d'une comparaison : « On le [navire] vit simplement s'enfoncer, comme si une main invisible, intangible, sortie du fleuve, avait saisi le bateau par le milieu et l'avait attiré vers le fond⁶. » D'autre part, le narrateur, grâce à « une certaine culture⁷ », peut expliquer aux autres ce que représente Belphéron — une des trois Puissances du Mal. Rappelons-nous ce que Bozzetto a dit à l'égard de la nouvelle mythologie du néo-fantastique : ces puissances se manifestent sous différentes formes, à différents temps, mais elles sont là depuis toujours. La création du nom « Belphéron », d'ailleurs, pourrait être inspirée par les différents noms du diable dans la littérature religieuse et dans les croyances populaires (par exemple Béliar, Belzébuth).

L'élément qui rapproche le plus le fantastique de Sernine du merveilleux et de la *fantasy*, c'est la sorcellerie et la magie noire qui occupent une place importante dans le récit : il y a un sorcier, Patrice Davard, qui évoque un démon à l'aide d'une pierre magique.

Comme l'a souligné Callois, l'événement fantastique se déroule habituellement dans un climat d'épouvante; l'effet fantastique est plus efficace quand l'auteur fait progresser la peur par étapes. Dans « Belphéron », les spectateurs involontaires de l'évocation passent par tous les stades : de l'inquiétude à l'énervement, de l'alarme à l'angoisse, de la

frayeur à la grande peur et aux hurlements d'épouvante.

Examiné sous l'angle de la structure, le récit fantastique traditionnel utilise souvent la technique du dédoublement en divisant le narrateur en deux personnages : un narrateur-témoin qui, dans un court récit, présente la situation dans laquelle il a entendu l'histoire, et le deuxième narrateur héros de l'événement fantastique. Le narrateur-témoin de « Belphéron » reste un personnage presque inconnu pour le lecteur : il est le rapporteur des paroles de son ami, avec des ambitions d'écrivain, et le témoin lucide et sceptique qui demande à la fin, à la place du lecteur : « Qu'est-ce qui a englouti l'Atlante⁸? » En sus, il établit la crédibilité du narrateur-héros, Valdec, qui est son ami et qui est bien plus cultivé que la plupart des marins. Le deuxième récit, encadré par l'introduction et un court paragraphe de clôture, change le point de vue de la première à la troisième personne avec la focalisation interne.

Dans « Belphéron », le dédoublement du discours se multiplie encore et devient enchevêtré si nous tenons compte du cadre dans lequel se situe la nouvelle, à savoir le recueil. Alors, nous avons quatre narrateurs, car aux deux de la nouvelle s'ajoutent les deux du prologue du recueil : narrateurs sans traits personnels qui rapportent les histoires qu'une « voix de l'ombre » lui a racontées. L'organisation de ces quatre narrateurs est comme celle des poupées russes où chacune en contient une autre, plus petite. La situation de narration accen-

tue la fiction, qui est encore renforcée par le fait qu'un des narrateurs est une mystérieuse voix qui peut même appartenir à un autre monde :

Ceux qui ont lu les Contes de l'ombre savent d'où me viennent ces récits étranges, souvent inquiétants que je me plais à rédiger. C'est une Voix qui me les raconte, la Voix de l'Ombre. Elle me parle, certains soirs, lorsque dans mon salon obscur je regarde s'étendre les dernières braises de l'âtre; je suppose qu'elle vient de l'Au-delà⁹.

Les traditions

Passons maintenant aux rapports de « Belphéron » avec les traditions littéraires. La nouvelle commence comme une nouvelle réaliste — ce qui est une technique essentielle des récits fantastiques : il faut placer le héros (et le lecteur) dans un monde connu et quotidien pour ensuite introduire le surnaturel, l'impossible, d'une façon plus efficace. Le décor de la nouvelle semble assez réaliste (si on ne connaît pas l'univers de Sernine) et la référence à l'histoire, au début du récit (les corsaires et leurs entreprises), renforce encore cette impression; le lecteur pense tout de suite à une de ces villes portuaires qui ont hébergé des corsaires célèbres. Comme nous pouvons nous y attendre dans un tel décor, un marin est présenté qui raconte des contes de marins plus ou moins vrais et parfois même étranges, où les vaisseaux-fantômes ne sont pas rares, tout aussi bien que les naufrages mystérieux. L'annonce de l'histoire du naufrage d'un navire ne

laisse pas soupçonner qu'il s'agira d'un événement surnaturel.

Le récit encadré, qui est le récit proprement fantastique, répète cette technique réaliste en même temps qu'il s'approche d'autres genres parfois voisins du fantastique¹⁰, parce qu'il y a une énigme, un mystère. Mais le récit policier va résoudre cette énigme au cours de l'action; le fait en apparence surnaturel sera expliqué. En plus, le criminel et le monstre fantastique ne causent pas le même frisson chez le lecteur. L'important dans «*Belphéron*» n'est pas la découverte du coupable, comme dans un récit policier (d'ailleurs, nous savons déjà que tout — l'enlèvement, le meurtre et l'incendie criminel — était exécuté pour mettre Davard en possession d'une bague magique); ces épisodes servent, d'une part, à ancrer le récit fantastique plus solidement dans le monde réel et, d'autre part, comme antécédents de l'événement fantastique. Ces événements dont il devient témoin par hasard rendront Valdec capable, plus tard, de comprendre ce qui se passera sur le bateau. «*C'est ainsi que le naufrage de l'Atlante eut pour prélude, dans une impasse de St-Imnestre, un enlèvement et un meurtre aux motifs inexpliqués*¹¹. »

L'irruption du surnaturel a lieu lorsque Davard évoque le démon Belphéron et que le navire sombre sans aucune raison naturelle. L'évocation et l'apparition d'un démon peuvent être rapprochées de deux traditions : la tradition folklorique de l'Occident, qui a comme thème l'apparition du diable, et celle

de contes merveilleux de l'Orient (comme les *Mille et une nuits*), qui décrivent l'évocation d'un génie ou d'un démon soit bénéfique, soit maléfique.

Regardons d'abord la tradition occidentale. Michel Lord, dans une critique d'un autre recueil de Sernine, a écrit à propos de l'influence de la tradition populaire dans l'œuvre de Sernine :

*Par ses motifs et sa thématique, l'œuvre de Sernine se rattache [...] au conte folklorique. L'imaginaire populaire traditionnel pigmente ou envahit en effet presque chacun des récits de Sernine. On y retrouve toute une panoplie de démons, de vampires, de loups-garous soutenus par des personnages, le plus souvent dépassés par les événements, mais qui finissent par triompher du mal*¹².

Dans « Belphéron », nous avons affaire à un démon, ce qui suggère une comparaison avec le diable des contes folkloriques.

En général, le diable apparaît pour tenter et punir les gens ; il est visible pour les hommes mais se cache sous différentes formes d'homme ou d'animal. Il y a trois grandes traditions dans le corpus traditionnel des contes du diable — oraux et écrits — qui relèvent des croyances : le diable justicier, le diable possesseur et le diable pactiseur. Tous ces récits présentent un personnage surnaturel qui s'attaque aux hommes pour les punir parce qu'ils ont transgressé une interdiction. Jean du Berger, dans sa thèse de doctorat « le Diable à la danse », écrit :

Diable des plaintes et des chansons satiriques, diable des fabliaux, de la toponymie et des légendes : ces personnages se confondaient dans une figure d'Adversaire de l'homme qui n'entrait en relations avec les humains que pour ravir leur âme immortelle¹³.

Cela est essentiellement l'image du diable dans les contes folkloriques, qui s'est perpétuée dans la littérature fantastique du XIX^e siècle, puisque ces écrivains s'inspirent de la tradition populaire.

Sans nous attarder davantage à cette analyse des contes canadiens-français de la tradition du «diable bon danseur», nous croyons cependant pouvoir constater — aussi en raison de la lecture d'autres contes «diaboliques» — que, dans les contes traditionnels, le diable surgit en général sans être évoqué par l'homme, mais plutôt pour punir la transgression d'une interdiction de l'Église (par exemple la danse dans les contes que Du Berger a analysés). Au contraire, dans les contes orientaux, c'est souvent un magicien qui évoque un démon (qui peut être le diable) pour conclure un pacte afin d'obtenir la richesse, le pouvoir, un savoir secret ou la femme qu'il désire.

Dans «Belphéron», c'est aussi un sorcier qui évoque le démon pour conclure un pacte diabolique. Selon Lord, «la transgression de ces interdits [à savoir «la rencontre avec des démons qu'il était interdit de nommer ou de reproduire»] conduit inéluctablement à la mort celui qui a joué avec la science défendue¹⁴». La différence entre «Belphéron» et les contes folkloriques est

évidente : d'un côté, l'apparition du diable qui se manifeste sans être appelé explicitement et, de l'autre, l'évocation du démon; punition de la transgression d'une interdiction ecclésiastique et punition d'une transgression qui consiste dans l'acte de l'évocation même; enfin, Belphéron est décrit comme un démon, une manifestation du Mal universel dont le diable de la religion chrétienne ne représente qu'une autre manifestation, un autre nom.

Si nous retournons à la définition du fantastique classique et du néo-fantastique de Bozzetto citée plus haut, nous pouvons alors classer les contes folkloriques dans la catégorie du fantastique classique, mais d'un fantastique influencé par la mythologie judéo-chrétienne, et la nouvelle de Sernine dans la catégorie du néo-fantastique qui remplace cette mythologie par une autre, inventée mais inspirée par des anciennes déités et un concept de puissances éternelles dont les incarnations et les noms changent durant les siècles. Cela est confirmé par l'explication que Valdec donne au capitaine de *l'Atlante* : «Belphéron, ignare, l'une des trois Puissances du Mal! Belphéron, celui qui règne dans les Abysses, le Tourmenté, le Dément, l'Exterminateur, maître de tous les démons de la Mer¹⁵!» Si nous prenons en considération les autres nouvelles du recueil, il est évident que Sernine puise dans deux traditions du fantastique : d'une part, la tradition religieuse — soit le christianisme, soit les anciennes croyances comme celles des Celtes et des Amérindiens — et, d'autre part, une mythologie

inventée et personnelle, influencée par les grands auteurs fantastiques du début du XX^e siècle. Ainsi, détaché des connotations religieuses spécifiques, le démon maléfique devient un être fantastique appartenant au répertoire du fantastique traditionnel.

L'intertextualité

Le fantastique de Sernine repose non seulement sur un maniement habile des éléments traditionnels, mais aussi sur la création d'un univers personnel où se situent presque toutes ses œuvres fantastiques : trois recueils de nouvelles pour les adultes, cinq romans d'aventures pour les adolescents et un roman de *fantasy*¹⁶.

L'univers de Sernine est basé sur des données réelles de la géographie et de l'histoire québécoises : c'est la Nouvelle-France, en particulier la région au sud de Québec entre le Saint-Laurent et les Appalaches où Sernine situe ses récits. Mais cette Nouvelle-France n'a jamais connu la Conquête et, sur la rive sud, on trouve la rivière Paskédiac, la ville de Neubourg avec ses faubourgs et, aux alentours, le village de Granverger et la forêt de Chandeleur qui servent de scène à l'action des récits qui se passent en grande partie au XIX^e siècle. Neubourg et ses environs sont le fief de la famille Davard dont le premier baron, un marin breton, est venu au Québec avec Champlain. À cette Nouvelle-France imaginaire — on a réuni les œuvres fantastiques de Sernine sous le titre du «Cycle de la Nouvelle-France» ou «Cycle de

Neubourg» — s'oppose un autre monde d'où viennent les êtres maléfiques qui hantent l'œuvre fantastique de Sernine, les Puissances du Mal et leurs adjoints. Ces puissances — ainsi que la magie, noire ou blanche — sont souvent associées aux cultes des Celtes et des Amérindiens, et elles sont aidées à entrer dans le monde des hommes par des sorciers; parmi eux est le premier baron Davard, qui a étudié la sorcellerie chez les Shamans. Le goût de la sorcellerie se transmet, dans la famille Davard, de génération en génération afin qu'il y ait toujours un sorcier Davard, et leurs activités causent plusieurs conflits au fil des années.

Les cinq romans constituent une sorte de saga qui présente trois familles et leurs relations conflictuelles; dans les confrontations, les familles paysannes Bertiu et Vignal s'opposent à la famille seigneuriale et surtout aux sorciers Davard. Les héros des romans sont généralement des adolescents, et l'intrigue est pleine de sorcellerie et d'aventures. Les rapports entre les romans et les recueils de nouvelles se font par des personnages et des objets qui apparaissent tantôt dans les uns, tantôt dans les autres (par exemple le premier baron Davard qui est un des personnages principaux dans *le Trésor du «Scorpion»* et dans la première nouvelle des *Légendes du Vieux Manoir*).

L'épopée fantastique *Ludovic* se place un peu à l'écart des autres œuvres en ce qui concerne le lieu de l'action, mais son point de départ est l'univers de Neubourg, plus spécifiquement un vieux manoir

au bord de la forêt de Chandeleur d'où vient le héros, Ludovic Bertiu. Plusieurs objets magiques des romans et des nouvelles jouent un rôle important dans le déroulement de l'intrigue (l'épée Arhapal, la bouteille d'Arthauc, le livre des *Phrases de l'Oracle*). Mais c'est le manoir des Bertiu qui est le manoir du narrateur des trois recueils de nouvelles — ce que nous n'apprenons que dans les textes intercalaires du troisième recueil.

Les trois recueils de nouvelles sont encore plus étroitement liés, car ils ont en commun non seulement l'univers et plusieurs personnages et objets, mais aussi la situation de narration : c'est le même narrateur dans le vieux manoir de Bertiu qui rédige les histoires qu'une voix mystérieuse lui a racontées.

Analysons maintenant de plus près l'inter-textualité dans le recueil *Légendes du Vieux Manoir* dont « Belphéron » fait partie. Formé de huit nouvelles et d'un prologue, tous les récits sont indépendants les uns des autres mais se rattachent quelquefois à l'un des romans par la thématique, les personnages et les objets magiques (par exemple Simon et la magie noire représentée par différents objets dans deux nouvelles : « la Bouteille », dans *Légendes du Vieux Manoir*, et « la Pierre d'Erèbe », dans *Quand vient la nuit*).

Ce qui réunit d'abord toutes les nouvelles, c'est la situation de narration, présentée dans le prologue, et, certainement, l'univers serininien. Il y en a cependant trois qui se détachent des autres, ayant un lieu thématique qui les rattache; elles cons-

tituent une sorte de suite d'un thème dans le temps — l'évocation d'une puissance du Mal par un sorcier de la famille Davard. Il s'agit du «Sorcier d'Aïté-tivché», «Belphéron» et «le Réveil d'Abaldurth¹⁶».

Dans le premier récit, c'est le premier baron Davard qui évoque Manitoba — ce qui n'est que le nom indien pour Abaldurth — avec l'aide des sorciers des Abénakis; dans «Belphéron», Patrice Davard — probablement deux siècles plus tard, car il n'est pas clair combien de temps s'est écoulé depuis le deuxième baron, le corsaire — évoque seul une autre manifestation du Mal; et, dans la troisième nouvelle, c'est le fils de Patrice, Louis Davard, qui — avec les membres du «Cercle violet» — évoque encore une fois Abaldurth. Ainsi l'évocation du Mal par un Davard se répète, et ce cercle n'est pas fermé avec la tentative de Louis : «Meurtri, chassé de ce monde, le démon fuyait vers son redoutable maître. Mais dans les ténèbres où il était tapi, Abaldurth n'avait pas renoncé¹⁸. »

Les trois sorciers échouent à cause de l'intervention des partisans du Bien. Dans «Belphéron», ce n'est pas une vraie confrontation comme dans les deux autres nouvelles; Patrice Davard a pu être dérangé dans le rituel par Valdec, mais il semble plus probable que, étant seul, il ne fût pas assez fort pour contrôler un démon. D'autres détails séparent aussi cette nouvelle des deux autres : Patrice évoque le démon à l'aide d'une bague magique, à bord d'un navire, alors que les deux autres sorciers évoquaient

le démon (la même manifestation du Mal) dans le manoir seigneurial, bâti dans un lieu sacré des Abénakis.

Alexandre et Patrice Davard sont tués pour leur transgression. Louis Davard échappe à ce sort; c'est la sorcière qui sera tuée, peut-être parce qu'elle n'était plus dangereuse. Alexandre Davard et la sorcière sont tous les deux tués par l'épée Arhapol — objet magique très important dans l'univers de Sernine et qui joue un rôle décisif dans plusieurs romans et nouvelles fantastiques — tandis que Patrice Davard se noie au cours du naufrage de l'*Atlante*.

Outre ces trois nouvelles, l'organisation du recueil est très libre et les cinq autres nouvelles sont plus indépendantes — sauf pour la dernière peut-être, qui reprend un personnage secondaire du récit précédent, le père Wenceslas. Au niveau des personnages et des objets, il y a peu de rapports avec d'autres recueils et romans, mais au niveau de la thématique, toutes abordent le sujet de la sorcellerie, de la magie et de l'occultisme.

Comme nous pensons l'avoir montré dans notre étude, le fantastique de Daniel Sernine s'inscrit dans la tradition de cette littérature des XIX^e et XX^e siècles. Son univers et sa thématique s'inspirent, contrairement au fantastique moderne, de la tradition populaire et de la littérature fantastique classique, comme le rappelle Michel Lord :

À l'encontre de la tendance contemporaine qui privilégie l'irruption de l'anormal inexplicable dans l'univers

même de la quotidienneté, Sernine va plutôt chercher, selon la tradition la mieux établie, dans un au-delà voisin des mythologies judéo-chrétienne et hellénique ou, pour rester dans le champ fantastique, voisin de la mythologie inventée par Lovecraft, les sources des perturbations du fonctionnement de la réalité¹⁹.

Sernine s'est créé un univers personnel où toutes ses œuvres fantastiques sont reliées par un réseau de références au niveau de la thématique et de l'intrigue, des personnages et des objets, de l'espace et du temps. Son monde est conditionné par un ordre surnaturel où la sorcellerie prend une place importante. Celle-ci rapproche plusieurs récits du merveilleux, puisqu'elle est acceptée comme réalité, sans aucune interrogation de la part du héros. Mais Sernine pense que la sorcellerie a sa place légitime dans les deux genres :

La frontière n'est donc pas étanche, surtout entre fantasy et fantastique. Dans l'un, la sorcellerie est normale et quotidienne, en quelque sorte naturelle; dans l'autre, elle est intrusive, elle vient bouleverser l'ordre rationnel des choses, la norme quotidienne, d'où l'effet fantastique²⁰.

«Belphéron» est un récit fantastique parce qu'il contient les motifs du fantastique traditionnel et utilise des techniques narratives qui créent l'effet fantastique. Mais nous croyons qu'une analyse de l'intertextualité — comme nous l'avons faite pour «Belphéron» — enrichit l'interprétation de la nouvelle, car elle fait ressortir les rapports que chaque

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

récit de Sernine entretient avec l'ensemble de son œuvre.

Notes

1. Tzevan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

2. Par exemple P.-G. Castex, *le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951 (approche historique); Louis Vax, *la Séduction de l'étrange. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, les Presses universitaires de France, 1987 (2^e édition), et Roger Caillois, *Images, images...*, Paris, Stock, 1975 (comparaison avec les genres voisins); Jean Bellemin-Noël, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, n° 2 (mai 1971), p. 103-118 (approche psycho-analytique).

3. Roger Callois, *op. cit.*, p. 15.

4. Roger Bozzetto, «Du fantastique moderne ou De la modernité du fantastique», *Requiem*, n° 23 (octobre 1978), p. 24.

5. *Ibid.*, p. 24.

6. Daniel Sernine, «Belphéron», *Légendes du Vieux Manoir*, Montréal, Presses Sélect, 1979, p. 92 [désormais LVM].

7. *Ibid.*, p. 79.

8. *Ibid.*, p. 92.

9. Daniel Sernine, «Prologue : le Vieux Manoir», *LVM*, p. 7.

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

10. Voir par exemple Louis Vax, *l'Art et la littérature fantastique*, Paris, les Presses universitaires de France, 1979, p. 12-13.

11. Daniel Sernine, «Belphéron», *LVM*, p. 84.

12. Michel Lord, «les Pièges de la tradition fantastique», *Lettres québécoises*, n° 35 (automne 1984), p. 39. Lord analyse, dans cet article, le troisième recueil de Sernine, *Quand vient la nuit*, où le diable «catholique» est à l'œuvre.

13. Jean Du Berger, «le Diable à la danse», thèse de doctorat, Département d'histoire, Université Laval, 1980, p. 13.

14. Michel Lord, «Entre l'espoir et le désespoir, un univers de sensations», *Québec français*, n° 64 (décembre 1986), p. 32.

15. Daniel Sernine, «Belphéron», *LVM*, p. 91.

16. Recueils de nouvelles : *les Contes de l'ombre*, Montréal, Presses Sélect, 1978; *Légendes du Vieux Manoir*, Montréal, Presses Sélect, 1979; *Quand vient la nuit*, Longueuil, le Préambule, 1983. Romans d'aventure : *le Trésor du «Scorpion»*, Montréal, Éditions Paulines, 1980; *l'Épée Arhpal*, Montréal, Éditions Paulines, 1981; *la Cité inconnue*, Montréal, Éditions Paulines, 1982; *les Envoûtements*, Montréal, Éditions Paulines, 1985; *le Cercle violet*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1984. Roman de *fantasy* : *Ludovic*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1983.

17. *LVM*, p. 9-36, p. 78-93, p. 100-127.

18. Daniel Sernine, «le Réveil d'Abaldurth», *LVM*, p. 127.

19. Michel Lord, «Entre l'espoir et le désespoir...», *loc. cit.*, p. 32.

20. Pierre Djàda Lacroix, «Interview avec Daniel Sernine», *Carfax*, n° 3 (automne 1984), p. 16.

SOPHIE WAMPACH

L'inscription du fantastique dans

«les Cyclopes du jardin public»

de Marie José Thériault

Un texte piège, sans limite et sans carte fiable : un univers de signes dont le code fait défaut [...] le lecteur hésite à retrouver un chemin dans les gravats, entre ces pistes contradictoires [...]. Et le texte lui-même [...] se transforme à la fois en OBJET fantastique, alors même qu'il se présente aussi comme la CLE du monde qu'il met en scène [...]. Et le sens est là, il naît des jeux du texte, de son économie quasi-ludique, comme un rébus.

Roger Bozzetto¹,
Requiem, octobre 1978.

Présentation

L'épigraphe présentée ci-dessus a pour fonction de donner au lecteur une bonne idée de la façon dont nous aborderons ici l'écriture fantastique. Ajoutons, pour préciser, que nous proposons une analyse intratextuelle de Marie José Thériault, «les Cyclopes du jardin public²», faite du point de vue de l'inscription du littéraire. Par inscription du littéraire, nous entendons tout ce qui concerne les enjeux d'écriture que tout texte manipulerait dans son contenu anecdotique général³. Le «littéraire» sera entendu «au sens de sa manifestation discursive dans le déroulement du texte, du point de vue de

la façon dont se réalise le processus d'énonciation⁴», «c'est-à-dire la manière dont finit par être posé le contenu asserté par le texte⁵».

Pour nous, tout travail de construction langagière présente avant tout, par l'emploi même de ce matériau, un discours sur la littérature, qui serait repérable dans l'entier du texte en tant que résultat de la fiction. C'est de ce point de vue que la trame événementielle, la diégèse, serait inextricablement liée au discours sur la littérature que tiendrait le texte. Notre analyse s'attachera, dans un premier temps, à repérer l'isotopie du littéraire ou de l'écriture, ce groupe d'éléments étant, parmi l'ensemble des autres isotopies, celui qui fonde le texte. C'est le sujet de l'énonciation qui sera pour nous le responsable de la performance des «Cyclopes du jardin public». Ce sujet de l'énonciation que nous présumons à tout texte est l'instance qui supporte le discours, tenu par ces textes, sur la littérature.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici, étant donné ce que nous avons dit plus haut, c'est de voir comment un texte fantastique parle de littérature, de voir si la conception du littéraire qu'il instaure serait si différente de celle d'un texte «réaliste» et, si oui, comment? Nous pensons, avec Jean Fabre, que le fantastique «loin d'être une sous-littérature [...] ressemblerait plutôt à une quintessence du phénomène littéraire : réflexion [sic] de la littérature, réflexion sur la littérature⁶». C'est ce qui nous incite à formuler l'hypothèse selon laquelle l'étude de l'inscription du littéraire pour-

rait nous amener à cerner de plus près son rapport au fantastique et, ce faisant, à mieux cerner l'écriture fantastique. Car, selon l'hypothèse que nous empruntons à Louise Milot, «la manifestation/l'inscription du littéraire dans le discours, parce qu'elle est forcément essentielle, peut expliquer toute une série d'autres manifestations discursives qu'elle commanderait⁷». Parmi les différentes isotopies figuratives repérables dans le texte de notre analyse, la manifestation d'une isotopie du littéraire ou de l'écriture sera donc privilégiée.

1. L'énigmatique inscription du carton dans la vitrine/l'enseigne du commerce et ses idéogrammes chinois

Mises à part les inscriptions du littéraire proprement dites, nous incluons, dans le syntagme «inscription du littéraire», les enjeux d'écriture manifestés par un texte et que nous pouvons construire grâce à l'analyse; il faut donc les distinguer des inscriptions repérables dans la manifestation discursive. Dans «les Cyclopes du jardin public», on ne trouve qu'une seule inscription de l'écriture : celle qui est disposée dans la vitrine du commerce en face de laquelle se retrouve le personnage masculin, une fois passé dans l'autre monde. On trouve donc l'énigmatique inscription du carton qui disait : «*Chinese dresses imported from Taiwan — free alterations with order \$ 100 and over*⁸».

Au début de l'analyse, nous avons d'abord considéré les idéogrammes chinois de l'enseigne

comme des inscriptions du littéraire, jusqu'à ce que nous repérions tout un réseau de figures qui relevaient davantage de la « construction » que de l'écriture, même si l'écriture est aussi une forme de construction. C'est par rapport à ce réseau de figures que les idéogrammes, qui sont en fait plus des dessins qu'une écriture, ont été placés du côté des figures de construction. Ainsi on peut observer dans le texte, et cela du début à la fin, des figures comme : gratte-ciel, plan, contours, dessin, rues en terrasses, parcours... Nous verrons plus loin comment ces figures sont requises pour installer le fantastique, dans ce texte du moins.

1.1 L'écriture et la lecture/ le plan et le parcours

En effectuant le relevé de ces occurrences, un fait s'est imposé : le décalage entre les personnages, « il » et l'Eurasienne, au sujet de leur compétence à lire la réalité dans laquelle ils se trouvent, c'est-à-dire une différence dans la manipulation des signes, des indices fournis par l'environnement ou leur réalité. Lui ne voit pas les altérations de l'environnement qui s'opèrent progressivement ou, s'il les voit, il n'essaie pas de les comprendre ; il ne saisit pas, ne comprend pas, par exemple, le nouvel aménagement des quais, au port. En fait, il tente coûte que coûte, non pas de voir les altérations, de lire le nouvel aménagement de l'environnement, mais de retrouver la sortie pour reconnaître son monde.

L'Eurasienne, quant à elle, n'a pas besoin de lire les divers indices de transformation car elle trace les signes; elle les manipule : « J'ai dessiné moi-même ce parcours⁹. » Elle est le guide alors que lui est un touriste malgré lui. Ce qui nous amène à poser l'hypothèse selon laquelle « les Cyclopes du jardin public » mettrait en discours, pour installer le fantastique :

- a) l'incapacité du personnage « il » à lire les signes, à déchiffrer le nouvel aménagement de l'environnement;
- b) le recours aux services d'un guide qui va le tromper;
- c) la manipulation et l'organisation des signes (l'Eurasienne va l'entraîner dans ce parcours qu'elle trace elle-même);
- d) la capture de « il » qui sera alors, et de façon certaine, la proie du piège fantastique (ou de l'univers des signes) lorsqu'il sera « fixé » dans l'autre monde par l'œil du cyclope.

Mais allons voir cette dernière étape, dans le texte, qui est aussi le lieu de la performance narrative. Nous verrons ensuite, en examinant ce qui s'est passé avant et après cette scène, de quelle façon sont disposées, dans le texte, les figures du littéraire ou de la construction. Ce qui devrait nous permettre de préciser l'hypothèse et de cerner d'un peu plus près l'écriture fantastique.

2. Où le personnage qui ne sait pas lire est lu par un personnage double et fabuleux

Alors que l'homme est toujours en train de suivre l'Eurasienne, sur son sentier accidenté, ils débouchent sur un parc « parsemé de petits kiosques » :

De l'un deux, qu'ils contournèrent, sortirent soudain deux oiseaux fabuleux, des échassiers aux pattes noires et frêles, au corps jaune, dont la tête huppée était pourvue d'un long bec effilé et recourbé comme un sabre. Ils se dirigèrent immédiatement vers lui et le plus grand des deux, sautant sur les bras de l'homme, agrippa son poignet, y arrondit les serres et, tête renversée, se balançait dans le vide. Puis d'un mouvement rapide, il se remit à la verticale et picora le biceps de sa proie. Comme l'homme tentait de se libérer en introduisant ses doigts entre les griffes de l'animal, il fut saisi d'un haut-le-cœur : l'oiseau ne possédait qu'un œil, immense et rouge, en plein centre du front, et cet œil le regardait fixement. À ce moment, l'Eurasienne dit quelque chose dans une langue qu'il ne comprit pas¹⁰.

Examinons maintenant ce qui s'est produit et qui a renouvelé la perspective par sa redistribution des participants. D'abord, avant qu'il ne soit lui-même objet d'observation, le personnage « il » était celui qui regardait, qui distinguait en somme celui dont la vision était présentée au lecteur. En situation initiale, il observe de loin la silhouette de la ville, puis les wagons et le nouvel aménagement des quais. Progressivement, il entre dans le « néant noir¹¹ », devient aveugle, puis apparaissent l'en-

seigne lumineuse et ses idéogrammes chinois, le contenu de la vitrine, et enfin l'Eurasienne. Ce qui nous intéresse ici, c'est de constater que, jusqu'à ce moment du récit, le personnage «il» n'enregistre aucunement les multiples informations qui jalonnent son parcours. Il ne lit pas les signes. Dès le début, en effet :

La journée se déroulait à reculons avec une inquiétante lenteur. D'abord, il n'avait rien remarqué. Il croyait que c'était là une nuit normale, fluide et si limpide qu'on pouvait s'y mouvoir librement sans jamais tâtonner le long des murs pour trouver sa voie¹².

Un peu plus loin, alors que «son attention se portait surtout sur la large baie qui séparait la ville du port, [...] il ne comprenait pas pourquoi [...] on avait aménagé des quais à telle distance de cette métropole¹³». Non seulement il ne voit pas l'altération de l'environnement mais il cherche la sortie. Alors que le ciel s'obscurcit rapidement, «il chercha un repère en se tournant de côté et d'autre car la noirceur profonde lui donnait un peu le vertige¹⁴». Et il ne voit plus qu'une «paroi lisse et sans reflet paraissant n'avoir pas de fin¹⁵». «Il marcha quand même dans cette direction car il espérait y trouver la sortie du port¹⁶. »

Il faut bien voir que, jusque-là, le personnage «il» fait tout simplement abstraction d'une dimension qu'il ne reconnaît pas, dans ce sens que ce qui l'intéresse, ou tout ce qui le motive, c'est seulement de «trouver sa voie», son chemin. Mais alors qu'il est en passe d'entrer dans l'autre monde, après être

passé par le «vide infini», le «néant noir», le «rien», le personnage «il» recherche «la présence d'un obstacle, d'un objet, d'un élément tangible, en somme, qui eût humanisé ce rien effroyable où il errait¹⁷».

Lorsqu'il se trouve dans l'autre monde et qu'il voit l'enseigne et ses idéogrammes chinois clignoter, sa réaction n'est toujours pas de déchiffrer les signes, de lire les informations (une enseigne, des idéogrammes). Même si les inscriptions avaient été écrites dans sa langue, il n'aurait pas réagi autrement, car ce qui l'intéresse, ce qu'il perçoit dans cette enseigne et dans les autres, c'est le réconfort, le fait qu'il reconnaît là le «vrai monde». Ainsi, quand il voit l'enseigne, «le cœur lui bondit dans la poitrine¹⁸», et quand il voit la rue bordée de boutiques cela «suffit à lui redonner de l'assurance¹⁹». La joie de reconnaître une enseigne, une rue, est telle que «le soleil [...] sur le point de se coucher n'éveilla cependant pas en lui la moindre inquiétude. Il ne fit aucun cas de ce monde à l'envers, ne réagit nullement devant l'absurde d'une nuit qui prenait fin avec le ponant²⁰». C'est la même chose en ce qui a trait à l'arrêt devant la vitrine : tout ce qu'il fait, c'est d'en détailler le contenu, composé d'objets transformés, travaillés, construits :

- un canard caramélisé pendu par les pattes;
- un panier plein de racines de gingembre qui tordaient leurs bras marqués de nœuds;
- une paire de pantoufles brodées;

— deux ou trois boîtes de thé où apparaissait le dessin d'une montagne.

À partir de ce moment, les choses commencent à se préciser. Alors qu'il demande à l'Eurasienne si elle est bien certaine qu'elle connaît le chemin, on peut lire : « Bien qu'il fut convaincu d'être victime d'un leurre, il la suivait car elle l'intriguait²³. » Alors, non seulement il n'est plus son propre guide, mais il l'admet, il le reconnaît ; il croit au fait qu'il se trouve dans un leurre, c'est-à-dire dans une dimension fabriquée. Mais, plus encore, il désire connaître l'intrigue. Toutefois, il ne se laisse pas encore aller tout à fait, dans le sens où il se réfère toujours à ce qu'il connaît déjà pour appréhender les événements. Ainsi, sur le parcours, il « lorgnait le taillis d'un œil presque lubrique, s'inquiétant de savoir si l'Eurasienne n'était pas une jeune femme aux mœurs légères et s'il n'allait pas se passer là des choses que la morale condamne²⁴ ». Mais n'a-t-il pas déjà été question, dans le texte, de mœurs légères que la morale condamne ? Les revues pornographiques Thaï dans la vitrine. Autrement dit, le personnage « il » essaie de lire l'événement, ou l'intrigue, à partir d'un référent préexistant. Il tente de prévoir, sans tenir compte du contexte. Mais, de toute façon, le texte nous apprend que le personnage « fut vite déçu²⁵ ». Il constate un peu plus loin que son sentier à lui est très accidenté et plus bas que celui de l'Eurasienne qui, elle, marche sur un parcours que, comme on l'a vu, elle a dessiné elle-même. Cependant, alors qu'il est clair qu'il se

trouve en plein leurre, il ne relève pas tout à fait l'absurdité de cette réponse, ce qu'il aurait fait dans la première partie du récit où il « notait²⁶ » les transformations même s'il ne les interprétait pas. Il est toujours préoccupé par la vision et non par l'interprétation ou la lecture. Il continue de chercher sa voie grâce à la perception visuelle et à ses références personnelles sur le monde. Jusqu'au moment où, près d'arriver au jardin public, la femme lui fait des signes de la main « comme pour dire : "Allons, allons, il n'y a pas de temps à perdre"²⁷ ». C'est à ce moment qu'il commence à se laisser aller/basculer, mais pas encore tout à fait, vers le fantastique : « Il ne s'inquiétait plus de savoir où cette femme le menait : il se contentait de lui obéir, en proie à une étrange fascination²⁸. »

Ce n'est qu'une fois « en proie à [cette] étrange fascination » qu'il peut être conduit dans un autre espace encore plus éloigné des références du monde réel et encore plus étrange. Alors seulement peut avoir lieu la transformation : le personnage qui voulait prévoir l'intrigue est lu, lui-même, par le cyclope. Il est intégré au discours du fantastique ; il est devenu un élément de l'intrigue. Et nous verrons plus loin à quel point il devient nécessaire à la construction de la fiction.

3. Dédoublement de la fiction/ dédoublement de l'écriture

À ce point de notre analyse, on voit bien que le parcours narratif du personnage « il » n'est pas

celui du héros. Ce serait plutôt la femme, l'héroïne. Le personnage masculin est la victime qui n'a pas réussi à trouver son chemin et qui est devenue la proie d'une étrange fascination alors que l'Eurasienne dessine elle-même son parcours et mange la victime. Mais si nous nous reportons au point stratégique du récit, le moment où le personnage «il» se fait fixer par l'œil du cyclope, force nous est de considérer l'entrée en scène d'un troisième terme : au plan de l'intrigue il s'agit du couple de cyclopes et, au niveau textuel, du fabuleux, du fantastique, en somme du littéraire. Et c'est justement ce troisième terme qui a changé la perspective, qui a redistribué de façon inédite les participants.

Réexaminons les valeurs proposées par le texte : selon la théorie sémiotique de Greimas²⁹, le texte installe dès le départ les figures qui seront transformées ou réinterprétées. Au début du récit (et déjà inscrites dans le titre) «les Cyclopes du jardin public», nous pouvons observer des figures de perception visuelle et intellectuelle que nous regroupons sous l'isotopie de la lecture. Mais nous relevons également des figures de l'isotopie de la construction ou de l'aménagement. Mentionnons quelques rappels :

1^{re} partie

- gratte-ciel construits en bordure de la ville;
- où se dessinait parfois le volume sombre d'un wagon-citerne;
- itinéraire; chemin; voie;

2^e partie

- rues en tous points semblables à la première;
- impression de marcher sur du plan;
- les objets construits dans la vitrine;
- «J'ai dessiné moi-même ce parcours»;
- plateau;
- guide;
- jardin à l'anglaise;
- etc.

Ces figures, on le voit, traversent le récit mais, ce qu'il faut bien voir, et nous avions d'abord pensé le contraire, c'est qu'elles ne peuvent être conjointes exclusivement au personnage de l'Eurasienne. Même si elle a dessiné un parcours, ce n'est toutefois pas ce qui la rend compétente à faire entrer l'homme dans l'œil du cyclope. Mais elle a bien quelque chose de plus que le personnage de l'homme : elle fait des signes de la main, sur le parcours, pour indiquer à l'homme de se dépêcher; elle trace le parcours, elle aménage des signes. Enfin, elle possède une langue qu'«il» ne comprend pas. Lui ne sait pas lire les signes : il ne lit pas ou ne voit pas les altérations, le nouvel aménagement de l'environnement, pas plus qu'il ne les interprète. Il ne comprend pas non plus la langue de l'Eurasienne. Mais nous, comment faut-il que nous lisions ces observations? C'est ici que l'énigmatique inscription va nous éclairer.

4. Le contenu redistribué

Si on relit l'inscription :

L'INSCRIPTION DU FANTASTIQUE

Chinese dresses imported from Taiwan — free alterations with order \$ 100 and over,

on y distingue la figure de l'Orient ou la figure de l'autre versant du monde : *chinese*; la figure d'un objet confectionné, construit : *dresses*; la figure d'un passage, d'un parcours : *imported*; une figure de l'altération que l'on trouve telle quelle : *alterations*; et enfin une figure de condition : *with order \$ 100 and over*. Or, dans la partie du texte qui succède à la performance, on retrouve toutes ces figures, mais dans un autre contexte. On pourrait ainsi faire la lecture suivante : « les Cyclopes du jardin public » raconte l'histoire d'un homme importé d'un autre monde qu'on a dû tromper, mystifier (condition). Une fois attrapé, on l'a modifié, on l'a altéré : on l'a coupé en petits morceaux, en cubes, et on en a fait des canapés : des cubes de chair disposés sur des canapés.

Notre hypothèse serait donc vérifiée : ce qui est présenté dans la finale du texte, ce sont les cubes, les craquelins et les canapés ou des figures de la construction. Notons que les figures de la couture et de la cuisine étaient déjà disposées dans le texte. Dès l'arrêt devant la vitrine, le personnage « il » a pu détailler le contenu de celle-ci :

- des pantoufles brodées;
- un carré de soie jaune;
- un panier;
- des bouchées de viande de porc disposées avec art sur des plateaux.

Mais ce sont là des figures de couture et de cuisine «réalistes» alors que celles du dépeçage (confection, couture), de la taille en cubes (couture/cuisine) et de la disposition sur des craquelins se rapportent davantage à la cuisine monstrueuse, ce qui relève de la fiction et, plus spécifiquement ici, de l'écriture fantastique.

C'est dire que nous pourrions voir, dans ce texte de Marie José Thériault, une leçon d'écriture. Pour faire de la cuisine, il faut un ensemble d'ingrédients et un mode de préparation. Pour écrire un récit fantastique comme «les Cyclopes du jardin public», il faut d'abord placer dans l'espace fictionnel une vitrine remplie d'objets hétéroclites, puis redistribuer ces mêmes objets dans le récit. Les quelques exemples de redistribution suivants vont nous permettre d'aborder la question du rapport entre l'inscription du littéraire et le contenu anecdotique :

- le «canard caramélisé pendu par les pattes» (p. 211) devient l'oiseau fabuleux qui, «sautant sur le bras de l'homme, agrippa son poignet, y arrondit les serres et, tête renversée, se balançait dans le vide» (p. 215);
- «des bouchées de viande de porc disposées avec art sur des plateaux» (p. 211) deviennent une «table [qui] croulait presque sous le poids de nombreux plateaux d'argent poli pleins de canapés que la seconde Eurasienne préparait en disposant, sur des craquelins

de formes variées, des mets appétissants taillés en cubes» (p. 216);

— «des poupées japonaises qui balançaient des fléaux sur leurs épaules» (p. 212) prennent la forme de douzaines d'Eurasiennes (p. 216);

— etc.

5. Un plat de cuisine monstrueuse commandée par l'écriture fantastique

Dans le récit «les Cyclopes du jardin public» nous pouvons lire, d'une part, l'histoire d'un homme :

- a) qui ne lit pas les altérations de l'environnement;
- b) qui, une fois dans l'autre monde, continue de ne pas lire les signes de transformation;
- c) jusqu'à ce qu'il rencontre une femme (l'intrigue) qui va faire de lui une victime en proie à une étrange fascination;
- d) convaincu de se trouver dans un leurre, il continue de chercher son chemin, mais il sera fixé par l'œil du cyclope et réduit en cubes, éléments nécessaires à la cuisine et à l'écriture fantastique de ce texte;

et, d'autre part, tout le parcours tracé par les figures de la construction, de l'aménagement des quais, de la situation initiale aux craquelins de la finale.

Ce qui donne un sens au parcours, ce sont les étapes qui indiquent le changement de niveau. Lorsque l'Eurasienne dit qu'elle a tracé elle-même

le parcours, le personnage est avisé qu'il est passé dans la fiction, mais il ne veut pas y croire. Lorsqu'« il » est fixé par le cyclope, il est passé dans la fiction, mais dans la fiction dédoublée où le fantastique s'autodésigne. Ce n'est qu'à partir de ce moment que la couture, la cuisine, la construction monstrueuse ont lieu : c'est le « détournement du sens, un peu comme dans l'art du masque, écart entre le signifié et le signifiant par lequel l'écriture devient autonome : elle se nomme elle-même, elle se montre du doigt³⁰ ».

Ces étapes représentent en fait les enjeux d'écriture du récit « les Cyclopes du jardin public » qui sont, d'une part, de mettre en scène étape par étape, justement, le parcours de la lecture et de l'écriture et, d'autre part, de pointer la construction du fantastique. Manifestés à travers le contenu anecdotique général, ces enjeux sont à retracer, particulièrement dans le parcours du personnage « il » qui doit passer dans un second monde où il a accès à un ensemble d'objets d'art dont quelques-uns sont comestibles, puis dans un troisième où il devient lui-même objet d'art et, qui plus est, comestible. Ce qui doit être transformé, dans le récit fantastique, c'est l'aménagement du réel préexistant, du personnage-victime (la vitrine), pour que soit instaurée une vision nouvelle du monde. Comme le personnage « il » n'avait manifestement pas de compétence à croire au fantastique, il a fallu employer les grands moyens ; on pourrait même aller jusqu'à dire qu'il a été « cuisiné ». Il y aurait, de ce point

de vue, un rapport de nécessité entre les enjeux d'écriture de ce texte et les figures de couture et de boucherie réunies sous la figure de l'art. Il fallait montrer que le lecteur doit être mangé et qu'il faut, pour construire une histoire fantastique, découper puis tailler des morceaux de réel pour en faire un nouvel aménagement. C'est ce qui fait, comme l'écrit Gaétan Brulotte, que « le texte du leurre descriptif oscille [...] entre sa dimension référentielle et son aspect littéral³¹ ». En fin de compte, le texte de notre analyse démontre à quel point le texte fantastique « loin d'être une sous-littérature ressemblerait plutôt à une quintessence du phénomène littéraire : réflexion [sic] de la littérature, réflexion sur la littérature³² ». Quant à l'inscription proprement dite, celle du carton dans la vitrine, elle est à lire comme la représentation dans le texte de tous les enjeux d'écriture du récit « les Cyclopes du jardin public ».

On pourrait également lire ce parcours comme un guide de lecture du récit fantastique puisque, le récit de Marie José Thériault le montre bien, l'un ne va pas sans l'autre. Ainsi le lecteur doit-il, non seulement entrer dans la fiction et ne pas tenter de retrouver la sortie ou de retrouver la veilleuse qui lui indique qu'il est bien chez lui, mais il doit se laisser prendre, suivre l'Eurasienne parce qu'elle l'intrigue, et enfin se laisser emporter, hypnotiser par la fiction pour être vu/lu par le monstre. Cette lecture substitue alors, à l'aménagement du réel du lecteur, un autre monde, une autre vision. De ce

point de vue, le cheminement du personnage «il» est le double du lecteur.

Notons, avant de terminer, que le parcours de la signification du texte que nous avons étudié n'instaure pas en son début une figure pour finir par son contraire. On retrouve la figure de la construction au début et à la fin du récit. Ce qu'il est intéressant de lire, c'est ce qui s'est passé entre les situations initiale et finale afin de voir comment ont été réinterprétées les figures. Cela nous aura permis de présenter les hypothèses suivantes :

- a) si le texte réaliste doit s'attacher à pointer, comme en surplus, le réel ou le référentiel, le texte fantastique, quant à lui, doit s'attacher à pointer doublement³³ le littéral, le fabuleux; dédoubler l'inscription du littéraire;
- b) d'où la nécessité de recourir à des figures de construction dans la construction : qu'elles soient picturales (ex. dans « Venise passé-composé » d'Annick Perrot-Bishop³⁴); musicales, sculpturales, chirurgicales (ex. dans « Théophile Godin » de Gilles Pellerin³⁵); qu'elles relèvent de la cuisine, de la couture, de la botanique (ex. dans « la Mort exquise » de Claude Mathieu³⁶), etc.;
- c) si ces figures ne relèvent pas explicitement d'un travail de construction ou d'aménagement d'objets, il semble toutefois nécessaire au récit fantastique, pour instaurer le fantastique, de recourir à quelque chose de

L'INSCRIPTION DU FANTASTIQUE

construit qui sert à instaurer l'autre monde pour introduire une nouvelle référence. Comme il faut dédoubler la fiction, il faut dédoubler l'écriture : du littéraire, il s'agirait de passer à une autre forme de construction. Nous pensons ici au texte de Virginia Woolf intitulé « Objets massifs³⁷ », dans lequel des petits éclats de verre, des morceaux de porcelaine ou autres objets semblables ramassés dans les rues ou sur la plage, servent de passage pour « importer » le personnage du politicien dans un monde lointain de contemplation. Il faut bien voir ici que ces objets, dans la configuration qu'ils forment dans le texte, représentent, somme toute, un aménagement d'éléments, comme c'est le cas pour les objets de la vitrine et les canapés dans « les Cyclopes du jardin public ».

Notes

1. Roger Bozzetto, « Du fantastique moderne ou De la modernité du fantastique », *Requiem*, n° 23 (vol. IV, n° 5, octobre 1978), p. 25.

2. Marie José Thériault, « les Cyclopes du jardin public », dans Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, p. 207-217 (Coll. Bibliothèque québécoise). Ci-après appelé « les Cyclopes du jardin public ».

3. Louise Milot et Sophie Wampach, « l'Alchimie de l'oral et de l'écrit dans *l'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils », à paraître dans les Actes du *Colloque sur la Constitution de la littérature québécoise au XIX^e siècle* (juin 1988), Québec, CRELIQ.

4. Louise Milot, « l'Inscription inévitable du littéraire dans le texte. Le cas du roman québécois au XIX^e siècle ». Description du projet de recherche (présenté au CRSH en 1986), p. 7.

5. A.J. Greimas, *Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette Université, 1979, cité par L. Milot, *ibid.*, p. 7.

6. Jean Fabre, « Du fantastique [...] », *Québec français*, n° 50 (mai 1983), p. 42.

7. Louise Milot, *op. cit.*, p. 2.

8. « Les Cyclopes du jardin public », p. 212.

L'INSCRIPTION DU FANTASTIQUE

9. *Ibid.*, p. 214.
10. *Ibid.*, p. 215-216.
11. *Ibid.*, p. 210.
12. *Ibid.*, p. 207.
13. *Ibid.*, p. 208.
14. *Loc. cit.*
15. *Loc. cit.*
16. *Loc. cit.*
17. *Ibid.*, p. 210.
18. *Loc. cit.*
19. *Ibid.*, p. 211.
20. *Loc. cit.*
21. *Ibid.*, p. 212.
22. *Ibid.*, p. 213.
23. *Ibid.*, p. 214.
24. *Loc. cit.*
25. *Loc. cit.*
26. *Ibid.*, p. 208.
27. *Ibid.*, p. 215.
28. *Loc. cit.*
29. A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970 (Coll. Poétique); *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983 (Coll. Poétique); et *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tomes 1 et 2, Paris Hachette Université, 1979 et 1986.
30. Gaétan Brulotte, «le Sceptre et le Spectre», *Études littéraires*, vol. 7, n° 1 (avril 1974), p. 104.
31. *Ibid.*, p. 101.
32. Déjà cité, voir note 6.
33. Voir sur cette question du dédoublement de la fiction et sur l'écriture fantastique, les articles de Gaétan Brulotte (voir note 30) et de Michel Lord, «Jalons pour une analyse du récit fantastique québécois (1960-1985)», *Actes du premier colloque des étudiant-e-s*

LES VOIES DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS

gradué-e-s du CRELIQ 1985, Québec, CRELIQ, 1986, p. 55-67.

34. Annick Perrot-Bishop, «Venise passé-composé», *Solaris*, n° 53 (vol. IX, n° 5, automne 1983), p. 6-7.

35. Gilles Pellerin, «Théophile Godin», *Solaris*, n° 52 (vol. IX, n° 4 (août-septembre 1983), p. 7.

36. Claude Mathieu, «la Mort exquise», dans *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, p. 159-177.

37. Virginia Woolf, «Objets massifs», dans *le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours*, Anthologie établie et présentée par Anne Richter, [Verviers, Belgique], Marabout, [1977], p. 115-116, 118-120.

TABLE DES MATIÈRES

Maurice Émond, Avant-propos	7
Georges Desmeules, « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le- plus-beau » de Michel Bélil	9
Jean Désy, Le Fantastique : relativité et inquiétante absurdité	25
Christine Hamel, Problématique du fantastique dans « Mutation » de Claudette Charbonneau-Tissot	43
Angèle Laferrière, Les Images de la féminité dans <i>l'Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle</i> de Maurice Émond	61

Christiane Lahaie, Fantastique littéraire/fantastique filmique. L'écrit ou l'écran	83
François Larocque, L'Archétype de la gueule dévorante dans «la Mort exquise» de Claude Mathieu	103
Pierre Mercier, Structure et organisation de quelques thèmes dans «les Cyclopes du jardin public» de Marie José Thériault	123
Lise Morin, La Fantasticité dans «les Doigts extrava- gants» d'André Maillet	141
Stanley Péan Horreur et subversité en littérature fantastique	161
Danielle Pittet, Analyse des procédés grotesques dans «le Sac» tiré de <i>contes pour un homme seul</i> d'Yves Thériault	179
Ursula Rapp, Traditions et Intertextualité dans «Belphéron» de Daniel Sernine	203
Sophie Wampach, L'Inscription du fantastique dans «les Cyclopes du jardin public» de Marie José Thériault	223

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DES ATELIERS GRAPHIQUES
MARC VEILLEUX INC.
EN DÉCEMBRE 1990.

*Georges Desmeules, Jean Désy,
Christine Hamel, Angèle Laferrière,
Christiane Lahaie, François Larocque,
Pierre Mercier, Lise Morin,
Stanley Péan, Danielle Pittet,
Ursula Rapp, Sophie Wampach*

*Sous la direction de
Maurice Émond*

COLLECTION SÉMINAIRE

N° 3



CENTRE DE
RECHERCHE EN
LITTÉRATURE
QUÉBÉCOISE