

LISE MORIN

LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE
DE 1960 À 1985

Entre le hasard et la fatalité



LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE DE 1960 À 1985

ENTRE LE HASARD ET LA FATALITÉ

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
SÉRIE « ÉTUDES »

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
SONT DIRIGÉS PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

Cet ouvrage a été publié en partie grâce à des subventions du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec.

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement du Conseil des arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) du Québec des subventions pour l'ensemble de son programme de publication.

LISE MORIN

LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE
DE 1960 À 1985
ENTRE LE HASARD ET LA FATALITÉ

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

© Nuit blanche éditeur
ISBN : 2-921053-60-8

Pour Éric

REMERCIEMENTS

Par les temps qui courent, les suppôts de Satan se font rares. Comme, en dépit de mes vœux les plus ardents, aucun diable lettré ne s'est montré désireux de conclure avec moi certain pacte sulfureux, j'ai dû rédiger moi-même cet ouvrage – l'on constatera assez les lacunes que ce manque de collaboration a entraînées...

À défaut d'aide surnaturelle, j'ai reçu des appuis bien terrestres ; je souhaite remercier bien sincèrement ceux qui ont eu la gentillesse de me les dispenser. M. Aurélien Boivin, qui a effectué des lectures fines et attentives de ce travail, a droit à toute ma gratitude pour son inappréciable dévouement, de même que Mme Louise Milot, qui m'a fait bénéficier de son expérience, de ses vastes connaissances théoriques et de ses suggestions avisées.

Je tiens à remercier chaleureusement M. Maurice Émond, qui m'a insufflé le goût du fantastique dans ses cours, des plus captivants, sur ce genre littéraire. Sans lui, l'idée d'étudier le fantastique québécois ne m'aurait peut-être jamais effleuré l'esprit.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance à Mme Pauline Dubé, qui m'a suggéré des pistes de recherche inexplorées lors de nos longues et fructueuses conversations.

Enfin, je remercie le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec et le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, qui m'ont tous deux octroyé une bourse pour la réalisation de cet ouvrage.

Ce ne sont pas les choses permanentes, ni quotidiennes qui donnent matière à narration, mais ce qui est extraordinaire, ce qui se détache de l'ordinaire monotonie. C'est vrai même de Maupassant et de ses successeurs qui ont appris à chercher l'insolite au cœur même de la banalité, dans un morceau de ficelle ou un parapluie. Le grand pourvoyeur d'histoires est l'Inhabituel ; c'est en vue de lui que l'histoire est racontée, et, tout naturellement, il en occupe le premier plan, l'Habituel, dont il est extrait, se tenant, tout aussi naturellement, à l'arrière-plan.

Harald WEINRICH,
Le temps.

Prométhée schizophrène, éclaté, partagé, duel, ne saurait échapper au bec qui le ravage que par l'écriture. Son unique salut : arracher une plume au vautour.

Jean FABRE,
Le miroir de sorcière.

INTRODUCTION

Il en va du fantastique comme de la poésie, dont Valéry disait à peu près : « Les gens ont une idée si vague de la poésie qu'ils prennent pour poésie le vague même de cette idée. »

Jean FABRE,

« Du fantastique », *Québec français*.

Une certaine désinvolture intellectuelle, qui confère à tout préjugé valeur de dogme, sévit en matière littéraire comme en d'autres domaines. Évoque-t-on le fantastique ? Surgissent aussitôt à l'esprit de blanches légions de spectres, des bataillons de vampires richement dentés et des théories de démons grimaçants, comme si l'essence même du genre résidait en ces quelques figures. Pour être fulgurant, le raccourci n'en est pas moins singulièrement réducteur : depuis sa naissance, enregistrée à la fin du Siècle des lumières, le fantastique a connu divers avatars, et celui qui s'est cristallisé dans l'imaginaire sous les espèces de l'être maléfique n'est que l'un d'entre eux. Mais personne n'est à l'abri des éblouissements, les théoriciens pas plus que les autres. Ceux d'entre eux qui ont postulé de façon un peu trop hâtive une équivalence entre le monstre et le fantastique se sont exposés à de cuisantes mystifications. Tels d'infaillibles appâts, les lambeaux de chair des zombies et les savants drapés des fantômes ont captivé leur imagination au point de détourner leur attention des stratégies textuelles qui exerçaient sur leur esprit une si puissante emprise en *rendant* fantastiques des personnages qui ne le sont pas d'office et dont aucun ne déparerait une œuvre réaliste,

merveilleuse ou d'épouvante¹. L'analyste qui fondait tous ses espoirs en la personne du monstre parvenait-il, au terme d'une longue filature, à agripper sa proie par le pan de son drap blanc, celle-ci s'échappait en abandonnant ses oripeaux du dimanche, qu'elle affichait pour mieux s'y dissimuler. La créature fantastique renonce d'autant plus volontiers à son costume qu'elle sait pouvoir agir dans l'incognito sans perdre d'efficacité : point n'est besoin de porter un uniforme pour inquiéter la veuve et faire trembler l'orphelin...

Quant au chercheur, peut-être a-t-il pu se contenter assez longtemps de ces dépouilles opimes mais inhabitées qui restaient accrochées à ses doigts, voire les inculper de fantasticalité en toute bonne foi. Voyait-il se profiler sur une chair blanche et tendre une incisive bien affilée, entendait-il un bruit de chaîne grinçant, respirait-il quelque exhalaison sulfureuse, il ne doutait pas de tenir un coupable. Combien de personnages, dont le seul crime consiste à avoir agité un bout de suaire dans un récit (quelquefois tout bonnement satirique ou réaliste), ont-ils été – avec grande injustice – qualifiés d'agents fantastiques ? Combien d'audaces sont, en revanche, demeurées inaperçues, pour cette seule raison que leurs auteurs ont eu l'astuce de se vêtir comme le tout-venant ? Car désormais la créature fantastique, qui aime à suivre la mode, a renoncé à ces toilettes tapageuses qui la faisaient repérer avec promptitude dans le blanc d'une page. Elle leur préfère bien souvent des tenues plus discrètes. De même, elle s'est lassée des cimetières sombres où l'on respire des parfums délétères et des châteaux menacés par le lierre et la foudre ; aujourd'hui, elle fréquente volontiers les mêmes lieux que vous et moi. En somme, elle a renoncé à ce folklore qui faisait le bonheur de certains analystes. Pour peu, on la croirait hostile aux entreprises des théoriciens...

Si donc on ne peut pas toujours s'en remettre aux seules apparences pour évaluer le caractère fantastique d'un texte, il faut trouver des techniques de repérage complémentaires, plutôt axées

1. « Un motif n'est pas fantastique s'il n'a pas été expressément voulu tel. Indéterminé au départ, polyvalent à l'arrivée, le motif du chat ne se fait fantastique qu'à l'intérieur de ce petit monde qu'est un conte fantastique » (Vax, 1987 : 69).

sur les dimensions discursive, narratologique ou sémiotique ; c'est là mon propos. Que l'on m'entende bien : il ne s'agit pas de nier la valeur de l'approche thématique mais de s'élever contre la tentation, présente dans une certaine critique thématique, de réduire la connaissance du fantastique à une simple typologie de créatures monstrueuses². Bien que fort évocateur, le catalogue des êtres surnaturels ne permet pas de mesurer en toute confiance la fantastiçité d'un texte. Cela dit, la prise en compte de la dimension événementielle sera toujours au centre de mes préoccupations, puisque le récit fantastique se caractérise au premier chef par la présence d'un fait insolite.

Si quelques chercheurs ont emprunté de fausses pistes, séduisantes mais fugaces, d'autres théoriciens en revanche ont proposé des réflexions susceptibles d'éclairer la spécificité du *genre*. Ceux-là ont contribué, par leurs observations sur l'étymologie du mot fantastique, par leurs études sur l'anthropologie, la sociocritique et l'imaginaire du fantastique, par leurs analyses, leurs essais de définition et leurs remarques sur la notion de genre, à une meilleure compréhension du phénomène. Le premier chapitre évoquera d'ailleurs certains des travaux les plus importants parus sur la question depuis 1830.

*
* * *

Alors que les fantastiques européen et américain suscitent depuis longtemps l'intérêt des théoriciens, la production québécoise n'a pas encore reçu toute la part d'attention qui lui revient³. À cela, quelques raisons : l'apparition tardive au Québec du fantastique en tant que genre littéraire, la rareté jusqu'à tout

2. Il va de soi que les études thématiques qui s'attachent à analyser la récurrence et la transformation de certains motifs au sein d'un texte fantastique constituent de précieuses contributions à la compréhension du genre.

3. S'il y a encore place pour la recherche, il n'en demeure pas moins que plusieurs chercheurs québécois ont déjà considérablement enrichi notre connaissance du fantastique québécois, tels Aurélien Boivin, André Carpentier, Georges Desmeules, Maurice Émond et Michel Lord.

récemment des comptes rendus et des critiques de ces œuvres, une circulation des textes parfois compromise par de mauvais réseaux de distribution. Cependant, la quantité et la qualité de la production fantastique, l'extrême dynamisme et la vitalité du genre, de même que l'existence bien réelle d'une infrastructure propre au fantastique et à la science-fiction (SF⁴), rendent difficile, voire carrément impossible aujourd'hui, l'occultation du phénomène. Aussi, j'essaierai de combler ici – fût-ce de façon bien fragmentaire – les lacunes enregistrées en matière de théorie du fantastique québécois⁵ par l'étude, dans la production contemporaine (1960-1985), de diverses pratiques d'écriture constitutives du genre.

Pourquoi avoir choisi d'isoler le quart de siècle compris entre 1960 et 1985 ? Un bref rappel des conditions socioculturelles dans lesquelles a éclos le fantastique français permettra de répondre à la question. La destitution d'un point de vue unique, destitution liée à l'émergence d'une conscience schizoïde tiraillée entre la pensée logique et la pensée magique, le détachement à l'égard de l'institution religieuse, l'apparition d'une nouvelle épistémologie rationaliste, ainsi que l'autonomisation de la littérature sont autant de circonstances qui accompagnent l'avènement du fantastique en France. À la lumière des nouvelles découvertes et des nouvelles exigences de la raison, le réel perd son caractère borné, figé, et les idées reçues sont remises en question. Le recours systématique à des mesures de contrôle plus rigoureuses permet d'ajuster le schème d'intelligibilité du monde sur les résultats de l'expérience.

Dans le Canada français, durant la période qui s'étend entre le début du XIX^e siècle et 1960, le fantastique existe à l'état fantomatique, en raison de la vigilance du clergé, investi d'une autorité incontestée, et qui encourage les écrivains à faire œuvre moralisatrice plutôt qu'à s'adonner à de « vains divertissements ». L'Église catholique se montre plus désireuse de faire adhérer les

4. Dorénavant, j'utiliserai l'abréviation SF au lieu du nom science-fiction.

5. Signalons que Michel Lord a magistralement montré la voie à suivre pour combler ces lacunes dans son ouvrage *La logique de l'impossible* (1995).

esprits à une vérité unique (et cette volonté déborde le champ du réel pour s'étendre au domaine littéraire) que d'accorder droit de cité à la liberté d'opinion. Or, le fantastique repose sur une vision problématique du réel, de sorte que l'hostilité du clergé à l'égard de toute dissidence en matière d'opinion menace directement sa survie. Aussi ne trouve-t-on que peu d'œuvres fantastiques pendant toutes les années où le pouvoir du clergé demeure inentamé.

La Révolution tranquille, qui s'ouvre en 1960, entraîne dans son sillage une désaffection pour le sacré et l'apparition de la conscience schizoïde – toutes conditions favorables à l'émergence du discours fantastique, car propices à la constitution d'une pensée contradictoire et partagée. Le prestige de l'Église catholique s'effrite, la ferveur populaire décroît, de nombreux religieux quittent les ordres. Certains ont qualifié cette situation de « crise du sacré ». Il n'est pas exclu que cette évacuation du sacré ait favorisé la naissance du fantastique, que Claude Puzin a qualifié de « succédané en quelque sorte du sacré » (1984 : 147).

Avec ses auteurs, ses lieux de diffusion, ses lecteurs et ses instances de légitimation propres, la littérature fantastique semble bien avoir connu son « autonomisation » au cours de la période qui m'intéresse. Sans doute le mot est-il en ce sens assez inhabituel ; il n'empêche que la littérature fantastique s'est nettement distinguée des autres *genres* pratiqués dans la littérature générale. Selon Maurice Lemire,

[l]'autonomisation de la littérature désigne habituellement ce phénomène par lequel le littéraire tend à s'affranchir du non-littéraire en assumant la responsabilité de ses codes. [...] On entend ce terme également dans un autre sens : une littérature conquiert son autonomie par rapport à une autre (1987a : 75).

Est-il interdit d'avancer l'hypothèse qu'un *genre*, à l'instar d'une littérature nationale, puisse affirmer son identité propre ? S'il est vrai, comme le suggère Lord (1991 : 385), que le fantastique s'est constitué en genre distinct, doté de ses lieux de diffusion propres, vers 1974, sans doute cela s'est-il réalisé à la faveur de l'autonomisation de la littérature québécoise en général. Il serait tentant d'établir un parallèle entre l'autonomisation de la littérature québécoise, amorcée lors de la Révolution tranquille, et l'autonomisation de la littérature française, qui s'est effectuée vers

1830. N'est-il pas extraordinaire que toutes deux aient favorisé la constitution du *genre fantastique* ? Une étude récente montre que le fantastique américain coïncide aussi avec la naissance de la littérature nationale des États-Unis (Terramorsi, 1994 : 11).

Dans le domaine scientifique, le monopole du clergé en terre québécoise, indiscuté jusqu'en 1960, interdit les avancées trop audacieuses, qui contrediraient le dogme. Or, l'agrandissement du savoir scientifique a partie liée avec l'émergence d'une pensée rationaliste, de sorte que la stagnation de l'un menace le développement de l'autre (Chartrand, Duchesne et Gingras, 1987 : 320 et suiv.). Comme la pensée rationaliste est à la base du questionnement d'ordre cognitif qui caractérise le fantastique, il est tout à fait naturel que les exemples de ce genre littéraire, rares avant 1960, se soient multipliés par la suite.

La Révolution tranquille, on le sait, s'accompagne de nombreux changements sur les plans idéologique, politique, culturel et social. Faut-il s'étonner si cette ère de réformes, qui remet en cause l'ordre établi et qui autorise toutes les audaces, a laissé transparaître un goût plus affirmé pour la littérature fantastique, dont Jean-Baptiste Baronian se demande si elle ne serait pas « la littérature de la révolte et du refus, ou plutôt même la littérature de l'éveil, un acte de libération » (1977 : 96-97) ? Le fantastique français avait lui-même éclos en une période ponctuée de nombreux changements :

[L]e renouveau du rationnel dans la seconde moitié du xvii^e siècle, l'effondrement des certitudes que concrétise la Révolution, l'élargissement de l'inspiration à l'imaginaire prôné par la « secte » naissante des romantiques..., tout concourt à ouvrir le champ littéraire à cette nouvelle expression du moi dans laquelle Nodier voyait une sorte de salut public (Couty, 1989 : 9).

Des propos de Jean-Luc Steinmetz confirment d'ailleurs l'hypothèse, qui lie l'apparition du fantastique à un contexte social favorable : « Le fantastique littéraire semble apparaître à un moment précis de l'histoire des mentalités. Il est lié à un état de savoir, une forme de curiosité et à ce que Michel Foucault nomme justement une *épistémé* » (1990 : 35). Cette fracture du réel que le fantastique met en valeur figure peut-être, en définitive, la rupture épistémologique dont il procède, et qui s'effectue au Québec à partir des années 1960.

Si elle ne coïncide pas avec l'apparition des premiers textes fantastiques québécois⁶, l'année 1960 marque le début, sinon d'un mouvement bien structuré, du moins d'une pratique tant soit peu généralisée du fantastique⁷. Le travail de recension qui a précédé les analyses présentées ici, travail qui remonte déjà à quelques années, a dicté le choix de 1985 comme date de clôture de l'enquête. Outre le fait qu'il est souhaitable d'observer un certain recul dans l'étude des phénomènes littéraires, il a semblé que le genre avait en quelque sorte acquis ses caractéristiques essentielles au cours des années 1980.

6. Les plus anciens remontent au XIX^e siècle.

7. Les pionniers du fantastique, qui ont nom Roch Carrier, Michel Tremblay, Andrée Maillet, Claude Mathieu, publient leurs premières œuvres fantastiques autour de 1960. La moyenne de nouvelles fantastiques publiées annuellement passe de 13 dans les années 1960 à près de 31 dans les années 1970 (avec une pointe de 93 en 1978), et à 69 pendant les années 1980 (avec un nombre record de 95 nouvelles publiées en 1985). En 1974, une revue voit le jour, qui porte exclusivement sur le fantastique et la SF : *Requiem* (devenue *Solaris* en 1979). À cela s'ajoutent une autre revue spécialisée qui fait du fantastique et de la SF son créneau (*Imagine...* en 1979), des revues semi-professionnelles (*Pour ta belle gueule d'ahuri*, 1979, *Carfax*, 1984, etc.) et des fanzines (*Pandore*, *Mille plumes*, etc.). Ces organes de diffusion centrés sur le fantastique et la SF ont évidemment joué un rôle capital dans la constitution du fantastique québécois, puisqu'un genre ne saurait se développer sans l'existence simultanée de producteurs, d'éditeurs et de lecteurs, conjonction que permettent précisément les revues spécialisées. Rappelons aussi la création en 1979 du congrès Boréal, qui regroupe des représentants des diverses instances de production et de transmission des récits fantastiques et, en 1984, du Grand Prix de la SF et du fantastique québécois. Une publication annuelle, *L'année de la science-fiction et du fantastique québécois*, propose depuis 1984 une recension des fictions et des études parues dans l'année. En 1983, Norbert Spehner fonde, aux Éditions du Préambule, une collection spécialisée dans le fantastique intitulée « Chroniques de l'au-delà ». Évoquons encore la formation en 1985, au sein du Département des littératures de l'Université Laval, du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques dans l'imaginaire québécois (GRILFIQ), codirigé par Aurélien Boivin et Maurice Émond, et voué à une tâche colossale : l'étude de tous les récits fantastiques parus entre 1960 et 1985. Cette dernière entreprise a certainement donné au genre une reconnaissance institutionnelle de taille.

Le présent ouvrage s'intéresse exclusivement à la nouvelle fantastique. J'ai renoncé à faire porter l'enquête sur des formes narratives comme le roman et le conte, qui mettent en jeu d'autres critères poétiques⁸. Des 870⁹ textes brefs fantastiques qui ont vu le jour entre 1960 et 1985, j'ai retenu 16 nouvelles appartenant au *genre*. Mais qu'est-ce au juste, demandera-t-on, que le fantastique ? Le premier chapitre tentera de répondre à cette délicate question. Pour l'instant, contentons-nous de cette rapide définition : une œuvre fantastique présente l'irruption, au sein d'un monde réaliste, d'un événement qui défie normes et préceptes et qui, de ce fait, apparaît problématique aux yeux du protagoniste ou du narrateur. Les sens de l'acteur du drame témoignent de la réalité d'un fait insolite, improbable, inadmissible, mais l'exercice de la rationalité tend à récuser ces observations. Mon corpus renferme donc des nouvelles qui postulent un univers conforme aux normes pour mieux le battre en brèche.

Il s'est avéré strictement impossible de constituer un échantillonnage conforme aux lois statistiques et probabilistes sans compromettre la maniabilité du corpus. Par conséquent, il a fallu suppléer au hasard : c'est dire le caractère subjectif de la sélection¹⁰. Je n'en crois pas moins fermement que les textes à l'étude, par la diversité de leurs auteurs et de leurs lieux de publication, sont susceptibles d'améliorer notre connaissance du fantastique littéraire : si on relève des invariants à l'intérieur de ce corpus (ou à l'intérieur de ses principales divisions), peut-être aura-t-on mis en lumière des caractéristiques fondamentales du fantastique.

Des 16 nouvelles retenues, 5 sont l'œuvre de femmes. Cette représentation est supérieure à la pratique réelle (les femmes

8. J'aborderai ailleurs les différences entre le roman fantastique et la nouvelle fantastique, ainsi que l'évolution des formes fantastiques québécoises.

9. Ce nombre est calculé d'après le recensement proposé dans la *Bibliographie analytique du fantastique et de la science-fiction (1960-1985)* (Boivin, Émond et Lord, 1992b). J'ai révisé les étiquettes génériques et ramené du côté du fantastique certains textes classés dans la catégorie « hybride ».

10. J'ai constaté, non sans surprise d'ailleurs, qu'un collègue, Georges Desmeules, avait dans ses propres travaux arrêté son choix sur plusieurs des nouvelles étudiées ici.

signent 16 % des nouvelles), mais le désintérêt qui s'attache d'ordinaire à l'écriture féminine justifie ce choix¹¹. Plusieurs des auteurs les plus actifs¹² – et, partant, les mieux reconnus dans le milieu du fantastique – sont représentés (Michel Bélil, Jacques Brossard, Roch Carrier, Claudette Charbonneau-Tissot, Claire Dé, Claude Mathieu, Daniel Sernine, Marie José Thériault), de même que des écrivains qui n'ont fréquenté le fantastique que de façon sporadique ou passagère (André Belleau, Johanne de Bellefeuille, André Berthiaume, Roland Bourneuf, Gaétan Brulotte, Pierre Goulet, Carmen Marois et Michel Tremblay). Des textes sélectionnés, 2 ont paru dans le seul collectif exclusivement fantastique de l'époque¹³, 13, dans des recueils, 1, dans une revue de littérature générale¹⁴. 4 d'entre eux figurent dans l'anthologie d'Émond (1987b). Comme les études littéraires n'ont rien de commun avec la tératologie et que je souhaitais décrire avec quelque exactitude certaines caractéristiques du texte fantastique, j'ai choisi des nouvelles bien rédigées, à l'intrigue cohérente et rigoureuse, et dont les diverses parties s'ordonnent autour d'une même ligne directrice.

Un autre paramètre a puissamment contribué au choix des textes : leur place à l'intérieur du champ fantastique. L'une des hypothèses qui sous-tendent ma recherche tire son origine d'un problème terminologique rencontré par le GRILFIQ. Cette équipe de recherche, qui devait lire toute la production narrative des années 1960-1985 et déterminer si chacun des textes relevait ou non du fantastique, a buté sur les définitions existantes. En effet, la critique s'est attachée à cerner l'œuvre classique, sans trop se soucier des avatars plus modernes du fantastique. Comme le GRILFIQ travaillait sur une période littéraire récente, inévitablement, il a rencontré des difficultés de taille, car certains récits ne répondaient pas à tous les critères du fantastique traditionnel. Le

11. Lise Pelletier ne me désavouerait certes pas. Voir son ouvrage *Le récit fantastique féminin* (1990).

12. Je regrette de ne pas avoir étudié, faute d'espace, des nouvelles de certains fantastiqueurs de première importance, tels André Carpentier, Louis-Philippe Hébert, Gilles Pellerin et Normand Rousseau.

13. *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois* (Carpentier et al., 1983).

14. *La Nouvelle barre du jour*.

plus souvent, on reconnaissait à ces œuvres problématiques une certaine parenté avec le merveilleux. Fallait-il les exclure du champ fantastique ou négliger les différences pour ne tenir compte que des ressemblances avec le fantastique canonique ? Dans certains cas, ces écrits ont été classés – après hésitation – avec les œuvres fantastiques traditionnelles. Lorsque les divergences étaient par trop patentes, les textes étaient versés dans la catégorie « hybride », où se retrouvaient également des récits de science-fiction peu orthodoxes. Il m'a semblé que l'on pouvait assez facilement distinguer au sein de la production fantastique deux catégories, le « fantastique canonique » et le « néo-fantastique », ce qui éviterait de confondre le fantastique et le merveilleux, et d'utiliser le terme « hybride », un peu vague. Des théoriciens ont bien sûr déjà proposé ces appellations mais si, en général, ils prennent grand soin de définir le fantastique canonique, ils ne consacrent que quelques lignes évasives au néo-fantastique.

Il reste à définir de façon opératoire chacun des courants fantastiques. Les textes qui ressortissent au fantastique canonique doivent leur dénomination à leur ressemblance avec certains récits fantastiques français du siècle dernier¹⁵ : ils font un sort à la figure du héros-victime, pris dans une odieuse machination qui le laisse sans ressource et qui le conduit fatalement à sa perte. Ces écrits instaurent un climat de peur à grands renforts de visions cauchemardesques et se terminent le plus souvent sur une note dysphorique. Ce sont eux qui sont restés gravés dans l'imagination populaire. Quant aux récits néo-fantastiques, ils mettent en scène des personnages qui voient se fracturer leur quotidien de façon plus ou moins marquée. Ces personnages reconnaissent que les transformations qui s'opèrent sous leurs yeux dérogent aux règles normales – à défaut de quoi on passerait du fantastique au merveilleux –, mais ne s'en formalisent pas outre mesure. En règle générale, l'issue ne leur est pas néfaste. Les auteurs de ces textes tablent volontiers sur l'humour, l'ironie. Au demeurant, trois chapitres mettront à l'épreuve la division entre fantastique canonique et néo-fantastique.

15. Pensons au « Horla » de Guy de Maupassant ou à « La Vénus d'Ille » de Prosper Mérimée.

INTRODUCTION

Mon corpus compte un nombre égal de textes de chacun des registres, même si, en réalité, la production du fantastique canonique est bien supérieure à celle du néo-fantastique. La symétrie de l'ouvrage exigeait cette sur-représentation de l'un des courants. Dans la catégorie « fantastique canonique », j'ai retenu « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », de Michel Bélil ; « Le fragment de Batiscan », d'André Belleau ; « L'objection », de Jacques Brossard ; « Les messagers de l'ascenseur », de Gaétan Brulotte ; « La loterie », de Carmen Marois ; « L'auteur du "Temps d'aimer" », de Claude Mathieu ; « Belphéron », de Daniel Sernine ; « Le pendu », de Michel Tremblay. La catégorie « néo-fantastique » regroupe « Le parc », d'André Berthiaume ; « Le livre du dormeur », de Roland Bourneuf ; « La fin », de Roch Carrier ; « Drôle de soirée », de Claire Dé ; « Comme un gant », de Johanne de Bellefeuille ; « Adorable Dora », de Pierre Goulet ; « Les petits trains », de Claudette Charbonneau-Tissot ; « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir », de Marie José Thériault.

* * *

La lecture d'ouvrages de critique littéraire sur le fantastique m'a grandement inspirée. Des affirmations riches mais rapides ou insuffisamment exploitées ont suscité ma curiosité et ont nourri ma réflexion. Le lecteur les trouvera en épigraphe à chacun des chapitres. Dans une certaine mesure, les chapitres constituent un développement de ces citations. J'ai voulu ajouter un complément au discours critique déjà existant au moyen d'études peu usitées dans le domaine du fantastique. Puisque « le récit fantastique [comme tout récit d'ailleurs !] obéit à un triple principe de composition : verbal, syntaxique et sémantique » (Bessière, 1974 : 33), les analyses occupent trois chapitres, dont chacun correspond à l'une de ces divisions. Ce clivage permet d'étudier séparément l'écriture, la structure et le sens du récit fantastique. Adoptée par commodité, cette répartition ne rend compte d'aucune discontinuité observable dans les récits ; elle ne doit pas dissimuler l'étroitesse des relations entretenues entre les trois niveaux, ni la communauté de l'objectif visé à travers l'analyse : jeter de la lumière sur l'alchimie fantastique.

Le premier chapitre, « Sur la trace des inquisiteurs », précède les analyses proprement dites. Il rappelle les travaux les plus

importants parus sur la question du fantastique. Une section consacrée à la notion de genre tente d'apporter des réponses à certaines interrogations. La notion de genre est-elle dépassée ? Comment distingue-t-on le conte de la nouvelle ? Le fantastique est-il vraiment un genre littéraire ? Enfin, je donne ma propre définition du fantastique et propose de donner une signification bien précise aux désignations « fantastique canonique » et « néo-fantastique ».

Le second chapitre, « De la séduction en littérature fantastique », porte sur des signaux idéologiques, narratifs et linguistiques. En premier lieu, il identifie certaines marques textuelles du fantastique (connotateurs de fantasticité et modalisateurs). Si les théoriciens ont d ej  arr et  leur attention sur les modalisateurs, il semble qu'ils aient n eglig  l'étude des connotateurs de fantasticité. Je m'intéresse ensuite à ce que je nomme « l'armature fantastique » et qui comprend la focalisation, la narration et l'inscription d'une figure de rationalité, en vue de mettre à jour des interactions inaperçues entre ces trois composantes. Dans un troisième temps, une recherche inspirée de l'analyse discursive développée par Harald Weinrich¹⁶ et Louis Franc eur prend en compte les indices d'objectivité et de subjectivité linguistiques. Je tente alors d'étudier le rôle de ces signaux dans la perspective de la rhétorique de l'argumentation (telle que définie par Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1976). Cette recherche, tout à fait neuve, permet de déterminer si les fictions fantastiques tentent de rendre le discours acceptable aux yeux du lecteur, ou si elles accentuent plutôt leur caractère ludique.

Le troisième chapitre, « Le procès fantastique : métamorphose et questionnement », aborde la structure du récit fantastique. La première partie de ce chapitre s'inspire de la méthode des programmes narratifs d'Algirdas Julien Greimas. Bien qu'ignoré par les théoriciens du fantastique, cet outil sémiotique permet de repérer la structure d'un récit de façon sûre et facilite les comparaisons des résultats. Il permet en outre de distinguer la structure du fantastique canonique de celle du néo-fantastique. La seconde partie du chapitre traite de la parenté, souvent relevée,

16. L'analyse discursive de Weinrich dérive elle-même des travaux d'Émile Benveniste.

INTRODUCTION

entre le fantastique et le roman policier. Elle s'appuie sur la notion de « code herméneutique » de Roland Barthes (1970a). Ce concept, mis au point précisément pour étudier le déploiement de l'énigme dans le texte et son élucidation, est d'un grand secours pour la compréhension de la construction du mystère fantastique. Si la critique a maintes fois rapproché le fantastique du policier, elle n'a guère étudié la spécificité de l'énigme fantastique et n'a pas scruté la figure de l'enquêteur, telle qu'elle apparaît dans ces récits.

Le dernier chapitre, « La transmutation du sens », fait de l'idéologie son champ d'élection. Il se fonde sur l'étude du « code logique », du « code littéraire » – notion dérivée du concept de figures de l'écrit mis au point par Louise Milot – et du « code culturel » – notion inspirée des travaux de Barthes. Le choix de ces différents codes s'explique aisément. Le code logique rend compte de la fantasticalité d'un texte, le code culturel révèle le discours sur le monde tenu par une œuvre, tandis que, selon Milot, le code du littéraire exprime une conception du littéraire. Je complète l'hypothèse en suggérant que le récit fantastique propose une théorie non seulement de la littérature au sens large, mais plus précisément de la littérature fantastique. Dans ce chapitre, je tente d'abord de dégager la spécificité du code logique et je vois en quoi, au moyen des codes culturel et littéraire, le récit fantastique remet en cause les modes d'appréhension et de représentation du réel. Enfin, j'essaie de voir si la rupture du code logique entraîne ou non une transgression du « code littéraire » et du « code culturel ».

CHAPITRE I

SUR LA TRACE DES INQUISITEURS

Car si Satan a déserté la chaire c'est pour mieux investir le livre : et ce sera dans le champ du fantastique.

Daniel COUTY,
Le fantastique.

Pour que les puissances obscures envahissent la littérature, il faut qu'elles aient déserté le réel.

Jacques DEMOUGIN,
Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures.

Depuis que les sorcières, frappées d'ostracisme dans notre monde et fatiguées, somme toute, de faire l'objet d'incessantes persécutions, ont massivement déserté le réel pour trouver refuge dans la fiction, les inquisiteurs de la congrégation du Saint-Office ont cédé le pas à des enquêteurs littéraires, spécialisés dans l'étude des nouveaux enchantements. Le mandat de ces derniers investigateurs excède toutefois celui de leurs prédécesseurs religieux puisque, à la charge de subodorer les émanations sulfureuses et de déceler la présence du Malin sous les plus anodines apparences, s'ajoute celle de détecter toute infraction à la Norme, c'est-à-dire toute dérogation à l'une ou l'autre des règles que l'univers de la fiction donne pour inaliénables. Sans doute une erreur des critiques littéraires n'entraîne-t-elle pas d'aussi funestes conséquences qu'une faute de jugement des anciens

inquisiteurs ; cependant, tout mauvais diagnostic, en plus de faire verser une œuvre dans une catégorie littéraire impropre, nuit à l'intelligence du fantastique. Mais, en littérature comme en théologie, la façon dont on interroge le suspect – personne ou texte – influe fortement sur les réponses que l'on en tire : il n'est pas moyen plus efficace de conforter son intuition que de forcer l'aveu... En matière de religion, la doctrine sert de fondement aux accusations d'hérésie ; dans la sphère littéraire, les écrits théoriques proposent des critères pour évaluer la fantasticalité d'un texte. Tandis que le dogme religieux jouit d'une validité illimitée, la théorie littéraire est perfectible. La réflexion sur le fantastique a d'ailleurs connu des progrès considérables au cours de l'histoire. Si le discours théorique sur le fantastique compte aujourd'hui près de deux siècles d'ancienneté, c'est qu'il a fait son apparition peu de temps après l'avènement du *genre*. Rien de surnaturel cependant à cette promptitude, car le fantastique suscite d'emblée l'étonnement – c'est là une de ses principales vertus.

Dès que les récits de Hoffmann commencent à paraître en traduction française (autour de 1830), des critiques tentent de mettre en lumière certaines caractéristiques du fantastique. Depuis, les travaux se sont multipliés, qui visent à mieux cerner le phénomène fantastique. De même qu'on a dit des œuvres de fiction qu'elles entrent en relation les unes avec les autres par intertextualité¹, de même faudrait-il parler d'intermétatextualité à propos des travaux qui les prennent pour objets d'étude. Puisque toute contribution s'insère dans un contexte et s'appuie sur les recherches préexistantes – soit pour les confirmer, soit pour les infirmer ou les amender –, il convient de passer en revue les principales thèses parues à ce jour avant de soumettre à l'attention quelque nouvelle proposition. Un résumé des travaux les plus éclairants précédera une discussion sur la question générique et une tentative de définition du fantastique et ses deux courants : le fantastique canonique et le néo-fantastique.

1. « Il n'est pas de texte qui ne se compose en référence à une tradition et à une norme, reproduisant ainsi un grand Texte » (Dubois, 1978 : 81).

ÉTYMOLOGIE

Jean-Luc Steinmetz dresse l'un des bilans étymologiques les plus complets du mot fantastique dans *Littérature fantastique* (1990 : 26). Ce vocable aurait pour ancêtres, dans la langue romaine, l'adjectif *fantasticum* et, dans la langue grecque, le verbe *phantasein* – qui signifie « faire voir en apparence », « donner l'illusion », « apparaître ». Le substantif *phantasia* s'emploie à propos d'apparitions, comme *phantasma*², que l'on réserve parfois aux épiphanies spectrales et fantomatiques. Steinmetz estime que « l'adjectif *phantastikon* “qui concerne l'imagination” a pu donner lieu au substantif *phantastiké* (sous-entendu *techné*) : “la faculté d'imaginer des choses vaines” (Aristote) » (p. 4). Une recherche un peu sommaire dans le dictionnaire de Godefroy a enseigné à Steinmetz que l'adjectif *fantastique* est attesté au Moyen Âge dans le sens de « possédé ». Si le chercheur avait eu la curiosité de consulter le complément de cet ouvrage (complément qui regroupe les mots médiévaux dont une acception au moins était encore en usage au moment de la rédaction du dictionnaire, c'est-à-dire à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle), il eût découvert qu'une acception du mot fantastique avait survécu jusqu'à nos jours : « [Q]ui se laisse aller à sa fantaisie, bizarre, maniaque, qui relève de la fantaisie, merveilleux » (Godefroy, [1880-1902] 1969 : t. XI, 600). D'autre part, toujours au Moyen Âge, le mot *fantasieus* qualifie une personne ou une situation « fantasque, fantastique, insensé[e], imaginaire, trompeu[se] », tandis que *fantasial* se pose en concurrent direct de fantastique et que *fantasique* s'emploie aussi dans le sens de fantaisiste (p. 600). Dans le français classique, et jusqu'au XIX^e siècle, le mot *fantaisie* désigne l'imagination. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1831 recense diverses acceptions pour le mot *fantastique*, dont « chimérique » et « qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité ». Il faut attendre le *Littré* de 1863 pour trouver la précision suivante sur les contes fantastiques : « [S]e dit

2. Francis Dubost signale que, dans le latin médiéval, *phantasia* renvoie à une image recréée dans l'imagination au moyen de la mémoire, tandis que *phantasma* s'applique à une image construite en dehors de toute référence, c'est-à-dire coupée d'assise directe dans le réel. (1991 : 32).

en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle » (cité dans Steinmetz, 1990 : 4). Dans la première moitié du XIX^e siècle, le fantastique finit par désigner « une certaine catégorie d'expression littéraire » (p. 4).

L'on pourrait rajouter à ces définitions que collige Steinmetz quelques acceptions signalées dans le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW). Ainsi, un usage du mot *fantastique* attesté vers 1380 chez Oresme donne le sens suivant : « [Q]ui tient de la fantaisie, de l'imagination, qui ne correspond point à la réalité » (Wartburg, 1922 : t. VIII, 365). Le vocable *fantastique* s'utilise aussi, dès 1392, à propos d'une personne, dans le sens de « fou, extravagant ». Un autre emploi, qui remonte au XVI^e siècle, signifie « immatériel (en parlant d'un corps) ». Des acceptions recensées dans le FEW, isolons les deux suivantes, dont l'une est spécifique au conte fantastique : « [O]ù l'on fait intervenir des esprits, des phénomènes inexplicables » (d'après le dictionnaire de Mozin de 1859), et l'autre, plus générale : « [I]n vraisemblable à force de fantaisie, incroyable » (en usage depuis 1865).

Il ressort de tout cela que les définitions rattachent le fantastique soit à l'excès, soit aux illusions, aux chimères, et le coupent *ipso facto* de la rationalité. Il n'est pas indifférent non plus que plusieurs acceptions mettent l'accent sur un phénomène visuel ; cela suggère que l'apparition que l'on qualifie de fantastique pourrait bien être le fruit d'une illusion d'optique. Max Milner, dans *La fantasmagorie*, appuie d'ailleurs cette thèse en établissant un rapprochement historique entre le fantastique et l'optique : il remarque que le terme *fantasmagorie* désigne à la fois un spectacle qui met à l'honneur les techniques optiques et un secteur de la littérature traversé par une rêverie portant sur ces mêmes techniques. Il relève aussi pour ce même mot des connotations « d'évanescence, d'artifice et de tromperie » (1982 : 255).

Comme le note encore Steinmetz, « [l]es dictionnaires apprennent [...] que le genre fantastique est unanimement référé à Hoffmann » (1990 : 5). Dubost observe pour sa part que « [c]'est Jean-Jacques Ampère, journaliste du *Globe*, qui le premier, aurait utilisé l'épithète *fantastique* pour caractériser les contes d'Hoffmann, lequel avait publié en 1813 des *Fantaisies dans la manière de Callot* (*Phantasiestücke in Callots Manier*) »

(1991 : 20). Enfin, Jean-Baptiste Baronian remarque que le mot *fantastiqueur*, loin d'être un néologisme, se trouvait déjà sous la plume de Théophile Gautier en 1830, à propos d'Hoffmann (1982 : 16n).

ANTHROPOLOGIE

Des multiples tentatives effectuées par les chercheurs pour explorer les fondements anthropologiques du fantastique, celle de Jean Fabre est la plus convaincante. Son étude, qui synthétise les travaux de Gérard Mendel, de Mircea Eliade et de Gilbert Durand, évoque d'abord la mentalité de l'homme primitif. À l'angoisse suscitée par l'écoulement du temps (le temps historique, « horizontal »), la conscience prélogique propose comme remède un temps cyclique (le temps « vertical »), qui confond le présent et l'infini :

Dès lors peut fonctionner ce que Jean Cazeneuve appelle la « survalorisation de l'expérience » qui réduit tout problème horizontal par une verticalité pleine et irréfutable. Seul existe le monde mythique dont les lois irrationnelles sont impératives, sécurisantes. Même le danger y est sûr (1992 : 60).

La dimension unitaire, holiste du temps mythique combat ainsi le fractionnement propre au temps horizontal et devient source de réconfort pour l'humain. Partant, l'univers mythique s'intègre à un « système défensif de sécurisation » (p. 22). La causalité magique, qui postule un lien entre tous les événements, confère une signification même aux manifestations les plus aberrantes. L'humain s'affranchit de sa principale source d'effroi, le non-sens, par l'exercice d'une subjectivité intensive. De la sorte, le monde devient lisse et sans faille. Au Néolithique, les hommes, qui apprennent à mieux distinguer le sujet de l'objet, deviennent plus sensibles à l'exigence de rationalité. Ils essaient de dégager des règles de prévisibilité pour se défendre des surprises que leur réserve le quotidien ; l'exercice de la logique s'ajoute aux secours de la mystique. Les systèmes de pensée logique et prélogique cohabitent de façon pacifique dans l'esprit pendant un long moment. Au XVIII^e siècle, la pensée religieuse perd du terrain. Les deux principes, le vertical et l'horizontal, n'apparaissent plus complémentaires, mais contradictoires ; dès lors, la conscience

moderne, schizoïde, déchirée entre les deux modes de pensée, fait son apparition. Le logique supplante désormais le mythique, mais sans l'oblitérer entièrement. À l'époque romantique, les artistes, qui ont le sentiment de participer de l'univers entier, récusent toute division. Par une coïncidence qui n'a sans doute rien de fortuit, cette époque assiste à l'émergence du discours fantastique en tant que genre littéraire. L'exercice de la pensée rationnelle comme seul (ou principal) mode d'appréhension du réel fait l'objet d'un questionnement.

L'hypothèse de Fabre, qui veut que le fantastique exploite les vertiges de la conscience divisée, est des plus séduisantes. Il semble bien en tout cas que le fantastique littéraire confronte des points de vue tantôt favorables et tantôt hostiles au surnaturel, c'est-à-dire qui ressortissent tour à tour aux modes de pensée horizontal et vertical. De plus, le fantastique remet en cause les modes d'appréhension du réel. Selon Fabre, le récit fantastique a pour but la représentation cathartique de l'angoisse liée à la conscience schizoïde : la seule mise en scène du conflit conduirait à sa dissolution. Le seul reproche que l'on puisse adresser à Fabre, c'est d'avoir pris en considération uniquement le fantastique traditionnel et non les formes de fantastique plus modernes. Aussi fait-il de la peur un ingrédient obligé du fantastique et sous-estime-t-il l'effet déstabilisant qu'exercerait sur la raison une interrogation qui déboucherait sur un autre sentiment que la crainte.

SOCIOCRITIQUE

Désireux d'identifier les causes de l'émergence du fantastique, les praticiens de la sociocritique ont porté leur attention sur le XVIII^e siècle déclinant. Une hypothèse rallie presque tous les suffrages :

le fantastique comme genre est né de façon historiquement datée, dans un contexte de conflit entre des représentations rationnelles appuyées sur le développement des Lumières, et les savoirs traditionnels. C'est ce conflit senti comme insoluble qui produit ces empiètements et ces enchevêtrements de visions du monde, que le texte fantastique classique propose et qui ont pour effet de donner à percevoir l'impossibilité d'une représentation satisfaisante et globalisante (Bozzetto, 1992 : 222).

On conçoit facilement que le fantastique, qui renverse les valeurs tant morales que littéraires, ait vu le jour en une période de bouleversements. Une faille dans les croyances religieuses aurait également joué en faveur du fantastique, qui aime flirter avec le surnaturel. Plusieurs chercheurs ont vu dans le succès de la théosophie, en vogue à la fin du Siècle des lumières, une paradoxale mais salutaire réponse au triomphe du positivisme. Une fois ébranlées les convictions les plus réconfortantes, les esprits se seraient tournés vers d'autres modes de connaissance. Pierre-Georges Castex résume bien la situation :

En 1770, les philosophes sont près de triompher ; l'esprit scientifique et positif a gagné une grande partie du public éclairé. Or, précisément vers la même date, les recherches occultes, qu'ils ont si âprement dénoncées, bénéficient d'une ferveur nouvelle. La coïncidence de ces deux faits apparemment contradictoires n'est certes pas fortuite. Plus s'acharne l'esprit critique et plus s'affirme le besoin de croire ; le mot illuministe est une protestation contre l'implacable philosophie, qui détruit les mythes consolants. Pourtant, les illuminés ne rencontreraient pas tant de crédit si les philosophes n'avaient sans le vouloir travaillé pour eux : l'affaiblissement de l'Église favorise leur propagande. Ils s'adressent à une société dont la foi est ébranlée et la ferveur souvent intacte. Ils séduisent les esprits que le dogme ne satisfait plus et que l'angoisse du doute a saisis (1951 : 15).

Cette hypothèse qui veut que, battu en brèche par la raison, le religieux ait donné naissance à une nouvelle forme, abâtardie, de sacré, fait du fantastique un « succédané en quelque sorte du sacré » (Puzin, 1984 : 147) ou, si l'on préfère, « une sorte de "sacré" à l'envers³ » (Vax, 1987 : 127). De fait, toutes sortes de croyances, de mythes, de superstitions (fussent-ils transformés, modernisés, adaptés) alimentent la rêverie qui est à l'origine du

3. « Ces récits [fantastiques] ont le goût de la profanation ; le sacré, les mythes s'y retrouvent, mais considérablement dégradés » (Taillade, 1980 : 14).

fantastique canonique. Si l'on reconnaît en règle générale que l'éclosion du fantastique français a lieu vers la fin du XVIII^e siècle⁴ (avec *Le diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte), on s'accorde pour dire que le fantastique comme *genre littéraire* émerge vers 1830. Certaines œuvres de Hoffmann, traduites une première fois en français par Loève-Weimars, ont joué un rôle déterminant dans l'engouement des Français – et notamment des romantiques – pour le fantastique. Rappelons que Charles Nodier, Balzac, Émile Deschamps, Eugène Sue, George Sand, Alexandre Dumas, Erckmann-Chatrian, Barbey d'Aurevilly, entre autres, ont subi l'influence de l'écrivain allemand.

Dans son article-synthèse, « Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) » (1991), Antoine Faivre retrace les principales phases de la prématurité du fantastique. La première d'entre elles, qui commence avec la parution, en 1746, des *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie*, se termine en 1772, avec la publication du *Diable amoureux* de Cazotte. Cette période donne naissance à une controverse sur l'existence des vampires, à une certaine ouverture à un surnaturel de pure convention (c'est-à-dire auquel on ne croit pas) et à l'apparition de la littérature gothique. La seconde phase couvre la période 1772-1795, qui correspond au préromantisme. Le jeu sur la vraisemblance et l'invraisemblance, l'épanouissement du roman gothique, l'intérêt pour le magnétisme et pour la psychiatrie naissante, la popularité de l'illumination et des romans initiatiques, tous ces facteurs auraient favorisé le développement du fantastique. Quant à la dernière phase, qui s'étend jusqu'en 1824, année de la publication du chef-d'œuvre fantastique *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg, elle se caractérise par le goût du réalisme, par le rayonnement de la *Naturphilosophie* romantique allemande et par la faveur accordée au métapsychique et au démoniaque. Faivre situe enfin la période de la maturité entre 1824 et 1914. Il identifie de nouvelles circonstances favorables au fantastique, soit

4. Notons au passage que le fantastique anglais naît sensiblement à la même époque avec *The Castle of Otranto*, en 1764.

la recherche littéraire d'un climat d'étrangeté et le déploiement du récit policier. Le discrédit général qui s'attache à la production contemporaine met un terme à l'investigation de Faivre, de sorte que la brillante démonstration s'arrête avec le début de la Grande Guerre. C'est bien dommage.

Joël Malrieu (1992) s'attache à détecter, dans le XIX^e naissant, de nouvelles attitudes relatives à l'appréhension du monde, attitudes suscitées par le renouvellement du discours scientifique (et, notamment, par les découvertes biologiques), l'avènement de la psychiatrie et la remise en question de la croyance. Il suggère que ce nouveau cadre de pensée aurait été propice à l'apparition du fantastique.

Quant à Milner, qui s'est avisé de l'exceptionnelle faveur accordée à l'illusion, à l'image et à la vision dans les récits fantastiques, il a trouvé des échos à cette souveraineté de l'optique au Siècle des lumières. Les expérimentations optiques et l'exploitation des techniques qui y sont associées, à l'honneur au XVIII^e siècle, ont permis de maîtriser les lois de la propagation de la lumière et de jouer avec les limites entre le réel et l'illusoire. Ainsi la fantasmagorie, spectacle qui mettait à contribution de tels procédés et qui a tout à la fois émerveillé et médusé les esprits, jouissait d'une grande vogue à l'époque. Milner avance l'hypothèse que la présence de l'optique dans la fiction fantastique, loin d'être fortuite, est imputable à cette propriété qu'a l'optique de ménager à l'humain « une voie de sortie hors de la temporalité » (1982 : 165) et d'ouvrir l'imagination au rêve et à l'illusion. « L'optique permettait de dépasser ces limites en ouvrant dans une obscurité comparable à celle du sommeil, un espace pour ainsi dire intérieur à l'esprit du spectateur, et en y projetant des images qui pouvaient se succéder avec une gratuité tout onirique » (p. 21). Sans doute cette hypothèse de Milner comporte-t-elle une large part de vérité (surtout, bien sûr, en ce qui concerne le fantastique canonique) : n'a-t-on pas reconnu à maintes reprises la primauté de la vision dans le fantastique traditionnel ?

Pour sa part, Gwenhaël Ponnau rappelle que les recherches sur le psychisme humain (hypnose, phrénologie, magnétisme, psychiatrie) menées au XIX^e siècle ont suscité beaucoup d'intérêt tant chez les écrivains et le public que chez les scientifiques. La fascination pour la folie est d'autant plus grande qu'un certain mystère enveloppe cette maladie : tandis que les organicistes cherchent l'origine de la folie dans une anomalie du cerveau, les

spiritualistes croient qu'elle constitue un trouble fonctionnel de l'intelligence. Ponnau, qui accorde à la folie une place prépondérante dans les récits fantastiques, estime que la prédilection pour ce sujet découle du prodigieux intérêt alors porté aux études psychiatriques :

Située en 1850 au carrefour du rationalisme scientifique de la psychiatrie et des investigations merveilleuses et modernes des magnétiseurs et des phrénologues, la littérature fantastique est essentiellement la littérature des phénomènes psychiques dont la folie – qu'elle ne cesse d'évoquer sous tous ses aspects – est la manifestation la plus énigmatique et, par là même, sur le plan esthétique, la plus riche (1987 : 45).

Bien que fascinante, cette conjecture appelle des réserves. Plusieurs textes fantastiques de cette époque n'effleurent pas le thème de la folie, et certains de ceux qui le convoquent ne l'abordent que pour mieux l'évacuer. Il ne faut pas perdre de vue que la folie concurrence directement le fantastique : il suffit que les agissements du personnage soient attribuables à la folie pour que s'évanouisse le fantastique. Cependant, si la victime menace de sombrer dans la folie au terme de son aventure, le fantastique demeure intact. C'est dire que la nature d'un texte change selon que la folie est la cause ou l'effet du drame insolite. Des deux cas, seul le second maintient le questionnement autour de la question surnaturelle.

Ponnau développe une autre hypothèse fort intéressante : revus à la lumière des recherches contemporaines, les légendes hagiographiques et les récits mythologiques se voient dépouillés de leur aura divine ou diabolique et sont considérés comme le produit de cerveaux échauffés par des hallucinations ou des visions délirantes. Les créatures spécifiques au merveilleux chrétien perdent du même coup leur statut surnaturel, ce qui a pour effet de conduire les écrivains à trouver des images neuves pour satisfaire les « étranges capacités fantasmiques » (p. 19) du psychisme humain. Une fois exorcisés les vieux démons, il ne reste plus qu'à en créer de nouveaux, d'où un renouvellement considérable des formes de l'imaginaire.

ESTHÉTIQUE FANTASTIQUE

Intéressés davantage par la question de l'intergénéricité, des analystes ont cherché à situer le fantastique par rapport aux esthétiques qui se sont succédé au cours de l'histoire littéraire. La plupart d'entre eux se contentent de faire du fantastique l'héritier direct du roman noir, dit roman gothique. Ceux-là assortissent leur thèse de considérations thématiques : les aventures fantastiques et gothiques se déroulent souvent dans des décors sombres et des atmosphères lourdes, délétères, mettent à contribution des accessoires maléfiques et distillent l'horreur. Certains historiens de la littérature n'hésitent pas à remonter au baroque, en alléguant une prédilection des fantastiqueurs et des écrivains de la Renaissance pour des thèmes comme la nuit, les forces sataniques, les labyrinthes. Ces critiques voient aussi « dans le vertige de l'excès, dans une iconographie du foisonnement » (Duperray *et al.*, 1990 : 13) une caractéristique commune au fantastique et au baroque. Il faut admettre que les praticiens de ces deux esthétiques semblent avoir en partage une même liberté d'invention. Quelques observateurs reconnaissent une parenté entre le fantastique et l'expressionnisme allemand, qui est l'art du paroxysme et de l'intensité. Ainsi, Steinmetz avance que les préoccupations de l'expressionnisme ne sont pas étrangères à une recrudescence du fantastique enregistrée dans l'Allemagne des années 1920 (1990 : 103). Roger Bozzetto abonde aussi dans ce sens : « On sent la parenté que cet ensemble d'œuvres [les œuvres fantastiques] entretient avec l'expressionnisme allemand, autre écran démoniaque où les ombres d'une immonde gestation se projetaient de biais⁵ » (1978 : 24). En plus de relier le fantastique au baroque et au romantisme, Max Duperray établit un rapprochement entre le fantastique et le surréalisme, en faisant ressortir la dimension contestataire de ces deux esthétiques. En somme,

5. Jean-Michel Gliksohn, un spécialiste de l'expressionnisme allemand, boucle la boucle en comparant l'esthétique de ce mouvement à celle du baroque : « Certains caractères de l'expressionnisme, l'intensité, l'exaltation, l'abstraction, en font aux yeux de certains historiens, un lointain surgeon du préromantisme allemand et de son exaltation sensible, mais aussi, plus lointainement, de l'art baroque, pour la part de démesure et de distorsion qu'on peut y rencontrer » (1990 : 57).

bien que le fantastique soit un produit littéraire spécifique, il ne peut prétendre à une originalité absolue. Il n'est pas le fruit miraculeux d'une génération spontanée et a lui-même contaminé diverses esthétiques.

THÉMATIQUE

D'autres critiques se sont attachés à l'examen de l'imaginaire et des fonctions du fantastique, à commencer par Nodier, qui avait à cœur de défendre un genre qu'il pratiquait avec délice mais que d'autres condamnaient sans appel ; il a signé l'une des premières études dont l'histoire littéraire a conservé la trace. Dans son article « Du fantastique en littérature », il fait l'apologie de l'imagination et essaie d'élucider les rapports entre imaginaire fantastique et réalité. Pour lui, le fantastique est le reflet quintessencié du réel. David Gravier, qui signe l'introduction de la réédition de 1989, résume ainsi la position de Nodier :

C'est en effet, la réalité, la réalité dégraissée des scories de l'anecdotique, qui est la secrète ambition de tous ces cauchemars éveillés. Non pas, bien sûr, la réalité telle qu'elle est, mais telle qu'elle est fantasmée par un esprit que hante la conscience de sa propre inanité (1989 : 5).

Castex, qui s'est aussi interrogé sur l'origine du fantastique, affirme que celui-ci « est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs » (1951 : 8). Ce qui fait problème dans sa proposition, c'est l'assimilation du fantastique à la psychopathologie : on voit mal si l'auteur attribue ces états morbides aux écrivains fantastiques ou à leurs personnages. Dans le premier cas, l'hypothèse, de nature extralittéraire, assimile les auteurs à des malades ; dans le second, le théoricien procède à une généralisation induite, puisque plusieurs textes se déroulent à l'abri du cauchemar ou du délire. Bien sûr, Castex s'inspire de Freud, qui voyait dans le fantastique l'extériorisation d'une angoisse suscitée par la résurgence d'un complexe refoulé (1975). Si cette explication ne laisse pas d'être éclairante pour l'intelligence d'une certaine production littéraire, elle n'apporte en revanche aucune lumière sur des œuvres à vocation plus ludique que « thérapeutique ». Il ne s'agit pas de nier l'importance – capitale, il faut en

convenir – de la thèse freudienne pour la connaissance de l'inconscient, mais de rappeler qu'un texte littéraire ne peut pas toujours sans dommage être traité à l'égal d'un document d'intérêt médical⁶.

Même Tzvetan Todorov, pourtant affranchi de la tentation psychologisante sous d'autres rubriques, s'inscrit dans la ligne de pensée freudienne : il fait du fantastique un moyen de contourner des tabous. De là à prétendre que la psychanalyse a rendu le fantastique caduc, il n'y a qu'un pas. Todorov n'a pas hésité à le franchir, au mépris des faits littéraires : il postule que le fantastique, apparu vers la fin du XVIII^e siècle, a cessé d'exister avec Guy de Maupassant – suprême extravagance ! Michel Desbruères clame de façon encore plus vive son adhésion à la thèse freudienne : « On comprend que, dans de telles conditions, le fantastique, qui est toujours qu'on le veuille ou non l'extériorisation d'une angoisse (Freud analyste d'Hoffmann nous le prouve si tant est qu'il en est besoin), ait trouvé de quoi s'alimenter » (1978 : 16-17). Le raisonnement, qui fait du fantastique la radiographie d'un psychisme singulier (et, sous-entendu, perturbé), comporte une faille : l'épouvante ou l'angoisse, c'est-à-dire l'effet produit à l'intérieur du récit, est mise à l'origine de la création fantastique. Desbruères confond ici le réel et le fictif. Qui voudrait s'en convaincre n'aurait qu'à feuilleter les ouvrages théoriques des écrivains fantastiques sur leur genre de prédilection. L'exemple de Howard Phillips Lovecraft est des plus éloquents :

Il doit y avoir exprimée une atmosphère de terreur incontrôlable et inexplicable, engendrée par des forces extérieures et inconnues ; il doit y avoir aussi l'allusion, exprimée avec la gravité et la monstruosité qui sièent au sujet, à cette terrible invention du cerveau humain qu'est l'arrêt ou la défaite, pernicieuses et précises, des lois établies de la nature, qui sont notre seule sauvegarde contre les assauts du chaos et les démons de l'espace insondé... (1969 : 39-40).

6. Je rappelle cette mise en garde de Freud lui-même : « Il y a peut-être une différence à établir entre l'inquiétante étrangeté qu'on rencontre dans la vie et celle qu'on s'imagine tout simplement, ou qu'on trouve dans les livres » (1975 : 202).

Pour Lovecraft, le récit fantastique constitue une mécanique à construire en vue de la production d'une atmosphère d'angoisse, et non un lieu d'investissement des terreurs infantiles. Cela dit, il n'empêche que le fantastique peut être structuré comme le fantasme, suivant la suggestion de Jean Bellemin-Noël. Mais ce fantasme, plutôt que de constituer la source du fantastique, peut en être le fruit. Par ailleurs, rien n'interdit à l'auteur de puiser dans son expérience personnelle. Toutefois, au lieu de toujours interpréter ce retour aux sources comme une servitude obligée, n'y peut-on voir quelquefois un acte réfléchi et librement assumé ?

Si les critiques ont exploré le subconscient des fantastiqueurs, l'examen des thèmes fantastiques a aussi retenu l'attention. Plusieurs chercheurs ont consacré leur énergie à relever tous les motifs mis à l'honneur dans les récits, ce qui les a conduits à dresser d'imposants catalogues de figures et de thèmes qui, pour être évocateurs, n'en sont pas moins impuissants à rendre compte du fantastique. Louis Vax a bien montré l'inutilité de l'entreprise : les motifs ne sont pas fantastiques d'office ; ils ne le deviennent qu'à l'intérieur d'une œuvre fantastique. Si anodins que semblent certains motifs, ils peuvent acquérir une dimension fantastique dans un récit ; à l'inverse, certains thèmes qui ont fait la popularité du genre peuvent se voir dépouillés de leur caractère fantastique dans une fiction. Bien d'accord sur ce point, Baronian affirme :

On aurait tort de croire qu'il n'y a de fantastique qu'en fonction de certains thèmes donnés, même si ceux-ci donnent l'impression d'être souples et malléables, même s'ils se présentent la plupart du temps sous des dehors très libres et des parures sans cesse changeantes⁷ (1977 : 12).

Après avoir dénoncé l'arbitraire qui préside, chez ses prédécesseurs, au choix des thèmes fantastiques, Todorov se rend coupable à son tour de cet excès : il isole les thèmes du « je » et ceux du « tu ». On pourrait élever contre ce choix le reproche que

7. « Talking plants – and (Komodo) dragons of that matter – are not inherently fantastic, they become so when seen from a certain perspective » (Rabkin, 1976 : 4).

Todorov lui-même adresse à Witold Ostrowski : « Il est difficile toutefois d'admettre un tel schéma à cause, on le voit tout de suite, du caractère *a priori* (et de plus non littéraire) des catégories qui y sont censées décrire des textes littéraires » (1970 : 109). Faut-il le répéter ? Les catégories du « je » et du « tu » ne sont pas littéraires, mais linguistiques. Todorov récidive en établissant ensuite un rapprochement entre son premier réseau thématique et les psychoses, et entre le second et les névroses !

S'il faut dénoncer les taxinomies systématiques de motifs fantastiques, il n'est cependant pas question d'exclure la thématique de l'étude du fantastique. Cela tombe sous le sens, puisqu'il ne saurait y avoir de fantastique sans la présence au sein du récit d'au moins un événement insolite. C'est dire que l'irruption d'un fait improbable est une condition nécessaire quoique non suffisante pour que se manifeste le fantastique. Du reste, de belles études thématiques sur des œuvres isolées ont paru ; leur disparité interdit toutefois de les passer en revue ici.

DÉFINITIONS

PIERRE-GEORGES CASTEX

Les théoriciens ont défini le fantastique à l'envi. Parue en 1951, l'étude de Castex, qui identifie les principales caractéristiques du genre, deviendra la pierre angulaire des réflexions ultérieures. Sa définition du fantastique ne manque pas de pénétration : « Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (p. 8). Castex reconnaît avec justesse la singularité du fantastique dans la juxtaposition, au sein d'une même œuvre, d'éléments réalistes et surnaturels.

LOUIS VAX

Dans *L'art et la littérature fantastiques*, Vax, à son tour, met l'accent sur la présence conjointe du réalisme et de l'improbable dans le discours fantastique : « Le récit fantastique [...] aime à nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (1960 : 5). Dans *La séduction de l'étrange*,

ouvrage capital qui fait table rase de préjugés et de confusions fort répandus chez les critiques et qui gênent l'entendement du fantastique, il adopte des positions plus novatrices : « [I]l n'y a pas plus de fantastique ou d'étrange en soi que de Dieu, de causalité, d'espace ou de temps en soi. Le fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la signification du mot » (1987 : 6). De cette observation découle un corollaire important : la fantasticalité ne repose pas sur l'utilisation de certains motifs prédéterminés mais sur une très forte cohérence interne. En d'autres termes, elle est de nature structurale aussi bien que thématique.

Selon Vax, le texte fantastique ne proclame pas le triomphe du surnaturel. Souvent, l'œuvre fantastique admet deux interprétations opposées : il se peut que la finale propose une explication surnaturelle ; il se peut aussi que les événements improbables soient justiciables d'une explication naturelle. Ces réflexions conduisent Vax à avancer la définition suivante : « Le fantastique apparaît quand, en présence d'une donnée – sensorielle, logique, axiologique – qui serait absurde, impossible, monstrueuse, le mécanisme rectificatif ne peut jouer » (p. 171). Voilà qui rend bien compte des efforts déployés par le personnage-victime pour intégrer l'événement dans son schème d'intelligibilité du monde. Vax poursuit sur sa lancée iconoclaste dans son ouvrage *Les chefs-d'œuvre de la littérature française* en affirmant la préséance du sens littéral sur tout autre sens⁸. On ne peut qu'applaudir à une telle suggestion, qui donne droit de cité au fantastique. À défaut de souscrire à cette proposition, on supprime le fantastique au profit de l'allégorie, de la poésie, du symbolisme – domaines où le sens figuré l'emporte sur le sens propre. Et bien qu'il s'en défende encore une fois, Vax ne manque pas de proposer des définitions ou, à tout le moins, des classifications relatives au fantastique : « Suivant que l'auteur s'attache surtout à l'action, aux caractères ou à l'atmosphère, je parle de fantastique traditionnel, intérieur ou poétique » (1979 : 13). Voilà qui est intéressant sans doute, mais qui manque de précision. Comment, en

8. « Si, en lisant un texte, on refuse toute représentation et que l'on considère chaque phrase comme une pure combinaison sémantique, le fantastique ne pourra apparaître : il exige, on s'en souvient, une réaction aux événements tels qu'ils se produisent dans le monde évoqué » (Todorov, 1970 : 65).

vertu de telles catégories, classerait-on *La chute de la maison Usher*, pour s'en tenir à un texte classique ? L'action, les caractères et l'atmosphère y sont à ce point harmonisés qu'on disputerait longtemps de la pertinence d'une telle classification. Les trois catégories – qu'il s'abstient de définir de façon claire – sont-elles parfaitement étanches ?

TZVETAN TODOROV

Année de publication de l'*Introduction à la littérature fantastique*, célèbre mais fort controversé traité, 1970 fait date dans les annales du fantastique. Cet ouvrage se distingue des précédents par sa visée structuraliste. Selon Todorov, la fantasticalité du récit repose sur la présence de trois facteurs, dont deux sont obligatoires. 1. Un texte n'est fantastique que s'il oblige son lecteur à hésiter jusqu'à la fin, devant un événement insolite, entre une explication naturelle et une explication surnaturelle. Le fantastique ne dure que le temps de l'incertitude, car « dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux » (p. 29). 2. L'un des personnages peut faire sienne ou non cette hésitation – et c'est là la clause facultative de la définition. 3. Enfin, le lecteur doit absolument considérer l'univers diégétique comme vraisemblable et prendre l'histoire au pied de la lettre. La première condition, qui fait du fantastique un état toujours évanescent, revêt un caractère par trop restrictif – aussi a-t-elle à juste titre fait l'objet de critiques répétées. Le second critère, loin d'être secondaire comme le prétend l'auteur, est tout à fait décisif : le doute, l'interrogation doivent absolument être figurativisés dans la fiction. Car seule la surprise du héros (ou du narrateur) devant l'inadmissible permet d'inscrire dans le texte cette hésitation constitutive de tout récit fantastique. La dernière condition postulée par Todorov paraît indispensable aussi.

Le théoricien identifie deux procédés d'écriture susceptibles d'installer l'incertitude dans un récit : l'imparfait et la modalisation⁹. Comme il fait du fantastique la ligne de partage

9. La modalisation est une façon de limiter la portée d'une affirmation par l'emploi d'expressions atténuantes, telles « comme si », « on aurait cru », « il semblait que », etc.

entre merveilleux et étrange, Todorov crée deux sous-genres, à savoir « le fantastique étrange » et « le fantastique merveilleux ». Le premier sous-genre, qui recoupe l'ancienne appellation « surnaturel expliqué », regroupe les textes qui reçoivent une explication rationnelle au terme de l'hésitation. Suivant la même logique, le second accueille les récits qui se voient attribuer, après l'indispensable phase d'incertitude, une explication surnaturelle. À ces deux sous-genres s'ajoutent « l'étrange pur » et « le merveilleux pur ». Les textes réunis sous la première de ces dénominations comportent des événements qui, bien que justiciables d'une explication rationnelle, suscitent chez le lecteur des réactions identiques à celles que provoquent le fantastique. La seconde de ces catégories se compose de récits qui présentent les faits sous l'angle du surnaturel. Le choix, parfois très discutable, des textes témoins diminue le caractère probant de la démonstration : il apparaît peu fondé d'étudier le fantastique dans le recueil *Les mille et une nuits*, œuvre merveilleuse s'il en est. De plus, Todorov classe dans l'étrange une nouvelle qui satisfait pleinement à sa définition du fantastique : *La chute de la maison Usher*.

Si les catégories proposées par Todorov souffrent la discussion¹⁰, une autre observation, en revanche, qui veut qu'un texte poétique ou allégorique ne puisse être fantastique, emporte l'adhésion. Dans le premier cas, l'exclusion du fantastique résulte du caractère non référentiel et non représentatif de la poésie. Comme bien l'on sait, le fantastique ne saurait se passer de l'illusion référentielle. Dans le second, le sens figuré supplante le sens propre et nie la lettre d'un texte. Or, désavouer la littéralité, c'est contester l'événement et, partant, rejeter le fantastique.

Le critique réfute avec beaucoup de perspicacité ce lieu commun qui veut que le récit fantastique instille un sentiment de peur chez le lecteur – il s'agit là d'un lieu commun qui fait dépendre la fantasticalité d'un récit du « sang-froid du lecteur » (p. 40). Il relève aussi quelques traits du récit fantastique : emploi d'expressions qui, prises au sens propre, convoquent le surnaturel alors

10. Comme le note Bellemin-Noël (1971), il est difficile de justifier que l'étrange, qui n'a aucune existence en tant que genre historique, soit précisément élevé au statut de genre, et que le fantastique, attesté en tant que genre historique, en soit réduit à servir de frontière.

qu'elles ressortiraient à l'allégorie si elles étaient prises au sens figuré ; narration le plus souvent à la première personne ; utilisation de la modalisation ; tendance à situer le point culminant dans la finale. Quelques anodines que semblent ces dernières remarques, elles procèdent d'une observation attentive des récits fantastiques. Et peut-être constituent-elles le meilleur apport de Todorov à la compréhension du fantastique.

IRÈNE BESSIÈRE

Quelques années plus tard, Bessière renouvelle de façon éclatante la compréhension du fantastique avec *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Cette théoricienne constate que le récit fantastique fait la part belle à l'événement au détriment de l'agissement. La victime subit l'événement bien plus qu'elle ne le produit, car la force surnaturelle la prive en quelque sorte de son libre arbitre. Aussi sa conduite semble-t-elle n'obéir à aucune logique interne. Voilà qui a pour effet de « libère[r] le récit des entraves du vraisemblable lié au personnage acteur » (1974 : 121) et, donc, de ruiner l'illusion psychologique, qui repose sur le postulat que les actions s'imbriquent l'une dans l'autre, soumises à la volonté directrice de l'agent. Une logique artificielle, qui s'appuie sur la consécution narrative pour corrélér l'effet (la réaction de la victime) à une cause, remplace la logique humaine, fondée sur la motivation, qui régit d'ordinaire les récits.

Dépouillé de tout pouvoir d'action, le sujet est réduit à la passivité, à l'étonnement, au questionnement. « Faisant une large part à l'insoluble et à l'insolite, il [le récit fantastique] présente un personnage souvent passif, parce qu'il examine la manière dont les choses arrivent dans l'univers et en tire les conséquences pour une définition du statut du sujet » (p. 14). Cette interrogation relative à la situation du sujet dans le monde apparente le récit à « une enquête, conduite d'un point de vue rationaliste, sur les formes de la rationalité » (p. 59). La réflexion n'est pas dépourvue de justesse : le récit met en scène des personnages de sens rassis ; la victime se raccroche à une impossible logique et, au terme de l'aventure, la faillite partielle du rationnel commande une explication surnaturelle – sans toutefois s'en satisfaire. Ce n'est pas un hasard si le récit fantastique classique prend souvent la forme d'une enquête, ce qui d'ailleurs lui a souvent valu d'être comparé au récit policier.

Bessière note aussi avec clairvoyance que le récit fantastique propose un cas qui n'apparaît irréductible à la loi que dans la mesure où le héros échoue à résoudre l'énigme (ce qu'elle appelle « la devinette »). Mais le désir éperdu de trouver un sens à la manifestation insolite, c'est-à-dire de l'intégrer à une loi quelle qu'elle soit, le traverse tout entier et le hante. Cependant, cette attente est déçue, car le fantastique invalide toute explication singulière en accréditant plusieurs solutions.

De plus, l'auteure estime que les fictions fantastiques n'ont pas pour but d'ouvrir le lecteur à une réalité supérieure, mais se contentent d'afficher leur subjectivité, leur « fonction fabulatrice » (p. 38). S'il est vrai que les fictions fantastiques exploitent pleinement les ressources de l'invention, elles n'affichent pas toujours leur subjectivité. Le chapitre suivant montrera que certains textes se donnent des allures objectives et que des marques de subjectivité se voient parfois affectées d'une valeur objective.

Bessière observe encore que l'écrit fantastique présente un caractère à la fois référentiel et irréel : l'événement surnaturel se détache sur un fond réaliste. Ce premier constat, similaire à certaines constatations de Todorov, ne la conduit pourtant pas à la même conclusion :

Si cet événement est surnaturel, il n'est plus problématique, il participe alors d'une économie. Ce que justement le récit refuse de décider. Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite (p. 56-57).

La première phrase commande un mot d'explication : si l'événement surnaturel s'inscrit dans un cadre religieux ou merveilleux, il perd son caractère scandaleux et participe en effet d'une économie (et le fantastique disparaît) ; au contraire, il devient on ne peut plus problématique à l'intérieur de la fiction fantastique, qui s'évertue à nier la dimension extranaturelle.

ERIC RABKIN

Énoncée par Todorov et reprise par Bessière, l'idée d'une opposition entre réel et surnaturel appelle quelques éclaircisse-

ments. À quel étalon faut-il mesurer les événements insolites avant de porter sur eux un jugement ? Todorov émettait l'hypothèse que le lecteur – qui pouvait s'identifier à un personnage – représente la référence absolue. Rabkin propose une meilleure solution dans *The Fantastic in Literature* : le fait déroutant doit contrevenir aux règles mêmes énoncées à l'intérieur d'une fiction. « One of the keys distinguishing marks of the fantastic is that the perspectives enforced by the ground rules of the narrative world must be diametrically contradicted » (1976 : 8). Comment ne pas souscrire à pareille proposition, qui respecte la nature littéraire des textes ? L'auteur suggère également de distribuer les textes sur une échelle en fonction de leur fantastiçité. Bien qu'intéressante, cette hypothèse pose des problèmes d'application.

JEAN-BAPTISTE BARONIAN

Dans *Un nouveau fantastique*, Baronian livre une conception assez conventionnelle du fantastique : « Si on cherche à isoler les véritables facteurs constitutifs du fantastique, on est très rapidement mis en présence de deux d'entre eux qui se détachent avec une indiscutable netteté. D'une part, le facteur qui amène, sinon provoque la déroute du réel. D'autre part, celui qui suggère une ambiguïté » (1977 : 13). Baronian peaufine sa définition dans un ouvrage ultérieur :

Si on cherche à isoler les véritables facteurs essentiels du fantastique, on est très rapidement mis en présence de deux traits qui se détachent avec une indiscutable netteté. D'une part, le facteur qui exprime ou insinue la déroute du réel au bénéfice d'autre chose ; d'autre part, celui qui suggère une ambiguïté, c'est-à-dire tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, de façon tout à fait spectaculaire ou purement allusive, entretient une atmosphère d'étrangeté immédiate, irréductible à la raison raisonnante (1978 : 196).

Baronian suggère ici la suprématie du surnaturel sur le quotidien. Quant à l'ambiguïté, elle participerait de l'étrangeté plutôt que de l'hésitation todorovienne. En définitive, les deux « traits » que reconnaît Baronian seraient frères jumeaux... Un passage appelle un mot d'explication : « irréductible à la raison raisonnante. » Oui, sans doute, mais selon quel point de vue ? Celui de l'auteur,

du lecteur ou du personnage ? Le théoricien ne se prononce pas sur cette délicate question. Bien que moins sommaire que la précédente, cette nouvelle définition manque encore de précision, aussi doit-elle être révisée ; en revanche, une courte observation de Baronian reçoit l'assentiment : « [I]l n'existe pas un fantastique mais bien un ensemble de figures fantastiques » (1978 : 24). Sans doute est-ce pour cette raison qu'il existe une multitude de définitions...

JACQUES FINNÉ

Finné exclut de son champ d'étude le « néo-fantastique » sous prétexte que celui-ci, à la différence du « fantastique canonique », poursuivrait des visées didactiques. C'est faire bon marché de l'aspect ludique du texte narratif fantastique. Voici la proposition, telle que Finné la formule : « La véritable opposition entre fantastique et néo-fantastique doit résulter de l'intention de l'auteur. Veut-il jouer ? Il appartient au fantastique canonique. Veut-il faire comprendre quelque chose, il entre dans le néo-fantastique » (1980 : 16). On voit mal comment le lecteur pourrait juger des intentions de l'auteur. De plus, ces distinctions ne recouvrent aucune réalité littéraire. Les auteurs de fantastique, pas plus que les écrivains de littérature générale, ne veulent instruire. Ce n'est pas leur rôle. Finné retient aussi comme facteur discriminant le fantastique canonique du néo-fantastique la présence de « déploiement réaliste ». Cette opinion est mal fondée : le néo-fantastique n'esquive pas les effets de réel, il en fait un autre usage.

Au milieu de critiques souvent farfelues adressées à des théoriciens du fantastique, Finné rappelle la contribution de Hubert Matthey, contribution qui gravite autour des notions suivantes : cohérence interne, conditionnement du lecteur par des procédés idoines (réalisme, présence d'un élément transpositeur comme l'épuisement ou la tension nerveuse, présence d'un personnage crédible), importance quantitative du fantastique. De Peter Penzoldt, Finné retient l'idée de *climax*, qu'il renouvelle en la transformant en celle de « souffle fantastique » – notion qui doit beaucoup à l'hésitation todorovienne entre nature et surnature. Après ce tour d'horizon des analyses du fantastique, Finné propose ses propres hypothèses. Il décompose tout récit en deux vecteurs : « [...] un vecteur de *tension*, qui se centre sur les

mystères et qui a pour effet de crispier le lecteur ; un vecteur de *détente*, qui annihile la tension » (p. 36). Il attribue à l'explication la fonction d'assurer le passage entre les deux. Quant au lecteur, il ne peut être représenté dans le texte que dans le vecteur tension. Selon que l'explication se trouve en début ou en fin de texte, Finné verse le récit dans le « presque conte de fées » ou dans le fantastique. Autre argutie, la nature de l'explication (rationnelle, objective, irrationnelle, subjective) fera basculer le texte dans le vrai ou le faux fantastique ! Un raffinement casuistique supplémentaire l'amène à distinguer deux nouveaux types d'explication. L'explication sera dite « en zones contiguës » si elle se situe sur le même plan de connaissance que l'énigme et « en zones discontinuës » dans le cas contraire. Un jésuite y perdrait son latin... La thèse selon laquelle un lecteur peut, au gré de ses croyances, classer un texte dans le fantastique ou le réalisme est irrecevable ; c'est le récit qui doit fournir la mesure. Finné admet l'importance du réalisme (mais seulement dans le cas du fantastique canonique), qui permet au narrateur de rassurer son narrataire et de lui prouver son sérieux. Le narrateur (dont le champ perceptif, selon l'auteur, est en règle générale supérieur à celui du lecteur) aime mettre en scène des personnages dignes de foi. De plus, Finné discerne deux phases dans l'établissement du fantastique : l'imposition fantastique et les aventures fantastiques, qui exploitent les possibilités narratives ouvertes par la première partie. Par ailleurs, il établit avec raison – enfin – une distinction entre récit fantastique et récit policier selon que la finale dissipe ou non le mystère.

JOËL MALRIEU

Dans son ouvrage *Le fantastique*, Malrieu renvoie dos à dos structuralistes et thématiciens. Après avoir dénoncé le parti pris d'ahistoricité adopté par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* et après avoir affirmé l'insuffisance de la thématique pour définir le fantastique, ce chercheur met flamberge au vent pour défendre la nécessité d'étayer les travaux fantastiques sur une analyse sociocritique. Pour lui,

[1]e *récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de*

vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement (1992 : 49).

Si la définition n'est pas dénuée d'intérêt, son application ne laisse pas d'être un peu décevante, puisque l'auteur assimile parfois l'étrange ou la SF au fantastique.

Ce flottement n'empêche pas Malrieu de faire de précieuses observations. Ainsi, il répudie l'idée selon laquelle le fantastique cherche à provoquer une réaction de peur chez le personnage et révèle la troublante parenté qui unit le personnage au phénomène. Ces remarques constituent un apport non négligeable à la mise au jour de la syntaxe fantastique.

JEAN FABRE

Quiconque s'intéresse au fantastique doit lire *Le miroir de sorcière* de Fabre. Sans doute s'agit-il là de l'ouvrage le plus complet, le plus consistant qui a paru sur la question. En plus d'apporter un éclairage anthropologique et sociocritique, ce penseur analyse la spécificité de l'écriture fantastique.

Fabre note d'abord l'importance du réalisme dans la création de l'effet fantastique. Il identifie, comme autant de caractéristiques essentielles du fantastique, la présence d'une angoisse suscitée par l'occurrence inadmissible, l'interrogation relative au statut de la croyance, la prédominance du « je », l'importance de la dimension heuristique et l'avènement d'un dérèglement (« altération ») qui contamine le sujet (« aliénation »). On peut toutefois s'interroger sur la nécessité d'inclure dans cette liste le facteur « peur ». Si, en théorie, on peut *choisir* de faire reposer la fantasticité sur la présence de la peur, dans la pratique, la lecture d'œuvres réelles incite à nuancer cette prise de position : certes, plusieurs textes – et parmi les plus connus – exploitent la veine terrifiante, mais nombre de nouvelles dont la fantasticité est assurée ne misent guère sur l'épouvante¹¹. Mon corpus m'invitera aussi à relativiser l'importance de ce facteur.

L'auteur ajoute que c'est « en termes de *vraisemblance* que doit se poser la question du réalisme et du réel opposés au

11. Pensons notamment à « Véra » de Villiers de l'Isle-Adam, à « La chevelure » de Maupassant, qui remplacent la peur par un amour excessif et romantique.

urnaturel » (1992 : 64). Il rappelle l'existence de quatre types de vraisemblable (le vérifiable, le vraisemblable commun, le vraisemblable du genre littéraire et le vraisemblable spécifique de l'œuvre) pour souligner que le récit peut médiatiser diverses conceptions de la croyance et de la norme. Quant au surnaturel, il le subdivise en « merveilleux chrétien », « préternaturel », « surnaturel para-scientifique » et « parapsychologie ». Il suggère ensuite que le fantastique et le merveilleux se déploient tous deux dans le champ du surnaturel. Si le premier instaure un questionnement autour de l'inadmissible, le second accepte le prodige sans sourciller.

Le chercheur oppose deux courants fantastiques, l'un traditionnel et l'autre plus novateur, qu'il baptise respectivement « l'Obvie » et « l'Obtus » :

Pour faire court on peut poser qu'esthétiquement ce que U. Eco appelle « l'œuvre ouverte » (c'est-à-dire ouverte aux interprétations parce que polysémique, donc hermétique !) se présente comme obtuse. À l'inverse l'Obvie présente une netteté explicative, une clarté démonstrative, qui en fait un texte sans ombre au premier niveau de compréhension, ce qui n'implique pas que sa signification soit tout entière réduite à sa première lecture, loin de là. Mais à s'en tenir à la technique qui est ici en grande partie liée au code heuristique, l'Obvie fantastique obéit à la loi de la Motivation (p. 180).

Dans l'Obvie, tous les événements du récit reçoivent un sens, car ils s'inscrivent dans un cadre pan-déterministe. Dans l'Obtus, les faits s'enchaînent de façon gratuite. Cette typologie, fort intéressante, aurait été tout à fait éclairante si Fabre n'avait fait de la peur l'apanage obligé du fantastique. Au demeurant, cette division entre deux registres fantastiques conforte tout à fait mes propres positions.

Comme Fabre évacue du fantastique l'humour, la détente, il compte au nombre des marques mirabilisantes tout élément euphorique, toute tentative de conciliation du réel et du surnaturel :

Nous avons appelé Mirabilisation cette force oppositionnelle fraternelle, ce discours déstructurant, cette écriture caïnique subversive qui, à l'intérieur du Fantastique, tend à ramener à l'unité perdue (et par là elle

est éminemment romantique) l'horizontalité duelle et schizoïde de la catharsis fantastique (p. 81).

Or, il me semble que la différence entre le fantastique et le merveilleux repose sur la présence ou l'absence d'une dimension cognitive plutôt que sur la nature du caractère affectif inspiré par l'improbable. La confusion effectuée par Fabre entre le merveilleux et le fantastique est fâcheuse ; elle aurait pu être évitée si l'auteur avait attribué au merveilleux non une valeur euphorique¹², mais une ouverture totale à l'expérience insolite.

Par ailleurs, le théoricien met en lumière les ressemblances et les différences entre le fantastique et les *genres* voisins (science-fiction, humour, poésie, roman policier). Il distingue aussi soigneusement le fantastique du fantasmatique. Dans ce dernier cas, le phénomène aberrant se déroule à la faveur du rêve, de la fatigue, de la folie d'un personnage. Il s'agit en quelque sorte d'un fantastique provisoire. Dans le vrai fantastique, le prodige est irréductible à toute explication.

Fabre essaie aussi de cerner les limites du fantastique. Parce qu'il lie celui-ci à la linéarité narrative, il l'exclut à juste titre du domaine de la musique, de la peinture, de la sculpture, de la gravure, mais il reconnaît au cinéma le pouvoir de l'engendrer.

MICHEL LORD

La contribution de Lord à la compréhension du fantastique se rattache essentiellement aux travaux de Vax, de Todorov et de Bessière. Lord identifie, sur un corpus de cinq nouvelles québécoises¹³, des procédés dialogiques, narratifs et descriptifs, générateurs de fantasticité. Comme la majorité des théoriciens du fantastique, il défend l'idée selon laquelle

12. Ce qui est inexact au demeurant : bien des récits merveilleux mettent en scène des personnages inquiétants ou placent le héros dans des situations éprouvantes.

13. « La Bouquinerie d'Outre-Temps », d'André Carpentier ; « Le p lerin de Bithynie », de Claude Mathieu ; « La contrainte », de Claudette Charbonneau-Tissot ; « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », de Michel B lil ; « La maison de l'éternelle vieillesse », de Daniel Sernine.

le récit fantastique se défini[t] ultimement autour d'une problématique du questionnement, instauré dans le texte narratif fictif, à propos de l'avènement de l'étrangeté, surnaturelle ou non, ou de différentes formes d'apparition de l'improbable, affirmé autant que contesté avec force par des marques textuelles dans le récit (1995 : 51).

Au jeu conflictuel des voix actérielles et narratives, il donne le nom de « dialogisme », emprunté à Mikhaïl Bakhtine. Selon Lord, la répétition de macropropositions (orientation, complication, évaluation, résolution, morale) a pour effet d'imposer l'étrangeté. Par ailleurs, le chercheur remarque la présence du focalisateur pendant tout le processus descriptif – l'observation est fort pertinente. La recherche confirme aussi le fait que le fantastique ménage des liens entre des discours contradictoires et qu'il n'échappe à aucune des contraintes réalistes, mais qu'il les intègre dans un processus transformationnel radical.

Au terme de l'étude, l'auteur constate que la fantasticalité ne peut être mise sur le compte du narratif, du descriptif ou du dialogique pris isolément, mais qu'elle découle des trois à la fois. En somme, la problématisation de l'étrange à la base du fantastique contamine les trois niveaux. À vrai dire, la chose n'a rien pour étonner, puisque le récit fantastique, comme tout texte, respecte les lois narratives. C'est dire que, pour être le lieu d'un dérèglement diégétique, le récit fantastique n'en épouse pas moins les contraintes de toute fiction : il adopte une organisation rigoureuse, si bien que chacune des parties est solidaire de l'ensemble.

On ne peut que regretter que Lord n'ait pas pris en considération un nombre plus élevé de nouvelles : il eût été intéressant d'établir une typologie des configurations créées par l'entrelacement des diverses voix.

*
* * *

Avant de conclure ce tour d'horizon des principales contributions, mettons en bouquet diverses définitions qui se proposent de circonscrire le genre, glanées surtout dans des préfaces, des ouvrages de vulgarisation ou des livres d'histoire de la littérature fantastique.

On ne saurait traiter du fantastique sans rappeler pour mémoire la célèbre définition de Roger Caillois : « Le fantastique

est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux » (1965 : 161). Cette proposition a le mérite de faire état du caractère conflictuel qui s'attache aux deux visions du monde conjointes dans l'univers diégétique fantastique. Il ne s'agit pas d'accorder la primauté au surnaturel au détriment du réel (ni l'inverse), mais plutôt de montrer l'inadéquation des deux types d'explication.

Daniel Couty avance que, dans le fantastique, « un événement survient qui bouleverse les lois naturelles : hésitations, interrogations marquent l'entrée dans le fantastique » (1989 : 20). La première partie de cette définition, qui recoupe les suggestions de nombre de théoriciens, appelle quelques réserves : l'événement ne contrevient pas toujours aux lois naturelles¹⁴ ; parfois, il récuse des habitus, des « lois sociales » (ainsi, dans « La loterie », un homme remporte le gros lot : une décharge de fusil dans le ventre). La seconde se révèle toutefois exacte : le fantastique se reconnaît, entre autres, à certains indices textuels d'un type très précis. Je reviendrai plus loin sur cette question.

Pour Steinmetz, le fantastique « s'applique à cerner l'étranger, à la décrire et, au besoin, à en rechercher la cause, car il estime qu'elle est un scandale pour la logique dont il se veut implicitement le tenant » (1990 : 8). Oui, sans doute. Précisons toutefois que cette quête ne peut aboutir, sans quoi le mystère s'évanouirait – et le surnaturel avec lui.

Norbert Spehner aussi propose une définition intéressante :

Le fantastique apparaît quand, ayant épuisé toutes les explications logiques, rationnelles et scientifiques d'un phénomène aberrant ou monstrueux, nous sommes confrontés à l'impossible, au miraculeux, à autre chose qui échappe à notre entendement, défie les lois de la nature et remet en cause le déterminisme scientifique, chien de garde de la cohérence de notre univers matériel... et mental (1986 : 9).

14. Brian Attebury commet la même erreur : « Any narrative which includes as a significant part of its make-up violation of what the author clearly believes to be natural law – that is fantasy » (cité dans Morse, 1987 : 1).

Pour plus de justesse, il faudrait substituer au « nous » le « je » du narrateur ou du héros. Le fantastique est un produit culturel et non pas naturel ; aussi ne risque-t-on pas de le rencontrer dans *notre* réel. Spohner ajoute que

l'événement fantastique se manifeste par une rupture de l'ordre naturel des choses. Il proclame l'avènement de l'impossible dans notre monde d'où, par définition, il est exclu. Il crée un conflit entre la nature et la surnature niée par la science et l'esprit rationaliste. Il érige l'arbitraire en norme. Le réel glisse, dérape, se laisse contaminer par l'ailleurs. Une fatalité brutale et grossière défie l'ordre du monde (p. 9).

Cette définition s'applique surtout au fantastique canonique ; le défi est bien moindre dans le cas du néo-fantastique. Que l'arbitraire devienne la norme signifie à court terme la faillite et la disparition de cette même norme. Or, sans code, l'homme perd sa faculté de prévoir les événements ; ses moyens d'action sur le monde, dès lors, se rétrécissent singulièrement. À plus ou moins longue échéance, l'homme est condamné à perdre son statut de sujet et à se retrouver objet – ce qui rejoint la réflexion de Bessière sur la suprématie, dans le fantastique, de l'événement sur l'agissement.

Marcel Schneider a, quant à lui, le mérite de distinguer le fantastique du gothique ; aussi ne fait-il pas de l'épouvante l'apanage obligé du fantastique. Les failles de son observation se situent plutôt sur le plan de la croyance :

Le fantastique n'est ni un jeu avec la terreur (Roger Caillois), ni le moment ambigu où l'on hésite entre la solution rationnelle et l'irrationnelle (Todorov), ni une variété de l'occulte, ni une manifestation du surnaturel : c'est un produit de rupture, une déchirure soudaine dans l'expérience vécue du quotidien. La révélation peut se faire dans l'épouvante comme dans la jubilation, dans le bonheur comme dans la souffrance. Il suffit de croire aux réalités invisibles. Cette révélation a partie liée avec la poésie, mais ne se confond pas avec elle (1985 : 8).

La phrase « il suffit de croire aux réalités invisibles » cause problème, dans la mesure où bien des personnages, loin de

s'abandonner à *l'évidence*, résistent et refusent d'admettre la réalité de ce que leurs sens leur enseignent. Peut-être cette phrase s'applique-t-elle davantage aux œuvres qui relèvent du néo-fantastique qu'à celles qui ressortissent au fantastique canonique.

Toutes ces définitions présentent beaucoup d'intérêt et quelques lacunes. L'insatisfaction que l'on peut concevoir à la lecture de ces réflexions provient de ce que leurs auteurs ne précisent pas souvent à quel type de fantastique s'appliquent leurs remarques. Ce qui est vrai du fantastique canonique ne l'est pas toujours du néo-fantastique, même si ces deux courants ont par ailleurs un dénominateur commun – fort bien décrit en règle générale. Cet invariant consiste bien sûr en l'irruption, au sein d'une fiction narrative, d'un événement contraire à une loi (sociale, biologique, physique, etc.) et qui suscite un questionnement dans l'esprit d'au moins un personnage, questionnement qui ne peut jamais conduire à une compréhension claire des choses.

Des définitions exposées, je retiens que le fantastique se caractérise par une fracture du réel (Castex, Caillois) enregistrée par un personnage du récit (Todorov) ; qu'il fait entorse à une règle postulée dans la fiction (Rabkin) ; qu'il met volontiers l'accent sur le résultat de l'action plutôt que sur l'action elle-même (Bessière) ; qu'il met en relief la passivité de l'agent humain (Bessière) et qu'il prend souvent la forme d'une enquête (Fabre, Bessière, Lord). J'adopte aussi l'idée que le fantastique privilégie, sur le plan de l'expression, la modalisation et le sens propre (Todorov). De même, je prends en considération l'hypothèse de Rabkin selon laquelle l'événement improbable doit occuper un espace assez important dans la fiction et la remarque de Vax sur l'importance de la structure dans le fantastique.

Il reste à distinguer le fantastique canonique du néo-fantastique. Je proposerai de ces deux courants des définitions provisoires, qui seront mises à l'épreuve, précisées et corrigées dans les chapitres ultérieurs. Avant de me lancer dans cette délicate entreprise, je rappellerai d'abord les distinctions établies par les chercheurs entre le fantastique et les genres voisins.

TYPOLOGIE

Deux voies s'offrent à qui se propose de définir un objet : le décrire spécifiquement en lui attribuant diverses propriétés ou, à l'inverse, procéder par élimination et décrire ce qui lui est

étranger. Bien des spécialistes du fantastique choisissent d'emprunter les deux avenues ; en plus de définir le fantastique en soi (*sui generis*), ils le distinguent des genres voisins : le merveilleux et la SF.

Pour discriminer le fantastique du merveilleux, les analystes se fondent en premier lieu sur des indices textuels tels que l'identité des personnages, le cadre spatiotemporel, la vision du monde développée dans le récit, la réaction des personnages devant l'événement insolite, la dimension heuristique inscrite dans le texte et la finale (voir, par exemple, Boivin, Émond et Lord, 1992a). Leur réflexion ressortit à la pragmatique lorsqu'ils examinent l'effet produit par l'un de ces récits sur le lecteur.

LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX

Claude Puzin s'est risqué à établir des liens biunivoques entre certains personnages et le lieu de leur apparition :

Le merveilleux, c'est-à-dire le surnaturel, est la composante essentielle de deux sortes de contes, ceux que l'on appelle « féériques » et ceux qui sont dits « fantastiques ». Il est remarquable qu'une distinction fort nette se soit établie, à leur sujet, dans la langue. Les fées et les farfadets, les vampires et les fantômes ont en commun d'être tous des êtres surnaturels, mais les premiers relèvent du « merveilleux » et les seconds du « fantastique » ; il ne viendrait à l'idée de personne de dire de la Vierge et des anges gardiens que ce sont des êtres « fantastiques », mais tout le monde use de cette expression pour le Diable et les démons ; les prodiges des Mille et une nuits ou de la Bible ne sont pas mis sur le même plan que ceux des histoires de revenants ou de loups-garous (1984 : 9).

Une contradiction nuit à la clarté du passage : après avoir affirmé que le merveilleux alimente et les contes « féériques » et les contes « fantastiques », l'auteur oppose le merveilleux au fantastique. La confusion provient de ce que Puzin attribue deux acceptions bien distinctes au mot merveilleux. Il en fait d'abord un synonyme de « surnaturel » (c'est-à-dire qu'il en fait une propriété de tout ce qui contrevient aux lois dites « naturelles »), ce qui est très hasardeux, puis il le prend dans le sens de « catégorie

littéraire ». Par ailleurs, les distinctions qu'il établit entre le merveilleux et le fantastique méritent d'être nuancées : s'il est vrai que, statistiquement, les fantômes hantent souvent les récits fantastiques et que l'on rencontre d'importantes concentrations de fées dans les œuvres merveilleuses, on ne saurait élever ce constat au statut de loi. Car cet état de fait tient, non pas à un impératif générique, mais à la puissance contraignante de la tradition. La preuve en est qu'il existe des récits merveilleux où le fantôme survient de façon naturelle, sans causer le moindre émoi¹⁵. L'on peut aussi imaginer une œuvre où la rencontre d'une fée¹⁶ susciterait beaucoup de résistance chez le personnage-témoin. Il faut mettre dans une catégorie à part la Vierge et les anges. Ceux-ci ne se conçoivent que dans une perspective chrétienne. Or, les présumés qui régissent un récit d'inspiration religieuse empêchent de tenir pour problématiques les manifestations surnaturelles qui y surviennent. En conséquence, un texte qui relaterait la venue sur Terre d'un ange ne serait en rien fantastique, eu égard à sa dimension doxologique.

Certains critiques évoquent les références spatiotemporelles lorsque vient le temps d'établir un partage entre fantastique et merveilleux. Ils font valoir que le récit merveilleux ne fournit, le plus souvent, aucune indication relative au lieu ou à l'époque de l'action. L'histoire se déroule alors *in illo tempore*, c'est-à-dire en des temps immémoriaux et, partant, indatables. À l'opposé, l'œuvre fantastique situe toujours son action dans un cadre précis, tant sur le plan géographique que sur le plan historique. Le chronotope peut servir d'indice générique, car il entretient d'étroites relations avec le principal facteur discriminant : le statut accordé à l'étrange. Le récit fantastique postule en effet un univers thétique, tandis que le merveilleux repose sur un univers non-thétique¹⁷. Pour créer l'illusion référentielle, le monde présenté comme

15. Voir *Le fantôme de Canterville*, d'Oscar Wilde.

16. À défaut d'exemples pris dans la littérature, je retiens le film *Scrooge*, version moderne d'une nouvelle de Charles Dickens.

17. « Pour reprendre les termes de Sartre, le récit merveilleux est non-thétique, c'est-à-dire qu'il ne pose pas la réalité de ce qu'il représente. [...] À l'inverse, le récit fantastique est thétique ; il pose la réalité de ce qu'il représente : condition même de la narration qui fonde le jeu du rien et du trop, du négatif et du positif » (Bessière, 1974 : 36).

« réel » doit être campé avec une certaine « vérité ». La localisation dans l'espace et dans le temps contribue puissamment à la (nécessaire) coloration réaliste du récit fantastique.

La vision du monde proposée dans un récit sert de critère pour départager merveilleux et fantastique. Dans une fiction merveilleuse, les faits insolites se déroulent en marge de la norme et ne portent donc pas atteinte à la loi. En revanche, les œuvres fantastiques insistent sur l'incompatibilité de l'événement improbable avec le schème d'intelligibilité du personnage. « Face à cette rupture absolue de la norme dans laquelle s'enracine le merveilleux, le texte de Villiers [un récit fantastique] propose une rupture relative : dans un cadre familier, des personnages fortement individualisés vivent une vie semblable à la nôtre » (Couty, 1989 : 7). Il n'est pas certain toutefois que le merveilleux manifeste une « rupture absolue de la norme » ; en réalité, il ne convoque aucune représentation normée du monde, à la différence du fantastique. Quoi qu'il en soit, il paraît fondé de distinguer le fantastique du merveilleux selon que l'événement surnaturel s'inscrit ou non en faux contre le code postulé dans le récit. Caillois abonde d'ailleurs dans le sens de Couty :

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féérique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. Ils obéissent sans doute à des lois différentes (1975 : 14).

Il découle de cela qu'un personnage dont les convictions ne s'accommodent pas de l'irruption du surnaturel manifesterait de la surprise, de l'effroi, de la résistance devant l'inadmissible, tandis qu'un personnage dégagé de toute idée préconçue accepterait sans broncher le fait insolite, ou même s'en réjouirait : « Tandis que le héros de *l'Intersigne* marque sa surprise et s'interroge devant le visage transformé de son ami, Cendrillon ne manifeste... que de la joie au vu des prodiges de sa marraine » (Couty, 1989 : 6). Autrement dit, si la vraisemblance de l'événement improbable est remise en cause par le fantastique, elle ne l'est jamais par le merveilleux :

Considéré en lui-même, – dans le jeu interne de son propre discours, – le merveilleux n’offre pas de prise à l’étrangeté : les animaux parlent, les tapis volent, les esprits sortent des lampes magiques et, bien que certains acteurs puissent s’en montrer étonnés, ce n’est jamais pour mettre en question la vraisemblance de ce qui leur arrive (Boivin, Émond et Lord, 1992a : 12).

De forts indices textuels marquent l’entrée dans le fantastique : « [...] outre les interrogations qui traduisent le désarroi, l’hésitation est soulignée par des modalisations » (Couty, 1989 : 7). Les marqueurs de fantasticit   prennent souvent la forme d’adjectifs, d’adverbes ou de verbes, axiologiques ou   valuatifs, qui d  notent la surprise ou la peur d’un personnage. C’est donc la conscience du personnage (ou du narrateur) qui sert d’  talon pour mesurer la fantasticit  . Les modalisations sont des att  nuateurs gr  ce auxquels un narrateur peut tout    la fois affirmer et r  cuser partiellement la proposition qu’il vient d’  noncer. De telles marques textuelles font d  faut dans le merveilleux.

Un second corollaire d  rive de cette observation. Le personnage qui ne se formalise pas d’une manifestation surnaturelle n’est pas port      en rechercher la cause, contrairement    celui qui voit ses croyances boulevers  es de fond en comble par le fait insolite. C’est dire que la dimension heuristique, capitale dans les fictions fantastiques, est absente des   uvres merveilleuses.

Si merveilleux et f  erique laissent volontairement en suspens le savoir, puisqu’il est entendu a priori que des   v  nements, inexplicables en apparence, sont le fait des dieux, des magiciens ou r  pondent    des conventions folkloriques ou all  goriques, le fantastique, en revanche, n’est pas plac   sous un tel contrat de lecture. Il s’applique    cerner l’  tranget  ,    la d  crire et, au besoin,    en rechercher la cause, car il estime qu’elle est un scandale pour la logique dont il se veut implicitement le tenant (Steinmetz, 1990 : 8).

Si l’on a souvent compar   la fiction fantastique au r  cit policier, il est remarquable que personne n’ait song        tablir de rapprochements entre le policier et le merveilleux. Aussi a-t-on parl      propos du merveilleux de « mise entre parenth  ses du syst  me heuristique » (Fabre, 1983 : 41).

La finale est souvent évoquée pour justifier l'annexion d'un récit à l'une ou l'autre classe : « [...] alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, 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 d'un héros » (Caillois, 1975 : 15). Voilà qui est éminemment discutable. Il n'est que de penser à *La petite fille aux allumettes*, de Hans Christian Andersen, ou à *La chèvre de M. Seguin* et à *La légende de l'homme à la cervelle d'or*, d'Alphonse Daudet, pour trouver des exemples d'œuvres merveilleuses à l'issue noire. Quant à la proposition relative aux œuvres fantastiques, elle n'est valable que pour le fantastique canonique. Le néo-fantastique présente souvent des finales neutres ou même euphoriques. Il faut donc exclure ce facteur pour discriminer les deux genres.

Un autre trait, qui ressortit à la pragmatique, permet de dissocier merveilleux et fantastique : l'effet produit par chacun d'eux sur le lecteur. Comme le lecteur a tendance à s'identifier au protagoniste, il éprouvera vraisemblablement un sentiment d'effroi à la lecture de récits qui montrent un héros terrassé par la peur. À l'inverse, les textes qui mettent en scène des personnages charmés, intéressés ou amusés par la tournure des événements, induisent des émotions correspondantes (à condition que les réactions des actants ne heurtent pas les convictions des lecteurs). Cet élément distinctif fait donc un peu double emploi avec celui qui tient compte de la réaction du personnage. Au lieu d'utiliser ce repère pour départager le merveilleux et le fantastique, il vaut mieux s'en servir pour distinguer deux tonalités à l'intérieur du champ fantastique.

LE FANTASTIQUE ET LA SF

Les théoriciens ont aussi essayé de distinguer la SF du fantastique. Le premier indice susceptible de permettre de discriminer les deux genres est de nature thématique. Milner, par exemple, affirme en substance que si l'imagination du créateur se déploie en marge de théories scientifiques, le texte verse dans la SF ; dans le cas contraire, c'est-à-dire si l'invention n'a aucune assise dans la science, le récit relève du fantastique (1982 : 139-140). Cet indice doit être traité avec une grande circonspection : la frontière entre la science et l'invention, loin d'être toujours

étanche, est souvent fluctuante. De plus, il est difficile de soutenir que tous les textes regroupés sous l'étiquette SF relèvent d'une même « communauté thématique » :

Dans cette optique quelque peu simpliste et totalement tautologique, est réputé appartenir au « genre » S.-F. tout récit faisant intervenir l'un ou plusieurs des thèmes constitutifs de « la » science-fiction comme le voyage dans le temps, l'exploration spatiale, les robots, les extraterrestres, les mutants, les machines, les fins du monde, etc. (Demougin, 1986 : t. 2, 1481).

Un caractère spéculatif, bien plus qu'une orientation thématique spécifique, tel est le dénominateur commun des textes de SF. C'est ainsi que bien des récits, qui ne se déploient pas sur un arrière-fond scientifique, participent de ce qu'il est convenu d'appeler, à la suite de Pierre Versins, une littérature de « conjectures romanesques rationnelles » (1972 : 6). Ils traitent non seulement des développements éventuels de la science, mais aussi des conséquences logiques d'hypothétiques prémisses (quitte à offrir des scénarios contraires à ce qui est admis ou advenu dans le réel). La thématique et le caractère conjectural ne permettent de distinguer le fantastique de la SF que dans la mesure où ils se doublent d'une différence structurale. Tandis que dans le fantastique l'événement surprenant suscite l'interrogation d'un personnage, le fait insolite, dans la SF, s'inscrit dans la norme construite par le récit, norme qui comporte une dimension scientifique ou spéculative implicite. En regard de ce système de pensée, l'événement qui surprend le lecteur n'est pas problématique aux yeux des personnages. Bien qu'une manifestation étrange puisse susciter momentanément la curiosité, voire la résistance, d'un personnage, elle recevra son assentiment au terme d'un procès de reconnaissance.

Que les récits science-fictionnels et fantastiques décrivent des événements étrangers à notre expérience, voilà qui tombe sous le sens. Il faut bien voir cependant, comme le souligne Rabkin, que la différence enregistrée dans un récit de SF entre le monde dans lequel se déroule l'événement inusité et l'univers réel tel que recréé dans cette même fiction suppose un corps organisé de connaissances :

[A] work belongs in the genre of science fiction if its narrative world is at least somewhat different from our

own, and if that difference is apparent against the background of an organized body of knowledge. Some qualifications may make this definition clearer. As with the fantastic, the notion of difference, though generally definable in relation to « our » world, actually must be defined in terms of the world outside the text as that text recreates it (1976 : 119-120).

Dans le fantastique, la différence, tout aussi sensible, entre le monde familier (qui est présenté comme le double du nôtre) et le monde de l'altérité, loin de recevoir une explication logique, devient la cause d'un scandale.

Plusieurs observateurs ont relevé l'importance dans les récits fantastiques de la solitude du héros. Le témoin du prodige se trouve toujours désespérément seul (du moins dans le récit bref), avec cette conséquence que sa version des faits revêt un caractère problématique. Cela fait partie en quelque sorte de l'esthétique du genre. « [D]ans le fantastique, celui qui affronte la menace est toujours seul. Dans la science-fiction, il y a toujours une dimension collective : c'est l'humanité, c'est un pays, une société » (Belleau, 1976 : 5). Il faut nuancer ici : s'il arrive fréquemment que le récit de SF comporte une dimension communautaire, le destin collectif n'en constitue pas pour autant l'enjeu immuable. Certaines fictions mettent en scène un seul personnage, qui fait les frais d'une innovation technologique dangereuse pour sa propre survie¹⁸. Dans certains romans fantastiques, le rôle de victime incombe à plusieurs personnages¹⁹. Il n'empêche qu'en règle générale le fantastique fait figure de littérature de l'intériorité en regard de la SF (Janelle, 1983 : 44).

La mise en récit du fait improbable compte pour beaucoup dans l'inféodation d'un texte à l'un ou l'autre genre. Le narrateur du récit fantastique s'avoue impuissant à décrire le phénomène étrange dans son entier, il use volontiers de la figure du creux : il tourne autour du sujet, sans pouvoir en faire voir le centre. D'où

18. Comme *Le château de Lord Valentin*, de Robert Silverberg, ou *Le Monde du Non-A*, de A. E. Van Vogt.

19. Ainsi, dans *Héloïse*, d'Anne Hébert, deux personnages, Bernard et Christine, sont les victimes de vampires. De même, plusieurs personnages subissent les assauts du vampire dans *Dracula*, de Bram Stoker.

la profusion d'adjectifs tels « indicible », « innommable », « indescriptible », etc. Pour sa part, le narrateur du texte de SF donne l'impression que tout pourrait être décrit ; il fait comme si les événements renvoyaient à un référent extérieur. Aussi se contente-t-il de mentionner quelques éléments constitutifs du monde évoqué, abandonnant au lecteur la tâche de reconstituer le reste. Marc Angenot (1978) a parlé à ce propos de « paradigme absent ».

LE MERVEILLEUX ET LA SF

Quelques critiques ont vu une parenté entre le merveilleux et la SF : « Ce n'est sans doute pas par hasard si, avant d'être désignée dans les années 1920 par l'expression "scientification", puis science-fiction, et, enfin, SF, cette pratique a été qualifiée, pour un temps du moins, comme une forme de "merveilleux scientifique" » (Boivin, Émond et Lord, 1992a : 14). Dans le merveilleux comme dans la science-fiction, l'événement extraordinaire ne suscite aucun questionnement chez les personnages. On ne peut pour autant faire de l'un le substitut moderne de l'autre, puisque le premier se situe d'emblée sur le plan de l'imagination, l'onirisme, tandis que le second affiche des préoccupations rationnelles. Il est tout aussi vain d'essayer de voir dans la SF le successeur du fantastique : les rapports à la croyance et à l'incroyance y sont tout à fait différents. D'un genre à l'autre, il n'y a pas seulement changement de technique, mais bien plutôt changement de point de vue. Aussi ne peut-on suivre Caillois lorsqu'il affirme que :

Ces prodiges [ubiquité, invisibilité, métamorphose, etc.] traduisent des souhaits simples et dont le nombre est limité. Ils sont dictés, sans trop d'intermédiaires, par les infirmités de la condition humaine. Ils trahissent l'obsession d'y échapper, au moins une fois, à la faveur d'une décision exceptionnelle du sort ou des puissances supérieures. Seulement, ce ne sont plus seulement les abracadabra, mais les techniques qui permettent à la fin le déplacement dans les airs ou le travail sans fatigue : l'avion réel éclipse le rêve du tapis volant ou du cheval ailé, la vapeur ou l'électricité rend inutile l'intervention d'auxiliaires miraculeux (1965 : 27).

Il échappe à Caillois que ces « prodiges » n'ont pas le même statut dans le fantastique, le merveilleux ou la SF. Dans le premier, l'événement extraordinaire revêt un caractère exceptionnel, tandis qu'il se confond avec la règle dans les autres types de récits.

En somme, il est possible de formuler des critères permettant d'opérer un partage entre le merveilleux, le fantastique et la SF. La spécificité du discours fantastique consiste en la mise en récit de la confrontation irréductible de la loi et du cas, en l'absence de tout précédent. Condamné à une implacable irrésolution, ce questionnement sur l'altérité et ses diverses formes (étrangeté, impossibilité, improbabilité) se constitue en regard de la norme construite dans le récit. En revanche, le merveilleux nie l'étrangeté, ou à tout le moins son caractère provocateur, tandis que la SF l'intègre dans un système de pensée. À ce critère discriminant, qui comporte une dimension structurale aussi bien que thématique, s'adjoignent des indices adventices, tels que la représentation du monde, l'illusion référentielle et la dimension heuristique.

LA QUESTION GÉNÉRIQUE

Certains textes non conventionnels peuvent participer de plusieurs esthétiques. Facile à tirer en théorie, la ligne de partage peut être cause de pugilat en pratique... À quoi bon opérer une classification au sein des œuvres littéraires ? L'entreprise n'est-elle pas inutile, et peut-être même impossible, compte tenu du caractère composite de certaines œuvres modernes et postmodernes ? Gardons-nous de systématiser : nombre de récits s'inscrivent ouvertement dans une tradition littéraire, voire s'en réclament. L'étude du genre présente aussi un intérêt d'ordre épistémologique, car elle permet de mieux comprendre le fonctionnement social d'un type de texte en particulier²⁰. De plus, dans la perspective de la lecture, il ne faut pas mésestimer l'importance des indications génériques inscrites au cœur du texte. La

20. « The concept of genre as a fixed kind tied to a set of techniques has recently been changed to incorporate historically specific strategies that relate writing to epistemology and ideology – the theories of knowledge, culture and perception – pertinent to the time of writing and the time of reading » (Hunter, 1989 : 1).

notion de genre s'apparente en ce sens à celle de l'« horizon d'attente » : « On soutient souvent que les genres procurent un moyen de classification. C'est là une erreur vénérable [...]. En réalité [...] la théorie générique sert à tout autre chose : elle a une fonction de lecture et d'interprétation » (Fowler, cité dans Schaeffer, 1989 : 152-153). Cette idée rejoint une observation de Robert Scholes sur la nécessité de recourir à une grammaire générique dans toute opération de lecture et d'écriture :

Dès qu'on commence à lire, on formule telle ou telle hypothèse relative au genre, qu'on affine à mesure qu'on avance dans sa lecture et qu'on cerne de toujours plus près la nature unique de l'œuvre en question en repérant les affinités qu'elle entretient avec d'autres œuvres qui utilisent le langage de la même manière (1986 : 79).

Et, comme le signale Fabre, l'existence de textes inclassables ne ruine pas la pertinence des travaux typologiques (1992 : 9).

Avant de poursuivre l'enquête, une mise en garde s'impose : le fantastique s'incarne dans diverses formes narratives (nouvelle, conte et roman), et rien ne prouve que les observations faites sur l'une de ces formes soient généralisables aux autres formes. Pour ma part, je ne prendrai en compte que la nouvelle, pour conserver à l'analyse la plus grande rigueur possible. Comme une certaine confusion règne au sujet de la nouvelle et du conte, j'essaierai d'abord de distinguer ces deux formes narratives.

René Godenne se livre dans *La nouvelle française* à une enquête historique. Les notions de conte et de nouvelle auraient connu d'importantes fluctuations de sens au cours de l'histoire littéraire. Le mot nouvelle est attesté aux xv^e et xvi^e siècles dans le sens de « nouvelle-fabliau » ou de « nouvelle sentimentale ». Entre 1600 et 1750, le mot nouvelle désigne un court roman. Par la suite, entre 1750 et 1800, il dénomme une « nouvelle-anecdote », c'est-à-dire un récit qui présente les quatre traits suivants : l'unité anecdotique, le dépouillement, la rapidité et le resserrement. Au xix^e siècle, les termes nouvelle et conte s'appliquent indifféremment à tout récit bref, sans égard à son propos. Le mot nouvelle, qui avait fait jusqu'alors du réalisme son terrain de prédilection, s'ouvre au fantastique (tel qu'il était entendu à l'époque). La nouvelle serait surtout associée au réalisme au xx^e siècle.

Quant au mot conte, les observateurs s'accordent pour lui reconnaître une origine orale²¹. Godenne observe encore que le mot conte est utilisé sans discussion dans certains types de récits : le conte de fées, le conte de Noël et le conte merveilleux. À première vue, ces trois types d'œuvres ont en partage une même dimension surnaturelle. À y regarder de plus près, on constate que l'appellation « conte de Noël », en plus de qualifier des récits où survient un miracle, s'applique tout aussi bien à des histoires réalistes qui se déroulent à l'époque de Noël. En l'absence d'une logique régulatrice, il vaut mieux renoncer à ces locutions forgées peut-être à la faveur de circonstances particulières et étrangères à tout principe unificateur. Mais poursuivons la lecture de Godenne :

Au XVIII^e siècle, « conte » est un terme qui s'oppose à « nouvelle » parce qu'il renvoie principalement à des types de narration distincts : soit une aventure fondée sur des incidents d'une autre nature (le conte de fées, le conte oriental, le conte allégorique), soit une aventure reposant sur un propos d'un autre ordre (le conte philosophique) (1974 : 54-55).

C'est dire que la *fabula* – « le squelette de l'histoire » (Eco, 1985 : 91) – jouerait un rôle déterminant dans le classement d'un récit. Or, le XIX^e siècle a renversé cet usage, et conte est devenu un synonyme de nouvelle :

Dans ce sens, un des grands enseignements de l'étude de la nouvelle au XIX^e siècle m'apparaît être celui-ci : il n'est plus possible de distinguer les domaines du conte et de la nouvelle ; il n'y a plus qu'un domaine : celui du récit court (par opposition au roman), qui repose tantôt sur des données fantastiques, tantôt sur des données véritables, et que les auteurs traitent indifféremment de « conte » ou de « nouvelle » (songeons aux exemples chez Nodier, Gautier, Flaubert, France) (1974 : 106).

21. « Le conte est par excellence la “forme à problèmes” de la typologie et de l'histoire littéraires. Il représente, en effet, une des plus anciennes manifestations de la littérature populaire de transmission orale, dont les travaux des ethnologues modernes révèlent la pérennité » (Demougin, 1985 : t. 1, 366).

Les auteurs du XX^e siècle seraient revenus à l'usage du XVIII^e siècle : le mot nouvelle désignerait les histoires vraisemblables ; le mot conte serait réservé aux aventures fabuleuses. Je me rallierais volontiers à cette position théorique, si ce n'était son irrecevabilité au point de vue méthodologique : ce partage fondé sur la seule dimension thématique ne s'accorde pas avec les arguments structurels qui président au découpage premier de la matière littéraire en « formes narratives », « formes dramatiques », « formes lyriques », etc.

Certaines observations émises par des critiques vont toutefois dans le sens de mes préoccupations. Ainsi, André Berthiaume rappelle les deux principales caractéristiques de la nouvelle : la narrativité et la brièveté (1992 : 78). Le mot brièveté doit être entendu non seulement dans le sens de faible étendue, mais aussi dans celui de concision : absence de digression (p. 82). Ce trait est capital. Il s'ensuit que la nouvelle se signale par sa rigueur, son intensité et sa densité (p. 84). On peut dire avec Vax qu'elle est le « récit d'une aventure » (1987 : 193). Les auteurs du *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* résument ainsi les principaux traits de la nouvelle :

Le genre réclame idéalement l'unité de la narration et l'unité de l'effet, l'unicité de l'épisode et l'enchaînement mécanique de ses éléments : toutes exigences qui supposent l'adéquation stricte du discours des mots et du discours des choses, la stricte coïncidence de la narration et de la diégèse (Demougin, 1986 : t. 2, 1145).

Point de superfluité donc ; au contraire, la stricte observance d'une ligne directrice dont on ne dévie sous aucun prétexte. Il apparaît légitime, en vertu de ces prémisses, d'évoquer au sujet de la nouvelle « l'obsession d'un destin qui s'inscri[t] dans le texte » (p. 1145). L'on ne peut manquer d'établir ici un lien avec le fantastique canonique, parcouru d'une fatalité brutale.

Mais revenons au conte et à son lien avec l'oralité. Qu'est-ce qui caractérise la littérature orale ? Son extraordinaire faculté d'adaptation : selon les goûts du public, un bon conteur modifie son récit, retranche ou développe à loisir quelques passages. L'oralité encourage toutes sortes de variations, modifications qui se répercutent sur la structure : « Le conte manifeste ainsi une structure à la fois permanente et malléable, capable de toutes les

transformations²² » (p. 367). Deux conteurs qui raconteraient « la même histoire » en donneraient deux récits différents, bien que basés sur la même *fabula*. Si par quelque trait un épisode en rappelle un autre au conteur, ce dernier ne se privera pas du plaisir d'intégrer à son discours le nouvel élément. C'est dire que la construction du conte oral peut faire appel à un raisonnement analogique aussi bien que logique. Or, le conte écrit garde ces traits structuraux, si bien qu'on peut le définir comme suit : « Œuvre narrative, limitée à une action unique ou à une suite d'épisodes facilement isolables, conservant la liberté d'allure du récit parlé, le conte, structure d'accueil polyvalente, se distingue alors du roman et de la nouvelle [...] » (p. 367). Sans doute la « liberté d'allure » constitue-t-elle le trait capital de cette définition. Il n'est pas impossible que la notion de liberté associée au conte ait fait petit à petit l'objet d'un glissement, en passant de la *forme* au *contenu*. Peut-être renouons-nous avec la valeur d'origine du mot conte en le définissant comme un récit bref dont la structure est plus ouverte que celle de la nouvelle. Il n'est pas indifférent que la notion « d'économie », maintes fois évoquée à propos de la nouvelle, ne l'ait jamais été au sujet du conte.

À la lumière de ces réflexions, j'avance que la nouvelle est un récit fictif bref, centré sur une *fabula* simple, qui ne s'embarasse pas de développements superflus et dont les diverses parties s'enchaînent les unes aux autres par des liens logiques. En contrepartie, le conte sera décrit comme un récit fictif bref souple, conduit sur un mode plus intuitif que logique et dont la structure, loin de tendre à la concision, s'accommode sans mal de digressions. De fait, dans la majorité des contes, l'on pourrait retrancher quelques passages sans être obligé de modifier le reste du récit. Ajoutons que la nouvelle, qui se réclame d'une logique austère, met volontiers à profit les techniques de l'argumentation : sa rigueur peut oblitérer quelque peu son caractère fictionnel. Le conte, de par son foisonnement et sa luxuriance, s'avoue d'emblée comme le fruit de l'imagination. Il n'est donc pas étonnant que bien des critiques aient rattaché l'univers de la fantaisie au conte et celui du réalisme à la nouvelle. Dans le conte merveilleux, il

22. « Si le livre favorise l'immobilité, la parole n'est-elle pas toujours facteur de changement ? » (Bloch, 1968 : 121).

n'est pas rare que le héros subisse trois épreuves avant de savourer sa victoire (épouser la princesse, par exemple). La répétition des aventures, inutile au point de vue du raisonnement, devient emblématique de la valeur du héros et fonctionne comme un « indicateur d'étrangeté ». La nouvelle ne comporte pas de telles répétitions.

La nouvelle sert souvent de véhicule au fantastique. Voici comment Vax explique cet état de fait :

Deux caractères surtout font de la nouvelle la forme littéraire la mieux adaptée au fantastique : par son origine, elle convient aux « histoires extraordinaires » ; en liant fortement ses épisodes, elle dispose son lecteur à ressentir cette impression de fatalité qui s'attache aux aventures fantastiques (1979 : 37).

Le destin inscrit dans la nouvelle surdétermine ce caractère de fatalité propre aux histoires fantastiques de type canonique. On pourrait ajouter que la nouvelle se prête mieux que le conte aux jeux argumentatifs. Or, le raisonnement tient parfois une part importante dans l'établissement d'une vision fantastique. Au demeurant, il n'est pas exclu que le fantastique s'incarne dans le conte, même si la nouvelle en est l'expression privilégiée. Aussi bien, cet essai de définition rejoint dans une large part l'usage, même s'il se fonde sur des critères structuraux plutôt que thématiques.

ESSAI DE DÉFINITION DU FANTASTIQUE ET DE SES DEUX REGISTRES²³

Devant la luxuriance et la diversité du fantastique, il n'est certes pas audacieux de postuler, à l'instar de Baronian, l'existence d'un « ensemble de figures fantastiques » (1978 : 24) ; les difficultés surgissent en revanche dès qu'on tente d'établir des critères susceptibles de décrire ces catégories. À telle enseigne

23. Cette partie a déjà fait l'objet d'une publication, sous une forme légèrement différente : « Deux frères siamois : le fantastique canonique et le néo-fantastique » (Morin, 1992).

que les classifications des théoriciens, si elles ne sont pas toujours demeurées lettre morte, ont rarement connu la fortune escomptée. Toutefois, certaines dénominations²⁴ ont résisté avec quelque succès à l'emprise du temps, sans que l'on sache toujours avec certitude quelle réalité elles recouvrent, tant on les a surchargées d'acceptions. Le mot fantastique qui, on l'a vu, a connu d'importantes fluctuations de sens, est justiciable d'un tel reproche. Cette mouvance des significations tient sans doute à ce que les définitions proposées ne mettent le plus souvent à contribution que des paramètres thématiques. Or, l'imaginaire fantastique se renouvelle suivant les époques, si bien que les caractérisations du fantastique fondées seulement sur des traits thématiques s'exposent à d'incessantes révisions. Du reste, les invariants qui confèrent quelque stabilité aux définitions sont à rechercher du côté structural. Comme au moins un constituant thématique (l'irruption d'un événement contraire au code construit dans le texte) entre dans la spécificité du discours fantastique, une façon de concilier l'analyse de la dimension sémantique et celle de l'aspect syntaxique serait d'étudier la place et la fonction du surnaturel dans l'économie du récit fantastique. Peut-être pourrait-on ainsi définir, du moins de façon provisoire, le fantastique et ses deux « courants » ou « registres » : le fantastique canonique et le néo-fantastique.

Quelques observations sur les conditions d'émergence du fantastique permettront d'ouvrir la discussion. S'il est bien entendu que toute œuvre est plurielle et se prête à des lectures multiples, l'instauration d'une vision fantastique suppose, dans un premier temps, l'acceptation du sens littéral, à défaut de quoi le texte bascule d'emblée dans le poétique ou l'allégorique (Todorov, 1970 : chap. 4). Rien n'interdit cependant que cette même œuvre fasse l'objet, dans une autre perspective, d'une lecture symbolique, psychocritique, allégorique, etc.

Par ailleurs, le fantastique ne se rencontre pas dans la réalité ; il n'existe pas hors du domaine de l'art. Cela tient à ce que l'événement fantastique doit faire l'objet, à l'intérieur d'un cadre bien délimité, d'un questionnement condamné à une franche

24. Fantastique classique ou canonique, fantastique intérieur, néo-fantastique.

irrésolution. Or, seule l'œuvre artistique (littéraire, cinématographique, picturale, etc.) fournit d'un même tenant des signes d'ouverture et de clôture qui délimitent une aire d'investigation, et l'étalon auquel doit être comparé le fait improbable. Dans le réel, on voit mal comment s'effectuerait la constitution d'un univers clos et le choix d'une doctrine ou d'une croyance qui tout à la fois servirait de point de référence et ferait l'unanimité. Prenons un exemple : pour les esprits religieux ou superstitieux, l'animation des morts relève du surnaturel ; pour les rationalistes convaincus, ce même événement apparaît tout simplement impossible. Il n'y a plus de fantastique à partir du moment où l'événement est intégré à un système quelconque – que celui-ci relève du réel ou du surnaturel.

Enfin, pour qu'un texte participe du fantastique, l'occurrence étrange qu'il convoque doit avoir un certain retentissement sur l'ensemble du texte : une allusion passagère à un événement surnaturel ne suffit pas, il faut que le phénomène improbable constitue le centre du discours, ou du moins qu'il occupe une place prépondérante à l'intérieur de celui-ci. C'est dire que l'insolite doit avoir une incidence sur la fiction tout entière.

Une fois posées ces prémisses, il reste à définir le fantastique. À la suite de nombreux théoriciens, dont Bessière, Fabre et Lord, je poserai que le récit fantastique consiste en une mosaïque de discours (ou de fragments discursifs) conflictuels, émis ou non par la même instance énonciative, dont les uns tendent à accréditer l'existence de faits qui heurtent la raison commune (la gamme s'étend de l'impossible au surnaturel en passant par l'improbable), tandis que les autres, qui se rattachent au réalisme le plus étroit, proposent des explications naturelles de l'événement. La fiction fantastique ne proclame la suprématie d'aucune des deux versions ; elle se contente de les produire dans leur irréductible et scandaleuse concurrence. Un personnage se retrouve d'ordinaire au croisement des deux types de discours qui, est-il besoin de le dire, sont le plus souvent inextricablement liés. Dans l'un, il agit à titre de témoin du drame ; dans l'autre, il répugne à accorder crédit à ses sens et s'interroge sur le fait étranger à toutes normes. S'il arrive que le héros admette l'impossible au terme de sa réflexion, le récit dans son entier n'en revêt pas moins un caractère problématique, en raison des réticences exprimées en cours de récit par l'un ou l'autre des personnages ou des narrateurs.

Le fantastique canonique est apparu vers la fin du XVIII^e siècle²⁵, mais a connu un développement assez considérable à partir de 1830, alors que s'amorçait la vogue des traductions françaises des œuvres hoffmanniennes. Il constitue le régime paroxysmique du fantastique, car il exacerbe la tension qui oppose le témoin au monde. Le héros éprouve en effet de sérieuses difficultés à accepter l'événement problématique, au point de nier (ou de tenter de nier) son existence.

Par ailleurs, une fatalité brute traverse le récit de fantastique canonique de part en part. La fatalité a une valeur non seulement thématique, mais aussi organisationnelle, car elle règle l'enchaînement des événements et induit un rythme rapide.

Nous pouvons parler ici d'un déterminisme généralisé, d'un pan-déterminisme : tout, jusqu'à la rencontre de diverses séries causales (ou « hasards »), doit avoir sa cause au sens plein du mot, même si celle-ci ne peut être que d'ordre surnaturel (Todorov, 1970 : 116).

Il n'est pas rare que la victime, à l'instar des héros des tragédies grecques, mette elle-même en branle le dispositif machiavélique qui consommera sa ruine. Un seul geste anodin – regard indiscret, achat inopportun, curiosité induite – suffit parfois à déclencher la machine infernale. Cette participation de la victime à son propre déclin suggère à Vax cette formule heureuse : « Vers son rendez-vous avec le monstre, la victime fait bien la moitié du chemin » (1987 : 122). Rien ne peut arrêter les forces occultes, une fois celles-ci déchaînées, ni rétablir la situation initiale, sinon, peut-être, l'anéantissement de la victime. Mais il arrive que les puissances supérieures demeurent inassouvies en dépit de la mort du héros ; elles jettent alors leur dévolu sur de nouvelles proies. Et le supplice reprend, inchangé.

25. Il serait apparu dans la littérature française, avec *Le diable amoureux*, de Cazotte, et *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jean Potocki. Le roman *Vathek*, de William Beckford, souvent cité par les théoriciens parmi les œuvres fondatrices du fantastique, ne relève pas à mon sens de l'esthétique fantastique.

La victime d'un vampire devient vampire à son tour, et est damnée irrémédiablement du fait de son malheur. Son destin lui fait horreur, elle en souffre, elle n'en est pas moins vouée au feu sans qu'aucun acte, volontaire ou non, puisse justifier son sort. On a rapproché ceci d'une morale calviniste de la prédestination : le libre-arbitre des individus s'efface devant le fatum, l'aveugle force frappant au hasard. Il n'y a plus d'hommes, mais des pions... (Van Herp, 1985 : 55).

Conscients peut-être de l'inutilité de leur intervention, les personnages se contentent de subir leur épreuve. On a dit, à juste titre, que les fictions fantastiques privilégient l'événement au détriment de l'agissement (Bessière, 1974 : 14). Les personnages se montrent en effet singulièrement passifs dans ces récits : non seulement ils se révèlent impuissants à affronter la créature surnaturelle, ils sont de surcroît incapables de se soustraire à la redoutable séduction qu'elle exerce sur eux. « Ainsi se déclare mieux la fascination-répulsion, le jeu ambivalent de vertige qui entraîne la victime (le *je* acteur) vers le monstre ; le narrateur (le *je* scripteur) vers l'écriture, et le lecteur vers le texte monstrueux qui l'attire et l'angoisse » (Fabre, 1983 : 42). L'analogie évoquée dans ces lignes ne manque pas d'être séduisante. Si les rapports de similitude entre personnage, auteur et lecteur sont avérés, il faut admettre que le récit fantastique tient un discours implicite sur la littérature, puisqu'il en figure en quelque sorte les conditions de production et de réception.

La finale de ces récits présente le plus souvent une forte coloration dysphorique. Une mort d'une parfaite gratuité, une folie imméritée : tel est le triste sort qui échoit aux infortunés qui ont provoqué – fût-ce de façon inconsciente – le destin. « Les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent la plupart du temps par un événement sinistre, damnation, mort ou disparition du héros » (Molino, 1980 : 17). Il ne faut pas s'en étonner : « L'événement fatidique, le double, le fantastique, la femme fatale, autant de masques nouveaux des dieux » (Demougin, 1985 : t. 1, 439). Contrairement à ce qui se produit dans la tragédie grecque classique, où la volonté de puissance d'un personnage attire sur lui la colère des dieux, le personnage ne manifeste dans le fantastique que de faibles velléités d'action. Le monstre tire les ficelles de façon magistrale, tandis que

l'homme se contente d'obéir. Les œuvres fantastiques de type canonique induisent chez les personnages et le lecteur un étonnement mâtiné d'angoisse :

En face de l'apparition surnaturelle se dresse un héros dont l'écrivain décrit la subtile évolution, du malaise, de l'étonnement, de la surprise, de l'inquiétude à toutes les formes de la peur, de l'angoisse et de la terreur. Mais cette dimension de la peur se double d'un sentiment d'attrance, de fascination (Molino, 1980 : 18).

Cependant, le drame fantastique devient pour le héros l'occasion d'une intense méditation existentielle. Le protagoniste remet en cause ses modes d'appréhension de l'univers et s'interroge sur les causes du prodige. Eu égard à leur dimension heuristique, les œuvres de fantastique canonique s'apparentent aux récits policiers. Toutefois, dans le fantastique, l'enquête ne conduit jamais qu'à une élucidation partielle du mystère, puisque le héros ne pénètre jamais les arcanes des puissances supérieures. Une zone d'ombre demeure à jamais impénétrable au narrateur, au personnage et au lecteur.

Selon certains critiques, le néo-fantastique remonterait aux années 1920 ou 1950 (Soula, dans Goorden *et al.*, 1987 : 58). Si la date d'émergence souffre la discussion, du moins est-il certain que le néo-fantastique a fait son apparition bien après le fantastique canonique. Sa facture, plus libre et désinvolte, le confirmerait s'il en était besoin. En regard du fantastique canonique, le néo-fantastique apparaît comme le registre de la détente ou de l'atténuation. Peut-être constitue-t-il dans une certaine mesure une parodie du fantastique de type canonique. Dérouté en premier lieu par l'événement inhabituel, le personnage finit par s'en accommoder. De même que les normes et les lois sont garantes d'un ordre, c'est-à-dire d'un sens, de même une élasticité des normes devient emblématique d'un monde en mutation, à la signification changeante. Cette indécision du sens est un signe de modernité (ou de postmodernité).

Contrairement à ce que certains ont affirmé (Finné, 1980 : 16), le néo-fantastique ne fait pas la part moins belle au réalisme ; il en fait un usage différent. Par exemple, le narrateur d'une œuvre néo-fantastique s'appliquera à abolir l'écart – source du scandale – qui sépare l'insolite de l'habituel. Le moyen d'opérer cette

réconciliation ? Dramatiser le quotidien et banaliser le fantastique. Sans doute le personnage-témoin s'étonne-t-il devant le fait incongru ; sa surprise, cependant, est de courte durée. Il constate le dérèglement et en prend son parti. Plutôt que de perdre son temps à rechercher les causes du prodige, il en examine les effets et essaie de les tourner en sa faveur. Des œuvres font intervenir l'événement proprement surnaturel dans les dernières lignes. Le fantastique ne fait pas alors l'objet d'une évaluation, puisque le récit s'achève avec l'occurrence insolite. Ce type de récits présente une grande parenté avec le merveilleux, où l'avènement du prodige ne suscite aucun étonnement. Il s'en éloigne toutefois, car il insiste sur l'incompatibilité de certains détails inhabituels avec la Loi.

À la fatalité succède ici le hasard ou l'absurde. L'indifférence, le détachement ou la curiosité remplacent la peur. Dans le cadre du fantastique canonique, l'humour menace directement l'existence du surnaturel ; dans le néo-fantastique, le fantastique et l'humour font bon ménage. Certains critiques, comme Fabre (1983 : 44), font d'ailleurs de l'humour le constituant essentiel du fantastique moderne. Même s'il est aussi solitaire que son confrère du fantastique canonique, le héros du néo-fantastique prend une part plus active dans le déroulement de l'action. Il commence par intégrer l'événement à son schème d'intelligibilité du monde ; il lui arrive même de tirer profit du fait insolite. Il n'est pas rare que des finales euphoriques ou neutres couronnent des fictions néo-fantastiques.

Qu'il participe de l'un ou de l'autre registre, le texte fantastique inscrit dans sa trame un événement qui enfreint une loi admise. Le récit bascule dans le fantastique canonique ou dans le néo-fantastique selon que le prodige est traité sur un mode serré avec une déférence mêlée de crainte, ou sur un mode lâche, avec désinvolture. Autrement dit, c'est le ton (sérieux ou badin) de l'œuvre qui révèle avec le plus de sûreté l'appartenance à l'un ou à l'autre courant. Dans le premier cas, la confrontation aigüe qui oppose le personnage au monde se déroule dans une atmosphère d'épouvante ; dans l'autre, cette même expérience est vécue sur un mode plus détendu. N'est-il pas ironique que, dans le néo-fantastique, l'éventuelle réconciliation entre l'humain et le monde reçoive un traitement absurde ? N'est-ce pas marquer avec force l'irréparable isolement de l'homme dans l'univers ? Somme toute, le fantastique canonique ne disait pas autre chose...

Même si le fantastique canonique et le néo-fantastique divergent par plusieurs points, on ne peut enregistrer aucune discontinuité entre eux. De la fatalité à l'absurde, la rupture n'est pas totale, car « l'absurde est une fatalité, celle de la vie même, et, encore, un choix qui prête la même loi à l'univers et au livre » (Demougin, 1985 : t. 1, 6). En somme, le néo-fantastique offre une image inversée du fantastique canonique...

Il me reste à vérifier s'il est bel et bien légitime et fondé d'opérer un clivage entre le néo-fantastique et le merveilleux et d'établir une filiation entre le fantastique canonique et le néo-fantastique. Dans le prochain chapitre, j'essaierai de voir dans quelle mesure l'écriture du fantastique se distingue de celle du merveilleux. Je comparerai également les signaux fantastiques, les procédés de narration et de focalisation, de même que les stratégies rhétoriques des deux courants du fantastique.

CHAPITRE II

DE LA SÉDUCTION EN LITTÉRATURE FANTASTIQUE

En fait, la fausseté référentielle de la « chose » la consacre comme *objet verbal*, son statut est entièrement métaphorique. Il faut savoir – et là réside tout le savoir du conteur – offrir un réseau de métaphores tel que, en creux, soit déclaré l'indicible, tel que la présence épaisse des mots masque l'absence des choses en révélant la présence incertaine de ce qui ne peut ni être ni être dit. C'est le triomphe de la rhétorique dans l'assaut de toutes ses figures. L'art le moins « représentatif » en littérature est celui qui a le plus besoin des compensations du langage : le non-figuratif est le tout-figuré.

Jean BELLEMIN-NOËL,
« Des formes fantastiques
aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*.

Dans le grand ciel littéraire, le fantastique brille de tous ses feux et de tous ses artifices. Une fois reliées les unes aux autres par le fil de la lecture, les mille petites impostures qui émaillent le discours fantastique dessinent une constellation en forme de traquenard où le lecteur est invité à perdre, non pas son âme comme dans les pactes diaboliques, ni même son esprit, mais seulement ses certitudes. Car le fantastique a du goût pour les piperies et les palinodies : s'il énonce une règle, il n'a de cesse qu'il ne l'ait enfreinte. Il affirme pour mieux nier, il désavoue pour mieux

certifier. Il pose la réalité du phénomène insolite qu'il représente, tout en proclamant par ailleurs son caractère hautement improbable. Par quels charmes puissants la fiction fantastique abuse-t-elle le lecteur ? De quels discours captieux couvre-t-elle ses retournements ? Inconstance n'est pas inconsistance : si le fantastique réussit à faire passer l'in vraisemblable pour son exact contraire, c'est sans doute parce qu'il met à contribution des techniques de séduction propres à endormir la vigilance du lecteur ou à affaiblir ses résistances.

Maintenir une certaine crédibilité, voilà le défi des fantastiqueurs. Absente du corps central de la diégèse, la vraisemblance est inscrite dans l'organisation du discours et l'agencement des idées, de même que dans l'heuristique de la fiction. On peut reformuler l'hypothèse comme suit : pour cette raison même qu'il met en scène des événements non plausibles, le texte fantastique adopte un développement logique et instaure une problématique du questionnement, en vue de sauvegarder une vraisemblance minimale.

Si la critique reconnaît volontiers que la vraisemblance constitue la pierre d'achoppement des fantastiqueurs, elle s'est fort peu souciee d'étudier les procédés mis en œuvre dans le texte pour conférer une certaine plausibilité à la narration de faits improbables. J'avance l'hypothèse que les écrivains fantastiques recourent à des stratégies persuasives, dans lesquelles la subjectivité et l'objectivité occupent une place primordiale. Je me propose d'examiner le mouvement d'oscillation qui porte le récit tantôt du côté de la subjectivité et tantôt du côté de l'objectivité.

Mais quelle signification ces deux termes revêtent-ils ? Sera dite subjective toute notation qui procède d'une conscience singulière et qui attire l'attention sur le sujet de la *perception*. Tout ce qui semble *partial* relève de la subjectivité. Ainsi, les marqueurs d'affectivité comportent un caractère subjectif parce qu'ils mettent en évidence le point de vue de leur auteur. À l'inverse, sera réputé objectif tout ce qui semble procéder d'une démarche rationnelle ou qui efface les contours du sujet. Bien qu'ils émanent d'un sujet singulier, les questionnements, les interrogations ressortissent à l'objectivité par leur caractère réflexif. De ces deux stratégies, objective et subjective, nulle n'est supérieure à l'autre : à chacune ses atouts et ses inconvénients. Du reste, aucun texte ne peut se réclamer de la seule objectivité ou de la seule subjectivité. Les auteurs jouent sur les deux tableaux à la

fois, essayant tantôt de gagner le cœur du lecteur par des notations subjectives, et tantôt son intellect au moyen de passages objectifs. L'identification de la stratégie utilisée cause parfois problème, car l'écrivain prend plaisir à maquiller les fragments trop subjectifs à l'aide de « fards objectivants » ou à investir les éléments objectifs d'une certaine vérité qui plaide en faveur de l'authenticité.

Cette subjectivité et cette objectivité sont susceptibles de se manifester à plusieurs niveaux du récit. J'étudierai dans ce chapitre¹, en relation avec la problématique de la vraisemblance, des signaux d'ordre idéologique, narratif et linguistique. Le jeu contrapuntique de certains marqueurs spécifiques au récit fantastique retiendra mon attention, de même que les interactions des *voix* investies d'une autorité (narrateur, focalisateur et figure rationnelle) et les signaux de subjectivité et d'objectivité linguistiques. Je prendrai en compte également les phénomènes d'ironie qui se rattachent à chacun des trois niveaux identifiés (idéologique, narratif et linguistique), en les intégrant à la problématique de la subjectivité ou de l'objectivité.

L'OBJECTIVITÉ ET LA SUBJECTIVITÉ IDÉOLOGIQUES

LES MARQUEURS FANTASTIQUES :

MODALISATEURS ET CONNOTATEURS DE FANTASTICITÉ

J'ai évoqué rapidement dans l'introduction le problème que posent les textes qui ressemblent aux récits fantastiques, mais qui s'éloignent des canons légués par la tradition. Les théoriciens versent le plus souvent ces œuvres dans le merveilleux, sous prétexte qu'elles présentent des scènes riantes et légères, et non un drame existentiel. C'est faire bon marché à la fois de la parenté que ces œuvres déroutantes entretiennent avec le fantastique et du caractère dysphorique de maints textes merveilleux. J'émetts l'hypothèse que l'écriture du néo-fantastique se distingue radicalement de celle du merveilleux et qu'elle s'apparente à celle du fantastique canonique.

Deux types de signaux linguistiques surdéterminent le fantastique : 1. les modalisateurs, sur lesquels Tzvetan Todorov a

1. Certains passages de cet ouvrage ont déjà paru sous une forme légèrement différente dans Morin (1993c).

le premier attiré l'attention dans une optique fantastique ; 2. des mots porteurs d'une valeur cognitive ou affective, qui n'ont pas fait l'objet d'études spécifiques et que je propose de nommer « connotateurs de fantasticité ».

Je rappelle pour mémoire la définition que Todorov donne de la modalisation : « Cette dernière consiste [...] à user de certaines locutions introductives qui, sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé » (1970 : 43). Les modalisateurs atténuent la portée de l'assertion ou restreignent son aire de validité. Certains temps et modes verbaux (l'imparfait, le conditionnel et le subjonctif), les verbes et les adverbes qui marquent l'incertitude (croire, sembler, paraître, peut-être, probablement, comme), de même que la locution adverbiale « comme si » comportent une valeur limitative et subjective. « Ces expressions verbales fonctionnent comme des indices de subjectivité, et signalent que l'impression perceptive est spécifique de l'individu qui la reçoit », note Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980 : 104-105). Les modalisateurs induisent un doute sur les propos auxquels ils se greffent, au point parfois de mettre en péril la signification de certains fragments de texte, voire du texte entier :

Une des manieres de nourrir ce leurre consiste à exploiter certaines techniques de d saffirmation, comme la modalisation, si exploitée dans les textes fantastiques, comme l'a montré Todorov et qui modifie la relation du narrateur avec son énoncé en introduisant dans le discours une incertitude : les « il me paraît que », les « eût-on dit », les « il me semblait », les « je croyais que », etc., qui abondent dans les récits de ce genre montrent que la perception des événements n'est pas claire.   ces expressions modalisantes, il faut joindre tous les « comme si », les « peut-être », les « probablement » qui d s dimentent le discours, ébranlent son assurance et contribuent à le rendre flottant (Brulotte, 1974 : 101).

Les modalisateurs impliquent l'exercice de la réflexion.   ce titre, ils produisent un effet d'objectivité qui a tendance à oblitérer la subjectivité dont ils sont imprégnés. L'énonciateur a conscience de tenir un discours qui heurte la norme ou la logique et il prend des précautions oratoires pour maintenir sa crédibilité. Autrement dit, les formules modalisantes concourent dans une certaine

mesure à la production d'un discours rationnel et, du fait, à la sauvegarde de la vision réaliste. Si la présence de quelques modalisateurs agit comme un indice d'authenticité, un excès de ces signaux peut toutefois déconstruire la vision et faire vaciller le sens du texte.

Les connotateurs de fantasticalité marquent la surprise, la peur ou la joie d'un personnage devant un fait surnaturel ou invraisemblable ; ils évaluent le degré d'étrangeté de l'événement. Ils font office de *baromètres de la fantasticalité*. Si ces vocables figurent dans le registre fantastique, c'est qu'ils mesurent l'étrangeté de l'événement à l'aune du probable. Ils donnent donc naissance à une normalité textuelle, indispensable à la création d'un effet surnaturel : le fantastique ne se profile jamais que sur une toile de fond réaliste.

Ces signaux se divisent en deux classes, selon qu'ils sont porteurs d'une valeur cognitive ou d'une valeur affective. Les connotateurs de type cognitif indiquent que le fait insolite échappe à la norme ; aussi fondent-ils véritablement la fantasticalité d'un récit. Les connotateurs de type affectif transmettent une appréciation : le narrateur ou un personnage exprime sa crainte, son angoisse ou sa joie devant un prodige. Ces signaux véhiculent aussi bien une information euphorique que dysphorique. Les connotateurs de type cognitif, qui traduisent une incapacité à intégrer l'événement incongru à un schème d'intelligibilité du monde, produisent un effet d'objectivité, car ils procèdent d'une réflexion. Les connotateurs de type affectif participent de la subjectivité, car ils expriment la réaction spontanée du sujet.

Si le texte fantastique ne peut faire l'économie des connotateurs à caractère cognitif, il peut ne comporter aucun signal de l'autre catégorie. J'avance que le discours fantastique se caractérise au premier chef par la présence d'une interrogation soulevée par un personnage ou par le narrateur au sujet d'un événement invraisemblable. À mon avis, l'apparition de l'improbable peut produire chez le personnage toute la gamme des émotions. Partant, je me dissocie de la critique qui fait de la peur l'élément fondateur du fantastique et qui exclut de ce *genre littéraire* les fictions néo-fantastiques sous prétexte que s'y manifestent le plus souvent des réactions positives face à l'incroyable, une fois le premier moment de stupeur passé. En général, les théoriciens inféodent les nouvelles formes de fantastique au merveilleux. Cette position me paraît insoutenable, car

le néo-fantastique problématise l'étrange, au contraire du merveilleux. Même si à première vue le néo-fantastique semble apparenté au merveilleux, une étude tant soit peu approfondie des textes permet de départager les deux *genres*. Aucun connotateur de fantastiçité à caractère cognitif n'apparaît dans les œuvres merveilleuses, qui ne contestent pas la réalité des prodiges qu'elles évoquent. Cela n'empêche pas les fictions merveilleuses de renfermer des signaux affectifs, qui transmettent le sentiment des personnages devant le spectacle que le lecteur juge (seul) improbable. Les héros ne se formalisent pas du fait qu'un animal parle ou qu'une lampe abrite un génie ; ils manifestent de la joie ou de l'effroi selon la nature de l'apparition : la vue d'une fée suscite le ravissement, celle d'une méçante sorcière inspire la crainte. Les narrateurs des récits merveilleux ne recourent pas non plus aux modalisateurs, ils n'ont cure de sauvegarder leur crédibilité. Ils ne se réclament pas de la vraisemblance et se jouent librement des contraintes qui pèsent sur les œuvres à visée mimétique². On le voit : les différences entre le merveilleux et le néo-fantastique sont trop grandes pour autoriser la confusion entre les deux genres, et les ressemblances entre le néo-fantastique et le fantastique canonique, trop patentes pour que ces formes littéraires ne constituent pas deux registres d'un même genre.

J'ai relevé dans les nouvelles du corpus les modalisateurs et les connotateurs de fantastiçité et j'ai porté quelques-uns des résultats de l'observation dans les tableaux I et II. Bien entendu, je n'ai retenu que les signaux relatifs à l'irruption de l'improbable.

2. Ces textes pourraient même comporter des signaux qui évacueraient tout questionnement en comparant l'événement insolite à un étalon qui, pour être extravagant, n'en serait pas moins investi d'une valeur normative (il s'agirait d'un vraisemblable typique de l'œuvre, pour reprendre la typologie de Jean Fabre). Ainsi, dans l'énoncé « comme d'habitude, le fantôme sortit à cinq heures », la locution « comme d'habitude » enlève à l'action toute valeur discordante. On pourrait parler à ce propos de *signaux mirabilisants*. Ces signaux oblitèrent le caractère scandaleux de l'anomalie, alors que celle-ci génère une tension dans le fantastique.

Toutes les nouvelles sans exception comportent au moins un connotateur de fantastique de type cognitif, ce qui autorise à fonder la spécificité du discours fantastique sur le questionnement autour de l'inadmissible. Chacune des nouvelles de fantastique canonique contient en outre des modalisateurs. À la lecture, le côté objectif de la formule modalisante l'emporte sur sa dimension subjective, pourtant très marquée. Le fantastique canonique renferme aussi des connotateurs de fantastique porteurs d'un caractère dysphorique. Cette présence massive du funeste et du désagréable explique que les critiques aient fait un sort à la peur.

La majorité des fictions néo-fantastiques comportent des évaluations à caractère euphorique. « Les petits trains » et « Comme un gant » comprennent des connotateurs affectifs euphoriques et dysphoriques, ce qui traduit l'ambivalence des personnages à l'égard de l'improbable. « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » contient un seul connotateur de fantastique affectif, « chose unique », qui manifeste une certaine neutralité émotive. Exempt de toute marque affective, « Le livre du dormeur » produit un effet de distanciation, d'impartialité. Dans l'ensemble, l'irruption de l'événement anémique présente un caractère tragique pour les acteurs des récits de fantastique canonique, alors qu'elle inspire aux héros du néo-fantastique des sentiments variés, mais où domine le plaisir. « Drôle de soirée » et « La fin » ne renferment aucun modalisateur, ce qui signifie que leurs narrateurs rendent compte du phénomène improbable sans détour et sans défendre leur crédibilité. Ces narrateurs se privent d'un effet objectivant.

La puissante coloration dysphorique des fictions fantastiques classiques traduit une importante subjectivité idéologique, puisqu'elle reflète le point de vue du narrateur ou d'un personnage. En conséquence, ces récits ont besoin plus que les autres de faire montre d'objectivité. Voilà peut-être ce qui motive le recours à de nombreux modalisateurs. Le néo-fantastique, porteur d'une valeur affective moindre, use des modalisateurs avec beaucoup plus de modération (deux textes n'en comptent aucun et trois n'en comportent qu'un seul). Dans une certaine mesure, l'objectivité idéologique qui se dégage de ces textes rend superflue la présence de modalisateurs.

TABLEAU I

LES SIGNAUX FANTASTIQUES DANS LES NOUVELLES DE FANTASTIQUE CANONIQUE

Titres	Connotateurs de fantasticité		Modalisateurs (objectivité idéologique)	
	Dimension cognitive (objectivité idéologique)	Dimension affective (subjectivité idéologique)		
		euphorique		dysphorique
« Les messagers de l'ascenseur »	absurde, étrange, pas possible, insolite, singulier, irréel, incroyable, incompréhensible	non	consternation, désarroi, épouvante, maléfique, peur, angoisse	probablement, semble, on dirait, �t-on dit, comme si
« Le fragment de Batiscan »	étonna, surprenait, sans causes notables, incroyable, contre toute vraisemblance, impossibilités croissantes	non	appréhension, anxieuse, effrayantes, d�resse, trembler, épouvante	comme si, on dirait que, comme m�, il me semblait voir, on aurait dit
« L'objection »	intrigant, bizarre, surprenant, étonné	non	exaspérer, anxiété, peur, inquiéter, cauchemar, angoisse	a paru, ai eu l'impression, paraît, peut-être
« Le pendu »	pas [...] ordinaire	non	peur, trembler, pleurais	semble être, probablement

Titres	Connotateurs de fantasticité			Modalisateurs (objectivité idéologique)
	Dimension cognitive (objectivité idéologique)	Dimension affective (subjectivité idéologique)		
		euphorique	dysphorique	
« Miroir-miroir-dis-moi- qui-est-le-plus-beau »	irréelles, insolites, pourquoi lui seul [le miroir] projetait-il ce visage de cauchemar, anormal	non	inquiet, infects bestiaux, maudit, monstre, maléfique, horrible	semblait dire, probablement, sans doute
« L'auteur du "Temps d'aimer" »	étonnement, possibles ?, extraordinaire, curieux	non	trouble, tremblais	serait
« Belp�ron »	intrigués, analyser ce phénomène	non	démoniaque, frisson, peur, angoisse, épouvante, tourmenté	on e�t dit, il crut, comme si
« La loterie »	anormalement, impossible, insensé, incrédule	non	désagréable, effrayante	aurait dit, semblait, comme si

TABLEAU II
LES SIGNAUX FANTASTIQUES DANS LES NOUVELLES NÉO-FANTASTIQUES

Titres	Connotateurs de fantasticité		Modalisateurs (objectivité idéologique)
	Dimension cognitive (objectivité idéologique)	Dimension affective (subjectivité idéologique)	
« Drôle de soirée »	drôle, étrange	euphorique congratule	dysphorique non
« La fin »	curieux, foudroyé (au sens de stupéfait)	foudroyé (au sens, neutre, de mort)	non
« Adorable Dora »	miracle	miracle, ravissement	semblaient
« Comme un gant »	étonnamment, étrange	avantages de ma découverte	semblait, on aurait dit
« Le parc »	perplexe, singulier, extraordinaire	merveilleux	comme si

Titres	Connotateurs de fantasticité		Modalisateurs (objectivité idéologique)
	Dimension cognitive (objectivité idéologique)	Dimension affective (subjectivité idéologique)	
« Les petits trains »	incroyable, étonnement, normalement, inconcevables, demandais	euphorique fabuleuse, précieuses abominables, peur, horreur	semblais, avais cru, comme si, je crus
« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »	étonna, surprirent	chose unique	paraissait, qu' on �t dit, y �t sans doute, semblait
« Le livre du dormeur »	bizarrement, se demandait, étonnait	non	semblaient

L'IRONIE IDÉOLOGIQUE

Comme tout discours, le fantastique peut laisser paraître une subjectivité idéologique à travers des marques d'ironie. Comme le fantastique est un phénomène éminemment dialogique (Lord, 1995), puisqu'il gravite tout entier autour d'un événement qui fait à la fois l'objet d'une affirmation et d'une dénégation, il s'édifie autour d'une équivoque. Sous ce rapport, il serait le lieu par excellence des manifestations ironiques, si l'on accepte cette définition de l'ironie : « [C']est l'esprit aux aguets, c'est l'art de l'insinuation, qui, dans tout événement, dans tout discours, découvre et creuse la faille de l'équivoque » (Decottignies, 1988 : 25). La juxtaposition de discours contradictoires engendre l'ironie, sans qu'il soit besoin pour le narrateur de la formuler. René Bourgeois propose de la situation ironique une autre définition, qui convient aussi fort bien aux textes du corpus fantastique : « Elle résulte [...] d'un décalage entre le réel et l'imaginaire, d'une non-conformité fondamentale entre l'un et l'autre » (1974 : 31). Ces mots semblent s'appliquer tout à fait à la problématique fantastique, articulée autour d'une réfutation réciproque de la perception (réelle) et de l'appréhension mentale (imaginaire) d'un phénomène. Et s'il est vrai, comme le prétend Vladimir Jankélévitch, que « l'ironie proteste contre le rationalisme statique » (1964 : 196), il ne faut pas s'étonner si le fantastique, ennemi de tout système reçu, de toute pensée préconçue, offre une terre d'accueil à l'ironie. La prédisposition du fantastique à l'ironisation oblige à examiner, du moins sommairement, la question des rapports entre l'ironie et le fantastique.

À l'ironie première, inhérente à toute œuvre fantastique, peut s'ajouter une autre ironie, spécifique à un texte donné, et qui consiste dans la réflexion critique et délibérée d'un personnage (ou du narrateur) sur ses propres paroles. Ainsi, le narrateur peut mettre en perspective son propre discours relatif à un événement problématique et rectifier sa pensée. Le recul, la distanciation du narrateur face à son propos sont propices à l'ironie, car ils donnent lieu à un décalage (Bourgeois, 1974 : 247). Aucune des nouvelles de fantastique canonique à l'étude ne comporte de tels passages. En revanche, on relève des occurrences d'ironie dans quatre nouvelles néo-fantastiques.

Le narrateur de « Adorable Dora » affirme qu'il a baptisé sa machine à écrire du nom d'un ouragan, afin de libérer les forces souterraines de son imagination. Il ajoute :

Toutefois, malgré mes prétentions, le déchaînement ne se produisit jamais, et les rares textes que je commandai à Dora ne dépassèrent guère le niveau du feuilleton. Je compris alors qu'on ne pouvait pas défier ainsi les muses et que, finalement, l'ouragan que j'appelais de toutes mes forces ne déferlerait peut-être jamais (Goulet, 1985 : 56).

Le narrateur se moque de sa pratique de nomination, de sa prétention à agir sur son imagination. Des forces seront bien libérées dans l'aventure mais, piquante ironie, ce seront celles de la machine, et non celles de l'écrivain...

Dans « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir », le narrateur désavoue la légende : « [L]'histoire le dit, mais rien ne le prouve, et l'on peut supposer que la légende ment » (Thériault, 1978b : 67). Si la légende ment, pourquoi donc le discours du narrateur dirait-il la vérité ? En accusant l'histoire de fausser la réalité, le narrateur sème le doute sur la véracité de sa propre parole. Par une sorte d'effet boomerang, le soupçon se reporte sur l'accusateur lui-même.

« La fin » accorde une large place à l'ironie. M. Dupont, qui écoute les nouvelles, affirme son accord avec chacune des phrases de l'annonceur. Il révèle le caractère universel de la situation décrite à la radio : « Comme la vie est banale ; comme l'histoire se répète : j'avais, cette journée-là, appris la trahison de ma fiancée » (Carrier, 1964 : 96). En légitimant les paroles du présentateur, il se contraint à respecter ses arrêts, c'est-à-dire à mourir. Autrement dit, il fabrique à l'aide de mots un piège dont il deviendra la victime... consentante. L'ironie présente ici un fonctionnement inverse de celui qu'elle adopte habituellement : le narrateur abolit l'écart qui sépare sa parole de celle d'autrui, au point de se conformer entièrement à celle-là.

La nouvelle « Les petits trains » est placée tout entière sous le signe de l'ironie, car la narratrice écoute un récit sans pouvoir décider avec certitude si elle le connaît ou non, si elle en est ou non l'héroïne. L'ironie se propage à la narratrice seconde, qui se retrouve exactement dans la même situation que la narratrice première. Les unes après les autres, les narratrices racontent une histoire (la même), qu'elles croient leur être tout à fait étrangère, puis elles observent des ressemblances entre leur existence propre et celle de leur héroïne. Alors qu'elles pensent parler d'une autre,

peut-être en réalité parlent-elles d'elles-mêmes ? Il n'est pas nécessaire que l'identité de la narratrice et de son héroïne soit donnée comme certaine (une telle certitude fait défaut bien entendu), il suffit que le doute soit soulevé pour que le discours de la narratrice devienne ironique.

Une subjectivité idéologique se laisse lire à travers toutes ces inscriptions ironiques, qui montrent que le sens n'est pas un donné, mais le fruit d'une construction. Il n'est pas indifférent que seul le néo-fantastique use d'ironie ; l'étude des signaux de fantasticités et des modalisateurs laissait déjà voir que le nouveau courant du fantastique prenait des licences avec la consigne d'objectivité héritée du fantastique canonique. Il semble bien que ce registre plus moderne, par une pratique iconoclaste, affiche ouvertement ses artifices.

L'OBJECTIVITÉ ET LA SUBJECTIVITÉ NARRATIVES

NARRATION, FOCALISATION ET FIGURE RATIONNELLE

Certains des constituants de tout récit jouent un rôle crucial dans le fantastique. C'est le cas de la narration et de la focalisation. L'œuvre fantastique comporte parfois un autre trait notable : la présence d'une figure rationnelle. Les théoriciens du fantastique ont maintes fois relevé l'importance de ces trois éléments, sans s'interroger sur les interactions éventuelles du couple narrateur-focalisateur et de la figure rationnelle. Le parangon de rationalité apparaît-il au hasard dans la fiction fantastique ou sa présence répond-elle à quelque secrète exigence ? Voilà ce que je me proposerai d'élucider, après avoir passé en revue chacune des composantes.

Trois possibilités s'offrent au chapitre de la narration³ : celle-ci peut être attribuée à un « je-acteur⁴ », un « je-témoin-ami-

3. Le lecteur trouvera plus loin une analyse de la narration des nouvelles du corpus (p. 97-103).

4. La narration – non plus que la focalisation – ne saurait être attribuée à un être surnaturel, sous peine de réduire l'étrangeté de l'événement et de détruire le fantastique. La nouvelle « Sirix », de Marie José Thériault, investit la créature fantastique des charges de narrateur et de focalisateur ; aussi les faits décrits, loin de paraître inadmissibles, revêtent une allure anodine (Thériault, 1978a). Par ailleurs, il arrive

ou-proche » ou un « il extradiégétique ». Il est bien évident que les propos d'un « je-acteur », biaisés par la force des choses, sont plus susceptibles de susciter la méfiance que ceux d'un narrateur extradiégétique, qui ne prend aucune part à l'action et qui, de ce fait, n'a pas intérêt à mentir ou à produire de faux témoignages. « Bien sûr le récit le plus autorisé reste celui qui va de soi parce que donné, comme une écriture sainte, à la troisième personne », observe Fabre (1992 : 101). Le « il extradiégétique » médiatise puissamment l'histoire. Le « je-témoin-ami-ou-proche » occupe la position médiane : son discours ne manque pas d'être affecté d'une certaine subjectivité, puisqu'il émane d'une source singulière mais peut néanmoins se réclamer d'une certaine objectivité vis-à-vis de l'action décrite.

Par ailleurs, le recours à une narration à la première personne produit un effet de sincérité. Fabre a bien reconnu cette fonction dévolue au « je » : « D'abord elle semble [la première personne] *authentifier* le récit, le donner à croire » (p. 201). Cette inscription du « je » peut facilement être perçue lors d'une lecture naïve comme une marque d'engagement de l'auteur, engagement qui appellerait la collaboration du lecteur : « La seconde fonction de la première personne est de faciliter la *participation*, une sorte d'identification avec le narrateur » (p. 202). S'il crée une apparence d'authenticité, le témoignage à la première personne a toutefois l'inconvénient d'être éminemment récusable, du fait même de l'évidente partialité de son auteur. Un tel plaidoyer, où celui qui veut persuader de la véracité d'une expérience qu'il a vécue n'offre pour seule garantie de ce qu'il avance que sa propre parole, ne manque pas d'être embarrassant. Il y a dans cette irrévérence à l'égard des formes consacrées de la véridiction (par tierce personne) une manière de duperie, puisque le protagoniste usurpe un office qui ne lui est pas dévolu :

*Monologues dépouillés de commentaires annexes, lettres
sous forme d'appel au secours, ou journaux intimes*

exceptionnellement que la narration soit faite à la deuxième personne (du singulier ou du pluriel). Un tel narrateur camoufle en réalité un « narrateur-je ». Cette façon détournée de dire « je », est susceptible de produire chez le lecteur une très forte identification avec le « tu » ou le « vous » du narrataire.

recueillis, puis publiés par des auteurs affectant d'être de simples éditeurs, les récits fantastiques dont le narrateur est aussi le héros apparaissent donc le plus souvent comme des témoignages remarquablement ambigus (Ponnau, 1987 : 98).

Gwenhaël Ponnau observe que le « je-acteur » d'un récit fantastique ne peut jamais se disculper d'une accusation de folie. D'accord sur ce point avec Ponnau, Jean Molino constate que

c'est ici qu'intervient le lecteur : si le héros parle à la première personne, le lecteur peut toujours interpréter son récit comme la vision biaisée d'un fou. Le rapport du lecteur à l'histoire fantastique est donc complexe : il peut en partie s'identifier au héros et vivre avec lui les tourments de la peur, mais il peut aussi prendre ses distances par rapport à une victime qu'il voit se débattre devant lui (cf. *la nouvelle de Maupassant : Fou ?*) (1980 : 18).

En dépit de l'ambiguïté du « je », la narration à la première personne est fréquente dans la littérature fantastique : « Nombre de textes classiques jouent encore sur une confusion auteur-narrateur ; cette instance ambiguë y pose en terme d'authenticité et de véridiction une heuristique qui normalement se trouve simplement inscrite dans le récit proprement dit, au niveau des personnages » (Fabre, 1992 : 101). La confusion, faut-il le préciser, provient de ce que le héros fantastique ne devient narrateur qu'après avoir vécu son expérience insolite (les événements fantastiques étant fort accaparants, le protagoniste ne peut en faire la narration au moment même où il les vit...) ; lorsqu'il accède au statut de narrateur, le personnage a perdu son titre de héros. Ce glissement (du personnage au narrateur) permet de différer la résolution de l'énigme et tend à opérer une distanciation entre l'action et le questionnement.

Une autre solution qui s'offre à l'écrivain consiste à attribuer l'histoire à un énonciateur « je-témoin-ami-ou-proche », plus objectif. Sans doute un discours plus neutre reçoit-il une crédibilité accrue ; en revanche, il dresse entre le héros et le narrateur/lecteur une sorte d'écran qui gêne leur identification. Les auteurs qui usent de ce procédé de distanciation se privent de faire appel, dans leur stratégie argumentative, à la figure de la

communion. Le récepteur n'épouse pas aussi étroitement les vues du narrateur que dans le récit avec un « je-acteur ».

La distanciation entre le personnage et le lecteur devient totale si un « narrateur-il » rapporte les événements. La médiation qui en résulte produit un puissant effet d'objectivité qui rend l'inadmissible acceptable. Le lecteur de ces fictions a l'impression que l'histoire se raconte d'elle-même, tant la discrétion du narrateur est grande. La parole d'un tel énonciateur est investie d'autorité, comme le remarque Lynette Hunter :

Both Gerber and Irwin note the authenticity derived from a first person narrative. However, Todorov extends this by saying that while the first person is authoritative it can be questioned because it is subjective. In contrast, a third person narrator can present the alternate world as actual, a fait accompli, without question : the classic mode of realist narrative (1989 : 64).

Une telle situation narrative, si elle confère beaucoup d'autorité au producteur du récit, compromet toutefois la participation du lecteur, c'est-à-dire son identification avec le héros.

Le second des trois paramètres, la focalisation⁵, donne lieu à trois possibilités. La conscience qui oriente la connaissance de l'histoire peut être celle de l'acteur du drame⁶, celle d'un informateur de seconde main, ami ou proche du protagoniste, ou celle d'un « narrateur-il ». Selon Fabre, « [l]e point de vue "avec" reste une composante majeure de l'effet fantastique » (1992 : 100). Bien entendu, la crédibilité du témoignage augmente si la vision passe par la médiation d'un regard étranger, celui d'un témoin. La focalisation dans les récits fantastiques emprunte le plus souvent la voie de l'intériorité. Le genre exige en effet que des jugements de réalité soient portés à l'intérieur de la fiction, aussi est-il souhaitable que des personnages découvrent leur

5. Le lecteur trouvera plus loin une analyse de la focalisation dans les nouvelles du corpus (p. 97-103).

6. Ma remarque sur le narrateur de seconde personne (note 4) vaut pour le focalisateur « tu » ou « vous » ; aussi les observations qui suivent sur le focalisateur « je » s'appliquent-elles également au focalisateur « tu » ou « vous ».

pensée. La remise en question du réel propre au fantastique s'opère plus difficilement lorsque le narrateur ne peut pénétrer la conscience d'un personnage. Ce narrateur extradiégétique doit suggérer que les événements qu'il décrit contreviennent à la loi. De façon générale, le « focalisateur-il » signifie au moyen de connotateurs de fantastique de type cognitif que le phénomène évoqué échappe à la norme mais, comme il n'est pas lui-même plongé dans le drame, il recourt peu aux connotateurs qui rendent compte des affects. Peu fréquent, ce type de focalisation se rattache au néo-fantastique, qui rompt volontiers avec les formes consacrées de la narration. Dans une telle situation, le focalisateur décrit ses personnages de l'extérieur.

La présence d'un personnage rationnel⁷ constitue le dernier paramètre fondamental. Elle oblitère quelque peu la subjectivité du texte et, dans le cas du récit à la première personne, apporte une certaine crédibilité à un témoignage qui, sans cela, en serait singulièrement dépourvu. Elle certifie l'authenticité de l'aventure et surdétermine la rigueur qui est censée avoir présidé à la saisie de la réalité fantastique. Le plus souvent, la profession du personnage garantit le sérieux de ses observations – aussi les médecins, les avocats, les professeurs d'université se retrouvent-ils fréquemment dans les récits fantastiques. Jacques Finné compte l'inscription d'une figure rationnelle, au sein d'un récit, au rang des « armes rhétoriques » : « Nul ne s'étonnera dès lors de trouver, dans le cadre des récits fantastiques, des personnages peu enclins, par définition, à se laisser vaincre par l'irrationnel et dont la tournure d'esprit garantit l'objectivité » (1980 : 127). Cette « représentativité logique » entre bien entendu dans une stratégie persuasive, puisqu'elle participe à la création d'un effet d'objectivité.

Les armes de l'auteur comportent la représentativité logique, soit la tendance à camper le lecteur sceptique dans le récit, quel que soit le mode narratif employé. Ces représentants, parangons de rationalisme (leur « déprofessionnalisation » presque constante prouve que leur métier intéresse moins que la fonction de rationalité qui

7. Le lecteur trouvera plus loin une analyse de la figure rationnelle dans les nouvelles du corpus (p. 97-103).

en découle logiquement), agissent comme agirait le lecteur sceptique : ils cherchent à réduire tout mystère à une explication rationnelle (p. 174).

Sans doute Finné a-t-il raison d'affirmer que le personnage rationnel adopte le comportement du lecteur sceptique ; il est moins certain toutefois que la présence de cette figure soit indépendante du mode narratif utilisé.

La narration, la focalisation et la représentativité logique constituent ce que j'appelle « l'armature fantastique ». Soyons clairs : cette expression ne signifie pas que ces trois composantes sont propres aux œuvres fantastiques ; elle veut simplement souligner l'importance exceptionnelle de ces éléments dans le cadre d'une fiction fantastique. En effet, ces fonctions narratives peuvent contribuer à renforcer la vraisemblance d'un texte, car elles mettent certains acteurs en position d'autorité : « Authority is unquestionably at the centre of games theories of fantasy. Irwin even claims that the evidence of the senses to which the details of verisimilitude address themselves, are in the end less important than the reliance on the world of authority » (Hunter, 1989 : 66). L'armature imprime au récit une allure plus ou moins subjective ou objective, qui infléchit l'orientation de la lecture. Il s'agit bien sûr ici de subjectivité et d'objectivité narratives. Si la dimension subjective sollicite plutôt la sensibilité du lecteur, les éléments objectivants satisfont davantage l'intellect de ce dernier.

L'ARMATURE FANTASTIQUE DES RÉCITS À L'ÉTUDE

Le fantastique canonique (voir tableau III)

Dans « Les messagers de l'ascenseur », la présence d'un narrateur premier anonyme confère au récit une allure objective. Cependant, ce narrateur cède bien vite la place à une autre instance énonciative : M. Portali, auteur du *Cahier des heures*, qui transcrit le message des Maure-Zocail et qui rapporte les paroles du concierge et de dame Joyau. En clair, ce récit adopte une structure d'enchâssement à trois niveaux narratifs ; chacun d'entre eux remet en cause les acquis enregistrés dans le niveau précédent. Les discours des Maure-Zocail, du concierge et de dame Joyau, qui, pris isolément, s'inscrivent dans la plus stricte orthodoxie, deviennent problématiques lorsqu'envisagés dans leur ensemble. Ainsi, M. Portali interroge et récuse le fruit de ses observations et

perceptions dans son journal. Or, selon toute probabilité, ce personnage fait lui-même l'objet d'une enquête. La multiplicité des niveaux provoque un effet de réfraction ; elle rend plus difficile la saisie de la *réalité* à laquelle la fiction feint pourtant de s'arc-bouter. Une fois notée la présence (discrète) du narrateur premier, il faut reconnaître que l'acteur principal du drame, M. Portali, est responsable de la quasi-totalité de la narration et de la focalisation.

M. Portali, « homme de science », fait aussi figure de personnage rationnel. Il réfléchit avec beaucoup de sûreté et montre une bonne compétence encyclopédique, selon l'expression d'Umberto Eco⁸, c'est-à-dire une connaissance des scénarios de vie habituels (réception, voisinage dans un immeuble à logements, etc.). De plus, il exerce une fonction sociale reconnue pour son sérieux : il est professeur. La présence d'un sujet rationnel contrebalance la subjectivité perçue au chapitre de la narration et de la focalisation : M. Portali est le seul témoin du drame fantastique ; on peut croire toutefois qu'il en est un observateur avisé.

À l'instar des « Messagers de l'ascenseur », « Le fragment de Batiscan » est un lieu d'investissement de la subjectivité : l'acteur du drame remplit les charges de narrateur et de focalisateur. Ce personnage décline sa qualité de sujet rationnel à maintes reprises. Professeur de littérature à l'université, il est autorisé « à toucher à la question de la signification des textes » (Belleau, 1983 : 69). En vertu du postulat de pan-déterminisme souvent invoqué par le fantastique, la réalité, quel que soit son degré d'étrangeté, est justiciable d'une explication – celle-ci fût-elle surnaturelle. Qui mieux qu'un spécialiste des significations pourrait en percer le mystère ? Il ne fait aucun doute que le *réel* dans cette fiction s'apparente au *fictif* des textes analysés par le vieux

8. « D'habitude (j'insiste sur "d'habitude" : une compétence encyclopédique se fonde sur des données culturelles socialement acceptées en raison de leur "constance" statistique), on connaît les lions dans trois situations, dans la jungle, au cirque et au zoo. Toutes les autres possibilités sont fortement idiosyncrasiques et se mettent donc hors la norme : quand elles se réalisent, elles lancent un défi à l'encyclopédie et produisent des textes qui fonctionnent comme une critique métalinguistique du code » (Eco, 1985 : 19-20).

professeur de littérature. Au point que le narrateur se découvre l'égal de ces petits signes qu'il étudie sur papier : « Le mot réclame maintenant le signe suivant : moi » (p. 88). Comme Roussel a toute autorité pour percer le sens du fictif et que le *réel* de l'histoire est traité à l'égal d'une fiction, il dispose de la compétence nécessaire pour interpréter le *réel*. On peut donc conclure que l'acteur du drame est un enquêteur autorisé. Dans cette nouvelle comme dans « Les messagers de l'ascenseur », la rationalité du personnage principal vient tempérer le fait qu'il occupe aussi les positions de narrateur et de focalisateur.

« L'objection » repose sur les mêmes fondements. Le héros est responsable à la fois de la narration et de la focalisation, jusqu'à ce que les objets prennent la relève. La rationalité de l'acteur du drame garantit la justesse de ses observations. Cette fois, le « parangon de rationalité » a pour fonction d'écrire des notes à l'intention du Président. Une telle responsabilité témoigne de la qualité de son jugement.

« Le pendu » obéit aux mêmes règles de construction que les récits précédents : on y voit à l'œuvre un focalisateur et narrateur « je-acteur », qui est aussi investi d'une fonction de rationalité. Il s'agit cette fois d'un veilleur de pendus. Si la profession semble farfelue à première vue, elle est donnée comme sérieuse et permet à celui qui l'exerce de comparer le pendu qu'il a sous les yeux à tous ceux qu'il a déjà vus. Elle en fait donc un observateur compétent. Cependant, cette nouvelle provient d'un recueil qui met à contribution un procédé d'enchâssement. En général, le récit qui s'inscrit dans une telle situation énonciative reçoit un surcroît de crédibilité ; dans ce cas précis, la narration est attribuée à un buveur, ce qui compromet l'autorité du narrateur.

Si, à l'image des récits étudiés précédemment, « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau » investit le « je-acteur » des fonctions de narrateur et de focalisateur, il ne met pas en scène un personnage doté d'une charge de rationalité. Le jeune *play-boy* assoiffé de plaisirs et un peu bohème qui détient le rôle-titre ne manifeste aucun des attributs de la rationalité. La subjectivité narrative est donc totale dans ce récit, rien ne venant garantir la sûreté des vues de l'observateur.

Il est remarquable que presque tous les textes de fantastique canonique où le héros cumule les fonctions de narrateur et de focalisateur prêtent à ce dernier des attributs de rationalité. La récurrence du phénomène incline à penser que la présence d'un

personnage rationnel répond à une exigence de crédibilité, et qu'elle n'est pas le fruit du hasard.

Dans « L'auteur du "Temps d'aimer" », ce n'est plus la victime du drame fantastique qui fait office de narrateur et de focalisateur, mais un de ses amis : le docteur Larocque. Une telle modification au régime narratif s'explique par la fonction de rationalité attachée à la personne de l'ami, qui exerce la profession de médecin. D'autre part, le récit du médecin est enchâssé dans celui d'un éditeur anonyme. Ce procédé paraît un peu artificiel, sinon maladroit, car la note de l'éditeur, rédigée après la mort de Larocque (et donc bien après le récit de ce dernier), suit l'article du médecin, article qui est censé avoir paru dans *Le Journal des lettres* : on voit mal comment s'est opérée la juxtaposition des deux discours. Néanmoins, cette note renforce la fantastique, car elle illustre le parallélisme des situations : les héritiers du docteur Larocque ont fait don des livres de Gautier à la bibliothèque municipale de Montréal, comme l'avaient fait les ayants cause du docteur Santerre avec les œuvres de Rochet. Cette note participe aussi d'une stratégie persuasive : « Aussi, dans la technique narrative de toutes les époques, protestations de vérité et technique du récit enchâssé vont-elles inmanquablement de pair » (Weinrich, 1973 : 80). Cette petite mise en scène produit un effet objectivant.

L'armature de « Belphéron » est identique à celle de « L'auteur du "Temps d'aimer" ». Le déplacement de l'instance narrative – de la victime à l'ami – répond ici encore à un souci de légitimation : en sa qualité de tiers, l'ami jouit d'un crédit qui fait défaut à l'acteur principal. Le narrateur justifie sa prise en charge de l'énonciation, non par ses qualités rationnelles, mais par le talent littéraire que lui reconnaît Valdec, le marin. Malgré cela, c'est surtout par le truchement de la conscience de Valdec que le lecteur suit l'évolution du drame.

Dans « La loterie », un narrateur extradiégétique adopte le point de vue du héros-victime. Aucun des personnages n'incarne une figure rationnelle. Rien n'interdit de supposer que cette fonction incombe en partie au narrateur : celui-ci, exclu de l'univers de la fiction, agit en qualité de « distanciateur ». Autrement dit, le « narrateur-il » fait office de figure rationnelle : comme il ne prend aucune part à l'action, il produit les apparences de l'impartialité.

Le néo-fantastique (voir tableau IV)

À la différence de la presque totalité des textes de fantastique canonique étudiés, aucune figure rationnelle ne vient objectiver ou légitimer la version des faits présentée par la narratrice et focalisatrice « je » de « Drôle de soirée ». En effet, la femme du politicien décrit, sans décliner ses « titres de rationalité », une soirée mondaine à laquelle elle prend part. Son discours porte donc toutes les marques de la subjectivité idéologique sans se parer de signes d'objectivité.

« La fin », « Adorable Dora », « Comme un gant » et « Le parc » offrent la même armature fantastique que « Drôle de soirée » : la narration et la focalisation de chacun de ces récits incombe à l'acteur principal, qui n'incarne pas une figure rationnelle. La nouvelle « Adorable Dora » mérite une attention particulière. Peut-être une représentativité logique s'attache-t-elle à la personne du psychiatre ; ce personnage ne fait cependant qu'une brève apparition dans le récit, le temps de convaincre l'écrivain de tenir un journal. Curieusement, une fois le journal rédigé, le psychiatre cède la place à l'éditeur, qui ressemble aussi à une figure rationnelle. Cependant, aucun de ces deux personnages n'est témoin des agissements de Dora. Par conséquent, ils ne peuvent se porter garants de l'authenticité des faits insolites. Dans « La fin », le protagoniste partage la narration avec le *speaker*, mais la focalisation passe par la seule conscience du héros. Des figures rationnelles émaillent le discours du *speaker* : gendarmes, journalistes, etc. Cette représentativité logique joue un rôle important, puisqu'elle force le protagoniste à se conformer à la version radiophonique. Mais le discours qui aurait le plus besoin des secours de la représentativité logique, celui du protagoniste, en est tout à fait exempt. Dans une certaine mesure, l'abondance de figures rationnelles dans les propos du *speaker* maquille l'absence de telles figures dans le témoignage de l'acteur principal.

L'héroïne assume la narration des « Petits trains ». Cette narratrice décrit, sous la dictée d'une voix mystérieuse, un personnage qui lui ressemble fort et qui devient aussi narratrice d'un discours qui met en scène un personnage à son image. La focalisation passe par la narratrice première et son personnage féminin (narratrice seconde), de même que par le personnage évoqué par la narratrice seconde. Gérard Genette nomme métalepse « cette

transgression délibérée du seuil d'enchâssement » (1983 : 58). Il estime qu'une telle pratique peut produire un effet fantastique :

[L]orsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux. Mais ce trouble est si fort qu'il excède de beaucoup la simple « ambiguïté » technique : il ne peut relever que de l'humour (Sterne, Diderot) ou du fantastique (Cortázar, Bioy Casares), ou de quelque mixte des deux (Borges, bien sûr) (p. 58-59).

L'extraordinaire complexité narrative des « Petits trains » rend insaisissable le *réel* que la fiction prétend traduire. De plus, aucun personnage rationnel n'évolue dans ces pages, de sorte que la subjectivité narrative semble totale.

L'unique « je » de la nouvelle « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » est si discret et s'efface devant tant de narrateurs qu'on le perd de vue. Aussi peut-on attribuer la responsabilité narrative de ce récit à un narrateur extradiégétique. Par ailleurs, plusieurs focalisateurs sont mis à contribution et nul acteur ne se distingue par ses qualités rationnelles. Ces trois composantes dessinent une armature objective.

Dans « Le livre du dormeur », l'instance narrative n'est pas figurée dans le texte. La présence d'un narrateur extradiégétique rend en effet superflue l'inscription d'une figure rationnelle, et le narrateur/lecteur prend connaissance de l'histoire par le truchement de la conscience du protagoniste.

*
* *

La narration de type « je-acteur du drame » est de loin la plus fréquente dans mon corpus : dans 11 des 16 nouvelles, le héros assume la narration. Deux autres récits prennent pour narrateur un « témoin-proche-ou-ami ». Dans tous ces cas, le narrateur se confond avec le focalisateur. Seuls trois textes adoptent une narration impersonnelle, à la troisième personne du singulier ; dans ces récits, la focalisation passe par le protagoniste. De la narration conduite par le « je-acteur » à celle qui est attribuée au

« je-ami-ou-proche », puis à celle qu'assume un « il extradiégétique », l'objectivité narrative croît. Or, plus elle est grande, moins elle a besoin d'être renforcée par la présence d'un personnage rationnel. Il est fort significatif que quatre des cinq récits de fantastique canonique racontés par le héros comportent des figures rationnelles. Pour éviter que le discours d'un tel narrateur ne paraisse trop partial au lecteur, l'auteur prend soin de faire de son énonciateur un témoin crédible. Dans le cas de la narration assumée par un « je-ami-ou-proche », la présence d'une telle figure devient facultative, car le récit est médiatisé, ce qui lui confère une certaine objectivité narrative : « L'auteur du "Temps d'aimer" » comporte une figure rationnelle, « Belphéron » en est exempt. Le parangon de rationalité devient franchement superflu lorsqu'un narrateur extradiégétique est responsable de l'énonciation, car la médiatisation y est maximale. D'ailleurs, aucun des textes attribués à un « narrateur-il » ne présente un personnage rationnel.

Il faut noter aussi que les narrateurs des fictions néo-fantastiques se montrent peu soucieux de conférer une certaine crédibilité à leurs propos : des huit récits de cette catégorie, aucun ne met une représentativité logique au service du fantastique (même si défilent brièvement des figures rationnelles) alors que cinq des huit récits de fantastique canonique inscrivent dans leur trame une telle figure.

Le soin de prêter à un personnage les attributs de la rationalité vise à éviter que le lecteur, déconcerté par l'extravagance des événements relatés, ne *décroche*. À l'inverse, l'absence de représentativité logique traduit une certaine nonchalance du narrateur à l'égard de la vraisemblance de son discours. En somme, le narrateur d'un récit fantastique traditionnel use d'une stratégie narrative en vue d'assurer une certaine crédibilité à ses propos, tandis que le narrateur du néo-fantastique semble beaucoup plus désinvolte et beaucoup moins désireux de s'attirer la confiance du lecteur.

L'IRONIE NARRATIVE

La narration produit des effets ironiques lorsque le narrateur attire l'attention sur sa personne et sur son activité d'écriture au lieu de s'effacer devant son propos. Jean Decottignies décrit fort bien le phénomène, tel qu'il apparaît dans *Le nom de la rose* :

TABLEAU III

LA SUBJECTIVITÉ NARRATIVE DANS L'ARMATURE DE FANTASTIQUE CANONIQUE

Titres	Narration	Focalisation	Subjectivité de l'armature	Facteur(s) réduisant la subjectivité de l'armature
« Les messagers de l'ascenseur »	(Narrateur premier anonyme) narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Grande	Présence d'un « je » paré des attributs de la rationalité (professeur et homme de science)
« Le fragment de Batiscaï »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Grande	Présence d'un « je » paré des attributs de la rationalité (professeur d'université)
« L'objection »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Grande	Présence d'un « je » paré des attributs de la rationalité (conseiller du Président)
« Le pendu »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Grande	Présence d'un « je » paré des attributs de la rationalité (veilleur de pendus)

Titres	Narration	Focalisation	Subjectivité de l'armature	Facteur(s) réduisant la subjectivité de l'armature
« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Totale	Non : pas de médiatisation ni de figure rationnelle
« L'auteur du "Temps d'aimer" »	Narrateur-je (ami-ou-proche)	Je (ami-ou-proche)	Réduite	Le récit est médiatisé par un tiers, qui est de plus investi d'une certaine rationalité (médecin)
« Belphéron »	Narrateur-je (ami-ou-proche)	Je (acteur du drame)	Réduite	Le récit est médiatisé par un tiers
« La loterie »	Narrateur-il	Je (acteur du drame)	Pratiquement nulle	Forte médiatisation

TABLEAU IV

LA SUBJECTIVITÉ NARRATIVE DANS L'ARMATURE DES RÉCITS NÉO-FANTASTIQUES

Titres	Narration	Focalisation	Subjectivité de l'armature	Facteur(s) réduisant la subjectivité de l'armature
« Drôle de soirée »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Très forte	Non : pas de médiatisation ni de figure rationnelle
« La fin »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Très forte	Non : pas de médiatisation ni de figure rationnelle (sauf dans le discours du <i>speaker</i> : police, journalistes)
« Adorable Dora »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Très forte	Non : pas de médiatisation ni de figure rationnelle (sauf peut-être l'éditeur et le psychiatre)
« Comme un gant »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Très forte	Non : pas de médiatisation ni de figure rationnelle
« Le parc »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Très forte	Non : pas de médiatisation ni de figure rationnelle

Titres	Narration	Focalisation	Subjectivité de l'armature	Facteur(s) réduisant la subjectivité de l'armature
« Les petits trains »	Narrateur-je (acteur du drame)	Je (acteur du drame)	Très forte	Non : pas de médiatisation ni de figure rationnelle
« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »	Narrateur-il	Femme (acteur du drame)	Pratiquement nulle	Forte médiatisation
« Le livre du dormeur »	Narrateur-il	Femme (acteur du drame)	Pratiquement nulle	Forte médiatisation

Celui qui se souvient est avant tout celui qui écrit. Loin d'effacer dans toute la mesure du possible les traces de son écriture et d'orienter l'intérêt du lecteur vers le message qu'elle est destinée à véhiculer, le mémorialiste évoque à tout moment la tâche qui est la sienne, se représente écrivant, parle de son manuscrit et des conditions de son travail. Je vais écrire, j'écris, je vais maintenant dire ceci ou cela : autant de remarques qui, au passage, rendent sensible l'épaisseur du livre. Ailleurs : je suis vieux, je suis las, et c'est alors le sujet de l'énonciation qui, surgissant dans l'énoncé, affiche une indiscreète consistance. Rarement on aura vu un sujet historiographe aussi peu disposé à se laisser oublier, aussi enclin, au contraire, à souligner dans son discours la matérialité de l'œuvre comme telle. Ceci est donc d'abord un livre, l'exercice d'une parole, un univers de mots. Dans cet univers de mots, la performance narrative du mémorialiste est ironisée, et la curiosité sollicitée en nous en faveur du message se double d'un intérêt à l'égard de la forme en laquelle il s'inscrit (1988 : 146-147).

Il va de soi que les récits qui prennent la forme d'un journal personnel, d'un témoignage, sont plus que les autres susceptibles d'afficher une ironie narrative, à cause de l'importance qu'y prend forcément le narrateur⁹.

Des traces d'ironie traversent « Les messagers de l'ascenseur » : le narrateur se demande ce qui lui arrive, s'il a trop bu. En plus de ramener l'attention sur le narrateur, ces interrogations minent sa crédibilité. Peut-on se fier à la parole d'un homme ivre ? L'ironie met en péril le crédit du narrateur et porte atteinte à la fantasticalité du texte : si les observations du sujet percevant sont sujettes à caution, la véridicité des événements surnaturels semble à plus forte raison douteuse. Autrement dit, l'ironie joue ici un rôle dévastateur sur la vraisemblance du discours. Dans « L'objection », le narrateur attire l'attention sur la fonction de son écriture : il essaie de vaincre la peur que lui inspirent les

9. Même si on voit l'écrivain à l'œuvre dans « Belphéron », on ne peut dire que celui-ci ironise sur sa pratique : il ne se met en scène qu'avant d'entreprendre la rédaction du récit de Valdec et à la fin ; entre ces deux moments, il limite ses interventions le plus possible.

événements déroutants qu'il relate. Dans une certaine mesure, lui aussi ruine sa crédibilité, car il avoue à plusieurs reprises avoir consommé des barbituriques. Larocque manifeste sa présence de façon assez prononcée dans « L'auteur du "Temps d'aimer" » : il raconte des bribes de son passé et fait état de ses relations avec Gautier avant d'entrer dans le vif du sujet et de réhabiliter la mémoire de son ami. Le narrateur du « Fragment de Batiscan » ne se fait pas plus discret que ses homologues des récits précédents. Lui aussi explique avec force détails comment il est entré en contact avec Gérard Émond-Brault et prend soin de motiver son exercice d'écriture.

L'ironie qui transparaît dans ces exemples se répartit en deux classes : une ironie *destructrice*, qui enveloppe de doute la parole du narrateur, et une ironie un peu verbeuse, qui se borne à mettre en évidence la personne du narrateur. Paradoxalement, l'ironie narrative du type *dévastateur* peut jouer un rôle bénéfique dans le récit fantastique. En maintenant un doute au sujet de la réalité du prodige, elle empêche d'intégrer l'événement problématique à un système déterminé – que celui-ci soit réaliste, surnaturel ou religieux. C'est dire qu'elle génère une certaine ambiguïté. Une trop grande ironie *dévastatrice* invalide cependant la thèse fantastique en privant le narrateur de toute crédibilité. Le lecteur peut alors juger non fiable le narrateur. Gaétan Brulotte et Jacques Brossard laissent planer la possibilité d'un narrateur incompetent sans l'ériger toutefois en certitude. La rationalité des héros-narrateurs contrebalance le caractère fantaisiste de leurs propos. Quant à l'ironie du « Fragment de Batiscan » et de « L'auteur du "Temps d'aimer" », elle n'a pas vraiment d'incidence sur le fantastique, si ce n'est qu'elle permet aux narrateurs de faire valoir leurs aptitudes rationnelles.

Dans le néo-fantastique, le narrateur du « Parc » se met en scène sans retenue ; il prend son temps, semonce le lecteur trop pressé, lui promet de l'extraordinaire, du merveilleux. Nul doute que cette ironisation provoque un décrochage : comme l'écrivain ne respecte pas les bienséances littéraires, qui veulent que le narrateur s'efface devant son propos, le lecteur ne le prend pas au sérieux. L'ironie narrative trahit une pratique ludique de l'écriture. Le narrateur de « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » pratique aussi l'ironie, puisqu'il multiplie les témoignages – dont certains sont contradictoires – sans assurer de point de vue unifiant. Il ironise par défaut, pourrait-on dire, pour ne pas

s'être suffisamment imposé. Ici le refus des conventions littéraires produit un effet de morcellement assez déroutant. Il ne semble pas que la balkanisation des points de vue assure une objectivité à l'ensemble, car le discrédit jeté sur l'un d'entre eux (la légende) reporte le doute sur tous les autres.

L'ironie qui se laisse lire dans les récits néo-fantastiques porte sérieusement atteinte à la crédibilité du narrateur. De plus, rien ne vient attester les aptitudes rationnelles de ces narrateurs. Ces récits s'affranchissent des pratiques habituelles avec une certaine effronterie. Aucun de ces narrateurs

ne se pique [...] de maintenir à tout prix l'illusion romanesque : [comme chacun d'entre eux] est le maître de son sujet, il peut disposer à son gré des personnages, des décors, des événements. Il peut aussi, à tout instant, intervenir dans la narration pour se moquer de lui-même (Bourgeois, 1974 : 164).

Voilà une description fort juste du ton si particulier au récit de néo-fantastique, ton tout à la fois détaché, facétieux et irrévrencieux à l'égard des procédés convenus de « vraisemblabilisation » des discours.

En résumé, l'ironie présente dans les quatre récits du fantastique canonique, même si elle participe de la subjectivité puisqu'elle est l'expression du « je », produit des effets de réel et donne une impression d'objectivité. Paradoxalement, les passages où le narrateur se demande s'il est ivre ou affirme consommer des barbituriques augmentent la crédibilité du narrateur, car ils plaident pour une certaine authenticité. Dans le néo-fantastique, le narrateur n'essaie pas de conférer un caractère objectif à ses propos ; il se contente de prendre des libertés avec la tradition, dans un esprit ludique. Une fois de plus, le fantastique canonique affecte des traits subjectifs d'une valeur objective, alors que le néo-fantastique ne semble pas mettre à contribution de stratégie persuasive.

L'OBJECTIVITÉ ET LA SUBJECTIVITÉ LINGUISTIQUES

Des signaux textuels tels que les formes verbales, les déictiques (de personne, d'espace et de temps), les métaphores et les comparaisons, les répétitions, les signes de ponctuation expressifs, les phrases nominales, les énoncés généraux, les adverbes de

manière et les passages en discours direct exercent une fonction dans la perspective de la subjectivité et de l'objectivité et aussi dans l'optique, plus large, de la rhétorique.

Avant d'aborder l'analyse discursive, il conviendrait de rappeler quelques rudiments de rhétorique, qui serviront en cours d'étude. Pour l'énonciateur, le défi consiste à obtenir l'adhésion de son public sur les divers éléments de son discours : « [...] le déroulement aussi bien que le point de départ de l'argumentation supposent accord de l'auditoire » (Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1976 : 87). Les prémisses se distribuent selon deux catégories : le réel et le préférable. La première regroupe les faits¹⁰, les vérités¹¹ et les présomptions¹² ; la seconde englobe les valeurs¹³, les hiérarchies¹⁴ et les lieux¹⁵. Comme les objets d'accord de la première classe souffrent moins de récusation que ceux de la seconde, les auteurs ont tout avantage à faire passer un lieu pour une vérité ou une valeur pour un fait.

10. « Nous ne sommes en présence d'un fait, au point de vue argumentatif, que si nous pouvons postuler à son sujet un accord universel, non controversé » (p. 90).

11. « On parle généralement de *faits* pour désigner des accords d'objets précis, limités ; par contre, on désignera de préférence, sous le nom de *vérités* des systèmes plus complexes, relatifs à des liaisons entre des faits, qu'il s'agisse de théories scientifiques ou de conceptions philosophiques ou religieuses transcendant l'expérience » (p. 92).

12. « [Les présomptions] jouissent également de l'accord universel, toutefois l'adhésion aux présomptions n'est pas maximum, on s'attend à ce que cette adhésion soit renforcée, à un moment donné, par d'autres éléments. Ceux qui admettent la présomption escomptent même, d'habitude, ce renforcement » (p. 93-94).

13. « Être d'accord à propos d'une valeur, c'est admettre qu'un objet, un être ou un idéal, doit exercer sur l'action et les dispositions à l'action une influence déterminée, dont on peut faire état dans une argumentation, sans que l'on considère cependant que ce point de vue s'impose à tout le monde », (p. 99).

14. « L'argumentation prend appui, non seulement sur des valeurs, abstraites et concrètes, mais également sur des hiérarchies, telles que la supériorité des hommes sur les animaux, des dieux sur les hommes », (p. 107).

15. « [C]omme nous distinguons les types d'objets d'accord concernant le réel de ceux qui concernent le préférable, nous n'appellerons lieux que des prémisses d'ordre général permettant de fonder des valeurs et des hiérarchies et qu'Aristote étudie parmi les lieux de l'accident » (p. 113).

Des présomptions exercent un rôle primordial, bien que souvent mésestimé, dans le processus de la lecture :

[L]a présomption de crédulité naturelle qui fait que notre premier mouvement est d'accueillir comme vrai ce que l'on nous dit, et qui est admise aussi longtemps et dans la mesure où nous n'avons pas de raison de nous méfier ; la présomption d'intérêt d'après laquelle nous concluons que tout énoncé porté à notre connaissance est censé nous intéresser ; la présomption concernant le caractère sensé de toute action humaine¹⁶ (p. 94).

Les auteurs du *Traité de l'argumentation* ajoutent une information capitale pour mon propos : « Une présomption plus générale que toutes celles que nous avons mentionnées, c'est qu'il existe pour chaque catégorie de faits et notamment pour chaque catégorie de comportements, un aspect considéré comme normal qui peut servir de base aux raisonnements » (p. 95). Comme bien l'on pense, les fantastiqueurs tirent grand profit de cette présomption...

Fermons la parenthèse sur la rhétorique et abordons l'analyse discursive¹⁷. Aucun texte narratif ne peut faire l'économie des formes verbales. De plus, une distinction nette s'établit, à l'intérieur de toute fiction, entre le monde commenté (signalé par le présent, le futur, le futur antérieur, le passé composé) et le monde raconté (qui se reconnaît à l'usage du passé simple, de l'imparfait, du passé antérieur, du plus-que-parfait et du conditionnel présent ou passé). Le monde raconté fait état d'événements et d'actions, alors que le monde commenté livre des réflexions. Si les temps de la narration traduisent une certaine objectivité linguistique, les formes verbales du commentaire manifestent en revanche une subjectivité linguistique. La situation de communication propre au commentaire invite le récepteur à faire preuve de vigilance dans sa lecture, car le conteur peut à tout moment le prendre à témoin ou l'interpeller ; un passage narratif

16. On peut rapprocher les présomptions de Perelman et Olbrechts-Tyteca des « lois de discours » de Ducrot, des « postulats de conversation » de Gordon et Lakoff, et des « maximes conversationnelles » de Grice.

17. Sur ces questions, voir Weinrich (1973) et Francœur (1985).

autorise au contraire une attitude de réception plus détendue : enchaîné au présent, le lecteur est à l'abri des événements passés.

Si j'examine dans cette section la question des déictiques, pour sacrifier à la logique de la démonstration (puisqu'ils relèvent de l'analyse discursive), il va de soi cependant que cette étude est étroitement liée dans les faits au problème de la narration. Une narration à la première personne entraîne la présence de certains signaux textuels : « je », « me », « ma », « mes », etc. Les déictiques, qui constituent des lieux d'inscription de la subjectivité linguistique, ont partie liée avec la fonction référentielle du langage.

Plusieurs chercheurs se sont attachés à définir les déictiques. Certains théoriciens annexent à cette catégorie un grand nombre de marques de subjectivité ; d'autres, dont Kerbrat-Orecchioni, préfèrent réserver ce terme aux seules marques relatives à la situation de communication. Je me range à ce point de vue et j'exclus du champ des déictiques les « références absolues » (dont la compréhension ne nécessite aucune information supplémentaire) et les « références relatives au contexte linguistique » (dont l'intelligence commande la prise en compte du contexte verbal). Je retiens des déictiques la définition suivante :

Ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir : le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé [et] la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 36).

Trois sous-classes de signaux satisfont à la définition : les pronoms personnels, les marques de localisation temporelle et les marques de localisation spatiale qui apportent des informations sur l'instance énonciative. Le commun des lecteurs – qui n'hésite pas toujours à identifier le narrateur à l'auteur – peut certes interpréter l'usage du pronom personnel de première personne comme un gage d'authenticité, ce qui étayerait la présomption de sincérité qui préside à tout échange régulier.

D'autres marques attestent encore de la subjectivité linguistique, dont les métaphores et les comparaisons ; ces figures comportent l'idée d'une comparaison et donc d'un agent comparateur, c'est-à-dire d'un narrateur.

La répétition compte aussi parmi les signes de la subjectivité linguistique, car elle trahit l'insistance du sujet de l'énonciation. Lorsqu'elle ne résulte pas d'un impératif communicationnel, la répétition devient une figure de la présence :

Parmi les figures ayant pour effet d'augmenter le sentiment de présence, les plus simples se rattachent à la répétition, qui est importante en argumentation, alors que, dans une démonstration et dans le raisonnement scientifique en général, elle n'apporte rien (Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1976 : 236).

J'ajouterais que cet effet de présence est double, car le sujet du discours (responsable de la répétition) tout autant que son objet (ce qui est effectivement répété) reçoit un surcroît de présence. L'engagement personnel du locuteur peut contribuer à obtenir l'adhésion de l'allocutaire.

Les signes de ponctuation expressifs constituent des indices de subjectivité linguistique, puisqu'ils expriment le sentiment du narrateur ou d'un personnage.

Si, dans un premier temps, les passages en discours direct font figure de leurres (à moins de croire que les narrateurs jouissent d'une mémoire fabuleuse...), une fois l'artifice admis, ce souci de déléguer la parole aux personnages pour éviter la déformation des propos produit un effet objectivant.

Les phrases nominales et les énoncés généraux participent, tout comme les formes verbales du monde raconté, de l'objectivité. En effet, « certaines tournures grammaticales, telle la phrase nominale, peuvent être utilisées pour suggérer le statut de fait » (p. 246). Ce procédé, qui fait l'économie d'un prédicat et souvent d'un sujet, fait croire que la notation ne résulte pas d'une réflexion mais qu'elle découle directement d'une observation du narrateur. On voit l'intérêt de cette stratégie : le constat emporte mieux l'adhésion qu'une opinion attribuable à un personnage ; pour parler en termes rhétoriques, le fait l'emporte sur la valeur. L'énoncé général constitue une autre forme d'objectivité : il donne à la phrase une apparence de proverbe. Cette stratégie tout à la fois assoit la crédibilité du conteur et montre que celui-ci partage les clichés du lecteur. De plus, comme l'énoncé général désigne un fait habituel ou une opinion répandue, il montre l'attachement de l'auteur à la normalité. Ce lieu devient ici une figure de communion : l'énonciateur et le récepteur ont une vision du monde en commun.

LES SIGNAUX LINGUISTIQUES DES RÉCITS À L'ÉTUDE

Le fantastique canonique (voir tableau V)

Dans « Les messagers de l'ascenseur », 308 formes verbales ressortissent au monde commenté, contre seulement 74 pour le monde raconté. Cette nouvelle réclame une attention soutenue de la part du lecteur et facilite l'identification de ce dernier avec l'acteur du drame.

Les 150 « je », les 82 « me », « moi », « m' », les déictiques temporels (« ce soir », « ces dernières années ») et spatial (« chez moi ») contenus dans ce récit dénoncent une forte subjectivité linguistique.

Le texte contient en outre des métaphores et des comparaisons qui se rapportent soit au narrateur, soit à l'immeuble. Les figures de style « [j]e me sens le cœur en fête » (Brulotte, 1983 : 123), « je l'ai donc relu avec une minutie anormale, en suivant du doigt comme un enfant ou un demeuré » (p. 124), « j'avance comme un funambule » (p. 127), « soudain une chape d'impuissance fond sur moi » (p. 128), « anesthésier ma peur » (p. 129) appartiennent au premier réseau. Hormis la première métaphore, ces figures mettent toutes en relief la faiblesse et l'impuissance du héros. Relèvent du second réseau : « cet immeuble si monacal, si vertueux » (p. 120), « les entrailles de l'immeuble » (p. 123), « l'immeuble enveloppé solidement d'un silence invraisemblable » (p. 125), « cet immeuble maléfique » (p. 126). En plus d'induire une atmosphère inquiétante, ces images suggèrent un rapprochement entre l'immeuble et une créature maléfique. Ces passages revêtent une importance capitale, car ils ne laissent pas de produire une impression profonde sur l'esprit et d'orienter la lecture. Sous couvert de figures de style, le narrateur peut insinuer une idée qui, sans cette parure rhétorique, offenserait ouvertement la raison.

On relève dans « Les messagers de l'ascenseur » la récurrence du mot « rien », qui concourt à la production d'une atmosphère d'étrangeté, et de l'expression « so what ? », qui permet au narrateur d'affirmer sa marginalité face aux conformistes. Il faut aussi souligner la répétition du message qui sert de catalyseur au drame. Cette récurrence donne un surcroît de vérité au billet des Maure-Zocail.

La nouvelle affiche encore sa subjectivité à travers les nombreux signes de ponctuation expressifs (25 points d'interrogation,

29 points d'exclamation, 10 paires de guillemets, 1 paire de tirets) et les 49 adverbes de manière.

Par ailleurs, un certain souci d'objectivité a également présidé à l'écriture des « Messagers de l'ascenseur ». La nouvelle ne comporte pas moins de 54 phrases nominales, qui se distribuent suivant quatre paradigmes. Le premier regroupe toutes les phrases qui comportent le substantif « rien » (« Rien », à sept reprises ; « Et rien d'autre » ; « Eh bien rien » ; « Absolument rien » ; « Toujours rien », à deux reprises). À ces phrases s'ajoutent celles qui traduisent le silence ou l'absence (« Aucun bruit » ; « Absence totale de voitures » ; « Personne » ; « Personne, pas même un cadavre » ; « Totalelement vide »). À force d'être convoqué, le néant finit par acquérir une sorte de consistance...

Le second paradigme se compose de courtes notations spatiales et temporelles (« Vendredi soir, le 30 avril » ; « 18h21 » ; « En rentrant chez moi » ; « 19h06 » ; « 20h16 » ; « 21h32 » ; « 22h38 » ; « 22h39 » ; « 1^{er} mai » ; « Dans l'après-midi » ; « De nouveau dans l'ascenseur » ; « Passé minuit » ; « À l'étage fatidique »). Points de repère autour desquels s'ordonnent réflexions et narrations, ces inscriptions résultent de la présence d'un cadre narratif, en l'occurrence un journal intime (lui-même imbriqué dans une enquête de plus vaste envergure).

La figure de la normalité convoquée par le journal, forme de communication courante, facilite l'acceptation de l'inhabituel. Ainsi, les indications spatiales et temporelles des « Messagers de l'ascenseur » participent d'une visée persuasive, car elles tendent à parer le discours des apparences de l'objectivité ; elles produisent ce qu'on pourrait appeler un « effet d'objectivité ».

On peut même presque poser en principe, au moins pour l'ancienne littérature, que plus la part de fiction est grande, plus les protestations de vérité se font nombreuses. Elles s'expriment volontiers à travers des repères chronologiques donnés au récit sous forme de dates du passé (Weinrich, 1973 : 102).

Cette objectivité feinte dispose le lecteur à accorder créance au narrateur.

Un troisième réseau de phrases nominales rassemble quatre occurrences qui ne transmettent qu'une appréciation : « Épouvante » (p. 125), « Incompréhensible ! », « Inouï », « Scandaleux » (p. 130). L'éviction du sujet évaluateur revêt ici une impor-

tance encore plus grande, car ces phrases véhiculent de toute évidence des jugements de valeur. Fait remarquable, elles se font plus nombreuses à la chute du récit, là où le conteur doit ébranler son lecteur. Au moyen de ce réseau de phrases nominales, le narrateur cherche de nouveau à faire passer une valeur pour un fait.

La plupart des autres phrases nominales servent à transmettre des hypothèses du narrateur : « Ou peut-être des amis » (p. 119-120) ; « Ou des collègues de travail » (p. 120) ; « Pourquoi pas, après tout ? » (p. 121) ; « So what ? » (p. 122), à six reprises ; « Mais quoi ? » (p. 126) ; « Avant tout, peut-être, révérier dans la rue » (p. 126), etc. Dans plusieurs de ces occurrences et dans quelques autres, l'adjonction d'un signe de ponctuation expressif fait verser les phrases nominales du côté de la subjectivité linguistique.

La nouvelle « Les messagers de l'ascenseur » contient un énoncé général, autre forme de pseudo-objectivité : « Par le biais des réceptions, on peut gravir plus vite l'échelle sociale, c'est bien connu » (p. 120). Il s'agit de ce que la rhétorique appelle un « lieu ». Or, on le sait, le « lieu » obtient souvent l'accord de l'auditoire. La proposition « c'est bien connu » donne à croire que l'opinion suivante, « par le biais des réceptions, on peut gravir plus vite l'échelle sociale », fait l'objet d'un consensus. Elle donne à la phrase l'apparence d'un proverbe. Quelques occurrences de discours direct, qui semblent réduire le narrateur au rôle de témoin, renforcent aussi l'objectivité du récit.

Ces observations sur la fantasticalité et l'objectivité linguistiques montrent que le fantastique à l'œuvre dans « Les messagers de l'ascenseur » n'est pas le fruit miraculeux (ou diabolique, c'est selon...) d'une génération spontanée, mais qu'il est le produit d'un travail réfléchi. Et qu'il fait flèche de tout bois : non seulement il réussit à faire montre, malgré une subjectivité affichée, d'une certaine objectivité, il parvient encore à affecter des signes de subjectivité d'une valeur objective : avouer sa présence et les limites de son entendement, c'est plaider en faveur de l'authenticité. Sans doute ces hésitations et ces contradictions confèrent-elles sa valeur à la stratégie de la subjectivité.

À la différence de ce que l'on observe dans « Les messagers de l'ascenseur », ce sont les temps du monde commenté qui prédominent dans « Le fragment de Batiscan ». Cette particularité se fait ici signe de subjectivité, car aucun recul ne vient corriger la vision. Cette proximité temporelle, cette immédiateté est tout à

fait propice à l'identification du lecteur à l'acteur. Des répétitions renforcent la subjectivité. Presque toutes se rapportent à la machination inconnue : « NIMMER », « QUELQUE CHOSE, QUELQU'UN », « JAMAIS » (Belleau, 1983 : 88). La récurrence de ces mots constitue une forme de validation de l'explication surnaturelle. En ce qui concerne les déictiques, les marques de personne retiennent l'attention dans ce récit – à peine note-t-on l'occurrence d'un déictique de temps et d'un autre d'espace – et traduisent l'engagement du narrateur, engagement qui suscite celui du narrataire/lecteur. Un autre trait de subjectivité flagrant réside dans la fréquence des signes de ponctuation expressifs. Le point d'interrogation, signe le plus convoqué, souligne l'importance de l'heuristique dans cette nouvelle. Ces marques indiquent la réaction émotive du personnage face à l'inouï. Les 47 adverbes de manière signalent aussi la présence agissante du sujet. Au moyen des métaphores et des comparaisons, le vieux professeur de littérature, le déchiffreur de sens, se moque des méthodes un peu mécaniques grâce auxquelles les jeunes prétendent discipliner la matière littéraire : « [P]asser ces textes à la moulinette analytique » (p. 70), « Selon les besoins, il en sortait des structures actanciennes, des isotopies, des anagrammes enfilées comme des perles, des végétations de prolepses, analepses et syllepses, des dispositifs de focalisation, des convois de fonctions narratives... » (p. 70). Ces passages imprégnés d'ironie ramènent invinciblement l'attention sur le narrateur. La comparaison la plus importante du récit, « [i]l me semblait voir des lézardes sillonner le mur à l'abri duquel s'était nichée ma vie. Comme des serpents » (p. 74), génère un climat d'étrangeté propice au fantastique.

Au chapitre des signes d'objectivité, de nombreuses marques de questionnement attestent des efforts du personnage pour élucider le mystère. Certaines d'entre elles figurent la surprise du narrateur-acteur à l'égard de son propre comportement : « ma hâte m'étonna » (p. 71), « ma curiosité bizarrement anxieuse » (p. 72). Un tel procédé fait un peu du narrateur un tiers, qui se prend lui-même pour objet d'étude. Un détail intéressant ressort de l'examen des formules modalisantes : au début du récit, les observations du « je » sont souvent enveloppées de doute ; par la suite, le « on » fait aussi l'objet de la modalisation. Les interrogations soulevées par le « je » sur le fruit de ses perceptions témoignent de sa bonne foi ; celle-ci établie, l'éviction du « je » donne à penser que l'idée modalisée – qui suggère souvent une lecture

fantastique – s'impose naturellement à l'esprit. Comme le remarquent Perelman et Olbrechts-Tyteca :

Notons que l'indéfini « on » est utilisé souvent pour introduire une norme. « On fait ceci » équivaut, à peu près, à « il faut faire ceci » ; parfois le « on » peut désigner simplement ce qui concerne certains êtres dans des situations déterminées : « On ne distingue pas clairement la forme de cet arbre ». Comme le passage du normal au normatif est un lieu, cette tournure peut avoir un net intérêt argumentatif (1976 : 217).

Ainsi, dans « [o]n aurait dit que tout était suspendu dans l'attente » (p. 76), le narrateur fait passer son sentiment pour une impression universelle, ce qui donne à croire que tout observateur plongé dans la même situation aurait subodoré un complot d'origine surnaturelle.

Assez nombreuses, les phrases nominales dénotent un souci de précision. Elles suggèrent que le narrateur ne se laisse pas submerger par sa subjectivité. Ainsi, le narrateur essaie de calquer le style laconique (et objectif) des rapports de police, dont quelques-uns sont consignés à l'intérieur même de la fiction. Le seul énoncé général de l'œuvre – « Mais un enfant de l'École n'a pas assez de toute sa vie pour rassasier sa faim émerveillée d'apprendre et son amour des jeux du savoir » (p. 78) – revêt une importance capitale, car il constitue le fondement même de la théorie du héros-enquêteur, selon laquelle Gérard Émond-Brault ne s'est pas suicidé. Notons enfin la présence d'une épigraphe. Cette citation, qui fait du fantastique une voie royale qui conduit au paradis¹⁸, fait office d'argument d'autorité. Elle montre que le narrateur-héros n'est pas le seul à posséder une vision fantastique :

[...] le récit fantastique pratique le procédé de la référence érudite à des ouvrages qui sont supposés faire autorité et qui tirent leur caractère vénérable de leur ancienneté ou de leur spécialité extrême. Ces textes « magiques », authentiques ou fictifs, sont le support, la

18. « The beasts that talk° The streams that stand° The stones that walk° The singing sand°° That guard the way to Paradise », de Josephine Tey (p. 67).

source, l'origine des contes et nouvelles qui les citent et seraient, sans eux, impossibles ; il s'agit d'un rapport intime entre l'œuvre et le texte cité, d'un rapport essentiel, d'une intégration commune à une même réalité ; mais à une réalité toute littéraire. Et c'est là une nouvelle contradiction de la littérature fantastique qui croit, en prodiguant documents et références, renforcer son témoignage sur une réalité fantastique et ne renvoie en fait qu'à un univers littéraire (Taillade, 1980 : 8).

Les formes verbales du monde raconté, ainsi que de rares passages en discours direct, participent aussi à l'entreprise de distanciation propre à l'objectivité. Aussi bien, la stratégie mise à contribution dans « Le fragment de Batiscan » table essentiellement sur la subjectivité, mais elle se fonde aussi sur des notations objectives pour asseoir une certaine crédibilité.

Dans « L'objection », le monde commenté l'emporte largement (à six contre un) sur le monde raconté. La récurrence de formes verbales au présent et au passé composé s'accompagne d'un grand nombre de déictiques de première personne, de temps et d'espace. Cette situation découle bien entendu du fait que le narrateur rédige un journal intime. La plupart des nombreuses métaphores et comparaisons établissent un rapprochement entre les objets qui entourent le héros et des animaux, c'est-à-dire des êtres animés. Signalons, par exemple, « [le robinet] ne fait plus que s'égoutter comme un vieux chien malade » (Brossard, 1974 : 10), « un sourd grondement m'a aussitôt accueilli, comme celui d'un chien-loup s'appêtant à bondir » (p. 19), « j'ai cru voir bouger les deux jeunes femmes accrochées au mur de ma chambre » (p. 22) et « une auto-neige [...] s'est écrasée comme un bœuf rouge et blanc » (p. 23). De telles comparaisons, qui réduisent l'étrange au familier, facilitent l'acceptation du fantastique.

Même les répétitions s'inscrivent dans une perspective « objectivante ». Le narrateur est forcé d'écrire plusieurs fois d'affilée le même mot, dans l'unique but d'être compris car, contrairement à l'usage, les mots, à l'image des objets qui entourent le narrateur, refusent leur concours. Les distorsions qui affectent les mots sont données comme l'œuvre des objets malintentionnés. L'objectivité pointe aussi sous les nombreuses phrases nominales qui émaillent le texte. Plusieurs de ces phrases, en privant de développement les événements évoqués, diminuent la

portée des aberrations qui se produisent dans le champ de vision du héros. Le fondement de la société dans laquelle vit l'acteur du drame est énoncé au moyen d'une phrase nominale : « Peace and Order, Good Sense and Good Government, Property, Propriety and Business as usual » (p. 13). La concision est ici signe d'objectivité. La fiction tentera constamment de renverser cet ordre, cette rationalité. Un énoncé général concourt aussi à la production d'un effet objectivant, tout comme la présence majoritaire du monde raconté et de passages en discours direct. De toute évidence, le narrateur de « L'objection » s'efforce de réduire la subjectivité de son discours.

Les 77 déictiques de personne qui traversent « Le pendu » rappellent que le récit procède d'une conscience singulière. La seule comparaison du récit (« un souffle prolongé comme un soupir » – Tremblay, 1986 : 11) donne la mesure de l'épiphanie finale : la mort, par l'intermédiaire du pendu, est affectée de la principale caractéristique de la vie, le souffle. La fréquence des répétitions constitue un autre trait saillant de ce texte. Ces répétitions illustrent la place qu'occupent les choses dans l'esprit du veilleur. Tout y obtient un retentissement plus grand, du fait de la solitude du héros. De tous les signes de ponctuation expressifs, le point d'exclamation est le plus présent. Marque d'une subjectivité pure, il rapporte l'émotivité du veilleur.

La stratégie objectivante se compose de trois éléments. Un énoncé général (« Dans mon pays, quand quelqu'un tue son voisin, on le pend. [...] C'est idiot, mais c'est comme ça », p. 9) fait office d'*incipit* et place le texte sous le signe de l'objectivité. Les formes verbales du monde raconté sont quatre fois plus nombreuses que celles du monde commenté ; elles instituent une distance entre la narration et l'aventure. Les deux phrases nominales (« Et ce soupir », « Des minutes de pure terreur pour moi ») transmettent des informations éminemment subjectives, mais dans une forme qui se veut objective : le narrateur prête à ses perceptions une allure de constatation. Bref, les traits d'objectivité, assez nombreux, atténuent quelque peu la subjectivité linguistique de ce récit.

Dans « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », plusieurs traits relèvent de la subjectivité. Le narrateur occupe beaucoup d'espace dans le champ scripturaire, comme en font foi les nombreux déictiques de personne, de temps et d'espace. Les métaphores et les comparaisons se distribuent suivant deux

réseaux. Le premier d'entre eux comprend les notations suivantes : « [La maison] est isolée des rares maisons des alentours par un grand parc qui lui donne l'aspect d'une maison hantée qu'on voit dans ces stupides films d'horreur » (Bélil, 1978 : 132), « La maison se cachait sous les arbres » (p. 134), « Dans cette grande maison aux allures de sorcière ratée » (p. 135) et « Une présence maléfique semblait hanter le parc » (p. 136). Toutes ces figures contribuent à faire des lieux où évolue le héros un espace maléfique. Elles conditionnent le lecteur au fantastique, dès le début du récit, en induisant une atmosphère d'étrangeté. Le second réseau, qui englobe « Avec la première bière, je redevins le chasseur que j'avais toujours été » (p. 134) et « Ma toile la retiendra prisonnière et l'araignée viendra la manger vivante » (p. 136-137), place, non sans ironie, la victime dans la position de sujet. Malgré sa transformation en objet (le miroir ou la machination mystérieuse devient alors le sujet réel de l'action), le héros revendique jusqu'à la fin son statut de sujet. Les adverbes de manière et, surtout, les nombreux signes de ponctuation accusent la présence envahissante du sujet.

Le procédé de la délétion apporte une coloration objective au récit. On le voit à l'œuvre dans l'emploi de mots et d'expressions qui traduisent la déroute de l'observateur, dépassé par les événements. Les points de suspension, qui comptent pour le tiers des signes de ponctuation expressifs, jouent le même rôle.

Tout ce travail d'hésitation montre que le discours joue à ne pas choisir, à maintenir par divers détours du sens, une idéale indécision. En témoignent encore certaines phrases inachevées et l'utilisation de ce qu'on appelle, en rhétorique, la délétion. [...] Le discours qui ne peut tout dire multiplie les blancs (Brulotte, 1974 : 103).

Ce procédé souligne en quelque sorte les limites du narrateur et disculpe celui-ci de la responsabilité du drame : qui est ignorant des tenants et aboutissants d'une action ne peut en être l'auteur. Les phrases nominales minimisent l'importance de l'événement fantastique ; le narrateur essaie de se rassurer lui-même. À partir du milieu du récit, elles accréditent la métamorphose du héros-victime ; le fantastique apparaît dès lors incontournable. La faible prédominance du monde raconté ne suffit pas non plus à conférer à cette nouvelle une forte coloration objective, d'autant plus que font défaut les passages en discours direct et les énoncés généraux.

Au total, « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », malgré quelques petites pratiques objectivantes, apparaît comme l'œuvre d'une subjectivité singulière dont rien ne garantit le jugement, puisque le héros narrateur et focalisateur n'est pas investi d'un attribut de rationalité.

La nouvelle « L'auteur du "Temps d'aimer" » contient 75 déictiques de personne, un de lieu (« ici »), et un autre de temps (« aujourd'hui »). Il s'agit là du principal trait subjectif du récit. Ce texte présente le plus souvent une situation de communication narrative, laquelle dénote une distanciation. Si Larocque accuse les détracteurs de Gautier d'avoir conduit l'écrivain au suicide, il prend bien soin, pour conserver une apparence d'impartialité, de formuler ses reproches au moyen d'un énoncé général : « Il est cependant une sorte de bonne foi qui blesse à jamais, et certaines interprétations qui tuent » (Mathieu, 1965 : 98). Par ailleurs, l'absence de métaphores et de comparaisons, de répétitions, de phrases nominales, et la faiblesse numérique des adverbes de manière et des signes de ponctuation expressifs concourent à la production d'un effet objectivant.

Par conséquent, même s'il est émaillé de déictiques, le récit « L'auteur du "Temps d'aimer" » affiche puissamment son objectivité : le narrateur évite les notations appréciatives trop marquées de façon à mettre en valeur son impartialité.

Dans « Belphéron », la prédominance du monde raconté crée un effet de distanciation. Quant au seul énoncé général convoqué dans le discours – « on ne gagne rien à mettre son nez dans les combines d'autrui » (Sernine, 1979 : 82) –, il vaut aussi bien pour le narrateur que pour Valdec : si l'écrivain met son nez dans les affaires du marin, il ne souhaite pas pour autant avoir la peur en partage. Voilà pourquoi, au terme de la rédaction, le narrateur répugne à tirer la conclusion fantastique qui s'impose. Il se désiste de cette fonction en demandant à son témoin de l'exercer à sa place. Celui-ci se décharge à son tour de cette tâche en la confiant au narrataire. Jamais formulée clairement, mais donnée à lire en filigrane, l'explication, qui fait violence à la raison, ne peut être récusée faute d'avoir été exprimée en toutes lettres. Cette figure de la déléation ajoute à la crédibilité de la narration. Les paroles rapportées en style direct ressortissent à l'objectivité, d'autant plus que le narrateur ne peut revendiquer le statut de témoin et qu'il cite les propos de Valdec.

Du côté de la subjectivité, remarquons quelques déictiques de personne, un déictique de lieu, quelques répétitions, quelques métaphores et comparaisons. Les comparaisons « il était haut comme une forteresse » (p. 78), « il glissait, comme sur un nuage » (p. 79), « il était transparent tel une vapeur, immatériel, un spectre » (p. 79), « On le 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 fond » (p. 92) permettent d'énoncer de façon non compromettante des réalités singulières. Elles donnent véritablement naissance au fantastique, car elles suggèrent deux signifiés pour un seul signifiant. Toutefois, seule une lecture littérale donne naissance au fantastique. La subjectivité se laisse lire dans les 91 signes de ponctuation expressifs et, plus modestement, dans les 29 adverbes de manière.

Dans « Belphéron » aussi bien que dans « L'auteur du "Temps d'aimer" », l'objectivité occupe une place prépondérante dans les stratégies mises en œuvre. Ces deux récits s'adressent autant au cœur qu'à la raison.

L'absence de déictiques, de métaphores, de comparaisons, et le petit nombre d'adverbes de manière confèrent à « La loterie » une allure objective que renforcent les occurrences de phrases nominales. Certaines des phrases nominales véhiculent des sensations pures, que le cerveau semble ne pas avoir filtrées et déformées. Ainsi, les phrases « Une rue laissée à l'écart », « Une rue vide et déserte », « Une simple apparence » tiennent plus de l'observation que de la réflexion (Marois, 1985 : 41-42). Les autres communiquent des réflexions tronquées, inachevées, qui rappellent la lassitude, avouée, du protagoniste : « Une femme ? Oui... Probablement », « Plus qu'un petit pas à franchir... », « À moins que... » (p. 42-43). Celles-là sont déjà moins objectives que les premières. Sept énoncés généraux jouent un rôle décisif dans l'argumentation : les « vérités » qu'ils énoncent étayent les conclusions de l'histoire. Ainsi, « Noël est une fête triste qu'on s'obstine à vouloir joyeuse », « Les gens malheureux nuisent au bonheur des gens heureux », « Il n'y a pas de bonheur parfait » (p. 39) préfigurent l'issue du drame, soit le meurtre du trouble-fête, le soir de Noël, perpétré par une femme joyeuse (qui compatit avec sa victime : le crime atténue son bonheur). L'énoncé « Le mois de décembre est bien peu favorable pour vivre dehors » (p. 43) s'accorde aussi avec la chaîne événementielle : le protagoniste ne sera pas contraint à vivre cette

expérience, car il sera mort à l'expiration de son bail. L'histoire prouve aussi, par la négative, que « [c]'est tellement plus facile de mourir au printemps » (p. 44). La victime trouve en effet bien peu d'attraits et de consolations à la mort violente imposée en plein cœur de l'hiver. Une sixième phrase : « On ne se débarrasse pas aussi facilement de ses vieilles habitudes » (p. 46) suggère l'intervention d'un étranger. Si l'homme ne peut se résoudre à rompre les liens qui le rattachent à son existence médiocre, la femme l'assistera dans cette tâche délicate et fera en sorte qu'il se détache de la vie – assurément la plus tenace des habitudes... Une dernière phrase vient démontrer la nécessité d'un filtre permettant de démêler le vrai du faux : « Un alcoolique ne peut pas toujours se fier à ses impressions » (p. 51). Cette fonction de filtrage incombe au narrateur extradiegetique. En somme, les énoncés généraux de « La loterie » ressemblent fort à des mises en abyme de l'histoire elle-même, voire de la situation narrative. De plus, les formes verbales du monde raconté l'emportent dans ce récit et créent une distanciation objectivante.

Cette nouvelle mise peu sur la subjectivité. À peine relève-t-on quelques traits d'expressivité. Les connotateurs de fantasticalité se divisent en deux réseaux principaux. L'un d'entre eux établit un rapprochement entre la femme et une chose inanimée, entre la femme et la laideur. De la « poupée » (p. 42), de la « femme au visage de cire » (p. 44) à « l'apparence humaine » (p. 42), de la femme « laide et effrayante » (p. 50) viendra la mort. Comme de juste, l'inanimé et la laideur dispensent la mort. Plusieurs répétitions traversent le texte, relatives à la loterie, à la bouteille de gin, à l'enseigne du restaurant que l'homme aperçoit par la fenêtre de sa chambre. Cette attention dévolue aux petites choses masque l'essentiel ; pendant que l'homme se préoccupe des petits faits de la vie quotidienne, il ne s'interroge pas sur la venue mystérieuse de la femme et sur ses étranges promesses. De tous les textes du corpus, « La loterie » offre l'un des taux les plus élevés de signes de ponctuation expressifs : 2,6 %. Les passages gratifiés de tels signes ne rapportent pas la pensée du narrateur, mais bien celle du personnage, autre façon de réduire la subjectivité, car l'écran que les personnages dressent entre le narrateur et son narrataire prend une valeur objectivante. Dans l'ensemble, ce récit apparaît plutôt objectif, malgré la présence de nombreux signes de ponctuation expressifs.

Le néo-fantastique (voir tableau VI)

« Drôle de soirée » porte les traces d'une forte activité linguistique de nature subjective. Le monde commenté occupe une place considérable (une seule forme verbale relève du monde raconté), de sorte qu'aucun recul ne corrige la vision du protagoniste. Les 22 déictiques de personne, de même que les 4 métaphores et comparaisons, attestent la présence de la narratrice. En plus de porter une valeur subjective, les figures de style jouent un rôle important dans la perspective d'une stratégie persuasive. Deux d'entre elles constituent ce qu'il est convenu d'appeler des clichés : « laid comme un pou » (Dé, 1982 : 96) et une « larme pur crocodile à cent pour cent » (p. 98). Or, le cliché encourage la communion avec l'allocutaire. Une troisième figure, « le chef de l'Opposition qui pouète-pouète », contient aussi une onomatopée, figure de la présence (Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1976 : 235-236). On peut assimiler à cette figure la seule répétition du texte : « [...] parfait parfait » (p. 96). La narratrice essaie par tous les moyens d'établir des liens avec ses narrataires. Si elle ne joue pas un rôle argumentatif, la dernière métaphore – « Les comment-allez-vous croisent le fer avec les pas-mal-merci-et-vous » (p. 96) – suggère bien cependant le caractère artificiel des relations sociales.

La subjectivité triomphe dans tous ces signaux linguistiques. Quelques rares marqueurs la réduisent quelque peu. Le taux de signes de ponctuation est très faible (0,4 %), ce qui dénote une certaine réserve de la part de la narratrice. On ne relève aucun adverbe de manière. Qui plus est, la seule phrase nominale du texte perd son caractère objectivant, à cause de l'adjonction d'un signe de ponctuation expressif. Les deux énoncés généraux ne font même pas office d'argument d'autorité ; ils se contentent de mettre en valeur la superficialité des personnages : « Une femme du monde perchée sur ses escarpins argentés à fines lanières est incapable de marcher seule, ne fût-ce que quelques pas » (p. 97) et « [L]e pessimisme, comme le complet-veston sombre, fait chic et bien élevé » (p. 97).

« Drôle de soirée » ne recourt pas à l'artillerie lourde de la rhétorique. La subjectivité s'y donne à lire en toutes lettres, sans se camoufler sous des fards objectivants.

Dans « La fin », les 23 déictiques de première personne manifestent très fortement la présence du narrateur. Une marque

de la seconde personne du pluriel pousse plus loin la tentative de rapprochement avec le narrataire/lecteur : « Tenez : moi, par exemple, j'ai aussi ma petite amie » (Carrier, 1964 : 96). La subjectivité linguistique transparait encore à travers les signes de ponctuation expressifs (de tout le corpus « La fin » en détient le plus haut taux), les deux adverbes de manière et une métaphore, qui annonce la finale en suggérant un lien entre la radio et la non-existence : « La radio était une cage où les oiseaux chantaient si bien qu'ils n'existaient pas vraiment » (p. 95).

Au chapitre de l'objectivité, l'usage prépondérant des formes verbales du monde raconté crée une illusion de perspective. Les quelques phrases nominales apportent des précisions exemptes de tout subjectivisme. Le principal argument convoqué à l'intérieur de la stratégie objective consiste dans l'emploi d'énoncés généraux qui ouvrent la voie à l'occurrence fantastique. Ainsi, la collectivité se trouve inscrite dans l'énoncé « Tout le monde a sa petite amie à qui il écrit » (p. 96). Comme le héros a aussi l'habitude d'écrire à sa petite amie, il participe en conséquence de la communauté humaine. L'énoncé « Comme la vie est banale ; comme l'histoire se répète » (p. 96) fonctionne de semblable façon, il banalise la trahison de l'amie. Ces passages conditionnent bien sûr l'esprit du lecteur et le préparent à accepter l'issue de l'histoire. Le général ouvre la voie au particulier. L'inscription de passages en discours direct plaide aussi en faveur de l'objectivité. Dans l'ensemble, les signaux linguistiques de cette nouvelle apparaissent porteurs d'une forte coloration objective.

Dans « Adorable Dora », les marques de la seconde personne du pluriel s'ajoutent aux déictiques de la première personne du singulier. Le narrateur prend son narrataire à témoin comme dans ce passage : « Imaginez : un écrivain en vacances perpétuelles accouchait de l'œuvre la plus abondante depuis Balzac et Soljenitsyne ! » (Goulet, 1985 : 59). D'autre part, les métaphores et les comparaisons foisonnent dans ce texte. Presque toutes comportent une dimension excessive qui discrédite quelque peu le narrateur. Les extraits « [...] et je rhapsodiais à la manière de Liszt ; le chant montait sur la feuille blanche, puissant, jailli du plus profond de moi, en chutes, en cascades » et « Plus rien ne pouvait me retenir, pas même ralentir le flot de paroles qui sortait de moi, en jet continu, serré, prêt à éclabousser la feuille de toute son encre » (p. 57) donnent de l'auteur implicite l'image d'un homme déséquilibré et irréaliste. De tels passages hypothèquent

assez fortement la crédibilité du narrateur. Les signes de ponctuation expressifs et les 20 adverbess de manière font pencher encore davantage la balance du côté de la subjectivité. De plus, quatre des six phrases nominales perdent leur caractère objectif par l'adjonction d'un signe de ponctuation expressif.

Du côté de l'objectivité, les formes verbales du monde raconté prédominent. Le récit contient en outre un énoncé général : « Depuis que l'homme existe, il n'a jamais cessé de fabriquer des outils et des machines qui, malgré leur indéniable utilité, n'ont fait qu'attiser davantage la peur de celui-ci pour tout ce qu'il produit » (p. 59). Si cette crainte est fondée, c'est que les machines sont nuisibles. Or, le récit montre le bien-fondé de cette opinion car si Dora, la machine à écrire, travaille pour l'écrivain, elle le prive cependant du libre exercice de son métier et, par ricochet, de sa liberté. Aussi fantastique fût-elle, l'accession de Dora à l'écriture conforte la règle inscrite dans l'énoncé général.

Même si la subjectivité le dispute à l'objectivité dans « Adorable Dora », la nette suprématie des formes verbales du monde raconté sur celles du monde commenté incite à lui reconnaître une légère tendance à l'objectivité.

Dans « Comme un gant », la situation de communication se fait le plus souvent commentative ; la narratrice joue d'un effet de proximité avec le narrataire. Elle manifeste également sa présence par le biais des 65 déictiques de personne et des 2 déictiques de temps. Quant aux 8 métaphores et comparaisons, elles opèrent un rapprochement entre le dépiautage et le déshabillage, façon de ramener l'inconnu au connu et, partant, de banaliser le fantastique. Dans la métaphore « On aurait dit une glissière qui cède » (Bellefeuille, 1984 : 82), l'utilisation du « on » présente un net intérêt argumentatif, puisqu'il tend à faire passer pour universelle une réflexion que seule la narratrice nourrit. La répétition à travers tout le récit du mot « élégante » (p. 80, 81, 84) – épithète par laquelle la femme se définit au premier chef – prouve que la découverte saugrenue ne change rien à « l'essence » de l'héroïne. Outre les signes de ponctuation expressifs, les adverbess de manière (avec le taux le plus élevé dans tout le corpus) soulignent la subjectivité du texte.

D'autres marqueurs linguistiques sont fortement imprégnés d'objectivité. Les 20 phrases nominales qui émaillent le texte produisent une impression de rigueur : la narratrice va droit au but, sans s'encombrer de circonlocutions inutiles. Les trois énon-

cés généraux transmettent des mots d'ordre de la société : « La chair n'est pas en saison » (p. 80), « “Une femme paquetée mais gantée est toujours distinguée” » (p. 80), « “Un corps sain dans des vêtements sains” » (p. 81). Les guillemets qu'emploie la narratrice dans les deux dernières phrases indiquent que ces propos ne sont pas d'elle ; cependant, ils rendent bien compte de ses valeurs. Le fantastique est ici un peu noyé dans la réalité, puisque l'héroïne, qui adhère aux valeurs de la société, incorpore sans dommage le phénomène insolite à son propre quotidien. Malgré ces quelques traits d'objectivité, la subjectivité linguistique triomphe dans « Comme un gant ».

Dans « Le parc », l'usage de déictiques de personne, et notamment de la seconde du pluriel, constitue le principal moyen d'action du narrateur. Celui-ci tente d'établir un contact avec le lecteur, de susciter sa sympathie : « Si je ne prends pas tout le temps, vous ne me croirez pas » (Berthiaume, 1978 : 174), « Avouez qu'il y a de quoi zieuter » (p. 173), « Vous avez tort de croire que rien d'extraordinaire ne va se passer » (p. 175), « Commencez-vous à comprendre ? » (p. 176), « Eh bien, vous me croirez si vous voulez, elle a en quelque sorte suivi mes instructions » (p. 175), etc. Le narrateur prévoit les objections éventuelles du narrataire, ses réflexions, ses résistances, et les neutralise à l'avance. La familiarité favorise la participation du lecteur.

Le monde commenté l'emporte largement sur le monde raconté, ce qui traduit aussi une subjectivité linguistique : le narrateur ne jette pas vraiment un regard critique sur les événements qu'il relate, puisqu'il ne s'en distancie pas. Des sept métaphores et comparaisons qui traversent le texte, trois assimilent le réel à la fiction : « côté cour » (p. 173), « côté jardin » (p. 174), « tous ces détails que je vois en plongée me donnent l'impression d'un décor de théâtre » (p. 173). Ainsi que dans « Comme un gant », les marques de dramatisation du quotidien travaillent à amoindrir l'écart qui sépare l'ordinaire du fantastique. Dans cette perspective, l'étrange ne serait pas le propre du fantastique, puisque le quotidien même serait en mesure de le produire. La différence entre le surnaturel et l'habituel ne semble donc pas irréductible. Les récurrences de « voici », de « civisme et manie » rappellent aussi la présence de l'énonciateur.

Les facteurs d'objectivité linguistique sont assez rares dans « Le parc ». Les quelques phrases nominales témoignent d'un

souci de précision. Les énoncés généraux revêtent une importance plus grande, car ils véhiculent le *credo* du narrateur : « [Le fait d'être pressé est] le mal de notre siècle » (p. 174), « Mais c'est que rien n'est indifférent », « Rien n'est banal » (p. 175). Les deux derniers affirment encore le caractère non conventionnel de la réalité la plus quotidienne et, par conséquent, atténuent la portée du fantastique, lequel aurait rendu un son plus dissonant dans un autre contexte. Comme dans « Adorable Dora », la faible objectivité linguistique atténuée fort peu une subjectivité linguistique qui se donne à lire massivement.

La nouvelle « Les petits trains » est problématique. Si la proposition déjà citée de Genette, relative à l'enchevêtrement des niveaux narratifs, prouve la pertinence d'une lecture fantastique de ce texte, il faut reconnaître que le fantastique se fait ici souvent insaisissable et diffus. Si l'on peut disputer longuement de la fantasticité de certaines scènes (la vision démultipliée qui permet à la narratrice d'apercevoir dans quelque zone secrète de son cerveau des scènes identiques ; la reproduction par la narratrice, au moyen de mots, de l'image ornant la boîte des blocs ; etc.), l'on ne peut nier le caractère fantastique de l'argument : la narratrice apprend l'histoire de son *sosie* par l'intermédiaire d'une voix intérieure. Le caractère impératif, mécanique et monocorde de cette voix interdit de l'identifier à la conscience de la narratrice.

En plus des 182 déictiques de personne, du déictique temporel, des 5 déictiques spatiaux et de quelques adverbes de manière, relevons, au nombre des marques de subjectivité, la récurrence des mots « vaste demeure » et « histoire » : les premiers soulignent l'importance des lieux où évoluent la narratrice et son héroïne ; l'autre trahit l'insistance de la narratrice sur le lien qui tout à la fois la rattache à la voix et au narrataire. Les 12 métaphores et comparaisons confèrent à l'ensemble une forte coloration subjective. La moitié d'entre elles portent sur l'acte d'écriture (elles font de cet acte un geste vital) et sur la transmission de l'histoire par la voix. Ces passages contribuent à rendre le récit fantastique. Leur subjectivité compromet toutefois leur fiabilité. En même temps qu'elle édifie le fantastique, la subjectivité le combat. Les autres figures de style se rapportent à l'enfant et n'ont pas partie liée avec la fantasticité.

Peu de traits d'objectivité se rencontrent dans ce texte : aucune phrase nominale, aucun énoncé général, aucun passage en discours direct ne le traversent. La situation de communication,

bien que largement narrative, ne contribue pas à l'éclaircissement de la *réalité* décrite ; elle ne joue pas le rôle distanciatif qui lui est dévolu d'ordinaire. Cette nouvelle exploite une forte subjectivité, que l'abondance des formes verbales du monde raconté ne parvient pas à occulter.

« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » contient peu d'adverbes de manière et de signes de ponctuation expressifs, aucune répétition et un seul déictique de personne. De toute évidence, les traces du narrateur font l'objet d'un gommage. Rien d'étonnant à cette discrétion, puisque l'instance énonciative se noie dans la masse des témoignages évoqués (rumeurs, histoire, légende, observations). En revanche, plusieurs métaphores et comparaisons ponctuent le récit. C'est ainsi que le narrateur décrit son personnage au moyen d'approximations successives, ce qui lui permet de corriger le portrait de la femme :

Même ce cou grêle et filiforme qui s'échappait des épaules en ondulant rappelait – non, c'était plutôt une sorte de longue vibration – rappelait, dis-je, un filet d'étamine au sommet duquel restait miraculeusement accrochée une anthère minuscule, disproportionnée, qu'elle tenait comme une tête, bien haut et bien droit, de crainte que la moindre secousse ne la fit basculer. À bien y penser, elle se rapprochait finalement assez peu de la fleur monandre (Thériault, 1978b : 66-67).

Les informations que véhiculent les métaphores sont à ce point contradictoires qu'elles finissent par obscurcir tout à fait la vision du lecteur, par faire vaciller la *réalité* évoquée. La suprématie des formes verbales du monde raconté – le seul trait d'objectivité qui aurait pu contribuer à la validation du fantastique – joue un rôle contraire à celui qui lui revient habituellement : à cause de l'éloignement temporel qu'elle présuppose, elle fonde tous les doutes sans en dissiper aucun. C'est dire que l'objectivité linguistique se met ici au service de la subjectivité.

Comme le texte ne comporte ni énoncé général, ni phrase nominale, les moyens subjectifs engagés pour entraîner l'adhésion du narrataire/lecteur sont modestes. L'auteure laisse son lecteur sans ressources, sans prise sur le discours. La fiction assume pleinement son caractère « affabulateur ».

Le « Livre du dormeur » gomme autant que possible les traits de subjectivité. Aucune forme verbale du monde commenté, ni déictique, ni métaphore, ni comparaison, ni répétition, ni signe de ponctuation expressif ne trahissent la présence du narrateur. Un seul adverbe de manière relève de la subjectivité linguistique. Difficile de faire montre de moins de subjectivité !

Toutes les formes verbales ressortissent au monde raconté. Voilà qui crée un puissant effet d'objectivité. Aucun autre trait d'objectivité ne s'ajoute cependant : l'œuvre ne compte ni phrase nominale, ni énoncé général. On ne peut donc attribuer à l'auteur l'élaboration d'une stratégie persuasive. Ou, si l'on préfère, la tactique tient tout entière dans l'absence visible de stratégie. En affichant une simplicité argumentative, l'auteur désamorce la vigilance du lecteur.

À partir des tableaux V et VI et des informations tirées de l'analyse succincte des signaux de subjectivité et d'objectivité linguistiques produite plus haut, on peut essayer de dégager le profil global de la subjectivité et de l'objectivité linguistiques des nouvelles. Le résultat de cet exercice se trouve consigné dans les tableaux VII et VIII.

Le récit fantastique le plus satisfaisant d'un point de vue argumentatif essaie de toucher l'affectivité et l'intellect du lecteur. Par le recours à des signaux subjectifs, il favorise la participation du lecteur ; par l'inscription de notations objectives ou objectivantes, il le rassure sur la rationalité du discours. Curieusement, il semble que la subjectivité exerce un rôle plus important que l'objectivité ; si aucune charge affective n'ébranle le lecteur, celui-ci a tendance à se détacher des événements racontés, à les prendre pour ce qu'ils sont : de la fiction. Au contraire, si le lecteur s'identifie au personnage, il aura peu l'occasion de prendre une distance critique à l'égard du texte.

Parmi les récits de fantastique canonique, « Les messagers de l'ascenseur », « Le fragment de Batiscan », « L'objection » et « Le pendu » dégagent une très forte ou une forte subjectivité linguistique malgré des notations objectives qui l'atténuent quelque peu. Ces textes, qui prennent pour narrateur un « je-acteur », adoptent une véritable stratégie persuasive, car ils s'adressent autant au cœur qu'à l'esprit. Moyenne, la subjectivité qui se dégage de « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », autre récit assumé par un « je-acteur », assoit la crédibilité du narrateur. Un propos mesuré emporte plus l'adhésion qu'un discours

saturé de subjectivité. « L'auteur du "Temps d'aimer" » et « Belphéron » manifestent une faible subjectivité. On se souvient que la narration de ces deux textes est attribuée à un « je-témoin-ami-ou-proche ». Si ces œuvres s'adressent d'abord à la raison, elles facilitent quand même la participation émotive du lecteur par le biais des déictiques de première personne. « La loterie » apparaît plutôt marquée objectivement, en dépit du très haut taux de signes de ponctuation expressifs et du nombre élevé de répétitions. Il n'est pas indifférent que l'énonciation y soit l'œuvre d'un narrateur extradiégétique. Ce texte sollicite davantage l'intellect de son lecteur.

« Comme un gant » se rapproche assez par sa coloration subjective de la majorité des récits de fantastique canonique : il dégage une subjectivité assez puissante, bien qu'en partie masquée par des traits objectifs – notamment par l'usage de nombreuses phrases nominales. Comme les textes de fantastique canonique, il est le fait d'un narrateur-héros. « Les petits trains », « Drôle de soirée » et « Le parc » affichent une subjectivité importante, que rien ou presque ne vient contrebalancer. Dans ces trois cas, les notations semblent être, aux yeux du lecteur, l'œuvre d'une conscience singulière. Autrement dit, rien ne garantit la sûreté de vues de l'énonciateur. Le témoignage de ces trois récits assumés par un narrateur « je-acteur » apparaît éminemment récusable. « La fin » se signale par une faible subjectivité. Le lecteur peut plus facilement se distancier du texte, s'en détacher. La tendance devient plus marquée dans « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » et « Adorable Dora ». Bien que ces deux récits ne répondent pas au même modèle narratif (l'un prend pour énonciateur un « narrateur-il », l'autre, un « narrateur-héros »), la narration est complexe dans les deux cas, fragmentée ; les événements semblent difficiles à circonscrire. Ces textes apparaissent plus modernes et prennent plus de liberté face aux modèles. Ces deux récits ne construisent pas autant que les autres des pièges impliquant à la fois le cœur et l'intellect du lecteur ; ils s'adressent carrément au centre affectif sans fournir de garantie qui satisfasse la raison. C'est dire qu'ils ne tentent pas de dissimuler leur aspect affabulateur : ils l'affichent sans détour et sans honte. La tendance à l'objectivité est encore plus poussée dans « Le livre du dormeur », qui ne se soucie pas le moins du monde de parer son discours de marques subjectives, susceptibles de susciter l'identification du lecteur avec le héros.

TABLEAU V

LES SIGNAUX DE SUBJECTIVITÉ ET D'OBJECTIVITÉ LINGUISTIQUES DANS LES RÉCITS DE FANTASTIQUE CANONIQUE

Titres	Signaux d'objectivité linguistique				Signaux de subjectivité linguistique					
	Phrases nominales	Énoncés généraux	Formes verbales du monde raconté	Formes verbales du monde commenté	Déictiques	Métaphores et comparaisons	Répétitions	Signes de ponctuation expressifs	Adverbes de manière	
« Les messagers de l'ascenseur »	54	1	20 %	80 %	232 (pers.) 1 (espace) 2 (temps)	8	16	1,5 %	1,3 %	
« Le fragment de Batiscaan »	34	1	40 %	60 %	303 (pers.)	5	4	0,9 %	0,7 %	
« L'objection »	22	1	15 %	85 %	294 (pers.) 1 (espace) 22 (temps)	17	10	1,3 %	0,8 %	
« Le pendu »	2	1	80 %	20 %	77 (pers.)	1	14	1,5 %	1,4 %	
« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau »	9	0	56 %	44 %	128 (pers.) 2 (espace) 4 (temps)	6	3	1,9 %	0,4 %	

Titres	Signaux d'objectivité linguistique				Signaux de subjectivité linguistique				
	Phrases nominales	Énoncés généraux	Formes verbales du monde raconté	Formes verbales du monde commenté	Déictiques	Métaphores et comparaisons	Répétitions	Signes de ponctuation expressifs	Adverbes de manière
« L'auteur du "Temps d'aimer" »	0	1	61 %	39 %	75 (pers.) 1 (espace) 1 (temps)	0	0	0,0 %	0,0 %
« Belphéron »	8	1	76 %	24 %	29 (pers.) 1 (espace)	7	4	1,8 %	0,6 %
« La loterie »	76	7	80 %	20 %	0	0	40	2,6 %	0,7 %
Moyenne								1,4 %	0,7 %

Dans ce tableau, les pourcentages indiqués dans les colonnes relatives aux formes verbales du monde raconté et du monde commenté sont calculés en fonction du nombre total des formes verbales ; les pourcentages fournis dans les colonnes marquées « signes de ponctuation expressifs » et « adverbes de manière » sont calculés en fonction du nombre total de mots contenus dans le récit.

TABLEAU VI

LES SIGNAUX DE SUBJECTIVITÉ ET D'OBJECTIVITÉ LINGUISTIQUES DANS LES RÉCITS NÉO-FANTASTIQUES

Titres	Signaux d'objectivité linguistique			Signaux de subjectivité linguistique					
	Phrases nominales	Énoncés généraux	Formes verbales du monde raconté	Formes verbales du monde commenté	Déictiques	Métaphores et comparaisons	Répétitions	Signes de ponctuation expressifs	Adverbes de manière
« Drôle de soirée »	1	2	1 %	99 %	22 (pers.)	4	1	0,4 %	0,0 %
« La fin »	3	2	67 %	33 %	23 (pers.)	1	0	3,1 %	0,7 %
« Adorable Dora »	6	1	81 %	19 %	40 (pers.)	10	0	1,8 %	0,8 %
« Comme un gant »	20	3	38 %	62 %	65 (pers.) 2 (temps)	8	18	1,3 %	2,3 %

Titres	Signaux d'objectivité linguistique				Signaux de subjectivité linguistique				
	Phrases nominales	Énoncés généraux	Formes verbales du monde raconté	Formes verbales du monde commenté	Déictiques	Métaphores et comparaisons	Répétitions	Signes de ponctuation expressifs	Adverbes de manière
« Le parc »	6	3	7 %	93 %	53 (pers.) 1 (temps)	7	6	1,3 %	0,4 %
« Les petits trains »	0	0	96 %	4 %	182 (pers.) 5 (espace) 1 (temps)	12	10	0,0 %	0,4 %
« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »	0	0	82 %	18 %	1 (pers.)	7	0	0,3 %	0,8 %
« Le livre du dormeur »	0	0	100 %	0 %	0	0	0	0,0 %	0,0 %
Moyenne								1,0 %	0,7 %

Dans ce tableau, les pourcentages indiqués dans les colonnes relatives aux formes verbales du monde raconté et du monde commenté sont calculés en fonction du nombre total des formes verbales ; les pourcentages fournis dans les colonnes marquées « signes de ponctuation expressifs » et « adverbes de manière » sont calculés en fonction du nombre total de mots contenus dans le récit.

TABLEAU VII

LA SUBJECTIVITÉ ET L'OBJECTIVITÉ LINGUISTIQUES DANS LE FANTASTIQUE CANONIQUE

Titre de la nouvelle	Subjectivité et objectivité linguistiques	Facteur(s) réduisant la subjectivité linguistique
« Les messagers de l'ascenseur »	Très forte subjectivité	Nombreuses phrases nominales
« Le fragment de Batiscan »	Très forte subjectivité	Phrases nominales et formes verbales du monde raconté
« L'objection »	Très forte subjectivité	Nombreuses phrases nominales
« Le pendu »	Forte subjectivité	Recours aux formes verbales du monde raconté
« Miroir-miroir-dis-moi-est-le-plus-beau »	Subjectivité moyenne	Déléation
« L'auteur du "Temps d'aimer" »	Faible subjectivité	
« Belphéron »	Faible subjectivité	Plusieurs pratiques objectivantes
« La loterie »	Subjectivité moyenne	Plusieurs phrases nominales et énoncés généraux

TABLEAU VIII

LA SUBJECTIVITÉ ET L'OBJECTIVITÉ LINGUISTIQUES DANS LE NÉO-FANTASTIQUE

Titre de la nouvelle	Subjectivité et objectivité linguistiques	Facteur(s) réduisant la subjectivité linguistique
« Drôle de soirée »	Très forte subjectivité	Peu
« La fin »	Faible subjectivité	Présence d'énoncés généraux et de phrases nominales ; importance du monde commenté
« Adorable Dora »	Plutôt objectif	
« Comme un gant »	Forte subjectivité	Présence de nombreuses phrases nominales
« Le parc »	Très forte subjectivité	Peu (quelques phrases nominales)
« Les petits trains »	Forte subjectivité	Peu
« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »	Plutôt objectif	
« Le livre du dormeur »	Forte objectivité	

À tout prendre, il semble que les récits de fantastique canonique épousent plus que les autres des stratégies persuasives. Leurs auteurs appâtent les lecteurs par des notations subjectives, qu'ils maquillent par la suite à l'aide de fards objectivants. Les textes néo-fantastiques s'affranchissent de ce modèle, de façon inégale bien sûr ; ils essaient moins de dissimuler leur nature d'objet littéraire. Le récit assume davantage son caractère fictionnel.

L'IRONIE TEXTUELLE

Outre des passages d'ironie idéologique et narrative, un texte peut comporter des occurrences d'ironie textuelle. Comme les autres variétés d'ironie, l'ironie textuelle sert d'instrument de distanciation : le sens d'un fragment de discours devient sujet à caution.

Des procédés typographiques¹⁹, tels les guillemets et l'italique, permettent de modifier la valeur d'un mot ou d'une expression. L'usage de l'italique dans la phrase « *Ce ne pouvait être que cela* » (dans « La loterie ») traduit le souhait du protagoniste de voir différer le numéro de son billet du numéro gagnant. L'italique manifeste de façon marquée le désir du héros de se soustraire à l'inadmissible en se raccrochant à l'habituel. Dans « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », les vocables « *bizarres* », « *spéciales* », « *exotique* », « *don* », « *chose* » et le syntagme « *horrible à voir et à sentir* », en italique, ont tous partie liée avec l'étrange. Si l'italique met en relief l'adjectif « *inouï* » dans « Le fragment de Batiscan », ce n'est pas uniquement pour dire que Louis Fréchette n'a jamais écrit quoi que ce soit qui sorte de l'ordinaire, mais aussi pour suggérer que, peut-être, quelque chose d'autre mérite cette épithète. Le verbe « *verrai* », à la fin de cette nouvelle, donne l'impression de déboucher directement sur une vision fantastique (à laquelle le lecteur n'a pourtant pas accès, car elle est projetée en dehors du récit). Parmi les récits de néo-fantastique, seul « Drôle de soirée » comporte un passage d'ironie

19. Beda Allemann signale d'autres procédés textuels susceptibles de marquer l'ironie (1978 : 390). Il s'agit de signes de ponctuation que j'ai étudiés dans la section des signaux linguistiques.

textuelle : « *le détail a sans doute son importance* ». Comme le détail semble justement ne revêtir aucune importance, l'ironie se retourne sur elle-même.

En clair, si l'ironie textuelle du fantastique canonique renforce la fantastiçité en augmentant la subjectivité, celle du néo-fantastique relève plutôt de la facétie. Une fois de plus, une auteure de néo-fantastique se montre moins souçieuse de cautionner le fantastique que de proclamer son indépendance à l'égard d'un procédé légué par la tradition.

*
* * *

Au terme de cet examen des marqueurs idéologiques, narratifs et linguistiques, je constate que les récits fantastiques de type canonique mettent à profit plus que les autres les procédés rhétoriques. Le narrateur maintient un certain équilibre entre les deux pôles : sous la forme de marques de rationalité, l'objectivité tempère la subjectivité, indispensable à la création d'une vision fantastique. Dans l'architecture de ces récits, les modalisateurs et les connotateurs de fantastiçité de type cognitif font contrepoids aux connotateurs de fantastiçité de type affectif. L'armature narrative de ces textes rend compte d'un désir d'objectivité : lorsque « l'acteur du drame » assume la narration, il fait valoir ses qualités rationnelles, en vue de conférer à son témoignage une plus grande crédibilité. Cette présence d'une figure rationnelle devient facultative lorsqu'un « je-témoin-ami-ou-proche » fait office de narrateur, et franchement superflue si un énonciateur extradiégétique assume la narration. Les récits classiques favorisent la participation du lecteur, peut-être parce que, « dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage » (Todorov, 1970 : 37-38). Souvent, la peur assure la communion entre la victime et le lecteur. Pour décrire le processus par lequel le lecteur s'assimile au héros-victime, Louis Vax a avancé la notion de contamination : « La contamination est un état intermédiaire entre la possession psychique et la participation esthétique » (1987 : 124). Opérante dans plusieurs types de récits, cette contamination atteint un sommet dans le fantastique canonique.

Dans le néo-fantastique, les fictions usent des techniques persuasives de façon beaucoup plus désinvolte, ce qui répond à un souci de justification moindre. Certains textes ne comportent pas

de modalisateurs ; ils prennent des libertés face à la règle de vraisemblance. Presque tous les récits sont plus brefs, ce qui permet moins de déployer l'arsenal des armes rhétoriques. Les narrateurs ne s'encombrent pas des précautions d'usage : ils n'insistent ni sur la bonne foi du héros, ni sur sa crédibilité. Par exemple, un héros responsable de la narration n'assumera pas forcément (et même plutôt rarement) une fonction rationnelle. D'autre part, l'énonciateur affiche volontiers son indifférence à l'égard des procédés traditionnels de validation du discours, comme le récit emboîté, l'épigraphe, la multiplicité des niveaux narratifs, la déléation, la modalisation. Il accentue le caractère affabulateur du récit.

J'observe dans le néo-fantastique une tendance à inscrire dans le texte un narrataire intradiégétique. Or, ce « vous » indéterminé mais porteur de valeurs rationnelles, qui met en évidence la présence de l'énonciateur et le travail de l'énonciation, provoque une rupture dans la trame événementielle ; il institue une forme de distanciation entre le discours et l'histoire. L'humour, l'absurde, l'indifférence se substituent souvent à la peur dans le néo-fantastique, qui met surtout l'accent sur l'ironisation. Le récit fantastique moderne ne se donne pas pour ce qu'il n'est pas (un témoignage sur l'ineffable), mais pour ce qu'il est : une œuvre d'imagination. Son discours n'est pas neutre pour autant : en affichant son caractère ludique, il critique la mystification littéraire chère au fantastique classique. C'est à ce titre qu'il apparaît comme une parodie du fantastique canonique.

Peut-être pourrait-on parler, à propos du fantastique canonique, d'une écriture *ritualisée*, c'est-à-dire respectueuse des procédés conventionnels de validation des discours, et qui perpétue délibérément la tradition, dont elle a hérité le souci d'établir un certain équilibre entre objectivité et subjectivité, non par seule nostalgie formaliste mais bien pour produire certains effets persuasifs sur le lecteur. Le néo-fantastique, qui s'affranchit des contraintes léguées par le passé et qui bouscule allègrement les règles reçues, se caractériserait quant à lui par une écriture *dérivée*, inventive, et comme indifférente à l'éventuelle identification du lecteur avec le héros.

Pour expliquer l'écart manifeste des stratégies mises en œuvre dans l'un ou l'autre registre, on peut évoquer l'hypothèse que Clayton Koelb développe dans *The Incredulous Reader*. Selon lui, certains types de textes suscitent une attitude de lecture *crédule* chez les lecteurs, tandis que les autres sollicitent une

lecture plus détachée, plus ludique, c'est-à-dire *incrédule*. Les récits où survient un épisode surnaturel se distribuent en deux classes, suivant le type de lecture escompté :

Like Todorov's « fantastic », Freud's uncanny requires a hesitation between a natural and a supernatural view of events reported. The uncanny feeling will not arise unless we are prompted to wonder if something we have always thought to be impossible might yet happen. But this is precisely what cannot happen in the case of lethetic fictions [qui sollicitent une lecture incrédule] like Gogol's « Nose » and Morgenstern's « Das Knie ». Because such fictions make not the slightest attempt to obtain belief for their impossible premises, there is never any question of our supposing that it might somehow be possible for a knee or a nose to wander through the world independant of a person. The thought is potentially horrible, but its horror cannot touch us because the boundary of our disbelief protects us from it. The horror is there, but it is, as if it were, on the other side of a glass wall, like a python in a herpetarium. The python is, in itself, frightening ; but the situation in which the python is presented is reassuring (1984 : 124).

Cette réflexion se révèle tout à fait éclairante lorsque mise en rapport avec les deux variétés de fantastique que j'ai identifiées. Koelb poursuit :

But there is a crucial difference between the narrators of the tales of terror and those of the comic grotesques ; in the former, the narrators themselves find the events terrifying while in the latter they treat horrifying occurrences as if it were merely an inconvenience or a puzzle to be solved. Zenobia expresses « extreme horror » at first when she discovers the clock hand descending upon her neck ; but this turns quickly into amusement, impatience, surprise, even happiness (p. 131).

On croirait lire, respectivement, une description des nouvelles fantastiques de type conventionnel et des œuvres de néo-fantastique. Par l'extrême complexité de ses techniques persuasives, le récit de fantastique canonique semble vouloir s'assurer

une certaine mainmise sur l'esprit du lecteur – pareille domination s'apparente fort à une forme de possession, comme l'a noté Vax. Les nouvelles de néo-fantastique au contraire ne recherchent pas une adhésion aussi étroite ; elles ne font pas autant d'efforts pour vaincre les résistances du lecteur et appellent une lecture distanciée.

Il serait tentant d'établir, à la suite de Fabre, une corrélation entre la situation du lecteur et celle du héros/victime. L'un et l'autre deviennent victimes d'un maléfice : « La relation fascination/répulsion [...] produit une sorte de vertige visible à la fois chez la victime du monstre et chez le lecteur, autre victime d'un autre monstre : le livre » (1992 : 95). Fabre prévient l'étonnement que l'on pourrait concevoir devant cette proposition :

Soit, dira-t-on, passe pour la fascination mais la répulsion qu'il [le monstre] exerce ne semble pas au premier abord caractériser l'expérience littéraire ! Il faut cependant y regarder de plus près. Toute lecture est possession avant que d'être libération. Cette dernière est chèrement payée par une aliénation préalable. La lecture passionnante à laquelle on ne s'arrache pas, c'est bien le monstre surnaturel, et donc le monstre-livre, qui l'impose (p. 274).

Je compléterais l'hypothèse en établissant une semblable comparaison entre le héros et le lecteur du néo-fantastique. De même que le premier est détaché face à son expérience insolite, de même le second garde ses distances à l'égard du livre. Le récit fantastique projetterait-il sur son héros une image de son lecteur ? Si oui, il prendrait la précaution d'inscrire dans sa trame son propre mode d'emploi...

Après avoir étudié quelques traits de la grammaire fantastique, je m'intéresserai dans le prochain chapitre à la syntaxe fantastique.

CHAPITRE III

LE PROCÈS FANTASTIQUE : MÉTAMORPHOSE ET QUESTIONNEMENT

Et si la métamorphose ne renvoyait finalement qu'à la littérature, à la fois bien réelle et produit de l'imaginaire ? Si elle n'était qu'un moyen de métamorphoser le mortel en immortel par la seule vertu de l'œuvre d'art ?

Daniel COUTY,
Le fantastique.

La chose ténébreuse qui hante le récit s'offre comme objet de déchiffrement ; la question avancée paraît avoir pour antécédent un savoir, une détermination, hors de portée de l'acteur, mais que celui-ci doit être capable de reconnaître, de dire. En ce sens, toute interrogation dans le fantastique est proche de se résoudre en réponse...

Irène BESSIÈRE,
Le récit fantastique. La poétique de l'incertain.

Irréductible à l'éblouissement, au vertige de la raison et des sens qu'il procure un moment, le fantastique est fils de la durée, puisque la métamorphose et le questionnement, qui le fondent tous deux, ne peuvent se déployer que dans le temps. Il est passage entre le familier et l'improbable, et c'est le procès narratif qui rend compte de cette singulière traversée. Lors de la mise en texte, la temporalité de l'histoire devient un effet de la

narrativité¹, c'est-à-dire de la succession du texte (ce qu'il est convenu d'appeler le principe d'organisation syntagmatique).

Après avoir isolé au chapitre précédent certaines des unités élémentaires de l'écriture fantastique (vocables, marqueurs linguistiques), j'ai amorcé l'étude de traits syntaxiques (narration, focalisation, figure rationnelle). J'entends poursuivre sur cette lancée et réintégrer la temporalité dans l'étude ; c'est dire que j'essaierai de prendre en compte l'enchaînement narratif. La métamorphose², qui correspond à la transformation narrative, suscite une évaluation, laquelle emprunte parfois l'allure d'une enquête en bonne et due forme. En vue de mettre au jour des structures propres au fantastique, je me propose d'examiner, dans chacune des nouvelles, l'avènement du fantastique et le questionnement qu'il engendre. La méthode des programmes narratifs de Greimas servira d'outil pour étudier le surgissement de l'insolite, car elle permet d'épouser la progression de l'histoire. Cependant, comme toute œuvre de fiction, quelle que soit l'esthétique dont elle se réclame, se prête à l'analyse greimassienne, la reconnaissance des quatre phases primordiales ne peut conduire à l'identification de la spécificité d'un genre littéraire. En revanche, une lecture non plus horizontale mais verticale (c'est-à-dire sur l'axe paradigmatique) des termes de la séquence, pratiquée sur plusieurs textes relevant d'un même genre, devrait aider à dégager certaines constantes propres à ce genre – telle est du moins mon hypothèse (voir Morin, 1990).

Rappelons pour mémoire que le programme narratif « est un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état » (Greimas et Courtés, 1979 : 297). Le programme narratif se compose de quatre phases. Dans la première d'entre elles, la manipulation, un destinataire agit sur un acteur en vue de l'amener à modifier la relation qui unit le sujet d'état à un objet-valeur, c'est-à-dire en vue de le constituer en sujet opérateur. Lors de la recherche de la compétence, la deuxième phase, le sujet opérateur

1. « En sémiotique narrative, la temporalité est un effet de la logique narrative et pas seulement une organisation des temps des verbes dans le discours » (Groupe d'Entrevernes, 1984 : 61).

2. La métamorphose peut être d'ordre physique ou mental, selon que l'apparence ou le savoir du sujet se trouve modifié.

cherche à acquérir les qualifications qui lui permettront d'opérer la transformation. La troisième phase, la performance, coïncide avec la réalisation de cette transformation. La dernière, la sanction, soumet la performance à l'appréciation d'un ou de plusieurs destinataires.

Quant au questionnement qui traverse de part en part l'œuvre fantastique et qui a valu à cette dernière maints rapprochements avec le récit policier, le recours au code herméneutique barthésien devrait permettre de l'examiner avec quelque rigueur. Comme un récit ne saurait maintenir l'intérêt que tant et aussi longtemps que l'énigme qu'il renferme demeure irrésolue, il sonne son propre glas sitôt qu'il livre toutes les réponses ; voilà pourquoi on retrouve dans la fiction diverses techniques dilatoires propres à retarder l'heure du dévoilement. Ces ralentisseurs semés plus ou moins généreusement dans le texte s'entremêlent aux indices qui, eux, laissent entrevoir une partie de la solution finale. En somme, un texte narratif avance dans deux directions opposées : si un mouvement le porte vers sa conclusion, un autre lui fait emprunter des détours et le conduit dans des impasses.

La notion de « code herméneutique », développée par Roland Barthes dans *L'aventure sémiologique* et dans *S/Z*, ouvre d'intéressantes perspectives de recherche. « Le code de l'Énigme, écrit Barthes, rassemble les termes par l'enchaînement desquels (telle une phrase narrative) on pose une énigme, et, après quelques "retards" qui font tout le sel de la narration, on en dévoile la solution » (1985 : 357). Barthes identifie 10 herméneutèmes :

1. la thématization, ou marque emphatique du sujet qui sera l'objet de l'énigme ;
2. la position, index métalinguistique qui, en signalant de mille façons variées, qu'il y a énigme, désigne le genre herméneutique (ou énigmatique) ;
3. la formulation de l'énigme ;
4. la promesse de réponse (ou la demande de réponse) ;
5. le leurre, feinte qui doit être définie, s'il est possible, par son circuit de destination (d'un personnage à un autre, à lui-même, du discours au lecteur) ;
6. l'équivoque, ou la double entente, mélange en une seule énonciation, d'un leurre et d'une vérité ;
7. le blocage, constat d'insolubilité de l'énigme ;
8. la réponse suspendue (après avoir été amorcée) ;
9. la réponse partielle, qui consiste à n'énoncer que l'un des traits dont la somme formera

l'identification complète de la vérité ; 10. le dévoilement, le déchiffrement, qui est, dans la pure énigme (dont le modèle est bien toujours la question du Sphinx à Œdipe), une nomination finale, la découverte et la profération du mot irréversible (1970b : 215-216).

Certains de ces termes commandent un mot d'explication – surtout la thématization, la position et la formulation de l'énigme, qui partagent un même champ sémantique. « [I]l faut distinguer [...] la position de l'énigme (toute notation dont le sens est "il y a énigme") de la formulation de l'énigme (la question est posée dans sa contingence) » (1985 : 357). Les connotateurs de fantasticité, auxquels j'ai déjà consacré quelques développements, constituent tous des indices de position. Ils dénotent en effet le caractère irrégulier et, partant, mystérieux, d'un phénomène. Les marques de thématization énoncent le sujet de l'énigme. D'autres termes de la liste, rapidement définis, appellent quelques précisions : le leurre conduit le lecteur ou le personnage sur de fausses pistes ; le blocage marque la fin mais non la résolution d'une énigme, la solution apporte une élucidation du mystère. En ce qui concerne la promesse, l'équivoque, la réponse suspendue et la réponse partielle, Barthes les décrit sans ambiguïté.

LA TRANSFORMATION FANTASTIQUE

Il convient maintenant d'opérer des regroupements à l'intérieur du corpus, en vue de mettre en lumière les caractéristiques communes à des ensembles. L'argument des récits d'inspiration traditionnelle présente-t-il une (ou des) constante(s) ? Et celui des textes plus modernes ? Le modèle greimassien de l'acquisition et de la perte des objets-valeur est ici d'un grand secours, puisqu'il permet de distinguer les fictions fantastiques canoniques des récits néo-fantastiques : le programme narratif de ceux-ci comporte une transformation conjonctive, alors que celles-là inscrivent dans leur trame une performance disjonctive. Ainsi, dans toutes les œuvres de fantastique canonique, la transformation enregistrée *dans la séquence fantastique*³ s'exprime sous la forme

3. Parfois, la séquence proprement fantastique ne co incide pas avec la séquence principale. Comme j'étudie des nouvelles fantastiques, je

d'une perte. M. Portali perd sa tranquillité d'esprit (« Les messagers de l'ascenseur ») ; Gautier s'enlève la vie (« L'auteur du "Temps d'aimer" ») ; un vieux professeur se porte un coup fatal en ajoutant son nom sur une liste maudite (« Le fragment de Batiscan ») ; un monstre marin cause le naufrage de *L'Atlante* et la noyade de tout l'équipage sauf Valdec (« Belphéron ») ; l'apparence d'un jeune héritier se détériore (« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau ») ; « possédé » par les objets qui l'entourent, un conseiller du Président perd son identité (« L'objection ») ; un homme obtient la mort en partage lors d'une loterie insolite (« La loterie ») ; un pendu d'un type rarissime brise les habitudes d'un veilleur et lui arrache sa quiétude (« Le pendu »).

À l'inverse, tous les textes de néo-fantastique comportent un faire conjonctif. Provoquée par un éternuement, la disparition d'un politicien distraint une femme du monde de son ennui (« Drôle de soirée ») ; M. Dupont apprend qu'il est décédé (il n'en manifeste aucun mécontentement, que de l'incrédulité) (« La fin ») ; une machine à écrire réalise le rêve d'un écrivain en prenant sa relève (« Adorable Dora ») ; un narrateur fait la lumière sur ce qui s'est passé un certain jour, sur le pont de Tolède (« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir ») ; une femme découvre le secret de son mari (« Le livre du dormeur ») ; une employée de bureau apprend qu'elle peut retirer sa peau comme un vêtement (« Comme un gant ») ; un écrivain se rend compte qu'il jouit du pouvoir singulier de commander aux événements (« Le parc ») ; une femme se libère d'une histoire transmise par une voix mystérieuse (« Les petits trains »).

Remarquons au passage que le sujet d'état fait l'acquisition d'un savoir dans cinq des fictions néo-fantastiques⁴, contre deux seulement dans la catégorie du fantastique canonique⁵. Si la dimension matérielle et physique l'emporte largement dans les récits classiques, les textes de néo-fantastique subordonnent

m'attache prioritairement au programme fantastique, qui peut seul rendre compte de la spécificité de ce type de nouvelle.

4. « La fin », « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir », « Le livre du dormeur », « Comme un gant », « Le parc ».

5. « Les messagers de l'ascenseur », « Le fragment de Batiscan ».

volontiers le pragmatique au cognitif. Est-ce à dire que le sentiment de modernité éprouvé à la lecture de récits néo-fantastiques tient en partie à cette prédominance de la connaissance sur l'expérience ? Peut-être bien : « On s'est aperçu, d'abord, de la complexité des discours narratifs dits littéraires et du rôle qui y est tenu par la dimension cognitive qui s'y hypertrophie et va jusqu'à se substituer, dans de nombreux textes "modernes", à la dimension événementielle » (Greimas, 1983 : 173). Le paradigme cognitif/pragmatique recouperait donc en partie l'opposition fantastique canonique/néo-fantastique.

Si, outre la valeur disjonctive ou conjonctive de la performance, on prend en compte la relation d'identité ou d'altérité qui s'établit entre le sujet opérateur et le sujet d'état, on peut reconnaître quatre types de transformations : l'appropriation⁶, l'attribution⁷, la renonciation⁸ et la dépossession⁹. En plus de suggérer de nouveaux regroupements au sein du corpus, l'étude de la communication des objets-valeur apporte quelque lumière sur les motivations de l'agent fantastique et sur la distribution des compétences. Autrement dit, elle fait mieux comprendre le fonctionnement du récit fantastique.

6. « Un même acteur assume le rôle de sujet opérateur et le rôle de sujet d'état disjoint dans l'état initial et conjoint dans l'état final. Il s'agit pour cet acteur de s'attribuer à lui-même l'objet-valeur : c'est une opération réfléchie, on l'appelle APPROPRIATION » (Groupe d'Entrevernes, 1984 : 24).

7. « Le sujet opérateur est représenté par un autre acteur que le sujet d'état conjoint dans l'état final. Il s'agit alors de faire acquérir l'objet à un autre : c'est une transformation transitive, on l'appelle ATTRIBUTION » (Groupe d'Entrevernes, 1984 : 25).

8. « Un même acteur assume le rôle de sujet opérateur et de sujet d'état conjoint dans l'état initial et disjoint dans l'état final. Il s'agit pour cet acteur de se disjoindre lui-même de l'objet : c'est une opération réfléchie, on l'appelle RENONCIATION » (Groupe d'Entrevernes, 1984 : 25).

9. « Le sujet opérateur de la transformation est un autre acteur que le sujet conjoint de l'état initial. Ce dernier est disjoint de l'objet par un autre : c'est une opération transitive, on l'appelle DÉPOSSESSION » (Groupe d'Entrevernes, 1984 : 25).

LE FANTASTIQUE CANONIQUE

La renonciation : « *Les messagers de l'ascenseur* »,
« *Le fragment de Batisca* », « *L'auteur du "Temps d'aimer"* »
« *Les messagers de l'ascenseur* »

Dans « *Les messagers de l'ascenseur* », le message accroché dans l'ascenseur fait office de destinataire et insuffle à M. Portali, qui devient du fait sujet opérateur, la curiosité qui le poussera à forcer la porte des Maure-Zocail. Un ldevoir-fairel impérieux semble aussi motiver le héros : « Tout se passe comme si une force secrète et malsaine m'habitait » (Brulotte, 1983 : 129). La solitude du sujet opérateur (lpouvoir-fairel), de même que sa progressive maîtrise des techniques d'espionnage (lsavoir-fairel), l'habilitent à aller satisfaire sa curiosité chez les Maure-Zocail. Dans la phase de la performance, M. Portali occupe les positions de sujet opérateur et de sujet d'état, puisqu'il effectue une découverte dans l'appartement des Maure-Zocail : il constate l'absence de tout humain et de tout meuble. La sanction, fort intéressante, s'effectue en quatre temps. D'abord, M. Portali assume le rôle de destinataire et évalue la transformation. Sa curiosité satisfaite, il s'étonne du vide qui règne chez les Maure-Zocail. Ce vide semble infirmer la possibilité qu'une fête se soit tenue en ces lieux. Dans un second temps, un autre personnage entre en jeu, Mme Joyau, qui remet en cause le jugement du protagoniste. Celle-ci affirme en effet que les auteurs du message ont bel et bien fait bombance au jour prescrit. Cette déclaration porte alors le trouble dans l'esprit de M. Portali, que la folie semble guetter, et qui décide de chercher refuge dans son cahier. Dans un dernier temps, un troisième évaluateur fait son apparition. Sa contribution tient dans les deux lignes qui servent de cadre narratif : il affirme que M. Portali a quitté son appartement et abandonné son cahier. Voilà de nouveau invalidée la conclusion précédente. Notons toutefois que cette sanction ne vient pas à la suite des trois précédentes ; elle apparaît au début du récit. Il ne fait aucun doute que la figure du creux inscrite dans cette courte présentation surdétermine l'ensemble du récit. Le lecteur connaît d'entrée de jeu l'issue de la nouvelle, ce qui fait planer sur elle une certaine prédestination. Quant à la superposition des destinataires, elle a pour effet de brouiller l'énigme et de renforcer l'irrésolution du récit.

« Le fragment de Batiscan »

Jean-Jacques Roussel, professeur de littérature et narrateur du « Fragment de Batiscan », fait la lumière sur la disparition et la mort d'un jeune collègue, Gérard Émond-Brault, et comprend du même coup qu'il est lui-même pris au piège. Le narrateur tient le rôle de sujet opérateur et de sujet d'état dans ce programme, car il modifie sa perception des choses qui l'entourent. Il est aussi sujet modalisateur, car son désir de mieux connaître l'histoire de Gérard Émond-Brault et, par ricochet, la sienne propre, l'institue sujet opérateur. Le devoir-fairel procède cependant d'une source inconnue, qui se confond peut-être en partie avec le personnage de Flora. Du moins est-il certain que le vieux professeur se sent contraint par d'obscures forces à effectuer des recherches. L'on peut identifier l'expérience et la compétence professorales du narrateur au pouvoir-fairel et sa façon méthodique de poursuivre des recherches au savoir-fairel. Roussel remplit encore, dans la phase de véridiction, la tâche de destinataire : au terme de l'enquête, il croit avoir résolu une partie de l'énigme et se prépare à assumer le (sombre) destin que lui réserve la Machination.

« L'auteur du "Temps d'aimer" »

La réhabilitation de la mémoire de Gautier constitue la performance du programme narratif principal (mais non du programme fantastique) de « L'auteur du "Temps d'aimer" ». Dans cette séquence, Gautier devient sujet d'état et Larocque, sujet opérateur. Les motivations du médecin paraissent limpides : l'amitié dicte à Larocque la mission de disculper Gautier des accusations portées contre lui. Le pouvoir-fairel correspond ici au savoir-écrire. La découverte de la « vérité » relève du savoir-fairel ; elle appelle un programme d'usage, analysé un peu plus loin. Deux destinataires surgissent lors de la véridiction : le Père Boismenu et l'éditeur. Les propos du Père Boismenu, qui apportent quelque lumière sur Adolphe Rochet, l'auteur que Gautier aurait plagié, tendent à accréditer la thèse de Larocque : le temps serait cyclique plutôt que linéaire ; voilà pourquoi Rochet aurait lui-même fait l'objet d'une accusation de plagiat. La note de l'éditeur enseigne que « les héritiers du regretté docteur Roger-Louis Larocque viennent de léguer à la Municipale de Montréal la bibliothèque du défunt » (Mathieu, 1965 : 107). Or, les héritiers du docteur Santerre, ami de Rochet, n'avaient pas agi autrement, qui avaient

fait don à la Municipale de la collection du médecin. De même que Gautier reproduit les textes de Rochet après avoir fait comme lui l'objet d'une accusation, de même les légataires de Larocque répètent les gestes des héritiers de Santerre. Les *coïncidences* se multiplient. Dans le programme d'usage, Larocque trouve la solution de l'énigme. Une fois de plus, l'amitié insuffle le l'vouloir-fairel. S'ajoute à l'obligation créée par les sentiments fraternels la certitude de Larocque sur la probité de Gautier. La vue des journaux étendus et du mort fonde le l'pouvoir-fairel, tandis que la possession du l'savoir-fairel permet au sujet opérateur d'effectuer des recherches en bibliothèque. Larocque occupe aussi la position de destinataire ; ses conclusions, de nature fantastique, le troublent fort. La mort de Gautier, qui suscite un l'devoir-fairel de la part de Larocque, entraîne un programme d'usage reconstitué par le médecin. Dans cette séquence, l'écrivain (sujet opérateur et sujet d'état) se donne la mort après avoir découvert qu'il était « l'incarnation » de Rochet. Cette séquence est proprement fantastique, car le suicide montre que l'existence de Gautier est identique à celle de son « modèle ».

Observations sur les cas de renonciation

Dans ces trois récits, un même acteur cumule les charges de sujet opérateur et de sujet d'état, et une relation de disjonction unit le sujet opérateur à son objet (cette situation narrative correspond à une perte). Dans cette catégorie de textes, il arrive souvent que l'agent de la transformation ne possède pas la modalité du l'vouloir-fairel et qu'il obéisse à une force inconnue (l'devoir-fairel). Par exemple, dans « Les messagers de l'ascenseur », M. Portali décline sa responsabilité en quelque sorte : « Tout se passe comme si une force secrète et malsaine m'habitait » (Brulotte, 1983 : 129). La situation se reproduit dans « Le fragment de Batiscan » : « Avant de me mettre en route comme mû par une impulsion presque irrépessible » (Belleau, 1983 : 73). Dans ces deux extraits, l'adjonction de modalisateurs suggère que cette force n'est pas d'origine naturelle et qu'elle procède d'une source inconnue. De tels passages sont des plus fréquents en fantastique, comme en conviendront les lecteurs à qui le genre est familier. Cependant, « L'auteur du "Temps d'aimer" » n'en comporte pas. Il faut se souvenir que ce n'est pas Gautier mais bien Larocque qui relate les événements. Or, Gautier seul serait en

mesure de produire ce genre de discours. Comme le principal intéressé a trépassé, le lecteur n'a pas accès à ses réflexions. Toutefois, en s'enlevant la vie, Gautier règle son existence sur celle de Rochet, sans savoir – semble-t-il – que Rochet s'est lui-même suicidé après avoir fait l'objet d'une accusation de plagiat. Cela laisse croire que Gautier aurait aussi obtempéré à une prescription inconnue. Cette répétition d'événements incline à penser qu'une force maléfique pèse sur ces écrivains (et peut-être, qui sait, sur d'autres auteurs).

Dans les deux premières de ces nouvelles, le héros-victime se sent contraint de commettre des actions qui vont à l'encontre de sa propre volonté. En conséquence, il est l'agent involontaire de sa propre perte. Dans l'autre récit également, il fait figure de victime du destin : Gautier se retrouve prisonnier du cercle de la réincarnation, sans ressources pour briser cette chaîne sans fin. La fatalité qui parcourt ces récits rappelle celle qui imprègne les tragédies classiques, où le protagoniste, malgré qu'il en ait, règle son pas sur son destin.

Il va de soi que le terme de renonciation ne prend pas ici le même sens que dans la majorité des récits de littérature générale (c'est-à-dire, *grosso modo*, les textes qui ne sont ni des œuvres fantastiques ni des tragédies), où le sujet accepte de son plein gré de se départir d'un objet-valeur (on retrouve alors la modalité du vouloir-faire). Dans les fictions que je viens de passer en revue, le personnage enregistre une perte sans en manifester le désir. Je n'utilise le mot renonciation que par analogie avec la situation que ce terme décrit chez Greimas dans le cadre de la théorie de la communication des objets ; les faits sont comparables, mais non les intentions. La raison d'une telle divergence tient à ce que l'agent de la renonciation fantastique se voit précisément déposédé de ses qualités de sujet. On peut parler de réification, dans la mesure où l'humain occupe la double position de sujet d'état et de victime. Il se trouve ravalé au rang d'objet par une puissance supérieure qui s'approprie le statut de sujet.

La dépossession : « *Belphéron* », « *Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau* », « *L'objection* », « *La loterie* », « *Le pendu* »

« *Belphéron* »

Le programme narratif principal de « *Belphéron* », l'instruction du lecteur par la narration du naufrage de *L'Atlante*, ad-

met le narrateur pour sujet opérateur et le lecteur pour sujet d'état. Le marin Valdec joue le rôle de destinataire, car il incite son ami écrivain à consigner par écrit les histoires qu'il lui raconte pour ne « pas gaspill[er] [s]a salive pour rien » (Sernine, 1979 : 79). En sa qualité d'écrivain, le narrateur dispose de la modalité du *lsavoir-faire*. Cependant, il doit avoir une histoire à raconter, et un programme d'usage la lui communique. Une requête du narrateur institue Valdec sujet opérateur de ce programme en lui attribuant un *ldevoir-faire*. La connaissance de l'histoire demandée confère au sujet opérateur le *lpouvoir-faire*. La transmission de l'histoire de Valdec au narrateur constitue la transformation principale de ce sous-programme. Le lecteur est appelé à servir de destinataire lors de la phase de *véridiction* : « Si un jour tu écris cette histoire, tes lecteurs, eux, comprendront bien ce qui a englouti *L'Atlante* » (p. 93). C'est sous-entendre que les lecteurs disposent d'une compétence générique qui les aide à apprécier la fantasticalité du récit. Mais cette histoire qui fait l'objet d'une transaction entre Valdec et le narrateur, un sous-programme (du programme d'usage) permet à Valdec de la vivre. On pourrait résumer ainsi cette nouvelle performance, d'ordre fantastique : Belphéron se déchaîne, ce qui entraîne le naufrage de *L'Atlante*. Le « Maître de tous les démons de la mer », Belphéron, devient l'agent de cette transformation, et les membres de l'équipage de *L'Atlante* (dont Valdec) occupent la position de sujet d'état. Le destinataire demeure mystérieux, tout comme les modalités du *lvouloir-faire* et du *ldevoir-faire*. Valdec, seul survivant du naufrage, évalue la transformation : il se montre terrorisé par l'action du monstre.

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

Dans « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », le narrateur (sujet d'état) se transforme en monstre, à la suite du complot ourdi par l'oncle (sujet opérateur). La haine de l'oncle à l'égard du neveu sert de modalisateur. Présupposée dans le récit, la modalité du *lpouvoir-faire* fait de l'oncle le propriétaire d'un miroir doté du pouvoir de transformer en monstre celui qui s'y regarde. L'oncle dispose aussi du *lsavoir-faire*, puisqu'il lègue sa fortune à son parent et qu'il assigne à ce dernier trois conditions qui assurent sa perte. Le narrateur remplit la charge de destinataire. Sa première réaction participe de l'horreur ; celle-ci se double d'un désir de vengeance : il décide de léguer sa fortune à une jeune fille haïe.

« L'objection »

Des objets (sujet opérateur) transforment en chose le narrateur de « L'objection » (sujet d'état). Le destinataire, le ldevoir-fairel et le lvouloir-fairel sont une fois de plus inconnus. Le lpouvoir-fairel est implicite : le sujet opérateur se montre capable d'agir de son propre chef, sans qu'il ne soit besoin d'un apprentissage préalable. D'autre part, les objets manifestent leur lsavoir-fairel de deux façons : ils se détraquent et inquiètent l'homme.

« La loterie »

Dans « La loterie », la vendeuse de billets fait office de sujet opérateur, puisque c'est elle qui opère la transformation principale ; elle annonce à son client qu'il a remporté le gros lot et le lui offre : une décharge de revolver dans le ventre. Les mobiles (destinataire) de la femme restent inconnus. On ne peut identifier les modalités du lvouloir-fairel et du ldevoir-fairel qui constituent la femme en agent. Ce qui apparaît certain, en revanche, c'est que la vendeuse jouit d'un pouvoir mystérieux : elle retrace l'homme sans lui avoir demandé son adresse (lpouvoir-fairel). Le lsavoir-fairel se résume à une seule opération : vendre un billet à l'homme. Lors de la sanction, deux destinataires se manifestent : l'homme, qui se montre incrédule et déconcerté par l'attitude de la femme, et la vendeuse, qui, avant de refermer la porte, vérifie que le gagnant est bel et bien mort. Les deux évaluateurs confirment que la performance a été exécutée.

« Le pendu »

On pourrait énoncer comme suit la transformation principale du « Pendu » : le personnage éponyme enlève au veilleur sa quiétude. Dans cette séquence, le rôle de sujet opérateur revient bien sûr au pendu, et celui de sujet d'état, au veilleur. Encore une fois, les modalités du ldevoir-fairel et du lvouloir-fairel et le destinataire sont impénétrables. Le pendu dispose de la modalité du lpouvoir-fairel, car il semble doué de la capacité de ressusciter (à supposer qu'il soit jamais mort). L'horreur et la surprise du veilleur composent l'appréciation finale.

Observations sur les cas de dépossession

Dans cette classe de récits, le sujet d'état, bien distinct du sujet opérateur, essuie une perte ; on peut parler ici, pour reprendre la terminologie greimassienne, de « dépossession ». Toutefois, eu égard à la nature de ces textes, le mot possession serait peut-être plus approprié...

Les motivations du *monstre* (destinateur, l'vouloir-fairel, l'devoir-fairel) demeurent secrètes dans tous ces récits (sauf peut-être dans « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau »). La raison d'une telle discrétion tient à ce que la Chose inquiétante n'est jamais sujet focalisateur : aussi n'a-t-on pas accès à ses pensées. Ce blanc, ce silence enveloppent de mystère l'agent de la transformation. Moins le narrateur expose au jour la créature maléfique, plus celle-ci paraît surnaturelle :

Et il est vrai que le silence peut parfois entourer un être d'une aura redoutable : dans les récits fantastiques que Block a lus (il en fut longtemps un grand amateur), la Chose effrayante ne parle pas généralement, car un fantôme avec qui on peut discuter n'a rien d'affolant, ou du moins il perd son prestige d'objet mystérieux. Autrement dit, il est dans le potentiel du silence de rompre un certain rapport au monde (Brulotte, 1979 : 56-57).

D'autre part, une telle discrétion donne à penser que l'être fantastique ne reçoit de mission de personne et qu'il agit de sa propre autorité. Dans les deux cas, l'ombre se montre favorable à la créature maléfique et sert ses desseins.

Dans chacune des cinq nouvelles, le sujet opérateur possède la modalité du l'pouvoir-fairel¹⁰ de façon innée. Belphéron

10. Il y a lieu de signaler ici une ressemblance entre ce type de fantastique et le merveilleux. Dans le premier, une créature malfaisante dispose d'un pouvoir ; dans l'autre, un personnage réalise une performance grâce à un objet magique. « Dans notre exemple, c'est le verbe "vouloir" qui représente la modalisation du faire. Il n'en est pas toujours de même et les figures des objets modaux dans les textes peuvent être extrêmement variées : que l'on pense à tous les "objets magiques" qui, dans les contes merveilleux représentent la valeur modale du l'pouvoir-fairel » (Groupe d'Entrevernes, 1984 : 32).

provoque des naufrages comme bon lui semble ; le don de transformer une personne en monstre appartient en propre au miroir ; des mots disposent du pouvoir de se révolter et de tuer un conseiller ; une vendeuse retrace un acheteur sans même connaître son nom ou son adresse ; un pendu défie à volonté les lois de la biologie. Aussi bien constater l'omnipotence de l'être maléfique. Bien que l'humain ne soit pas ici l'agent de son infortune, une forte fatalité se rattache à ces fictions, car la victime, de toute évidence, n'est pas en mesure de soutenir la lutte. L'humain se montre parfaitement assujéti à la domination de la puissance supérieure.

Si, dans le cas de la « renonciation fantastique », le l'pouvoir-fairel, rattaché à un sujet humain, regroupe des compétences qui ne sortent pas de l'ordinaire et qui sont mises au service d'un savoir, la même modalité, dans la « dépossession », s'applique à des dons inhabituels dont jouit un agent surnaturel et qui débouchent sur des actions. « Les messagers de l'ascenseur », « Le fragment de Batiscan » et « L'auteur du "Temps d'aimer" » ne contiennent aucune figure de puissance surnaturelle, à la différence de « Belphéron », « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », « L'objection », « La loterie » et « Le pendu ».

La renonciation et la dépossession

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la fatalité contenue dans un récit ne se repère pas uniquement au niveau thématique ; elle laisse des traces dans la structure du texte. Selon Greimas, la fatalité oblige à supposer « sous la forme d'un destinataire non figuratif, l'existence d'un sujet antérieur » (1983 : 30). Cela est d'autant plus vrai dans le fantastique canonique qui obéit, on l'a souvent relevé, au principe de la « pensée causale » (p. 129). Or, « si le hasard n'est pas, il faut admettre le Fatalisme, ou la coordination forcée des choses soumises à un plan général » (Honoré de Balzac, cité dans Köhler, 1986 : 44). Dans les œuvres qui comportent une renonciation, le destinataire réel est fortement occulté : le message dans l'ascenseur (« Les messagers de l'ascenseur »), la lettre de Gérard Émond-Brault (« Le fragment de Batiscan »), l'article du journaliste (« L'auteur du "Temps d'aimer" »), pour affichés qu'ils soient, semblent fort modestes en regard de la gravité de la performance, ce qui donne à penser qu'un destinataire plus puissant se dissimule derrière eux, qui ne

saurait être que la fatalité. Dans les fictions qui gravitent autour d'une dépossession, les destinataires des sujets opérateurs paraissent tout aussi impénétrables : sont tenues secrètes les motivations de Belpheçon (« Belpheçon »), des objets détraqués (« L'objection »), du pendu (« Le pendu ») et de la vendeuse (« La loterie »). Il semblerait cependant que l'oncle (« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau ») agisse par vengeance. Mais cet oncle paraît avoir été lui-même la victime du miroir déformant, ce qui laisse de nouveau supposer l'existence d'un sujet antérieur. Cette absence tout à fait extraordinaire de destinataires figuratifs traduit bien l'action de la fatalité.

De même qu'on peut s'interroger sur les destinataires, c'est-à-dire sur les mobiles du sujet opérateur (et donc sur le point de départ de la séquence narrative), de même on peut se pencher avec profit sur l'origine des valeurs qui traversent le récit.

Le fait de considérer le récit comme une chaîne de virtualisations et de réalisations de valeurs ne manque pas de poser le problème de leur origine et de leur destination : d'où viennent-elles au moment où elles surgissent pour la première fois comme valeurs virtuelles pour être par la suite conjointes avec les sujets ? où disparaissent-elles lorsqu'elles sont irrémédiablement disjointes des sujets qui les possédaient ? (Greimas, 1983 : 29-30).

À ces interrogations, deux solutions possibles : ou bien les valeurs circulent en champ clos (l'univers de la fiction est alors dit immanent), ou bien elles apparaissent ou disparaissent inexplicablement à une extrémité ou l'autre de la chaîne (on parle en ce cas d'univers transcendant, « source et dépositaire des valeurs hors circuit », p. 30). Dans les cas où la fatalité tient lieu de destinataire, il faut postuler l'existence d'un univers transcendant. Les fictions de fantastique canonique prennent appui sur un tel univers : les valeurs échangées dans ces textes (le plus souvent des vies humaines) sont aspirées vers l'ailleurs, le méconnaissable, plutôt que d'en provenir¹¹. De tels récits évoquent sans la

11. À l'inverse, dans le merveilleux, les valeurs (richesses inépuisables, beauté, dons) tirent souvent leur origine d'un univers transcendant.

décrire une toile de fond surnaturelle et mystérieuse, propre à susciter une interrogation, voire un certain malaise chez le lecteur.

Somme toute, le fantastique canonique adopte une trajectoire bien déterminée, qui épouse la courbe d'un destin singulier et qui oblige à supposer l'existence d'un monde transcendant.

LE NÉO-FANTASTIQUE

L'attribution : « *Drôle de soirée* », « *La fin* »,
« *Les petits trains* », « *Elle passait sur le pont de Tolède,*
en corset noir », « *Adorable Dora* »

« *Drôle de soirée* »

Le rapetissement et la disparition du chef de l'opposition ont l'heur de distraire la narratrice (performance). L'infortuné politicien assume sans préméditation la charge de sujet opérateur et aussi, bien entendu, celle de sujet d'état, car il subit une transformation pour le moins spectaculaire. Cette métamorphose repose sur un *l*pouvoir-fairel mystérieux. La narratrice également joue le rôle de sujet d'état, puisque l'incident inopiné trompe un instant son ennui. Trois évaluateurs se partagent la fonction de destinataire : « la veuve », « chacun » et « la narratrice ». La première se montre peu affectée par l'incident, car elle verse « une larme pur crocodile » (Dé, 1982 : 98). Le second hésite sur l'attitude à adopter, puisqu'il « condoléance et congratule la veuve » (p. 98). La dernière juge la situation étrange, sans plus. Les trois instances qui se partagent la *v*éridiction s'accordent donc pour banaliser la situation. En outre, l'incident présente l'avantage de désennuyer un moment les personnages (et surtout la narratrice).

« *La fin* »

M. Dupont (sujet d'état) constate sa mort après que le *speaker* l'eut annoncée. L'emploi du *speaker* contraint celui-ci à lire les nouvelles (*l*devoir-fairel) et l'oblige ainsi à assumer la position de sujet opérateur. Le rapport du gendarme ainsi que le pouvoir du *speaker* de commander à la réalité confèrent au sujet opérateur la modalité du *l*pouvoir-fairel ; le savoir-lire se confond ici avec le *l*savoir-fairel. Le mort lui-même évalue la performance : « J'allais bondir vers le téléphone, mais j'étais devenu de plomb. Je me pinçai sans me sentir. Je me touchai au front : il était froid. Je n'arrivai pas à repérer mon poul. Il fallut me rendre à

l'évidence : j'étais mort » (Carrier, 1964 : 97). Ce dernier paradoxe scelle bien la nature fantastique du texte. Loin de se révolter à l'idée de sa mort, le protagoniste vit sa découverte comme une révélation. Dans cette nouvelle, l'attribution emprunte l'apparence d'une perte, mais elle subvertit cette perte pour en faire le signe d'un gain.

« Les petits trains »

Il faut distinguer clairement le programme principal du programme d'usage. Dans le premier, la narratrice se libère par l'écriture (performance) de l'histoire transmise par la voix mystérieuse. Le poids de l'histoire agit à titre de destinataire sur la narratrice, puisqu'il transmet à la narratrice (sujet opérateur) la volonté (ldevoir-fairel) et le désir (lvouloir-fairel) de se délivrer de l'histoire. Le sujet opérateur possède la compétence nécessaire à l'accomplissement de la performance, puisqu'il sait écrire (lsavoir-fairel) et qu'il connaît l'histoire. L'acquisition de ce savoir fait l'objet du sous-programme. Aucune sanction ne valide le lfairel, car la nouvelle « Les petits trains » s'achève sur la performance. Dans le programme d'usage, la narratrice (sujet d'état) apprend, par le biais d'une voix (sujet opérateur), l'histoire d'une femme semblable à elle-même qui a euthanasié son enfant avec l'aide du père et qui, après une période de deuil, a écrit cette histoire sur les murs de sa demeure. Cette femme invente la fin de sa propre histoire : elle sort de la maison et ne revient qu'avec l'homme qu'elle aimait ; tous deux recrépissent les murs. Dans cette séquence, le destinataire demeure secret. Les modalités du lvouloir-fairel et du ldevoir-fairel ne sont pas remplies. La femme se met toutefois en état d'écoute et de disponibilité, conférant de la sorte le lpouvoir-fairel au sujet opérateur : la voix. La narratrice remplit à la fois la charge de sujet d'état et de destinataire ; elle juge l'histoire incroyable.

« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »

Le narrateur (sujet opérateur) de la nouvelle « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » informe son narrataire (sujet d'état) des événements étranges qui se sont produits lorsqu'une certaine femme est passée sur le pont de Tolède. Si l'on tient l'expression « il faudrait dire » pour révélatrice du ldevoir-fairel, force est de postuler que le souci de précision et de

justesse constitue le destinataire. Ce programme narratif est digne d'attention, car la performance consiste précisément dans l'écriture d'un récit fantastique. Le narrateur possède les modalités du *l*savoir-faire et du *l*pouvoir-faire, puisqu'il débite des banalités pour asseoir sa crédibilité, et qu'il procède par élimination : il commence par dire ce qui n'a pas eu lieu au jour décrit. Ce texte ne comporte aucune sanction ; aucun personnage ne corrobore ou n'infirmes la conclusion du narrateur.

Interrompons un moment l'exercice pour examiner les trois premières des quatre nouvelles dont on vient d'évoquer les programmes narratifs. Les sujets opérateurs de ces récits réalisent une transformation pour le bénéfice d'un sujet d'état sans avoir reçu de mission de ce dernier et sans même en avoir manifesté le moindre désir. C'est dire que les modalités du *l*devoir-faire et du *l*vouloir-faire leur font défaut. Cette absence de motivation, tout à fait remarquable, incline à penser que l'intrigue adopte un déroulement gratuit, arbitraire. En somme, c'est par « hasard » que l'agent de la transformation en vient à satisfaire le désir du sujet d'état. La différence entre ces trois récits d'attribution et les textes de dépossession examinés plus haut saute aux yeux : dans un cas, le sujet opérateur agit sans préméditation, de façon accidentelle ; dans l'autre, l'opportunisme le plus flagrant dicte sa conduite. Pour résumer l'opposition de façon marquée, l'on pourrait dire que le sujet opérateur du fantastique canonique se montre beaucoup plus volontaire que son homologue du néo-fantastique. Au premier, les funestes projets patiemment concoctés ; au second, de faibles velléités d'action. Les récits de dépossession et d'attribution présentent toutefois un dénominateur commun : tous deux mettent en scène des personnages dotés d'un pouvoir peu habituel.

Aux récits « La fin », « Drôle de soirée » et « Les petits trains », j'associe la nouvelle « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir », même si celle-ci convoque, quoique de façon un peu diffuse, la modalité du *l*devoir-faire. L'inscription des mots « il faudrait dire » laisse croire, en effet, que le narrateur obéit à une prescription quelconque. Cependant, le silence sur la nature exacte de cette obligation demeure entier. À l'intérieur du cadre de la fiction, aucune marque n'indique que quelqu'un aurait confié au narrateur la mission de faire la lumière sur ce qui s'est réellement passé ce jour-là, sur le pont de Tolède. Le silence observé sur l'origine du mandat permet d'établir un rappo-

chement entre ce récit et les trois précédents, où les motivations sont carrément tenues secrètes.

Au sein de mon corpus, une nouvelle d'attribution présente toutefois un schéma différent : « Adorable Dora ».

« Adorable Dora »

La transformation principale d'« Adorable Dora » coïncide avec la confession de l'écrivain Pierre (sujet opérateur et sujet d'état). Le psychiatre et la conscience du protagoniste jouent tous deux le rôle de destinataire. La honte soulevée chez Pierre par l'exploitation de Dora, les objurgations du psychiatre et le sujet du dernier roman de Dora (le plagiat) communiquent au héros le l'vouloir-fairel et le ldevoir-fairel. L'insomnie de l'écrivain (qui se traduit par un arrêt de travail de la machine) lui assure la modalité du lpouvoir-fairel, tandis que sa compétence linguistique lui tient lieu de lsavoir-fairel. L'éditeur assume le rôle de destinataire : d'une part, il ne croit pas à la véracité des confessions de Pierre ; d'autre part, il préfère les romans de Dora aux œuvres de l'écrivain. Dans un sous-programme fantastique, Pierre (sujet d'état) devient riche grâce à Dora (sujet opérateur), qui rédige des livres à sa place. Le sujet opérateur et le sujet d'état jouent le rôle de destinataire. Les modalités du ldevoir-fairel et le lpouvoir-fairel sont satisfaites : le héros appelle de ses vœux le déluge, et Dora se fatigue de l'inaction de son maître. L'inutilisation de la machine à écrire, le sommeil de Pierre, la faculté d'écrire (innée) de Dora accordent au sujet opérateur le lpouvoir-fairel. L'écrivain et l'éditeur se partagent la tâche de juger la transformation opérée par Dora. Dans un premier temps, tous se montrent heureux des résultats ; après réflexion, Pierre est honteux de sa conduite.

« Adorable Dora » produit les mobiles de l'agent opérateur (le personnage éponyme). La machine à écrire se fatigue à la longue des lenteurs de son propriétaire et décide de prendre l'initiative. Cette nouvelle se distingue des précédentes, puisqu'elle comporte les modalités du lpouvoir-fairel et du ldevoir-fairel ; elle s'y rattache cependant par la présence d'un lpouvoir-fairel insolite. En somme, si les protagonistes des cinq récits d'attribution disposent de l'omnipotence, seul le sujet opérateur de « Adorable Dora » manifeste le désir d'accomplir une action.

*L'appropriation : « Comme un gant », « Le parc »,
« Le livre du dormeur »*

« Comme un gant »

La narratrice du récit « Comme un gant » se rend compte qu'elle peut retirer sa peau comme un vêtement (performance). Un souci de propreté (ldevoir-fairel), la curiosité et un goût pour le pelage des peaux (lvouloir-fairel) incitent la femme à se débarrasser de la peau qui lève. Comme la narratrice jouit d'une solide expérience dans le retournement et dans l'entretien des peaux, elle dispose du lsavoir-fairel nécessaire à la réalisation de la performance. Le lpouvoir-fairel lui vient de l'existence de sa blessure au pied, laquelle fait l'objet d'un sous-programme. En plus d'occuper les positions de sujet opérateur et de sujet d'état, la femme remplit la charge de destinataire. Elle porte un jugement positif sur son nouveau pouvoir : « Mes joues n'arborent plus les traces de l'oreiller, mes coudes ne souffrent plus de la friction du drap et ma coiffure est sans reproche. Éléante » (Bellefeuille, 1984 : 84). Le sous-programme ne donne pas lieu à de nombreux changements dans la distribution des tâches, puisque la femme fait de nouveau office de sujet opérateur, de sujet d'état et de destinataire. Dans cette séquence, des compagnons de travail (destinateur) incitent la narratrice à partir à la mer (ce ldevoir-fairel fonde un lpouvoir-fairel). À cette occasion, la femme s'inflige une blessure au pied (performance). Au cours de la phase de la sanction, la femme remarque qu'elle pèle.

« Le parc »

Le narrateur (sujet opérateur et sujet d'état) constate qu'il peut diriger la réalité (performance). Un caprice d'auteur (destinateur) se trouve à l'origine de cette découverte. Le héros dispose de la compétence nécessaire à la réalisation de la performance : il sait écrire, improviser des scénarios et prendre le temps de raconter (lsavoir-fairel) ; il a du temps à sa disposition et possède le pouvoir de commander aux événements (lpouvoir-fairel). Le narrateur joue aussi le rôle de destinataire : il éprouve de la fierté de son don et nourrit des ambitions pour le futur.

L'examen de « Comme un gant » et du « Parc » permet de dégager l'observation suivante : dans le programme proprement fantastique de chacun de ces récits, les modalités du lvouloir-fairel

et du ldevoir-fairel font défaut au sujet opérateur. En effet, les narrateurs de ces nouvelles se découvrent un pouvoir sans qu'il n'y ait eu recherche active de leur part. Dans les deux cas, le hasard préside à l'acquisition d'une connaissance. Cependant, en un temps second surgit le désir ou l'ambition. L'employée de bureau de « Comme un gant », consciente des possibilités que lui offre sa découverte, décide de cultiver la pratique du pelage de sa propre peau. L'écrivain du « Parc » n'agit pas autrement ; il envisage de raffiner sa technique, de façon à devenir un jour maître du monde. Dans les deux récits, le désir ou la volonté de mener un projet à terme n'apparaissent pas dès le point de départ, mais en cours de route. Ce retard dans l'activité de l'agent est une caractéristique du néo-fantastique. Aussi ces fictions produisent-elles un effet d'improvisation : le déroulement de l'action semble étranger à toute préméditation.

« Le livre du dormeur »

Dans « Le livre du dormeur », la femme du dormeur (sujet opérateur et sujet d'état) perce grâce à un livre le secret de son mari : le dormeur vit toutes sortes d'existences dans ses rêves. La curiosité de la femme et la discrétion du mari incitent l'épouse du dormeur à se constituer en sujet opérateur. L'insomnie de la femme, le sommeil du mari et l'existence du livre (lpouvoir-fairel), l'aptitude à la lecture de la femme (lsavoir-fairel) assurent le succès de l'entreprise. La femme joue aussi le rôle de destinataire ; elle s'interroge sur l'identité de son mari : « Et chaque fois, à l'approche du jour, elle se demandait quel homme allait s'éveiller » (Bourneuf, 1981 : 55). Le dormeur garderait donc, au réveil, quelque chose des existences qu'il endosse nuitamment.

Cette nouvelle se compare aux deux autres de la série, car l'héroïne du « Livre du dormeur » est l'agent involontaire de sa transformation : sans doute prévoyait-elle qu'en lisant le livre elle acquerrait certaines connaissances, mais rien ne prouve qu'elle savait au départ qu'elle retirerait de sa lecture un savoir relatif à son mari. Autrement dit, le lvouloir-fairel qui sert de moteur à l'action n'est pas en relation directe avec la transformation proprement dite. Dans un premier temps, la femme est dépourvue des attributs traditionnels du sujet : le désir et la volonté. C'est dire qu'on assiste dans les nouvelles d'appropriation à une dissolution de la notion de sujet.

Le sujet opérateur de chacune de ces trois nouvelles dispose d'un pouvoir-fairel mystérieux, à l'instar de son homologue des récits de dépossession. Toutefois, les héros des textes d'attribution découvrent leur pouvoir par accident, tandis que les créatures des œuvres de dépossession connaissent bien leurs ressources, puisqu'elles s'en servent, sinon à bon escient, du moins avec beaucoup d'à-propos... Les humains semblent bien moins au courant de leurs facultés que les puissances surnaturelles.

L'attribution et l'appropriation

Les œuvres néo-fantastiques, toutes catégories confondues, mettent en valeur le pouvoir-fairel et affichent une certaine désinvolture, puisque la majorité d'entre elles ne convoquent ni la modalité du devoir-fairel, ni celle du vouloir-fairel. Dans les récits qui comportent une appropriation, l'apathie initiale cède cependant la place à un certain volontarisme. Dans les fictions néo-fantastiques, le *hasard* joue le rôle dévolu à la *fatalité* dans le fantastique canonique. Aussi n'a-t-on pas à postuler l'existence d'un univers transcendant dans le néo-fantastique, ce qui, à bien y penser, ébranle les conventions littéraires établies par le fantastique traditionnel : loin de laisser croire que le monde de la fiction débouche sur un ailleurs, ces textes maintiennent l'action dans les limites d'un univers réaliste, puisque le pouvoir insolite appartient à un humain, non à une puissance supérieure. Par sa dissidence face aux habituelles conventions du fantastique, qui lie indissolublement le fantastique au surnaturel, le néo-fantastique revêt une allure anti-canonique. Il propose son propre code et court-circuite celui qui régit le fantastique classique. En dernière analyse, il semble constituer une méta-critique de ce qui est à la fois son glorieux ancêtre et un obstiné survivant : le fantastique canonique.

Le tableau I offre une vue d'ensemble des principales caractéristiques des différents types de communication d'objets-valeur qui se rencontrent dans le fantastique.

TABEAU I
 PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES DES QUATRE TYPES DE COMMUNICATION
 D'OBJETS-VALEUR PROPRES AU FANTASTIQUE

<p>RENONCIATION FANTASTIQUE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sujet opérateur : humain • lDevoir-fairel impérieux • Pas de lvouloir-fairel • Destinateur probablement surnaturel 	<p>DÉPOSSESSION FANTASTIQUE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sujet opérateur : surnaturel • lDevoir-fairel et lvouloir-fairel mystérieux, mais implicites • lPouvoir-fairel inné • Destinateur mystérieux
<p>ATTRIBUTION FANTASTIQUE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sujet opérateur : humain • lPouvoir-fairel inné • En général, pas de ldevoir-fairel ni de lvouloir-fairel 	<p>APPROPRIATION FANTASTIQUE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sujet opérateur : humain • lPouvoir-fairel inné • Au point de départ, pas de ldevoir-fairel ni de lvouloir-fairel reliés à la transformation • Apparition du ldevoir-fairel et du lvouloir-fairel dans un temps second

L'on peut interpréter les observations qui ressortent de l'étude des programmes narratifs dans la perspective de la théorie des modalités esquissée par Greimas dans *Du sens II*. Suivant une suggestion du sémioticien, on peut supposer que les textes regroupés à l'intérieur d'une même catégorie présentent un schéma modal élémentaire unique. Ainsi, dans les textes qui comportent une renonciation, le sujet opérateur, soumis à un ldevoir-fairel impérieux qui le contraint d'acquérir un savoir, effectue une transformation. Ces modalités motrices sont toutes deux exogènes, c'est-à-dire extérieures au sujet. En revanche, dans les récits de dépossession, la créature fantastique (qui remplit bien entendu la charge de sujet opérateur) possède un lpouvoir-fairel inné et semble disposer d'un lvouloir-fairel et d'un ldevoir-fairel non formulés mais présupposés (modalités endogènes). L'agent transformateur des nouvelles d'attribution et d'appropriation jouit du lpouvoir-fairel, mais non du lvouloir-fairel ni du ldevoir-fairel.

Ni la volonté ni le désir ne se mettent ici au service du pouvoir ; celui-ci s'exerce donc sans contrainte, en toute gratuité. Dans les œuvres d'appropriation, la révélation du pouvoir suscite toutefois un l'vouloir-fairel ; la passivité cède la place à un certain volontarisme.

Dans la dépossession, l'agent de la transformation, d'origine surnaturelle, s'affirme comme un sujet à part entière : il se montre déterminé à agir et possède toutes les qualifications requises. L'humain qui exerce le rôle de sujet opérateur dans la renonciation reçoit ses compétences de l'extérieur ; aussi subit-il l'action plus qu'il ne l'engendre. Voilà pourquoi il assume la double fonction de sujet d'état et de sujet opérateur. La conjonction du pouvoir et du vouloir permet à l'agent de la dépossession de mener le projet à son terme sans essuyer de contrariété. Le programme narratif de cette transformation, où l'autorité du sujet opérateur ne souffre pas de contestation, apparaît fondé sur une fatalité narrative. Le sujet de la renonciation, dépouillé des attributs du vouloir et du pouvoir, mais investi d'un l'devoir-fairel qui débouche sur un l'savoir-fairel, est beaucoup plus passif. Cette passivité même trahit l'action de la fatalité, puisqu'elle traduit l'asservissement de la victime aux visées de la puissance supérieure.

Dans le néo-fantastique, le sujet opérateur jouit d'un pouvoir sans que celui-ci ne s'appuie sur une requête ou sur un désir. Ce défaut de concertation entre les modalités crée un effet d'improvisation, de désinvolture, d'incohérence ou d'absurde. Les événements n'apparaissent plus nécessaires mais plutôt contingents ; ils obéissent plus à la loi du hasard qu'à celle de la fatalité.

En résumé, l'humain qui fait office de sujet opérateur dans la transformation de type renoncitatif ne possède aucune des modalités constitutives du sujet véritable. Il fait en quelque sorte l'objet d'une réification : il perd son statut de sujet pour endosser celui d'objet. Dans la dépossession aussi l'humain se voit dépouillé de son titre de sujet, puisqu'il devient la victime du complot ourdi par le « monstre » – lequel peut revendiquer pleinement la dignité de sujet. Les récits néo-fantastiques mettent en scène des humains dotés du l'pouvoir-fairel ; apparemment, ils font figure de sujets véritables. Cependant, comme ils opèrent une transformation à leur insu (ils ne possèdent ni l'devoir-fairel ni l'vouloir-fairel), leur action semble vide de sens. Cette vacance du sens constitue l'indice d'une réification qui atteint, par ricochet,

l'agent de la transformation, après avoir effleuré l'événement. En d'autres termes, dans *tous* les récits fantastiques du corpus, les humains se présentent comme des sujets partiels, ravalés au rang d'objets. Seules les créatures fantastiques font figure de sujets pleins.

Dans toutes les nouvelles étudiées, l'humain subit une aliénation, de sorte que sa conduite semble privée de toute logique : « [L'événement] ruine la syntaxe même du comportement humain, et entraîne que l'agissement ne soit plus perçu comme la preuve du pouvoir personnel efficace ou inefficace, mais comme ce qui arrive au sujet » (Bessière, 1974 : 234). Curieusement, les victimes dans le fantastique canonique ne peuvent s'empêcher de tomber sous le charme de la créature maléfique, au point d'oublier les mesures de prudence les plus élémentaires. La perte des modalités du devoir, du vouloir, du pouvoir et du savoir enregistrée par l'humain met celui-ci sous le pouvoir de la Chose et lui enlève toute prise véritable sur l'action. Voilà pourquoi le phénomène est perçu par la victime sous l'angle de l'événement plutôt que de l'agissement, comme l'a bien vu Irène Bessière. Dans le néo-fantastique, les humains agissent en dehors de tout déterminisme ; leur comportement n'apparaît pas mieux structuré que celui des personnages du fantastique canonique. Quel qu'en soit le registre, le fantastique proclame l'absurdité de la conduite humaine, étrangère à toute visée programmatique.

LE CODE HERMÉNEUTIQUE

Comme l'ont bien noté les théoriciens, le dualisme constitue la pierre angulaire du fantastique. Aussi est-ce à juste titre que Michel Lord a qualifié de « dialogique » le fonctionnement du fantastique. Celui-ci combine en effet deux types de discours : ceux qui prônent la reconnaissance de l'inadmissible et ceux qui proclament la permanence des lois et des normes. C'est ainsi qu'au moins deux voix divergentes se font entendre dans le texte fantastique ; leur constante friction institue une problématique autour de la question du réel : « [...] le jeu sur la crédibilité et l'improbable renvoie au débat d'une époque sur le réel et ses modes de représentation » (Bessière, 1974 : 66). Parfois, cette problématisation est directement représentée à l'intérieur de l'œuvre fantastique sous la forme d'une enquête – ce qui accentue davantage le caractère controversé de l'épiphanie fantastique. Un

ou des personnages tiennent alors lieu d'investigateurs et effectuent des recherches destinées à faire la lumière sur la réalité de l'événement fantastique. La multiplicité des explications recensées dans de tels récits rend compte de la complexité de l'interprétation à donner au phénomène déroutant. Les textes fantastiques qui ne contiennent pas la figure de l'enquête offrent également un caractère énigmatique et gagnent tout autant à être étudiés dans une perspective herméneutique : tout récit ne comporte-t-il pas une action appelée, très judicieusement, intrigue ? Il est dans le projet de (presque) tout texte narratif de susciter l'intérêt du lecteur sur un sujet et de différer l'assouvissement de cette curiosité. Le retard apporté à l'élucidation nourrit le suspense, élément-clé du mystère. Le plus souvent, le titre propose le thème de l'énigme que le texte a pour fonction d'éclaircir. Étudions maintenant les modalités d'inscription du code herméneutique dans les nouvelles du corpus.

LE FANTASTIQUE CANONIQUE

Figure de l'enquête inscrite dans le texte :

« *Les messagers de l'ascenseur* », « *Le fragment de Batiscan* », « *L'auteur du "Temps d'aimer"* » et « *Belphéron* »

« *Les messagers de l'ascenseur* »

D'entrée de jeu, le narrateur des « *Messagers de l'ascenseur* » désigne en toute clarté le genre herméneutique : « Ce cahier personnel fut retrouvé dans son appartement abandonné » (Brulotte, 1983 : 119). Cet indicateur de position identifie un mystère que le texte se propose de résoudre. Le message affiché dans l'ascenseur constitue le second signe de la chaîne herméneutique ; il ressortit à la thématisation. Les lignes qui suivent énoncent une première question (« Qui sont les Maure-Zocail ? »), sur un mode indirect : « J'appuyai sur le bouton trois de l'ascenseur tout en essayant de mettre un visage sur ces noms » (p. 119). Puis un nouveau signal rappelle au lecteur la nature herméneutique du récit : « Leur air innocent cache peut-être des vices délicieux » (p. 120). Des questions anodines surgissent, qui distraient quelque peu le protagoniste de l'interrogation première (relative à l'identité des Maure-Zocail) et qui constituent dans une certaine mesure un leurre pour le lecteur, puisqu'elles l'entraînent à des considérations périphériques par rapport au mystère central : « Pourquoi

alors, tout à coup, percevrais-je ce trait de ma personnalité comme une grave tare qu'il conviendrait de corriger le plus tôt possible ? » (p. 121), « So what ? » (p. 122). À la question primordiale se greffe une question portant sur l'activité des locataires de l'immeuble : « J'ai entendu claquer une porte. Est-ce dehors ? Est-ce à l'intérieur ? » (p. 122). Des éléments de réponse apparaissent ici et là : « Aucun bruit » (p. 123), « Et rien d'autre » (p. 123), « Rien » (p. 124, 125, 129, 130), etc. Alors que le protagoniste s'efforce de percer le mystère des Maure-Zocail et de leur message, trois leurres le conduisent sur de fausses pistes. M. Portali imagine en premier lieu que les auteurs du message veulent se suicider. Puis il fait reposer sur un taxi apparu brusquement la solution de l'énigme. Enfin, il file un singulier personnage au cours de la nuit. Ces leurres s'adressent tout autant au lecteur (sinon plus) qu'à M. Portali : l'égarement d'un personnage serait vain s'il n'entraînait celui du lecteur. La solution se voit de nouveau différée dans la séquence suivante, car M. Portali effectue un blocage : il se croit victime d'un cauchemar. À la fin du récit, le héros se rend chez les Maure-Zocail pour obtenir une explication. Il ne voit rien ni personne, ce qui donne à croire que la réception projetée n'a pas eu lieu. Madame Joyau renverse toutefois cette interprétation de façon si péremptoire que M. Portali se met à douter de lui-même et se réfugie dans son cahier. La nouvelle se termine sur cette déconvenue. On se souviendra cependant que le début du texte donnait à entendre que M. Portali avait quitté son logement et abandonné son cahier. Le récit tait les développements qui ont conduit le protagoniste à de tels agissements. Ce nouveau silence du texte épaissit encore le mystère. Non seulement les recherches de M. Portali aboutissent au néant, mais l'enquête du narrateur premier lui-même piétine, puisqu'elle ne permet pas de départager l'apparence et la réalité.

En fait, la seule vérité qui se donne à lire dans « Les messagers de l'ascenseur » semble être que le réel est susceptible d'explications multiples et contradictoires, et qu'il demeure irréductible à aucune d'entre elles. « La vérité, nous disent les récits [de type herméneutique], c'est ce qui est *au bout* de l'attente » (Barthes, 1970a : 82). Cette règle littéraire, qui se vérifie dans la plupart des récits herméneutiques traditionnels (et notamment dans les récits policiers), se trouve enfreinte dans « Les messagers de l'ascenseur ». La nouvelle de Gaétan Brulotte n'offre pas de résolution définitive de l'énigme, donc pas de « vérité » unique.

Et le terme de l'enquête de M. Portali ne peut être que le vide. Voilà pourquoi le narrateur, gagné par le vide ambiant, *néantisé* en quelque sorte lui-même, disparaîtra à son tour. Il semblerait que le message de l'ascenseur, les propos notés dans le *cahier des heures* de M. Portali, de même que les paroles de Mme Joyau (« Alors cette bombance des Maure-Zocail, ça vous a empêché de dormir, vous aussi ? », p. 82) se déploient sur un vide enregistré dans le monde de la fiction. Il ne reste plus au lecteur qu'à effectuer un choix difficile entre un trop-plein de mots ou un trou dans l'univers fictionnel...

« Le fragment de Batiscan »

Le titre joue ici un rôle intéressant dans le programme herméneutique, car il renvoie à ce qui dans la nouvelle constitue un leurre. En effet, le fragment de Batiscan semble attirer les chercheurs à la maison Hamel dans le seul but de les perdre. Le début du récit comporte des marqueurs de position et de formulation de l'énigme. Roussel, le narrateur, cherche à s'expliquer la mort de son ami : « Il faudrait d'abord que je me redise proprement les circonstances de la mort de Gérard Émond-Brault. Puis je pourrais essayer d'aligner en bon ordre sur la feuille blanche tout ce qui s'est produit par la suite : intuitions, sentiments, conjectures, événements » (Belleau, 1983 : 67). À trois reprises, il évoque GEB (acronyme composé des initiales de son ami) sous des traits inquiétants et lance ainsi le lecteur sur de fausses pistes : « Quelque chose en lui [GEB] menaçait et rassurait à la fois », « un diable prenant la forme de leur jeunesse perdue », « cette disposition [de GEB à la véhémence] pourrait, peut-être, les circonstances aidant, donner lieu à des emportements aussi fougueux qu'imprévisibles » (p. 68). Ces passages relèvent de la pure duperie, car le narrateur, qui adopte un point de vue rétrospectif, sait fort bien que la personnalité d'Émond-Brault n'est pas en relation avec la solution de l'énigme. Après avoir disposé ces leurres, Roussel dévoile cependant une partie du dénouement : « [...] il n'y a plus de temps à venir pour moi, à peine celui de noircir ces feuillets » (p. 68). Une analepse sur l'arrivée de Gérard au département des littératures interrompt par la suite le dévoilement du mystère. Un nouveau leurre fait surface, adressé celui-là au protagoniste aussi bien qu'au narrataire : le télégramme informant GEB de la maladie de sa mère et dont on

apprendra, par la suite, qu'il s'agit d'un faux. Le chaînon suivant du code herméneutique fournit des éléments de réponse à l'interrogation sur l'issue du drame. Roussel déclare n'être pas parfaitement maître de sa conduite : « [...] comme mû par une impulsion presque irrépessible » (p. 73). Un autre leurre vient brouiller les cartes, car le vieux professeur cherche des indices dans le dernier discours loufoque de GEB. Des marqueurs de position (recherche de GEB, découverte du corps, parfum du lilas) rappellent la nature herméneutique du discours. Roussel pressent que son ami ne s'est pas suicidé et que celui-ci est « le semi-conducteur de ce qu'[il] ne peu[t] nommer et qui pourtant constitue [...] le centre creux et brûlant de [s]on existence, ce vide autour duquel [il] [s]'épuise ainsi que [son] discours » (p. 79). Un dernier leurre, qui prend le vieux professeur et le récepteur pour destinataires, surgit : l'enveloppe brune qui renferme un présumé extrait d'une œuvre de Louis Fréchette. L'enquête se poursuit par le biais de la lettre expédiée au curé. Roussel a de nouveau le sentiment d'être dirigé à distance (réponse partielle). Il reprend les recherches aux Archives nationales, où flotte le parfum déjà évoqué. Désormais, plusieurs pièces du puzzle sont assemblées, ce qui permet à Roussel de découvrir que tous ceux qui sont allés chercher l'extrait de Fréchette dans la maison Hamel ont trouvé la mort pour les besoins d'un plan inconnu. La solution devient encore plus lumineuse lorsque le protagoniste, après avoir construit un acrostiche avec les noms des disparus, soupçonne qu'il sera la prochaine victime. Toute l'astuce de cette nouvelle, où alternent l'élucidation du mystère et son obscurcissement, consiste à proposer une solution donnée comme certaine, mais dont la réalisation se situe hors texte (point de vue prospectif). Le récit ne se prononce pas sur l'exactitude de la solution envisagée par Roussel. Ce blanc réaffirme le caractère énigmatique du texte.

« L'auteur du "Temps d'aimer" »

Ce titre, qui met en relation un écrivain et son œuvre, énonce sur le mode affirmatif ce qui fera l'objet d'un questionnement dans la nouvelle : la paternité du « Temps d'aimer » revient-elle vraiment à Gautier ? Le texte dévoile sa nature herméneutique à travers des notations qui ressortissent à la position : « [À] cause des découvertes que j'ai pu faire récemment sur sa courte carrière », « En effet, j'ai la conviction de pouvoir

laver le souvenir de Jean Gautier des ordures dont on a sali l'écrivain peu de temps avant sa mort » (Mathieu, 1965 : 95). La relation de la rencontre entre le médecin et l'écrivain vient suspendre l'explicitation des affirmations précédentes et instaure un certain suspense. Larocque résume ensuite les accusations portées par les journalistes et les effets néfastes qu'elles ont produits sur Gautier. Le rappel de la mort de l'écrivain devient le point de départ d'une nouvelle interrogation : pourquoi Gautier s'est-il suicidé ? Une équivoque permet au lecteur d'imaginer deux solutions, celle du plagiat et celle de la réincarnation : « Parfois, il est vrai, la facilité de Jean m'avait étonné [...]. Il me dit [...] qu'il portait longtemps ses œuvres en lui » (p. 101). Le dévoilement de l'énigme emprunte dans la suite du récit un développement rectiligne. Larocque déchiffre le mystère du « plagiat » petit à petit. Il constate d'abord l'identité de toutes les œuvres de son ami avec celles de Rochet. Il découvre ensuite que Gautier s'est donné la mort après avoir consulté les livres de Rochet (réponse partielle). Cette observation le conduit à formuler des interrogations qui le mettront sur la voie de la solution : « Que s'était-il passé avant Jean Gautier ? Et que se passera-t-il après ? Le temps ne serait-il qu'une maladie de notre cerveau trop infirme et borné pour pouvoir saisir le monde sans le découper en tranches successives ? » (p. 106). La lecture du *Trésor des biographies françaises* du Père Boismenu apprend à Larocque que Rochet lui-même s'est donné la mort après avoir été accusé de plagiat. Par une apostille, l'éditeur informe les lecteurs du journal que les héritiers du docteur Larocque (tout comme les légataires de Santerre) ont fait don à la Municipale de la bibliothèque et des manuscrits du défunt, et, du coup, conforte l'explication imaginée par Larocque. Ni le discours du Père Boismenu, ni celui de l'éditeur n'infirmement l'hypothèse de la réincarnation avancée par Larocque. Néanmoins, la solution du médecin ne s'impose pas comme une évidence, car elle est formulée sous une forme interrogative.

« Belphéron »

Ce récit s'ouvre sur une digression apparente : la relation des apparitions du vaisseau-fantôme. Il s'agit en fait d'une réponse métaphorique à la question centrale de la nouvelle ; l'existence du vaisseau-fantôme prouvera celle de Belphéron. Après cet

épisode, le narrateur fait une demande à son ami marin, Valdec : « Alors, narrez-moi encore le naufrage de *L'Atlante* » (Sernine, 1979 : 79). Il essuie d'abord un refus, mais finit par arracher une promesse de réponse : « Cependant je le gagnai à mes désirs » (p. 80). La suite de la nouvelle apporte le dévoilement de l'histoire promise, qui se signale par son caractère hautement mystérieux. Dès le début de cette narration, les marqueurs de position balisent le champ herméneutique : Valdec décrit le sorcier Davard et Vanasse, son auxiliaire, comme des personnages inquiétants. Au cours de l'aventure, une interrogation se fait jour dans l'esprit de Valdec, suscitée par la conduite étrange de ces deux personnages : « Il regarda s'éloigner la voiture, se demandant ce qui pressait tant ces gens » (p. 82). En même temps qu'il conduit sa narration, l'écrivain, à qui cette histoire est familière, livre des éléments de réponse : « C'est ainsi que le naufrage de *L'Atlante* eut pour prélude [...] un enlèvement et un meurtre aux motifs inexplicables » (p. 84). Cette révélation précoce n'empêche pas Valdec de poursuivre sa réflexion et de se demander si Davard ne serait pas « l'instigateur de tout cela » (p. 84). Par rapport au lecteur, le personnage accuse ici un certain retard dans l'intelligence des événements. De longs passages descriptifs, qui font allusion à des invocations, au démon, à l'Abyssale, à une tête « vaguement ichtyoïde » (p. 88), à une bague et à tout l'arsenal du parfait sorcier, tissent une atmosphère énigmatique et contribuent du même coup à révéler l'identité de Davard. Une dernière phrase suggère la responsabilité de Belphéron dans le naufrage de *L'Atlante* : « On le 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 fond » (p. 92). La preuve, toutefois, n'est pas établie hors de tout doute raisonnable ; le narrateur semble réserver son jugement, car il demande au marin la cause du naufrage. Celui-ci, après hésitation, s'en remet à l'intelligence du lecteur. Le texte, ici, résiste à la tentation d'assener sa « vérité », même s'il la suggère fortement.

Observations sur les nouvelles de fantastique canonique qui inscrivent la figure de l'enquête dans leur trame

Ces quatre récits mettent en scène un enquêteur (personnage ou narrateur) qui s'obstine à échafauder des raisonnements pour tirer au clair cela même qui défie l'entendement. La raison se

regimbe devant l'inadmissible et essaie par tous les moyens de conformer l'inexplicable au convenu. Toutefois, ces belles tentatives achoppent invariablement ; les diverses conjectures des investigateurs aboutissent à un résultat invérifiable, incertain, ou qui ne fait pas l'unanimité : c'est-à-dire discutable. La quête de sens à laquelle se consacre le chercheur représenté dans le récit apparaît comme une mise en abyme de l'irrésolution inscrite, de façon plus ou moins diffuse, dans le discours de fond, qui par moments appuie l'inadmissible et par moments le dénie. De plus, chacun de ces récits admettrait sans dispute une solution réaliste, si l'enquêteur n'était pas là pour soulever la possibilité d'une explication surnaturelle. Aussi bien, la présence de l'investigateur répond à un impératif narratif proprement fantastique : c'est par ce personnage que le prodige devient problématique.

Par ailleurs, ces nouvelles comportent toutes un « narrateur-je » et toutes insèrent dans leur trame une figure de l'écriture : M. Portali et Roussel tiennent un journal personnel, Larocque publie le fruit de ses recherches dans une revue et le narrateur de « Belphéron » transcrit les souvenirs de son ami Valdec en vue d'en faire bénéficier le lecteur et, éventuellement, de leur trouver un sens. L'écriture devient un prétexte narratif pour faire état de la progression des recherches ; elle sert de support à l'enquête. Ces textes adoptent un trajet herméneutique complexe : les analepses, les superpositions de niveaux narratifs, les interruptions, les leurres et les blocages foisonnent et brouillent les pistes. En définitive, ce type de récit, avec ses leurres, ses équivoques, ses suspenses, est structuré comme une énigme – et, qui plus est, comme une énigme insoluble.

Figure de l'enquête absente du texte :

« *La loterie* », « *Le pendu* », « *L'objection* »,
« *Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau* »

Même si aucune de ces nouvelles ne met en scène un enquêteur, chacune réclame dans une certaine mesure une lecture éclaircissante, puisque chacune diffère la résolution de l'intrigue inscrite dans l'exposition. Le développement conduit à une élucidation, mais en empruntant des détours qui rendent souvent l'issue imprévisible.

« La loterie »

Une cabane jusqu'alors inaperçue et une femme inquiétante piquent la curiosité du protagoniste. Celui-ci s'interroge sur l'identité de la vendeuse de billets : « Une simple apparence ? », « Une femme ? » (Marois, 1985 : 42). Une analepse relative aux récents malheurs de l'homme repousse le dévoilement du mystère. Après ce passage nostalgique, l'homme, qui décide d'acheter un billet, adresse des questions à la femme : « C'est bien suffisant [un billet] pour perdre ou gagner, non ? » (p. 44), « Et comment est-ce que vous pourrez m'avertir, hurla-t-il presque, puisque vous ne connaissez ni mon nom ni mon adresse ? » (p. 45). La réponse, pour le moins énigmatique, de la vendeuse ne tarde pas : « On saura bien vous retrouver » (p. 45). Une nouvelle analepse sur l'enfance du protagoniste distrait celui-ci et le lecteur de la solution du mystère. Soudain, la femme surgit dans la chambre de l'homme et interrompt sa rêverie. Elle lui annonce qu'il a gagné le gros lot : une décharge de revolver dans le ventre. L'homme pose enfin la question capitale : « Mais qu'est-ce que c'est cette loterie de merde ? » (p. 54), à laquelle la vendeuse répond : « La vie, mon bon monsieur. LA VIE » (p. 54). Il est tout à fait extraordinaire que l'interrogation la plus chargée de sens surgisse tout à la fin. On peut penser que l'homme meurt faute de ne pas l'avoir posée plus tôt, tout comme Perceval a pâti de ne pas s'être informé au moment opportun de la lance ni du graal... Le manque de curiosité – l'envers de ce dévorant appétit de connaître et de savoir qui consume les enquêteurs des récits étudiés précédemment – semble exercer une fonction délétère dans « La loterie ».

« Le pendu »

Dans « Le pendu », le développement affiche une grande simplicité. Après l'annonce du sujet du récit, la fiction s'évertue à répondre à toutes les interrogations. Ce condamné se distingue de tous les autres. Il n'éprouve aucune peur au moment de subir le supplice et se met à rire et à soupirer alors qu'il devrait être mort. Le narrateur procède rapidement au dévoilement du mystère : « Le corps était toujours là, étendu dans un coin, mais nous ne trouvâmes pas la tête du mort. On ne la retrouva jamais ! » (Tremblay, 1986 : 12). Cette finale, qui suggère fortement que la tête du mort demeure animée, semble prôner une explication surnaturelle. Contre toute attente, le veilleur n'éprouve pas le besoin

de chercher une explication rationnelle, même si les faits apparaissent tout à fait incompatibles avec son schème d'intelligibilité du monde.

« L'objection »

Le titre fournit d'un même tenant la question et une partie de la réponse. Toutefois, seule une rétrolecture permet de déchiffrer la solution contenue dans ce titre : l'obje(c)t-tion, c'est-à-dire l'objection des objets. Dès le début du récit, les objets se montrent rebelles, affichent des comportements anarchiques. En sous-estimant la gravité de la situation, le narrateur se leurre et dupe le lecteur par la même occasion : « Et puis, d'ici là, tout se replacerait peut-être, comme d'habitude » (Brossard, 1974 : 11). Par la suite, plusieurs blocages empêchent que des observateurs extérieurs ne viennent enquêter sur les étranges événements qui se déroulent chez le protagoniste. Celui-ci ne réussit à rejoindre ni le serrurier, ni le plombier, ni l'électricien ; il ne peut aller chercher lui-même du secours, puisqu'une tempête de neige bloque la porte du garage ; il n'obtient pas de réponse chez le voisin. Le narrateur commet une nouvelle erreur de jugement en s'inquiétant pour son amie Lise, alors que c'est lui qui connaîtra un sort tragique. Après avoir vainement essayé de diminuer l'importance des occurrences insolites, le héros finit par se poser les vraies questions : « Que signifie tout cela ? Et si c'était une invasion ? » (p. 17). Entre-temps, les choses continuent à se détériorer. Le contenu des livres ne coïncide pas avec ce que la page de couverture annonce. Une citation de Pérec sert de leurre, car elle fait allusion à des « machines dociles » et donne à croire que la situation peut s'améliorer. Celles de LeClézio, Buzzati et Stendhal en revanche apportent des éléments de réponse, car elles mettent l'accent sur la domination des êtres humains par les choses. L'explication du mystère se précise lorsque le narrateur réussit à distinguer les mots « "Choses", "Possédé", "Exorcisme" » (p. 22). La solution triomphe au grand jour à la fin : l'homme devient lui-même une chose. Encore une fois, l'explication s'impose presque comme une évidence.

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

Ce titre identifie le principal accessoire du récit, le miroir, et indique que le drame s'inscrit dans le paradigme beauté/

laideur. Le narrateur pose deux leurres à l'intention de son destinataire : « J'ai toujours eu [...] de ces goûts... bizarres qui m'ont très tôt séparé du commun des mortels » (Bélil, 1978 : 131) ; « Moi aussi, j'avais les miennes [horreurs] » (p. 132). Ils laissent croire que le narrateur sera l'agent du drame, alors qu'il en est la victime. Des allusions au musée des horreurs et à une maison hantée attirent aussi l'attention du lecteur et agissent comme marqueurs de position. Un peu plus loin, le héros formule l'énigme en toutes lettres : « Je le regardai [le monstre] d'autant plus attentivement qu'il s'agissait de moi » (p. 133). Trois nouveaux leurres empêchent le héros de mesurer la gravité de la situation : « Mon visage était redevenu normal » (p. 133) ; « Une simple illusion ! » (p. 133) ; « L'illusion persistait ! » (p. 134). Les événements apportent une solution partielle : le protagoniste sent d'étranges picotements aux joues. Dès lors, la solution s'impose d'elle-même : le miroir « monstruosifie » celui qui s'y mire et l'oncle a voulu se venger de son neveu en lui léguant sa demeure maudite. Si le narrateur n'essaie pas de trouver une explication aux événements insolites qui se déroulent dans la maison reçue en héritage, il est pourtant obligé de constater sa transformation physique.

Observations sur les nouvelles de fantastique canonique qui n'inscrivent pas la figure de l'enquête dans leur trame

Non seulement aucun enquêteur n'évolue dans ces nouvelles, mais les personnages – et fussent-ils les victimes mêmes du drame – se montrent singulièrement peu curieux de découvrir les tenants et aboutissants de la situation angoissante qui les prive de leur habituelle quiétude. Tout se passe comme si les acteurs du drame épuisaient leurs forces à résister au choc et qu'ils n'en avaient pas de reste pour cerner l'étrangeté du phénomène. Le désir d'élucidation du lecteur n'est donc pas projeté sur un personnage.

Ces récits adoptent une structure herméneutique simple. Ils lèvent progressivement le voile sur le mystère, sans trop exploiter les ressources de la fausse piste, c'est-à-dire « sans trop faire d'histoires ». Le narrateur ne déploie pas l'arsenal complet des leurres et des blocages pour induire le lecteur en erreur. La finale, qui coïncide avec une transformation physique irréversible (le plus souvent la mort), se porte à l'appui de l'explication fantastique. S'il est vrai, comme l'affirme Barthes, que « la vérité

est ce qui complète, ce qui clôt » (1970b : 82), alors la vérité est fantastique. Cette conclusion heurte cependant l'idéologie rationaliste qui sous-tend tout récit fantastique.

LE NÉO-FANTASTIQUE

Figure de l'enquête inscrite dans le texte :

« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir », « La fin »

« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »

Le titre énonce le mystère sous sa forme minimale ; le développement du récit propose une expansion de ce noyau originel. Dans la suite du récit, divers morphèmes herméneutiques retardent le dévoilement de l'énigme (réponse suspendue) tout en aiguissant la curiosité du lecteur (position). En même temps qu'elles repoussent l'élucidation, les formules négatives qui parsèment le texte suscitent par contrecoup le désir de l'affirmation : « Elle n'avait ni la démarche lourde des unes qui claquent des talons sur les pavés, ni celle – baroque – des autres dont la croupe accuse un mouvement excentrique de balancier » (Thériault, 1978b : 66) ; « Non plus ne gardait-elle le front bas ainsi qu'en ont l'habitude les nourrices » (p. 66) ; « À bien y penser, elle se rapprochait finalement assez peu de la fleur monandre » (p. 67) ; etc. Le narrateur procède par approximations successives ; il exclut diverses possibilités avant de donner sa version. Au mystère posé dans la première page : « qui se fût penché pour voir si elle touchait terre y eût sans doute trouvé matière à réflexion » (p. 66), la finale apportera une réponse : la femme s'est envolée avec sa proie. Ce récit offre une structure originale, puisqu'il élimine diverses explications possibles avant d'en soumettre une qu'il présente comme définitive.

« La fin »

Cette nouvelle affiche une structure herméneutique peu commune, puisque les propos du *speaker* s'entrelacent aux réflexions de M. Dupont. Si les premiers exposent le mystère, les secondes fournissent des éléments de réponse. Cette alternance de morphèmes de position (les paroles du *speaker*) et de morphèmes de solution (les pensées de M. Dupont) dessine une figure unique dans mon corpus, une sorte de chassé-croisé qui ne peut que déboucher sur une élucidation totale. Voyons d'un peu plus près

le fonctionnement de ces échanges. D'abord, le *speaker* formule le sujet de l'énigme : « On a découvert le corps inerte d'un homme dans son appartement de célibataire » (Carrier, 1964 : 95). Cette observation conduit M. Dupont à effectuer une observation qui fait progresser la « vérité » : « [...] c'était dans l'immeuble où j'habitais » (p. 95). Le *speaker* poursuit : « La victime [...] semblait s'être endormie dans son fauteuil en écoutant la radio... » (p. 96). M. Dupont ne tarde pas à réagir : « Comme cela me ressemblait ! » (p. 96). Le *speaker* précise qu'un gendarme aurait retrouvé une lettre du défunt adressée à son amie. M. Dupont observe que lui-même se plaît à écrire à sa fiancée. Le *speaker* émet l'hypothèse selon laquelle une déception amoureuse serait à l'origine de cette mort, hypothèse que M. Dupont s'empresse d'approuver : n'a-t-il pas lui-même découvert que son amie le trompait ? Toutes ces coïncidences conduisent inévitablement à l'identification du mort et de l'auditeur. « Le cadavre, récitait le *speaker*, a été identifié comme étant celui de M. Dupont » (p. 97). Dès lors, il ne reste plus à M. Dupont qu'à se conformer aux paroles du *speaker* : « Je fus foudroyé » (p. 97). L'enquête prend fin sur une évidence : M. Dupont est mort.

*Observations sur les nouvelles néo-fantastiques
qui inscrivent la figure de l'enquête dans leur trame*

Dans « La fin », l'enquête a eu lieu au préalable ; le récit se contente de produire les conclusions de ces recherches. Les résultats sont présentés comme certains, ce qui contraint M. Dupont à s'ajuster... « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » rapporte aussi des observations effectuées au préalable. Bref, aucune de ces nouvelles ne fait vivre le déroulement de l'enquête ; toutes deux font état des conclusions obtenues, affectées d'un coefficient de vérité élevé.

Dans ces nouvelles, le dévoilement de l'énigme épouse un trajet insolite : le narrateur de « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » procède par élimination et rétrécit petit à petit le champ des possibles ; celui de « La fin » fait converger par interaction deux théories incompatibles au départ. La conclusion se donne comme un constat et non une hypothèse. Comme les faits emportent davantage l'adhésion que les vues de l'esprit, l'issue prend l'allure d'une vérité. Une fois de plus, l'histoire accrédite le fantastique au mépris du discours social, qui dénonce l'insolite

comme une imposture. Des diverses voix qui s'élèvent dans la nouvelle de Marie José Thériault, celle du narrateur l'emporte sur toutes les autres – celles des témoins, des racontars, de la légende, de l'histoire. C'est dire que le narrateur s'arrogue le monopole de la vérité, sans même fournir la moindre garantie sur la justesse de ses vues. Ce récit bouleverse allègrement les conventions littéraires. Dans la nouvelle de Roch Carrier, la voix du *speaker* supprime celle de M. Dupont, ce qui renverse l'ordre naturel des choses : le bulletin de nouvelles dicte les faits, et non l'inverse. Le *speaker* détient la parole autoritaire. Les solutions privilégiées dans ces œuvres enfreignent soit la norme sociale, soit la règle littéraire.

Figure de l'enquête absente du texte :

« *Le livre du dormeur* », « *Les petits trains* », « *Le parc* »,
« *Comme un gant* », « *Adorable Dora* » et « *Drôle de soirée* »
« *Le livre du dormeur* »

Dans le premier paragraphe, un marqueur de position attire l'attention sur le passé mystérieux du dormeur : « [...] il n'y avait guère pour s'inquiéter que les instants où ce visage bien rasé se figeait, où ces yeux bleu pâle semblaient cesser de voir derrière leurs paupières un peu tombantes » (Bourneuf, 1981 : 54). De l'homme, le mystère se transfère petit à petit sur le livre : « La femme s'étonnait que tant d'histoires pussent tenir dans un si petit livre » (p. 55) (formulation de l'énigme). Les deux énigmes finissent par se fondre : « [...] le livre était infini. Comme était infinie l'histoire de ces personnages, toujours le même, un seul personnage aux yeux bleus et aux paupières un peu tombantes » (p. 55). En finale, une incertitude sur l'identité de l'homme qui va s'éveiller à ses côtés échoit chaque matin à la lectrice.

« *Les petits trains* »

Des connotateurs de fantasmagorie jouent ici également le rôle de marqueurs de position : « histoire incroyable » (Charbonneau-Tissot, 1974 : 14), « histoire fabuleuse » (p. 16), etc. Le narrateur formule aussi une interrogation en toutes lettres :

Je me demandais parfois si, lorsque je m'endormais et que sortaient des murs les personnages de l'histoire, celui qui portait mon nom possédait son propre corps ou

s'il ne profitait point au contraire de mon sommeil pour entrer dans le mien et se mouvoir, selon ce qui était écrit, d'une pièce à une autre, suivant la scène et l'acte, ce qui aurait expliqué les quelques fois où je m'étais éveillée dans un endroit autre que celui dans lequel j'avais cru m'endormir (p. 15).

La nouvelle présente une structure fort complexe, et la question dont je viens de faire état n'est pas directement reliée aux marqueurs de position relevés plus haut. Une équivoque embrouille davantage les choses : « À mon étonnement, je semblais en être un personnage puisque l'un d'eux avait mon nom, mon visage et cette habitude de se promener une main rabattue sur la bouche comme pour empêcher quelque chose de sortir » (p. 15). Cet extrait participe soit du leurre, soit du dévoilement, selon que la narratrice se confond ou non avec son personnage. Rien dans la suite du récit ne permet de trancher. La seule solution que fournisse le texte consiste dans la narration de l'histoire dictée par la voix. Le mystère sur l'identité de la narratrice et de son héroïne demeure entier.

« Le parc »

Dès les premières lignes du récit, le narrateur pose l'énigme et promet de la résoudre d'un même tenant : « Voici comment je me suis rendu compte de mon singulier pouvoir » (Berthiaume, 1978 : 172). Une description très détaillée du parc où se déroule l'action interrompt la poursuite du mystère. De même, certaines locutions détournent l'attention sur le narrateur plutôt que de la concentrer sur les événements insolites : « Attendez, vous allez voir où je veux en venir » (p. 174) ; « Ne vous impatientez pas, j'y arrive » (p. 174) ; « Ne me bousculez pas, j'ai tout mon temps, vous aussi » (p. 174-175). À deux reprises, le héros formule la question « Civisme ou manie ? » (p. 173, 175) qui, au lieu de rabattre l'intérêt sur l'occurrence improbable, le transfère sur de menus détails. La solution prend d'abord l'allure d'une coïncidence, puis elle devient limpide lorsque l'écrivain affirme : « Je précède la réalité ; je la dirige » (p. 176). Même la question répétée (« Civisme ou manie ? ») semble trouver dans la finale des éléments de réponse : le narrateur souhaite mettre son don à profit non pour le mieux-être de tous, mais pour satisfaire ses ambitions personnelles.

« Comme un gant »

L'intitulé de cette nouvelle énonce (annonce) une partie de l'explication du phénomène fantastique : « J'en étais à considérer l'éventualité de détacher totalement l'enveloppe, puis de la ranger, comme un gant » (Bellefeuille, 1984 : 83). L'insistance sur le soin que la narratrice apporte à l'entretien de ses vêtements suspend en apparence la résolution de l'énigme. L'allusion à une curieuse blessure contractée lors d'un voyage à la mer constitue le premier marqueur de position énigmatique. Après avoir gratté son épiderme, l'héroïne constate qu'elle peut le relever à loisir et éviter ainsi qu'il ne se défraîchisse. L'explication finale se dessine lorsque la femme compare sa peau tour à tour à une « glissière qui cède », « une jupe trop large » ou « un trou béant comme celui ornant le visage des sots » (p. 82). Ces divers rapprochements préparent le terrain à la comparaison finale, « comme un gant » (p. 82).

« Adorable Dora »

Un passage du premier paragraphe laisse deviner l'importance de Dora dans le récit : « Les éditeurs, aussi bien que ma machine elle-même, restaient sur leur faim » (Goulet, 1985 : 55). Un leurre écarte aussitôt l'intuition éventuelle du lecteur sur l'humanisation de Dora : « Les nombreuses lettres que je reçus d'eux [les éditeurs] – *pas de ma machine* – » (p. 55). Sitôt dissipé, le soupçon relatif à Dora ressurgit lorsque le narrateur déclare lui avoir confié son inquiétude sur la médiocrité de son propre talent. Ce nom de Dora, inspiré par un ouragan, devait « réveiller en [lui] les forces latentes d'une inspiration trop longtemps contenue » (p. 56). Comme le narrateur constate l'échec de sa tentative, le lecteur a tendance à conclure, à ce point du récit, que l'« ouragan » ne se produira pas. Les attentes du récepteur se transforment cependant lorsque le narrateur estime possible que Dora lui soutire des mots de force. Un rêve devient l'occasion d'une équivoque : « Et alors [en rêve], les obstacles tombaient, les mots se bouscuaient dans ma tête, et le roman prenait forme tranquillement, mot après mot, ligne après ligne » (p. 56-57). De deux choses l'une : ou bien la machine écrit d'elle-même, ou bien le subconscient de l'écrivain travaille nuitamment. L'écrivain récuse la paternité des textes qui s'amoncellent sur son bureau. L'éditeur renverse toutefois ce jugement en faisant valoir le potentiel

nocturne des auteurs : « Vous devriez savoir, mon cher Pierre, que tous les écrivains sont des somnambules... » (p. 62). Le récit se termine sur une note d'irrésolution.

« Drôle de soirée »

D'emblée, le titre donne le ton du récit : l'insolite, c'est-à-dire un fantastique évalué à la baisse. La question que soulève le titre est suspendue le temps d'une entrée en matière assez minutieuse. Une fois entamée la description de la soirée mondaine, l'éternuement ne tarde pas à être évoqué (indice de position). Quelques mots plus loin, le mystère est formulé : chacun des invités cherche à identifier l'auteur du bruyant éternuement. La solution apparaît alors : le coupable et le Chef de l'Opposition ne font qu'un. L'avant-dernière phrase, « Tout cela est bien étrange » (Dé, 1982 : 98), éclaire tout à fait la signification du titre.

*Observations sur les nouvelles néo-fantastiques
qui n'inscrivent pas la figure de l'enquête dans leur trame*

À l'exception des « Petits trains », ces récits adoptent une structure herméneutique très simple et livrent des réponses sans trop de détours ou de subterfuges. Ce désintérêt face aux jeux d'éclaircissement et d'obscurcissement de l'énigme traduit peut-être un refus de multiplier les dédales narratifs à seule fin de satisfaire le désir du lecteur de s'égarer, impuissant mais ravi, dans le labyrinthe des mots. J'y vois aussi un rejet d'un procédé de « vraisemblabilisation des discours » un peu naïf, procédé qui veut que les apparences du mystère suffisent à lui prêter vie et, ce faisant, renforcent la vérité de l'univers représenté. Trois de ces textes (« Les petits trains », « Drôle de soirée » et « Adorable Dora ») se terminent sur un fait anémique : libération d'une histoire étouffante au moyen de l'écriture, transformation et disparition d'un politicien, rédaction de romans par une machine à écrire. Trois autres font acquérir un savoir transgressif à un acteur (« Le livre du dormeur », « Comme un gant » et « Le parc ») : identification d'un personnage fictif avec une personne réelle, découverte de la faculté de ranger sa peau ou du pouvoir de commander aux événements. Les personnages prennent une telle part à l'action – fût-ce à leur insu – qu'ils se retrouvent dans une situation qui les autorise à proposer une explication surnaturelle. Point n'est besoin ici

d'inscrire la figure de l'enquêteur dans la trame pour mettre en valeur la solution irrationnelle.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Une première remarque s'impose, relative aux artifices (solution suspendue, leurre, blocage, équivoque, etc.) mis en œuvre dans le fantastique. Souvent, ils ne s'adressent ni au narrateur ni aux personnages, mais bien au lecteur. Ainsi, quand un héros raconte une histoire qui lui est advenue, il n'a aucune raison de tenir des propos équivoques, puisqu'il connaît l'issue de l'aventure. Que la modalisation, dans le fantastique, vise toujours à induire le récepteur en erreur¹², comme l'affirme Barthes, voilà qui est douteux ; du moins est-il certain que l'équivoque et le leurre s'adressent souvent au seul lecteur :

[...] c'est lui [le lecteur] qui a intérêt à ce que la vérité soit à la fois nommée et esquivée, équivoque dont s'acquitte très bien le comme du discours, puisqu'il indexe la vérité et cependant la réduit déclarativement à une simple apparence. Ce qu'on entend ici est donc la voix déplacée que le lecteur prête, par procuration, au discours : le discours parle selon les intérêts du lecteur (1970a : 157).

La mise en veilleuse de connaissances permet de maintenir un certain suspense et entretient, par ricochet, l'intérêt du lecteur.

Par ailleurs, un examen attentif de la figure de l'investigateur prouve que la présence d'un tel personnage dans le fantastique canonique, loin d'être aléatoire, répond à une exigence herméneutique. Dans les quatre récits qui mettent en scène un enquêteur, la finale comporte un événement susceptible d'être expliqué de façon rationnelle : dans « Les messagers de l'ascenseur », l'embarras de M. Portali peut être imputable à la folie ; dans « Le fragment de Batiscan », le narrateur ne fait que supposer qu'un sort funeste l'attend ; dans « L'auteur du "Temps d'ai-

12. Il serait tentant de croire au contraire que la modalisation, qui exprime une ambivalence entre le familier et le surnaturel, constitue une sorte de micro-mise en abyme du fantastique.

mer” », un homme se suicide ; dans « Belphéron », un navire fait naufrage. Si aucun investigateur ne montrait le bien-fondé de la thèse fantastique, l’explication rationnelle l’emporterait par défaut ; partant, aucune lecture fantastique de ces textes ne serait possible. Le personnage-enquêteur se charge d’accorder un certain crédit à l’explication fantastique, sans toutefois la donner comme assurée.

Dans les récits de fantastique canonique dépourvus d’investigateurs, l’issue relève du surnaturel ou de l’impossible : une femme retrace mystérieusement un homme et lui remet un prix singulier : une décharge de revolver dans le ventre (« La loterie ») ; un pendu soupire et rit avant de prendre la fuite (« Le pendu ») ; un homme se transforme en chose (« L’objection ») ; un homme se transforme en monstre (« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau »). Nul besoin ici d’un enquêteur pour accréditer l’explication fantastique, puisque la conclusion relève d’emblée du surnaturel.

Presque tous les récits néo-fantastiques ont une finale qui ouvre sur l’insolite : la découverte par un homme de sa propre mort (« La fin ») ; l’existence d’un livre infini (« Le livre du dormeur ») ; un pouvoir singulier (« Le parc ») ; une peau amovible (« Comme un gant ») ; une disparition humaine causée par un éternuement (« Drôle de soirée »). Dans tous ces textes, le héros assiste à la transformation ; il ne fait pas qu’en constater les effets. C’est dire qu’il lui est difficile de passer à côté de l’explication fantastique... La même situation se produit, quoique dans une moindre mesure, dans « Les petits trains », où la narratrice entend une voix mystérieuse, et dans « Adorable Dora », où une machine à écrire prend la liberté de rédiger des romans. Si l’explication fantastique jouit ici d’un crédit moindre c’est, dans le premier cas, parce que la possibilité de la folie ne peut être écartée et, dans l’autre, parce que le phénomène fantastique n’a pas de témoins (Dora n’écrit que pendant le sommeil de son maître). Même si la solution fantastique ne constitue pas l’explication obligée du récit, elle n’en est pas moins puissamment évoquée par la fiction, ce qui décharge de la nécessité de mettre en scène un enquêteur, dont la principale fonction semble consister à suggérer une solution contraire aux lois naturelles.

Il reste à expliquer pourquoi la figure de l’enquêteur apparaît dans « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » et dans « La fin », deux nouvelles qui se terminent pourtant sur un

événement tout à fait insolite. La figure de l'investigateur y est beaucoup plus diffuse que dans le cas du fantastique canonique, elle fait l'objet d'une évocation rapide ; elle ne traverse pas l'espace scripturaire de part en part. Par son caractère rationnel, elle apporte de la plausibilité à un événement qui en est singulièrement dépourvu. Peut-être est-ce là en définitive la principale fonction de cette figure dont la présence ne répond à nulle exigence herméneutique.

Somme toute, seuls les récits de fantastique canonique où surgit un enquêteur semblent structurés comme une énigme ; les autres, s'ils exploitent quand même des éléments mystérieux, tiennent peut-être davantage du paradoxe : leur conclusion, proprement fantastique, contredit l'idéologie professée dans le reste de la fiction.

D'un point de vue plus général, toutes les nouvelles néo-fantastiques (sauf « Adorable Dora »), qu'elles évoquent ou non le motif de l'enquête, présentent leurs conclusions comme définitives. De même, les récits de fantastique canonique qui n'intègrent pas d'enquête donnent comme certaine l'issue de l'aventure. Pour leur part, les œuvres traditionnelles qui mettent en scène un investigateur conduisent à des conclusions sujettes à caution : c'est là où la résistance au fantastique est la plus forte.

Si tous les textes du corpus accréditent le fantastique au cœur même de l'intrigue, ils ne résolvent pas pour autant de semblable façon le débat sur le réel et l'improbable. Dans le fantastique canonique, les acteurs du drame estiment irréductible l'écart qui sépare la norme du prodige ; dans le néo-fantastique, les personnages ont tendance à agrandir leur schème d'intelligibilité du monde, de manière à y intégrer l'événement inhabituel. S'ils manifestent de la surprise devant l'événement problématique, les acteurs de ces derniers récits se signalent néanmoins par un étonnant manque de curiosité, ce qui explique aussi l'absence d'enquêteurs.

*
* * *

L'étude des transformations actantielles et du code herméneutique confirme le caractère stéréotypé des récits de fantastique canonique, qui opposent invariablement une force surnaturelle à une victime humaine, qui misent toujours sur la passivité et l'aliénation de l'humain et qui, dans des configurations narratives

bien précises, inscrivent dans leur trame la figure de l'enquêteur. Ces observations montrent de nouveau l'influence prépondérante du modèle dans les pratiques d'écriture du fantastique canonique. En revanche, l'enchaînement aléatoire des divers épisodes du récit, la mise en scène de personnages exclusivement humains, dotés d'un pouvoir inconnu ou ignoré – et, partant, le refus d'incarner les deux tendances de l'esprit schizoïde dans deux créations bien distinctes –, le rejet des procédés convenus de dévoilement de l'énigme et l'absence de règle liée à la présence ou à l'absence de l'enquêteur, rappellent le caractère novateur et anti-conventionnel de la prose néo-fantastique. Si l'un des registres se situe délibérément dans le *prévisible*, l'autre ouvre grand la porte à l'*improvisation*.

Dans le prochain chapitre, « La transmutation des sens », je poursuivrai l'enquête et tenterai de dégager l'idéologie à l'œuvre dans les récits du corpus.

CHAPITRE IV

LA TRANSMUTATION DU SENS

À travers ce renversement des valeurs s'exprime une certaine réflexion de la littérature qui va de la mise en question des valeurs familières à la révélation d'une totalité du monde.

Nicole TAILLADE,
Ambiguïtés du récit fantastique.

Avec ses deux configurations, le fantastique québécois revêt quelque peu l'allure fabuleuse d'une créature bicéphale. Chacune de ces deux têtes présente une conformation particulière : si la première se développe autour de la structure de la fatalité, la seconde en revanche prend le hasard pour charpente¹. Rappelons pour mémoire que l'humain, dans le fantastique canonique, attiré tout autant qu'effrayé par une situation insolite ou un personnage mystérieux, se porte au-devant de son funeste destin ; dans le néo-fantastique, le héros satisfait son propre désir ou celui d'un autre par pur hasard. Dans l'un, un effroi voluptueux préside à la saisie de la *réalité déviante* et ne quitte pas le protagoniste jusqu'à l'issue du drame ; dans l'autre, les événements s'enchaînent de façon beaucoup plus libre et gratuite, et provoquent chez le personnage indifférence, détachement, curiosité ou satisfaction.

1. Se reporter au chapitre III pour plus de détails.

Si dissemblables fussent-ils, ces courants reposent sur une même problématique, puisqu'ils sont tous deux liés à la représentation de l'inadmissible. Est-ce à dire qu'ils partagent la même idéologie² ? Pas nécessairement : les idées sont choses fluctuantes ; elles apparaissent et disparaissent avec les époques, au gré des modes³, des préoccupations du moment. Aussi serait-il plus juste d'affirmer que les deux rejetons du fantastique entretiennent le même *rapprochement* à l'idéologie : celui de la *subversion*.

Le surgissement dans le texte d'un événement qui contredit la logique appelle-t-il une remise en question de la norme ou des modes d'appréhension du réel ? Modifie-t-il d'autres règles qui régissent l'existence des personnages ? Invite-t-il à revoir seulement un aspect restreint de l'expérience humaine ou tout le champ du possible ? En d'autres termes, contamine-t-il l'ensemble des niveaux idéologiques exploités dans une fiction ou reste-t-il confiné à un seul secteur ? Avant de répondre à ces questions, une réflexion sur le concept de norme s'impose.

Tout texte prend appui sur des normes, charrie un certain nombre de poncifs, véhicule une idéologie de convention – fût-ce pour la déconstruire. Roland Barthes regroupe ces « citations d'une science ou d'une sagesse » (1970a : 27) sous l'appellation de « codes culturels ». La notion de code convient fort bien au fantastique, qui se définit précisément par rapport à la norme. En effet, un texte n'est fantastique que dans la mesure où il propose une infraction à une règle, ce que Jean Fabre appelle une « altération » (1992 : 107). Les aventures qui se déroulent dans la brume des rêves, les étrangetés qui jettent un éclat surnaturel à la faveur de la fatigue ou de la faiblesse psychique d'un personnage ne relèvent pas du fantastique pour cette raison qu'elles ne mettent en péril aucune règle établie. Si le fantastique nargue la Loi, il ne saurait toutefois s'en passer, car, sans elle, son caractère scandaleux s'évanouirait ; il participerait alors du merveilleux. Par

2. Outre le fantastique québécois contemporain, toute la production fantastique parue depuis les origines constitue l'enjeu de cette question.

3. D'un point de vue historique (et compte tenu des littératures autres que québécoise), le néo-fantastique est apparu plus tard que le fantastique canonique, même si les deux registres coexistent au Québec dans la période étudiée.

conséquent, je suggère de désigner par l'expression *code logique*, formée sur le modèle de Barthes, l'ensemble « des lois du Cosmos et des lois éthico-logiques » (Fabre, 1992 : 107) que convoque le récit.

Bien qu'il se caractérise par son aspect iconoclaste et transgressif, le fantastique ne se réduit pas à cette seule dimension : il se réclame également d'une tradition littéraire fondée sur la référentialité. La profusion de notations réalistes contenues dans ce type de récits le prouve d'abondance⁴. Je conserve donc l'appellation *code culturel* pour désigner les savoirs énoncés. Cependant, j'accrois la portée de cette notion telle que la définit Barthes de façon à inclure, outre les énoncés de valeur gnomique, les références à des habitus, c'est-à-dire tous les passages qui contiennent une information importante sur la civilisation et, notamment, sur les mœurs collectives et individuelles. Aussi bien, ce code rend compte du discours sur le monde.

Louise Milot et d'autres chercheurs ont développé une hypothèse « à l'effet que dans la substance de contenu de tout discours fictif se trouve inévitablement inscrit ce qu'[ils] appelle[nt] une *conception du littéraire* » (Beauregard, Milot et Saint-Jacques, 1987 : 132). Ainsi, le récit fantastique tiendrait un discours sur la littérature et proposerait une « théorie de la littérature ». Comme le fantastique fait figure de littérature *déviante* – puisqu'il ne respecte pas toutes les règles de vraisemblance qui régissent d'ordinaire les récits –, il risque de véhiculer une conception singulière de la littérature, conception qui pourrait par la suite être projetée sur lui pour mieux l'éclairer. Je prendrai en écharpe sous la désignation de *code littéraire* toutes les figures relatives aux locuteurs autorisés⁵ (écrivains, journalistes, *speakers*, juristes, etc.) et à leurs paroles, et les phénomènes d'intertextualité (incluant les épigraphes et, s'ils sont donnés en citation, les énoncés gnomiques).

4. Surtout, comme nous le verrons, en ce qui concerne le fantastique canonique.

5. Sur cette question, se reporter aux travaux de Pierre Bourdieu.

LE CODE LOGIQUE

L'étude du code logique s'ouvre sur un paradoxe : la norme que contrarie l'occurrence insolite constitue le centre creux du discours fantastique, puisqu'elle sert de référence sans faire l'objet d'une description. L'on pourrait emprunter ici la notion de « paradigme absent » développée par Marc Angenot à propos de la SF et l'appliquer *mutatis mutandis* au fantastique. Dans un article resté célèbre, ce chercheur suggère que les mots de la science-fiction, et même les « néologies⁶ », reçoivent leur sens de leur position syntagmatique dans le discours et non de leur situation dans le paradigme : « Ce qui caractérise sémiotiquement la SF est d'être un discours fondé sur une syntagmatique intelligible mais des mirages paradigmatiques, des *paradigmes absents* » (1978 : 75). Autrement dit, en l'absence de système d'oppositions sémantiques (le paradigme), c'est le contexte qui confère un sens à la néologie. La compréhension des événements de ces récits ne cause aucun problème au lecteur, car les faits exposés donnent l'impression d'admettre un référent réel, bien que celui-ci soit purement illusoire. Dans le discours fantastique comme dans le discours science-fictionnel, la perturbation prend place à l'intérieur d'un paradigme sous-entendu bien plus que décrit⁷. Aux moments forts de l'histoire, l'incrédulité et l'effroi du héros suffisent à signaler qu'un décrochage a lieu, sans que le narrateur n'ait besoin d'identifier la règle bafouée. Une observation de Charles Grivel résume le problème : « En somme, le désir se fixe sur la suspension fictive et temporaire d'une règle que cette suspension elle-même institue. Cette règle n'est donc ni plus ni moins "imaginaire" que ce qui y contrevient » (1992 : 15). C'est dire que le système logique est rarement présenté comme un donné dans le fantastique, mais plutôt comme un présupposé. Aussi doit-on reconstruire la règle à partir de la perturbation. Des

6. « L'ancienne rhétorique distinguait le "néologisme", abus répréhensible, création précieuse de mots "inutiles" et la "néologie", création justifiée par les besoins de la langue et de société, saine et nécessaire innovation. "La néologie est un art, le néologisme, un abus", dit le Dictionnaire de l'Académie dans son édition de 1762 » (1978 : 76-77).

7. Cependant, cette perturbation s'intègre assez mal au syntagme, puisqu'elle fait figure de brisure syntaxique.

difficultés surgissent lorsque l'événement problématique autour duquel gravite la fiction n'est pas décrit en clair, pour éviter de mettre en péril la crédibilité de l'instance énonciative. Il faut le reconnaître : les contours de l'événement improbable sont souvent gommés. Si l'accès au code logique n'est pas immédiat et si l'événement fantastique lui-même fait l'objet d'une certaine occultation de la part du narrateur, comment déchiffrera-t-on le système de référence qui sert d'armature au récit ? Discrétion n'est pas silence absolu. Certes, les motivations de l'agent fantastique sont le plus souvent gardées secrètes – l'étude des programmes narratifs au chapitre précédent le prouve au demeurant –, mais ses exploits sont relatés. Un pouvoir insolite⁸, une transformation manifeste⁹, l'animation d'un objet¹⁰ ou même la matérialisation d'un objet à conviction, qui a force de preuve¹¹, attestent la réalité de l'improbable. Dans d'autres cas, il faut se contenter de l'ombre du *monstre* ; l'incidence de ses actions sur l'existence d'un personnage éclaire alors, à posteriori, son activité. Une série de coïncidences suspectes¹² ou de témoignages contradictoires¹³ portent le trouble chez un personnage et l'amènent à établir une causalité mystérieuse entre divers éléments isolés. Ces conjectures suggèrent sans la garantir la réalité d'une intervention surnaturelle.

8. Dans « Le parc », « Comme un gant », « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir ».

9. Dans « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », « Drôle de soirée ».

10. Dans « L'objection », « Le pendu », « Adorable Dora ».

11. Mon corpus ne comporte aucun exemple de cette sorte. Je pense à la nouvelle « Le pied de la momie », de Théophile Gautier. Un homme fait l'acquisition d'un pied de momie. La nuit suivante, la propriétaire de ce pied, une princesse égyptienne, lui apparaît. L'homme lui restitue son pied. En signe de gratitude, la princesse lui offre alors un bijou en pâte verte représentant Isis. Le lendemain, le héros se réveille et comprend qu'il a rêvé toute son histoire. C'est alors qu'il aperçoit, à la place du pied de momie acheté, la petite figurine reçue en cadeau.

12. Voir « La loterie », « L'auteur du "Temps d'aimer" », « Le fragment de Batiscan », « Le livre du dormeur », « Belphéron ».

13. Voir « Les messagers de l'ascenseur », « La fin ».

Deux classes de signaux décrits au chapitre I sont d'un secours précieux pour la reconstitution du « paradigme absent » : les connotateurs de fantastiçité et les modalisateurs. En traduisant la surprise ou la peur d'un personnage devant un événement, les connotateurs de fantastiçité marquent un écart entre l'attendu (la loi) et l'imprévisible (le fantastique). De même, les modalisateurs, qui expriment une réserve, un doute sur la réalité du prodige, donnent à imaginer la norme dont ils se réclament. En somme, le code logique doit être réinventé à même son contraire, l'infraction, tant il est vrai que l'exception confirme la règle.

Pour isoler les occurrences d'étrangeté dans les récits fantastiques du corpus, il importe de repérer les signaux de « déréalité » (connotateurs de fantastiçité et modalisateurs) et d'identifier l'événement auquel ils se rapportent. Ce petit exercice permet de constater que les fictions rendent farfelus l'assimilation de la vie à une loterie (« La loterie »), la réincarnation (« L'auteur du "Temps d'aimer" »), l'existence d'une machination destinée à contrecarrer les recherches des spécialistes de l'œuvre de Fréçette (« Le fragment de Batisçan »), la transformation d'une personne humaine en monstre (« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau »), l'animation d'objets (« Adorable Dora », « L'objection »), l'existence d'un démon marin (« Belphéron »), la compatibilité des états de vivant et de mort (« Le pendu », « La fin »), la possibilité qu'une chose ait eu lieu et n'ait pas eu lieu simultanément (« Les messagers de l'ascenseur »), la disparition d'un homme causée par un éternuement (« Drôle de soirée »), l'ajustement de la réalité sur un modèle fictif (« Le parc »), le caractère amovible de la peau humaine (« Comme un gant »), l'envol d'une femme (« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »), la possibilité pour un dormeur de devenir le personnage rêvé, de même que l'existence d'un livre infini (« Le livre du dormeur »). Il faut ajouter un terme à cette liste. Dans « Les petits trains », l'étonnement devrait saluer le surgissement d'une voix intérieure qui récite une histoire d'euthanasie. Or, il est déplacé sur ce récit. La stupéfaction manifestée se trouve dans un rapport métonymique – c'est-à-dire de contiguïté – avec l'événement proprement fantastique, plutôt que dans un rapport métaphorique, comme dans les autres récits, où la surprise mesure directement l'écart entre le prévisible et l'inadmissible. La dérive du sentiment d'effroi ou de surprise opère une euphémisation du fantastique – aussi n'est-il pas surprenant que ce texte relève du

néo-fantastique. L'extrême complexité narrative des « Petits trains » opère une dilution du fantastique. Du reste, les événements proprement fantastiques de cette nouvelle profitent du climat d'étrangeté instauré à propos de toute autre chose.

Définissons maintenant les règles enfreintes dans les textes évoqués, en déduisant la loi de son envers, l'infraction. Plusieurs des altérations court-circuitent une règle logique, biologique ou physique : *a* et non-*a* ne peuvent avoir lieu simultanément (« Les messagers de l'ascenseur », « La fin »), et son corollaire : ce qui n'est pas vivant ne peut être animé (« Le pendu », « L'objection », « Adorable Dora »), le corps humain n'est pas susceptible de transformation subite et radicale (« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », « Drôle de soirée »), aucune propriété humaine autre que celles qui sont déjà découvertes n'est possible (« Comme un gant », « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »), un livre ne saurait être infini (« Le livre du dormeur »). Deux récits bafouent une loi sociale : la vie n'est pas une loterie (« La loterie »), aucune machination ne vise l'élimination des spécialistes de Fréchette (« Le fragment de Batiscan »). Les événements qui s'inscrivent en faux contre ces deux dernières lois ne sont pas à proprement parler impossibles – comme l'étaient les précédents –, ils sont plutôt improbables, car les lois sociales sont moins rigides ou impératives que les lois logiques ou biologiques.

Des altérations accréditent des croyances qui circulent dans la culture populaire ou des savoirs mis à la mode par les courants ésotériques. Voici, d'un point de vue rationaliste, les règles contredites par de telles expériences : la fiction ne dicte pas la réalité (« Le parc »), la réincarnation n'existe pas (« L'auteur du "Temps d'aimer" »), pas plus que les démons (« Belphéron ») ou les Muses (« Les petits trains »). Dans le cas de « L'auteur du "Temps d'aimer" » et de « Belphéron », l'événement perturbateur relève du surnaturel, car il implique l'existence d'une puissance supérieure. De toutes les aventures décrites, celles que mettent en valeur « Le parc » et « Les petits trains » paraissent les plus fantaisistes, les plus ludiques ; ces deux récits affichent ouvertement leur nature fabulatrice et se jouent des lois littéraires traditionnelles : vraisemblance, réalisme et représentativité. Ils occupent donc une place un peu à part dans mon corpus, car ils portent ouvertement atteinte à des conventions littéraires. On ne peut qualifier d'impossible l'occurrence qui transgresse une loi littéraire ; une telle perturbation n'est pas de même nature que celle

qui contrevient à une règle de physique. Dans une certaine mesure, de tels récits parodient les œuvres de fantastique canonique en démontant les mécanismes littéraires, les artifices de convention grâce auxquels celles-ci construisent leur fantasticité.

Si, dans mon corpus, certains récits se bornent à contester la validité de thèses développées au nom de la rationalité, d'autres appuient les croyances que véhicule la pensée magique ou mythique. L'esprit cartésien reçoit tous ces événements avec la plus grande prudence et les juge irrecevables. Le statut de l'événement fantastique varie selon les récits : la gamme s'étend de l'impossible à l'improbable en passant par le surnaturel, le non-plausible et la pure fantaisie. Il est intéressant de constater que l'éventail des *impossibilités* se distribue également entre le fantastique canonique et le néo-fantastique, à l'exclusion de la *fantaisie* (représentée par « Le parc » et « Les petits trains »¹⁴), qui met en jeu une règle littéraire et qui est l'apanage du néo-fantastique. À cette exception près, les deux courants du fantastique explorent les limites de la rationalité ; seule diffère la manière d'envisager l'insolite.

L'AGENT FANTASTIQUE

L'agent fantastique, c'est-à-dire celui qui enfreint la règle, le sujet opérateur des programmes narratifs fantastiques, est tantôt humain, tantôt non humain.

Le fantastique canonique

La femme qui tue un homme d'une décharge de revolver dans le ventre, dans « La loterie », est marquée comme non humaine. Le narrateur la compare successivement à une automate, une poupée de cire, et met en doute à maintes reprises sa nature humaine. Le sujet opérateur de « L'objection » n'est pas d'origine humaine, puisqu'il se confond entièrement avec des objets. S'il n'attribue pas explicitement le naufrage de *L'Atlante* au démon marin Belphéron, Valdec n'en exclut pas moins toute action naturelle : « Non, rien de matériel, rien de tangible, rien qui appartienne à notre monde... » (Sernine, 1979 : 92-93). Par définition,

14. D'ailleurs, la fantaisie est incompatible avec le fantastique canonique, qui mise non sur la gratuité, mais sur la nécessité.

un agent surnaturel n'est pas humain. Dans « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », on peut croire un instant que l'oncle du narrateur est l'artisan de la transformation de son neveu ; toutefois, comme l'oncle lui-même a vraisemblablement fait l'objet de cette métamorphose, force est de postuler l'existence d'un autre agent – et rien ne prouve que celui-là ait été humain. De même, dans « L'auteur du "Temps d'aimer" », le suicide de l'écrivain Gautier semble accréditer la thèse de la réincarnation. Qui ne voit cependant que cet acte destitue l'écrivain de son statut de sujet en le contraignant à devenir un pur objet qui se réincarne de façon mécanique ? Le projet, assurément, n'est pas *humain*. Le pendu qui s'amuse à déjouer les attentes du veilleur, qui soupire et rit au mépris des lois biologiques, celui-là est-il humain ? On peut douter qu'il soit resté humain après la pendaison, s'il le fût jamais... Dans « Le fragment de Batiscan » et « Les messagers de l'ascenseur », l'agent transformateur se dérobe sans cesse : Flora et les Maure-Zocail, bien que nommés dans le texte, n'en sont pas moins fortement occultés. En outre, il paraît peu probable qu'un individu, voire un groupe, planifie à travers le temps (sur près de 70 ans) un complot pour perdre les spécialistes de Fréchette ! Quant aux Maure-Zocail, ils se réduisent pour M. Portali à un nom, vaguement biscornu. Dans ces deux cas, il faut distinguer entre l'agent apparent, extérieur, et l'agent présupposé qui, seul, est à la mesure de la transformation¹⁵. Les aventures qui adoptent la figure du destin admettent le plus souvent (voire toujours) comme premier agent un sujet non humain.

Le néo-fantastique

Dans ce registre, des agents humains sont aussi à l'origine de plusieurs étrangetés. Ainsi, les protagonistes du « Parc » et de « Comme un gant » se découvrent des talents pour le moins inhabituels ; l'héroïne de « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » dispose du pouvoir de s'envoler ; M. Courchesne est responsable de sa propre disparition et du désennui de la narratrice (« Drôle de soirée ») ; M. Dupont nargue (à son insu) une loi biologique (« La fin ») ; un homme se transforme un peu chaque jour suivant le personnage dont il rêve la nuit (« Le livre du

15. Sur cette question, se reporter à la première partie du chapitre III.

dormeur »). La fiction attribue la paternité des événements insolites à des sujets humains pourvus des attributs idoines : nom, personnalité, profession. Cependant, dans « Adorable Dora », une machine (sujet non humain) défie les interdits institués par l'homme. Quant à la voix qui récite une histoire à la narratrice dans « Les petits trains », il est difficile de déterminer sa nature. Son origine demeure incertaine.

En résumé, les textes de fantastique canonique ont tendance à parer l'agent du drame d'attributs non humains. À l'inverse, dans presque toutes les œuvres de néo-fantastique, le contrevenant au code logique est d'origine humaine. Faut-il s'en étonner ? Le chapitre III a démontré qu'une implacable fatalité oriente l'action du fantastique canonique et que le hasard sert de ressort narratif au néo-fantastique. Or, la fatalité est le fait d'une puissance, sinon supérieure, du moins extérieure à l'homme, tandis que le hasard, dans le fantastique, est toujours l'œuvre – bien que non préméditée – d'un humain. On comprend dès lors que l'une insuffle la peur au protagoniste et que l'autre puisse sécréter chez le personnage une variété de sentiments.

ALIÉNATION

La perturbation qui altère le quotidien n'est pas sans avoir une incidence sur le comportement du héros. Comment pourrait-il en être autrement, puisque ce dernier devient étranger à son propre monde au point de ne plus le reconnaître ? L'altération force l'humain à remettre en question sa conception du réel, elle le dépossède de son assurance ; en somme, elle lui fait subir une « aliénation », pour reprendre le terme de Fabre. « L'Aliénation, observe-t-il, sera pour nous une Altérité à rebondissement, le prolongement que subit l'Altération lorsqu'elle passe de l'objet (la nature) au sujet (l'homme comme percevant) » (1992 : 108). J'ajouterais que le concept d'aliénation rend particulièrement bien compte des cas où l'humain subit une réification, non seulement sur le plan physique, mais aussi – et surtout – sur le plan moral, c'est-à-dire lorsqu'il perd son statut de sujet pour endosser celui d'objet¹⁶. Il y a là comme une possession au second degré. Dans le fantastique canonique, une puissance extérieure opère l'aliéna-

16. Sur cette question, se reporter au chapitre III.

tion du héros. Dans le néo-fantastique, on parle d'auto-aliénation toutes les fois que le protagoniste est l'agent de sa transformation – celle-ci fût-elle sentie comme un gain. Dans les nouvelles où un acteur modifie non intentionnellement le statut d'un autre personnage, l'aliénation ressortit à l'absurde.

REMISE EN QUESTION DES MODES D'APPRÉHENSION DU RÉEL

La transgression remet en cause la valeur de la norme. Ne faut-il pas revoir en effet une règle réputée inviolable mais contredite avec vigueur par un événement ? L'autorité se trouve-t-elle du côté de la loi ou de l'expérience ? Le fantastique ranime la vieille querelle des universaux à propos de l'idée et de la chose : lequel, de l'empirisme ou de l'exercice de la rationalité, fonde la connaissance ? Le récit fantastique se garde bien de résoudre une fois pour toutes le débat ; il se contente, plus modestement, d'en indiquer l'enjeu : la sauvegarde de la raison ou la désintégration de la personnalité, c'est-à-dire la dérive schizoïde. Les dangers de la confrontation sont encore plus grands dans le cas du néo-fantastique, où la conscience perceptive génère le fantastique. Rejeter l'improbable revient ici pour le sujet à se discréditer lui-même.

Le questionnement suscité par le surgissement de l'inadmissible implique aussi une remise en question des modes de connaissance. On ne peut que souscrire à une proposition que formule Roger Bozzetto :

Car ce que ce genre [le fantastique] met en jeu, ce n'est pas un sens différent, une variante interprétative, c'est la question même des limites occultées de la raison dans son propre établissement en norme, ce sont les apories du langage, c'est la place assurée de la Raison, du sujet dans le monde et de ses rapports à la réalité comme à l'intelligibilité (1992 : 50).

Pour parler comme Fabre¹⁷, le fantastique remet en cause la suprématie de l'horizontalité. Après s'être libéré de la tyrannie d'une verticalité réputée seule source du savoir, l'homme ne se

17. Voir, au chapitre I, le résumé de l'étude anthropologique de Fabre (p. 31-32).

serait-il pas rendu coupable de l'excès contraire en accordant à la rationalité une importance démesurée ? Telle est la question qui semble se dessiner en filigrane dans le texte fantastique. Les écrivains font passer le questionnement sur le réel par la fiction. En orientant la réflexion vers les modes d'appréhension du réel, ils détournent l'attention des modes de représentation du réel – dont l'écriture.

Le fantastique est un phénomène éminemment littéraire¹⁸, puisqu'il confronte, dans un cadre bien délimité des discours contradictoires relatifs à un événement improbable ; *il n'existe pas dans le réel*. Tout l'art des fantastiqueurs consiste à faire de leur texte un simulacre de réalité, à prêter une certaine référentialité au fantastique par le biais d'une des voix du discours. Si le prodige appartient à notre monde, on ne peut imputer à l'écriture son invention, mais sa recreation seule ou, si l'on préfère, sa transposition ; la langue peut alors évoquer l'événement anémique au même titre que n'importe quel objet réel. On aperçoit ici l'étendue de l'imposture : les auteurs concentrent l'attention sur le propos seul pour éviter que les soupçons ne portent sur l'écriture ; ils font comme si le fantastique n'était pas une construction littéraire, mais une donnée du réel. Cette feinte, qui s'inspire de la théorie qui fait de la littérature un reflet du monde, attribuée à l'écriture une transparence totale ; elle occulte la subjectivité qui préside à tout travail scripturaire pour ne mettre en évidence que le *message*. En conséquence, elle nie la réalité, l'épaisseur, voire l'obscurité de la lettre. La littérature ici se désavoue elle-même.

Si la critique admet volontiers que le discours fantastique remet en question les *modes d'appréhension du réel*, elle néglige très largement le fait qu'il met aussi en cause les *modes de représentation du réel*, et l'écriture au premier chef. Pourtant, malgré les prétentions réalistes des fantastiqueurs, quel lecteur se laisse prendre au piège de ces fictions ensorceleuses plus que la durée d'une lecture ? En outre, même si les écrivains s'efforcent de camoufler l'ambiguïté de l'écrit, leurs œuvres la proclament : réputée neutre et limpide, l'écriture du texte qui rapporte l'improbable contient bien souvent, et dès l'apparition du genre, des

18. On peut le retrouver aussi dans d'autres arts où la narrativité joue un rôle important, comme le cinéma et la bande dessinée.

spécimens d'écriture qui génèrent un maléfice. Les livres de sorcellerie et d'alchimie ne sont-ils pas marqués du sceau du fantastique ? Les écrivains ont longtemps entretenu l'idée que les écritures recevaient un statut radicalement différent, selon qu'elles *provoquaient* ou qu'elles *évoquaient* le phénomène anormal. Tandis qu'on jetait l'opprobre sur les formules d'incantations et d'exorcismes à cause de leur rapport avec le surnaturel, on niait du même mouvement que le témoignage pût avoir la moindre parenté avec le fantastique.

Depuis l'avènement de « l'ère du soupçon », le matériau littéraire reçoit l'attention des chercheurs. La poussée des théories littéraires a entraîné un vaste questionnement autour de la notion de littérature. Le fantastique a quelque peu échappé à cette opération de démystification – on sait que l'intérêt des chercheurs pour les formes de la littérature marginale est récent. Il importe d'y aller voir de plus près. S'il est vrai, comme le suggère Milot, que toute œuvre propose une conception de la littérature, il serait juste que les textes fantastiques livrent une théorie du fantastique par le biais de leur code littéraire. Les fictions dépourvues d'un tel code sont moins susceptibles d'ébrécher la thèse de la littérature-reflet, car le problème de la frontière entre le « réel » et le « fictif » ne s'y pose pas avec la même acuité. Les fantastiqueurs qui utilisent les figures de l'écrivain ou du livre sont obligés de se situer par rapport à cette frontière. S'ils la ramènent du côté du réel, ils accréditent la vieille thèse ; s'ils la repoussent du côté du fictif, ils dénoncent l'artifice du reflet et renouvellent la réflexion sur la littérature – et sur le fantastique. En plus de conférer à l'ensemble de son discours une valeur testimoniale (par exemple, en affirmant consigner des faits réels), le narrateur peut produire, à l'intérieur de son récit, des fragments d'écriture de type informatif (journal, compte rendu, lettre, etc.) qui rendent compte d'un événement improbable. Dans un tel cas, il reproduit dans l'univers représenté les modalités d'existence de son propre discours. Le récit réfléchit sa propre image, comme dans une mise en abyme. Il va de soi qu'un pareil phénomène d'autoréflexion peut révéler de façon particulièrement forte la conception du fantastique de l'auteur. Mais avant d'examiner les théories de la littérature que proposent les fictions retenues, j'étudierai le discours social véhiculé et ses éventuelles transformations sous l'influence du fantastique.

CONTAMINATION ?

Une fois identifiée la dérogation au code logique, il reste à déterminer si cette faute première contre la raison s'accompagne de transgressions à d'autres niveaux idéologiques. Les codes littéraire et culturel retiendront mon attention car, en générant un discours sur la littérature et sur le monde, ils forment la toile de fond idéologique sur laquelle se détache l'événement fantastique. Il s'agira, non pas d'évaluer en valeur absolue si un fait énoncé bafoue ou non une règle, mais bien plutôt de comparer les divers états de savoir formulés dans chacun des textes, afin de voir si une transformation se produit en cours de récit. Autrement dit, c'est l'œuvre, et non le lecteur, qui impose la norme. Le premier état de connaissance fera office de degré zéro : c'est par rapport à lui que les états successifs paraîtront *transgressifs*. Au terme de cette analyse, je dirai que les nouvelles dont le code culturel ou le code littéraire comporte des fluctuations de valeurs ont été touchées par la contamination : la violation du code logique y aura provoqué la rupture de quelque autre norme.

J'examinerai à l'intérieur du paradigme social toute référence à une norme sociale, c'est-à-dire toute notation impliquant une définition de la société, des individus qui la composent et des liens établis entre eux, incluant, le cas échéant, les relations amoureuses. Le paradigme littéraire comprendra toutes les figures relatives à l'écriture (le livre, l'écrivain, le journaliste, le message, etc.), de même que les phénomènes d'intertextualité (les épigraphes et, s'ils sont présentés comme des citations, les proverbes).

LE CODE CULTUREL

LE FANTASTIQUE CANONIQUE

« *Les messagers de l'ascenseur* »

Très riche, le code culturel de M. Portali offre à cet homme de science une bonne compréhension des diverses situations dans lesquelles il se retrouve. Après avoir pris connaissance du message de l'ascenseur, M. Portali tâche de se remémorer le visage des Maure-Zocail. Il revoit le visage de jeunes gens dans la trentaine et conclut qu'il doit s'agir d'un « couple hyperbanal et marié, apparemment, en bonne et due forme » (Brulotte, 1983 : 119). Il fait ensuite porter ses réflexions sur le nom composé des signataires du billet : « À tort ou à raison, ce petit conformisme

social repensé me plaît » (p. 119). M. Portali s'affirme déjà dans ces deux extraits comme un ennemi du conformisme, notamment dans le domaine de l'écriture. Plus loin, l'auteur du *Cahier des heures* oppose encore l'orthodoxie à la dissidence, et accorde sa préférence à cette dernière : « Sans doute parce qu'en se donnant la mort d'une manière affichée, ils voulaient déranger l'inertie de l'immeuble, ébranler notre conscience tranquille, et, plus largement, s'affirmer de manière agressive face à une société qu'ils jugeaient intolérable » (p. 126). Bien entendu, de tels propos ont pour effet d'affirmer l'ouverture d'esprit du narrateur : il ne s'agit pas d'un personnage réactionnaire, récalcitrant à toute nouveauté, mais bien plutôt d'un être disposé à accepter le changement – forme édulcorée du fantastique. Un peu plus loin, le héros se pose comme un ardent défenseur de la liberté. Il se montre également au fait de certaines réalités : « On ne sait jamais dans quel état on peut se retrouver après ce genre de soirée » (p. 123) ; « Par le biais des réceptions, on peut gravir plus vite l'échelle sociale, c'est bien connu » (p. 120) ; « quartier mal famé, du côté du port » (p. 127) ; « Je suis plus vieux qu'eux et j'ai droit à des égards » (p. 122) ; « Admettons que j'aie commis une infraction au code social » (p. 122). Cette dernière phrase mérite attention. M. Portali, coupable d'une infraction sociale, semble expier son crime dans le reste de la nouvelle et reçoit comme châtement ultime l'isolement du reste des humains. L'expression « so what ? », qui revient à six reprises et qui montre la désinvolture de M. Portali face à son insociabilité, justifierait en quelque sorte la finale de la nouvelle. M. Portali « n'a pas d'amis », passe « ses soirées dans des revues scientifiques et dans des livres », « [c]'est en fait un être très marginal, décidément » (p. 122). Ces observations, que M. Portali attribue hypothétiquement à autrui, conduisent l'homme de science à s'interroger non seulement sur la valeur, mais surtout sur la normalité de certains de ses choix : « Est-ce si anormal d'avoir choisi la solitude réflexive, est-ce si malsain pour l'esprit ? La société n'a-t-elle pas besoin de ceux qui vouent leur destin à la recherche, à l'exploration, à la découverte, à la création ? » (p. 122). Le reste du récit répond par la négative à cette question : M. Portali, qui se croit autorisé à enquêter sur les agissements de ses voisins, sera puni de sa curiosité. Le professeur a conscience d'agir de façon inconvenante : « Je me suis surpris à commettre une indiscretion en surveillant le palier par l'œil de ma porte » (p. 123) ; « Si l'on me surprenait dans cette

posture, ai-je pensé, quelle humiliation ! » (p. 124). Dans « Les messagers de l'ascenseur », l'indifférence constitue la norme. Il semble donc que, dans une certaine mesure, le surgissement du fantastique permette de rétablir un ordre que le protagoniste estime normal sans pourtant s'y conformer. Une fois M. Portali évincé de la communauté, la sociabilité redevient une exigence. L'autre personnage qui se signale par des prises de position teintées d'égoïsme, Mme Joyau, joue le rôle de victime substitut. Si M. Portali a vu juste, c'est elle qui est dans l'erreur. L'écart se voit puni dans un cas comme dans l'autre.

Le récit fantastique ne se contente pas d'accréditer sans restriction une version surnaturelle ; il prend grand soin de ménager des explications rationnelles. Dans « Les messagers de l'ascenseur », le code médical fournit une solution conforme aux règles établies. Plusieurs passages qui montrent que le héros consomme de l'alcool quoiqu'il soit pratiquement à jeun minent sa crédibilité. L'homme de science reconnaît lui-même qu'un tel traitement n'est pas de nature à raffermir un esprit : « Excès d'alcool sur un estomac vide, ajoutés au surmenage de ces dernières semaines, voilà de quoi troubler profondément un équilibre » (p. 129). La dernière phrase du cahier suggère que le protagoniste sombre dans la folie : « Une nervosité excessive s'empare de moi. Je tremble de partout. Je la traite de folle et me précipite chez moi dans mon refuge, dans mon cahier » (p. 130). La fantasmagorie du récit constitue l'enjeu de toute décision relative à la crédibilité de M. Portali.

En résumé, la curiosité de M. Portali, d'abord considérée comme légitime, fait l'objet d'une condamnation à l'issue du récit, et la marginalité du héros apparaît condamnable.

« *L'objection* »

Le code culturel de cette nouvelle se compose de courtes notations relatives aux objets matériels et de marques de richesse. Le héros habite une maison de Ville Mont-Royal, possède de beaux meubles, des objets d'art, de l'argent, une voiture sport. La société dans laquelle il évolue prend pour devise « Peace and Order. Good Sense and Good Government. Property, Propriety and Business, as usual » (Brossard, 1974 : 13). L'ordre public repose sur la propriété et les affaires, c'est-à-dire sur la consommation. Des messages publicitaires traversent même l'espace

scripturaire : à la télévision, des saucisses « La belle fessière » grillent sur des ossements empilés à Auschwitz, et on propose au consommateur d'essayer une nouvelle bière (« La nouvelle broue »). Le premier de ces passages suggère qu'un intérêt excessif pour les biens de consommation va de pair avec le dévoiement du sens. Mais les objets s'insurgent contre le code culturel et finissent par l'inverser : non seulement le narrateur perd son statut de consommateur d'objets, il est lui-même transformé en chose. Le fantastique devient un moyen de transformation sociale. Le renversement de la situation, spectaculaire, prive l'humain de ses attributs de sujet pour les transférer aux objets.

« *La loterie* »

L'opinion du plus grand nombre fonde la norme sociale dans « La loterie ». Ainsi, pour la masse, la fête de Noël est synonyme de joie et de grandes festivités. Le héros heurte donc la coutume par son hostilité à l'endroit de cette fête chrétienne et par la morosité qu'il affiche un 25 décembre. D'autre part, le récit associe à cette fête certains modes de circulation de l'argent. Les personnages dépensent leur argent dans les « magasins luxueux » (Marois, 1985 : 39) et distribuent des aumônes aux pauvres, toutes pratiques étrangères au protagoniste. Ce dernier se démarque aussi des membres de l'Armée du Salut, qui entonnent le cantique « IL EST NÉ LE DIVIN ENFANT », par ses propos irréligieux : « Il [Jésus] aurait mieux fait de rester là où il était ! [...] Personne ne lui avait jamais demandé de venir semer sa merde... » (p. 40). Cette attitude négative ne lui attire que des sourires, ce qui accentue davantage l'opposition entre le héros et le reste de la société.

En dépit de son allure inhumaine, la vendeuse de billets participe de la communauté : elle aussi sourit en cette veille de Noël, malgré la mauvaise humeur de son client. Elle continue de sourire au moment de remettre son prix à l'impoli et maussade gagnant. Devant la nature du prix offert l'homme s'interroge : « Pourquoi s'en prendre à [moi], [me] tuer ? » (p. 53). Peut-être le caractère irrégulier de sa conduite lui a-t-il valu un tel traitement... L'homme affiche une nouvelle fois sa marginalité par ses paroles blasphématoires, ce qui confirme presque la justesse du châtement imposé : « Mais enfin, où était donc passé ce bon Dieu de billet ! ? » (p. 53). Le fantastique joue ici un rôle opposé à celui

qu'il remplit d'ordinaire : l'éviction (par une méthode fantastique) d'un sujet délinquant rétablit une norme sociale en enrayant la marginalité.

Une analepse illustre un autre usage déviant de l'argent. Le héros a possédé, outre un chalet et une maison, « l'un des plus importants et des plus luxueux [salons de coiffure] de la ville » (p. 43). Ce trop-plein de biens lui a coûté la vie de sa femme et de sa fille. Par la suite, l'homme a dilapidé sa fortune. Ce jour de Noël, il lui reste en poche un dollar cinquante, qu'il devra perdre (en achetant un billet de loterie au montant équivalent) pour expier son aisance financière de jadis.

Remarquons aussi qu'un Perdant meurt le soir même où l'on célèbre la naissance du Sauveur. Cette puissante figure de l'inversion met également l'accent sur la marginalité du héros.

Ce texte contient deux énoncés qui font figure de proverbes, énoncés que l'on pourrait attribuer à « une voix collective, anonyme, dont l'origine [serait] la sagesse humaine » (Barthes, 1970a : 25). Le héros s'approprie ces parcelles du savoir gnomique : « Les gens malheureux nuisent au bonheur des gens heureux [...] Il n'y a pas de bonheur parfait » (p. 39). En s'exprimant ainsi, il se rend compte que sa tristesse assombrit la gaieté des gens heureux, mais il justifie son attitude en alléguant que le bonheur ne peut être total. Ces fragments de savoir font l'objet d'une sanction – confirmation ou infirmation – dans la finale. La mort de l'homme lève une contrariété qui pèse sur le bonheur des gens heureux. Le récit valide aussi le second proverbe, car la femme manifeste une certaine compassion au moment d'infliger la mort à sa victime. La pitié ressentie réduit la joie de la femme. Même après le décès de l'homme, le bonheur de la femme ne sera pas complet. Aucune rupture ne se produit à l'intérieur du code culturel. Les faits ne heurtent pas l'idéologie véhiculée dans le récit ; ils semblent plutôt la valider.

« *Belphéron* »

Le code culturel se compose surtout de stéréotypes : le sorcier, d'« aspect inquiétant » (Sernine, 1979 : 80), se caractérise par sa méchanceté ; il finit par provoquer le naufrage de *L'Atlante*. Son suppôt a une apparence fourbe : « Il était maigre, avec un visage osseux, un teint jaune, des cheveux roux pendant en mèches chétives, et une mine chafouine » (p. 80) et se montre aussi

malveillant que son maître. La maîtresse du héros adopte aussi un comportement attendu, en se montrant jalouse devant l'intérêt de Valdec pour la jeune Mireille.

La nouvelle contient en outre un énoncé gnomique : « [O]n ne gagne rien à mettre son nez dans les affaires d'autrui » (p. 82). La suite du récit sanctionne positivement cette opinion : même s'il s'est immiscé dans les affaires du sorcier à maintes reprises, Valdec n'est pas récompensé de sa peine. Il n'empêche ni l'embarquement du sorcier à bord du navire, ni les séances de sorcellerie ou le naufrage de *L'Atlante*.

« Belphéron » fournit des indications intéressantes sur les transactions qui règlent les échanges de services. Ceux-ci en effet ne se monnaient pas de la même façon selon la nature de qui les dispense. Lebeuf, une sorte de mercenaire qui prête main-forte au sorcier lors de l'enlèvement d'une jeune femme, empoche un billet de banque. Davard achète la complicité du commandant à prix d'or. Cependant, Valdec raconte de sa propre initiative ses histoires de vaisseau-fantôme et de sorcellerie au narrateur, sans exiger le moindre sou en échange. Est-ce un hasard si le récit reconnaît à ces deux personnages, Valdec et le narrateur, une certaine compétence culturelle ? Valdec choisit le narrateur pour ses qualités d'écrivain. En retour, ce dernier ne manque pas de signaler que le marin jouit d'une certaine culture et qu'il n'a « jamais perdu le goût de la lecture » (p. 79). En revanche, Valdec qualifie d'« ignare » le capitaine Folin (fol ?), qui ne connaît pas la signification du mot « Abyssale » et n'a jamais entendu parler de Belphéron. Quant à Lebeuf, la langue un peu argotique dans laquelle il s'exprime témoigne de son inculture : « La donzelle ? [...] On l'a cueillie dans Saint-Imneste » (p. 82). Pour ce qui est de Davard, la seule culture (contre-culture ?) dont il fasse montre relève de la sorcellerie. Même dans ce domaine, ses connaissances semblent lacunaires, car il ne réussit pas à maîtriser Belphéron, bien qu'il ait l'Abyssale en sa possession. Même son assistant, Vanasse, confirme ce jugement par son comportement : il fausse compagnie à son maître parce qu'il ne le croit pas de taille à affronter Belphéron.

Dans « Belphéron », la science littéraire semble fonder la valeur des personnages. Ceux à qui un tel savoir fait défaut adoptent une attitude vénale dans leurs échanges de services, au contraire des autres, qui travaillent pour l'art – l'histoire de Valdec

ne devient-elle pas l'objet d'un récit ? Le régime des valeurs ne change pas en cours de texte, malgré l'irruption du fantastique.

« *Le fragment de Batiscan* »

Un candidat à un poste de professeur à l'université, Gérard Émond-Brault, inspire à ses futurs collègues des sentiments ambivalents :

Quelque chose en lui menaçait et rassurait à la fois, ce qui, avec le recul, me semble tout à fait apte à séduire, par les temps qui courent, un comité de professeurs quinquagénaires. Il nous inquiétait par son expression mordante d'une illusoire Modernité à laquelle plusieurs d'entre nous aspiraient sans succès depuis des années. Mais il nous rassurait aussi en agrémentant ses réponses des marques d'une déférence agile, lesquelles opéraient comme des signes discrets de connivence destinés à laisser entendre que nous et lui étions, au fond, du même côté : un vers de Racine, un aphorisme de Stendhal, un adage latin¹⁹ (Belleau, 1983 : 68).

Une fascination mêlée de crainte gouverne les relations interpersonnelles. N'est-il pas extraordinaire que ces mêmes sentiments, l'attrance et la peur, fondent le trajet du fantastique canonique, où le monstre, en même temps qu'il effraie sa victime, l'attire invinciblement ? Qu'il s'agisse là d'un phénomène d'autotélisme – la nouvelle avoue son caractère fantastique – n'empêche pas que ce trait littéraire influe sur le monde représenté dans le texte en banalisant en quelque sorte les étranges relations qui ont cours dans le fantastique. Le narrateur ajoute à la lisibilité du caractère fantastique qui entoure les relations humaines au moyen de cette notation : « Rétrospectivement, tout cela me fait penser à un chapitre de vieux chanoines tentés par un *diable*²⁰ prenant la forme de leur jeunesse perdue » (p. 68). De plus, Roussel dépeint GEB comme un être fantastique, dépourvu de toute réalité. Il le qualifie de « marionnette mal articulée » (p. 68), s'étonne que son

19. Je souligne.

20. Je souligne.

copain ait une mère. Le narrateur lui-même n'échappe pas à l'influence de l'étrange et reconnaît agir tel un somnambule. Il estime même que l'amitié qui le liait à Gérard « peut paraître insolite » (p. 68).

La fatalité qui règle le cours du récit fantastique canonique semble gouverner aussi les relations entre les personnages : le vieux professeur se sent appelé à suivre la trace de son jeune collègue, écrit au curé de Batiscan plutôt que de le consulter en personne, « comme si cela n'était pas prévu » (p. 83). Dans la finale, Roussel s'apprête à assumer son destin de victime, à l'instar des cinq autres professeurs qui ont perdu la vie à Batiscan : « Aujourd'hui, 20 mai 1980, je vais comme les autres chercher le fragment perdu dans la Maison qui m'a été préparée » (p. 88). Du début à la fin du récit, le fantastique surdétermine les relations humaines. Comme il ne fait pas son apparition à un moment précis de l'histoire, le fantastique n'opère aucune rupture dans le système de représentation du monde social.

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

Les figures qui relèvent du culturel dessinent un parcours circulaire ; elles fonctionnent en circuit fermé. D'entrée de jeu, le narrateur se présente comme un homme marginal : « J'ai toujours eu de ces goûts... euh... comment dire ?... de ces goûts *bizarres* qui m'ont très tôt séparé du commun des mortels » (Bélil, 1978 : 131). De même, il qualifie son oncle d'« original » et de « vieux fou ». Il spécifie aussi que la haine régissait ses rapports avec son légateur : « C'est pour ça que les conditions *spéciales* liées au testament d'un vieil oncle que je détestais (et qui me le rendait en retour) ne m'ont pas dérangé » (p. 131). Le neveu semble d'ailleurs incapable de fonder ses relations sur l'amour. Il se dépeint comme un « jeune play-boy » (p. 133) qui attache beaucoup d'importance à son image sans se soucier le moins du monde de l'identité de ses partenaires amoureuses. Il ne juge pas même bon de nommer l'une de ses conquêtes : « Avec la première bière, je redevins le chasseur que j'avais toujours été. *Une*²¹ fille m'invita chez elle pour la nuit » (p. 134). Quand il constate sa transformation en monstre, le héros décide d'imiter son oncle et de léguer

21. Je souligne.

son héritage à « une jeune et jolie femme [qu'il] déteste cordialement » (p. 136). En finale, il se coupe de tout contact humain en allant trouver la mort dans un marécage. Cet être asocial tombe dans une marginalité accrue par l'action du miroir et finit par être évincé de la société²². Comme dans « Les messagers de l'ascenseur », le fantastique permet ici de rétablir un ordre que menace l'insociabilité de l'oncle et du neveu. En disparaissant de la circulation, ceux-ci ne gênent plus la collectivité.

« *L'auteur du "Temps d'aimer"* »

Malgré ses occupations, Larocque réussit à concilier la pratique de la médecine avec la fréquentation des livres et des écrivains. Dans l'article qu'il publie dans le *Journal des Lettres*, il révèle que l'amitié le liait à un écrivain nommé Jean Gautier. Fort de sa connaissance de Gautier – il prétend « tout savoir » de lui –, Larocque dépeint son ami comme un bon travailleur : « C'est sous mes yeux qu'il a construit son œuvre, avec l'honnêteté, quoi qu'on dise, et avec la ténacité du bon ouvrier des lettres » (p. 96-97). Après la phase de la maturation d'une œuvre, Gautier mettait beaucoup de soin et de temps à peaufiner l'écriture. S'il accomplissait son œuvre avec tant de cœur, c'était pour rendre ses lecteurs heureux pendant quelques heures.

Le narrateur traite en revanche les journalistes qui ont accusé son ami de plagiat de mauvais travailleurs, animés de motifs médiocres (alimenter la presse à sensation, étaler un savoir d'emprunt, etc.). Ces journalistes, de même que le public avide auquel ils s'adressent, apparaissent dans le récit exclus de toute convivialité. C'est dire que seuls ceux qui possèdent des compétences professionnelles et s'investissent pleinement dans leur travail détiennent les qualités requises pour instaurer des relations d'amitié. Valeurs professionnelles et personnelles s'inscrivent dans un cadre fortement axiologisé : aux honnêtes travailleurs les beaux sentiments.

Cette théorie vaut non seulement pour le xx^e siècle mais aussi pour le xix^e, et, selon toute vraisemblance, pour le siècle

22. Voilà qui semble confirmer une observation de Joël Malrieu : « Le personnage a commis une faute ; il subira par l'intermédiaire du phénomène un châtement de même nature que la faute » (1992 : 104).

précédent, puisque Rochet lui-même a fait l'objet d'une accusation de plagiat. En outre, des liens d'amitié unissaient l'auteur « plagié », Rochet, à son médecin, Raymond Santerre, ce qui conforte la thèse de la réincarnation. Loin de miner les sentiments fraternels entre Gautier et Larocque, le développement du récit les consolide. Le code culturel demeure intact, en dépit de l'irruption du fantastique.

« *Le pendu* »

Le récit s'ouvre sur l'évocation d'une loi : « Dans mon pays, quand quelqu'un tue son voisin, on le pend. C'est idiot, mais c'est comme ça. C'est dans les lois » (Tremblay, 1986 : 9). Le rappel de la loi devient prétexte à une critique sociale.

Le narrateur, un veilleur de pendus, décrit un condamné qui, par son comportement, se distingue de tous ceux qu'il a pu observer : « *Au contraire de tous les condamnés que j'avais vus jusque-là*²³, celui-ci ne semblait pas avoir peur » (p. 9). Le gardien met beaucoup d'insistance à préciser que ce pendu ne ressemble à aucun autre :

*Il regardait la potence d'un œil froid, alors que les autres condamnés piquaient presque infailliblement une crise de nerfs en l'apercevant. Oui, je sentais que ce pendu-là ne serait pas un pendu ordinaire. [...] Tous ceux que j'avais vus avant celui-là se tordaient, se balançant au bout de leur corde en pliant les genoux, mais lui ne bougeait pas*²⁴ (p. 9-10).

Le comportement habituel des pendus semble fonder une sorte de règle de conduite à laquelle déroge ce pendu singulier. Comble d'excentricité, le supplicié, une fois sa peine encourue, se paye le luxe de soupirer, de respirer et de rire aux éclats. Puis la corde se rompt et le pendu tombe par terre. Horrifiés, le veilleur, le bourreau et le directeur de la prison vident les lieux. À leur retour, ils aperçoivent le corps du pendu, sans jamais retrouver la tête.

23. Je souligne.

24. Je souligne.

Par définition, un condamné à mort est un exclu de la société, un être marginal. Le pendu qui s'illustre dans le récit se marginalise encore davantage par son comportement inhabituel. Le fantastique débouche ici sur la rupture d'une règle du code culturel (la conduite des pendus), mais le texte justifie cet écart en faisant ressortir l'absurdité des lois. Le fantastique devient l'instrument d'un amendement positif apporté à une loi injuste.

LE NÉO-FANTASTIQUE

« *Le parc* »

L'écrivain évoque le comportement des habitués du parc que surplombe son balcon. La conduite du jardinier obéit à une loi immuable, quelles que soient les circonstances : « Le jardinier l'arrose tous les matins vers huit heures même s'il a plu à torrents toute la nuit » (Berthiaume, 1978 : 172). Le jardinier se plie à une sorte de code comportemental très strict. Les autres visiteurs agissent de façon bizarre, comme s'ils respectaient un rituel. Une des femmes nettoie avec soin le banc avant de daigner s'y asseoir : « Elle apprécie le travail bien fait ou elle fait preuve d'un louable sentiment communautaire, car elle nettoie soigneusement le siège dans toute sa longueur même si elle n'en occupera que le quart » (p. 173). Le narrateur s'interroge sur la nature de ce comportement – s'agit-il de civisme ou de manie ? –, puis il laisse la question en suspens. Avant de s'absorber dans la lecture d'un journal, un homme dépose à ses côtés une jolie poupée dont il arrange la tenue. Ces gestes réglés trahissent l'observance d'une loi aussi étrange qu'incontournable. Aucune conduite ne semble être gratuite, même si l'on n'en aperçoit pas d'emblée les tenants et aboutissants. Pour le narrateur, le surpeuplement de l'un des trois bancs se double nécessairement d'un motif : « Il doit bien y avoir une raison, consciente ou pas » (p. 174). L'écrivain insiste plus loin sur le fait que « rien n'est insignifiant » (p. 175). En d'autres termes, tout a un sens, répond à une ordonnance, fût-elle secrète. En réussissant à influencer par l'écriture les visiteurs du parc, l'écrivain confère une nouvelle signification à leur comportement : il perturbe les codes culturels préexistants pour instaurer un nouveau code, personnel celui-là. C'est dans cette mesure que le parc devient « moins public que privé » (p. 176). L'écrivain soulève deux explications pour justifier son goût de décrire les menus faits de la vie quotidienne : « Civisme ou ma-

nie ? » (p. 175). La finale fournit la clef de sa conduite : l'écrivain souhaite satisfaire ses ambitions personnelles et bouleverse allègrement des codes comportementaux à valeur sociale. Le fantastique déconstruit les conventions sociales pour instituer des règles de conduite plus individuelles.

« *Comme un gant* »

La narratrice de ce récit clame haut et fort son élégance. En apportant tous ses soins à la correction de sa tenue, elle se conforme au code culturel qui s'exprime dans le texte sous forme d'énoncés gnominiques : « Une femme paquetée mais gantée est toujours distinguée, air connu » (Bellefeuille, 1984 : 80), « Un corps sain dans des vêtements sains » (p. 81). La jeune femme respecte avec exactitude les arrêts de la mode : « La chair n'est pas en saison. La peau que je porte est celle des autres » (p. 80) ; pour ce faire, elle adopte une pratique personnelle d'entretien des vêtements qu'elle qualifie de « protocole » et de « rituel ». Toute la conduite de l'héroïne traduit son acceptation des règles sociales. Ainsi, en dépit de son horreur des bains de soleil, la femme souscrit au vœu de ses copains et effectue un voyage à la plage. La découverte du caractère amovible de la peau humaine aide la narratrice dans sa recherche de l'élégance. La possibilité de se départir de sa peau facilite l'entretien et diminue les risques de détérioration. L'événement fantastique permet à la femme d'avoir un « épiderme à la mode » (p. 83), c'est-à-dire de mieux se conformer au discours culturel.

« *Drôle de soirée* »

Les personnages de cette nouvelle adhèrent à une vision du monde fondée sur les apparences et la richesse. Henri et sa femme possèdent une voiture luxueuse et des vêtements de soirée, les Courchesne ont une « maison cossue en briques rouges, flanquée d'un balcon massif et de colonnettes blanches » (Dé, 1982 : 95). Pour sauvegarder les apparences, les hôtes surmontent en public leur hostilité réciproque. Les règles de politesse régissent aussi le comportement des invités de cette soirée mondaine : « Les mains se serrent, les comment-allez-vous croisent le fer avec les pas-mal-merci-et-vous » (p. 96). La narratrice note que les convives échangent des prédictions pessimistes et elle observe : « Ce n'est pas, en fait, ni meilleur ni pire qu'à la dernière soirée mondaine

mais le pessimisme, comme le complet-veston sombre, fait chic et bien élevé » (p. 97). En somme, les relations mondaines obéissent à une sorte de rituel ; la tradition dicte la conduite. Après la métamorphose et la disparition de Courchesne, ce souci des apparences demeure inchangé : « Madame veuve Viateur Courchesne verse une larme pur crocodile à cent pour cent » (p. 98). Loin de bouleverser l'idéologie véhiculée dans « Drôle de soirée », la transformation fantastique la maintient. C'est dire que l'idéologie récupère le fantastique au lieu d'être subvertie par lui.

« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »

Le narrateur montre que l'héroïne se dégage de certains modèles culturels : elle ne marche ni comme les militaires, ni comme les coquettes, non plus que comme les nourrices. La femme a une démarche aérienne qui donne « matière à réflexion » (Thériault, 1978b : 66). De même que son comportement suscite l'étonnement, de même son allure et sa tenue provoquent la curiosité. Le narrateur éprouve de la difficulté à décrire la femme. Pour donner quelque idée de son aspect, il la compare à des espèces du règne végétal.

Pendant qu'elle se promène, un homme s'éveille et la suit. Le narrateur précise que, selon l'histoire, l'homme avait apporté une carabine. Il ajoute toutefois que « rien ne le prouve, et l'on peut supposer que la légende ment » (p. 67). Les événements décrits auraient donc donné lieu à des développements (oraux ou écrits). De ce fait, ils seraient tombés dans le domaine public. Or, le narrateur dénigre la légende pour cause d'inexactitude ; il souligne du même coup, dans une certaine mesure, l'incapacité du culturel à *dire le vrai*. Dans la suite du récit, l'homme adresse des compliments à la femme, ce qui a pour effet d'émouvoir la belle. L'homme rejoint alors la femme et s'agenouille devant elle. La femme soulève son admirateur dans ses bras fins et déliés et s'envole avec lui.

Le fantastique devient un moyen, non seulement d'afficher cet amour, mais surtout de s'approprier l'objet aimé. Du début à la fin, ce récit présente un irrespect du code culturel, puisque la femme se démarque de ses semblables et que ses agissements suscitent des questionnements. Le fantastique rend simplement encore plus manifeste la singularité de l'héroïne, mais sans modifier le régime des valeurs.

« *Adorable Dora* »

Dans ce texte, seule la profession définit le rapport d'appartenance de l'individu au groupe. Au début du récit, la société ne reconnaît aucune compétence littéraire à Pierre : les éditeurs refusent ses manuscrits. Le malheureux, désespéré, décide de consulter un psychiatre. Le recours à la médecine donne à penser que Pierre se perçoit comme un inadapté social. Cependant, Dora (la machine à écrire), lasse d'attendre l'inspiration de son maître, compose un roman de son propre chef. Comme Dora omet de signer son œuvre, Pierre la propose à un éditeur sous son nom. Le roman de Dora trouve tout de suite preneur. Les droits d'auteur de Dora permettent à Pierre de « manger trois repas par jour comme tout le monde, et même [de s']offrir une semaine de vacances à Acapulco » (Goulet, 1985 : 58). Pierre se rapproche de la norme sociale grâce à Dora, c'est-à-dire au moyen d'une imposture. Pris de remords, l'écrivain retourne voir son psychiatre, qui accorde foi à son récit et lui conseille de rédiger un journal. Pierre s'exécute et soumet le fruit de son labeur à son éditeur. Loin de croire à la véracité de la confession, l'éditeur reconnaît un caractère fantastique au journal de Pierre. Il refuse le manuscrit et réaffirme sa préférence pour le dernier « roman de Pierre ». À la fin de la nouvelle, aux yeux de ceux qui réfutent la réalité du fantastique (l'éditeur et le public), Pierre semble se réconcilier avec le groupe social. Cependant, du point de vue mieux informé de ceux qui, comme le psychiatre et Pierre, considèrent possible le fait qu'une machine à écrire puisse rédiger des textes, l'écrivain se marginalise encore davantage, puisqu'il se rend coupable de plagiat. Autrement dit, l'événement fantastique ne change la situation sociale de Pierre qu'en apparence ; l'écrivain reste un exclu.

Relève aussi du code culturel une réflexion de Pierre sur les rapports de l'homme et de la machine :

[...] je ne pouvais admettre l'idée de la domination de la machine sur l'homme, surtout dans un domaine où les sentiments occupent une si large part, celui du roman. [...] Depuis que l'homme existe, il n'a jamais cessé de fabriquer des outils et des machines qui, malgré leur indéniable utilité, n'ont fait qu'attiser davantage la peur de celui-ci pour tout ce qu'il produit. En fait, ce n'est pas vraiment la machine que l'homme craint, ni même la

domination de la machine, mais le fait qu'elle aspire elle aussi à la liberté ; voilà ce qui dérange l'homme. Comme si la liberté de l'autre ne pouvait que gêner la sienne (p. 58-59).

L'histoire montre bien qu'il serait désastreux pour Pierre que Dora revendique la paternité de ses œuvres. La machine, qui ne semble pas vouloir affirmer sa pleine liberté, n'en reste pas moins supérieure à Pierre, puisqu'elle a droit aux éloges de la critique (la société « l'accepte » à son insu) et qu'elle nourrit son propriétaire. Pierre a raison de redouter la puissance de Dora qui le réduit au (triste) rôle de plagiaire et qui peut aussi le faire crever de faim. Au lieu de provoquer une rupture à l'intérieur du code culturel, qui proclame la supériorité de la machine sur l'homme, l'irruption du fantastique maintient les exigences de ce code.

« *Le livre du dormeur* »

Depuis toujours, la femme du dormeur vit dans l'ignorance de l'identité véritable de son mari. Peu porté sur les confidences, celui-ci reste sur la réserve en toute occasion, même lorsque d'aventure il consomme un peu d'alcool. Il excelle d'ailleurs à détourner l'attention de sa personne : « [...] il éludait par un sourire ou une banale remarque les questions trop directes sur son passé. Sa femme elle-même n'avait pas reçu beaucoup de confidences précises » (Bourneuf, 1981 : 54). La femme éprouve de la crainte à l'endroit de son mari au moment où celui-ci s'endort. La lecture du livre lui révèle l'identité changeante de son mari. Elle comprend que celui-ci garde au réveil des traits des personnages rêvés. Chaque matin, elle se demande désormais quel homme s'éveillera à ses côtés.

Cette nouvelle n'offre aucune image du code culturel, puisqu'aucun discours n'énonce une norme qui s'appliquerait à un groupe ou à toute la société. Elle dépeint néanmoins une situation sociale qui met en relation un dormeur et sa femme. Le fantastique ne modifie pas fondamentalement le rapport qui les unit ; il agit (plus modestement) en qualité de révélateur d'une identité et il donne un sens à l'inquiétude de la femme à l'égard du mari.

« *Les petits trains* »

Lorsque la narratrice commence à écrire sur les murs l'histoire que lui dicte la voix, elle sent qu'elle doit bannir toute source de distraction. Aussi vide-t-elle la maison de son contenu et se coupe-t-elle de tout contact humain. Elle va jusqu'à profiter du sommeil de l'homme qu'elle aime pour le faire transporter hors de sa demeure. Elle se consacre ensuite à son travail d'écriture. L'histoire qu'elle raconte met en scène une femme, qui lui ressemble fort, un homme et leur enfant malade. Le père apporte à son enfant tantôt de petits jouets, tantôt des fleurs ou des poissons rouges. Mais le mal de l'enfant empire, et les parents songent à l'euthanasie. Un jour, le père rentre à la maison avec une poignée de pilules que la mère fait absorber à l'enfant. Au lieu de s'éteindre doucement, le garçon devient la proie de souffrances insupportables. Sur la demande de la mère, le père étrangle l'enfant. Le narrateur qualifie tous ces événements d'abominables et d'inconcevables ; le comportement des parents heurte un code culturel présupposé. Cette infraction à la norme commande une nouvelle rupture du code : l'isolement de la femme. La bonne entente des parents s'effrite. Ensuite, les relations se raffermissent un peu avant de cesser tout à fait. La mère décide de « bannir de la maison toute chose » (Charbonneau-Tissot, 1974 : 23) et demande à l'homme qu'elle aime de se retirer. Puis elle se met à écrire sur les murs une histoire dont elle invente la fin : le personnage féminin de son récit sort de la demeure et y revient en compagnie de l'homme aimé. Le couple réaménage la maison et fait disparaître toute trace d'écriture.

Dans « *Les petits trains* », les codes littéraire et culturel s'excluent mutuellement. Pour pouvoir écrire, la femme doit bannir le culturel. À l'intérieur de l'histoire de la narratrice première, la femme qui écrit sur les murs réintègre la dimension sociale dans sa vie après avoir terminé son travail d'écriture. L'avènement du fantastique ne modifie pas le code culturel (il ne rend pas l'histoire moins « abominable ») ; il semble plutôt faire office de catharsis. Une fois évacuées les images horribles, la femme se réconcilie avec son quotidien.

« *La fin* »

Cette nouvelle pose d'abord M. Dupont dans son irréductible individualité : cet homme, confortablement calé dans son

fauteuil, écoute à la radio un discours qui concerne quelqu'un d'autre. Cependant, l'écart entre le soi et l'autre s'amenuise progressivement. Tout comme l'auditeur, la personne dont parle le *speaker* habite un immeuble à logements et écoute la radio. Après que l'annonceur eut fait allusion à une lettre que la victime destinait à son amie, M. Dupont observe que « [t]out le monde a sa petite amie à qui il écrit. Tenez : moi, par exemple, j'ai aussi ma petite amie ; je lui écris même lorsque je peux la voir » (Carrier, 1964 : 96). Cette amie l'a trahi, ce qui le place dans une situation qu'il estime lui-même banale. À la fin du récit, après un moment d'hésitation, le protagoniste reconnaît la précellence du code culturel (qui donne sa mort pour assurée) sur son intuition personnelle (il n'a pas le sentiment d'être mort) : « Il fallut me rendre à l'évidence : j'étais mort » (p. 97). Loin de modifier les valeurs sociales qu'il projette en fond de scène, le récit s'attache à les confirmer.

LE POINT SUR LE CODE CULTUREL

L'infraction au code logique entraîne des transformations du code culturel dans quatre des huit récits de fantastique canonique et dans une seule des fictions néo-fantastiques. L'étude montre une fois de plus que la propension à élargir la faille causée par le fantastique est plus grande dans les récits plus traditionnels. Le travail de contamination grâce auquel la rupture du code logique s'étend au domaine des relations humaines et des schèmes comportementaux traduit, outre la remise en question des modes d'appréhension du réel, un échec des modèles de fonctionnement humain.

Il peut être intéressant de voir si la transgression culturelle va dans le sens de la doxa ou de l'anarchie. L'aventure fantastique favorise le triomphe de l'ordre public dans « Les messagers de l'ascenseur », puisque M. Portali disparaît de la circulation à cause de sa curiosité excessive. « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau » reproduit exactement la même situation : le narrateur, qui se targue d'être original, se transforme en monstre et se suicide. Une conclusion s'impose : le marginal est un monstre...

« L'objection » et « Le pendu » mettent la perturbation au service d'un dérèglement social. La première nouvelle, qui inverse la règle, fait de l'objet le consommateur de l'humain. Dans

la seconde, qui va aussi à l'encontre de la norme, un pendu singulier déroge à la conduite habituelle des condamnés.

Les autres textes, qui ne comportent pas de dérogation au code culturel, confortent la règle qu'ils énoncent : les proverbes dictent la conduite à adopter et la marginalité est répréhensible (« La loterie ») ; la culture rend l'homme bon (« Belphéron ») ; les honnêtes travailleurs nourrissent de beaux sentiments (« L'auteur du "Temps d'aimer" ») ; et, comme il se doit (!), le fantastique règle l'existence humaine (« Le fragment de Batiscan »).

Plusieurs textes néo-fantastiques, en dépit de leur allure désinvolte, véhiculent une idéologie conservatrice. L'individu respecte de plein gré les diktats de la mode (« Comme un gant »), la tradition règle la conduite (« Drôle de soirée »), les écrivains ratés sont exclus du groupe (« Adorable Dora »), toute inquiétude admet une cause (« Le livre du dormeur »), l'euthanasie est inadmissible (« Les petits trains »), l'individu doit se conformer au discours social et devenir semblable à l'autre (« La fin »). Par contre, une nouvelle propose un paradoxe : une femme échappe à tout modèle connu (« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »). Seul « Le parc » apporte une modification au code culturel : il substitue une norme individuelle à une norme sociale.

En dépit de l'extravagance de leur *fabula*, les œuvres fantastiques reposent assez souvent sur une idéologie conventionnelle. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, au chapitre de l'idéologie le néo-fantastique n'apparaît pas plus novateur que le fantastique canonique.

LE CODE LITTÉRAIRE

THÉORIES DU FANTASTIQUE

QUI SE DÉGAGENT DES NOUVELLES DU CORPUS

Pour rendre justice aux points de vue exprimés dans un récit, je suggère de distribuer en deux classes les figures de l'activité littéraire selon que le narrateur (ou le protagoniste) les produit ou les perçoit. Dans le premier cas, les inscriptions relèvent du sujet ; dans l'autre, elles émanent du monde et, partant, participent de l'altérité. Pour la commodité de l'exposé, je désignerai les éléments du code littéraire qui procèdent de la conscience réfléchissante sous l'appellation « écriture du sujet » et ceux qui proviennent du monde extérieur, par l'expression « écriture-objet ». Des deux écritures, celle de l'objet est plus

susceptible de générer le fantastique car, en plus de ressortir au monde de l'altérité, elle relève de ce qui, dans la fiction, se donne pour du réel. L'écriture du sujet a pour but en général de consigner l'aventure insolite en vue d'en déchiffrer le sens ; elle prétend se superposer au « réel ».

À l'intérieur de ces subdivisions, deux cas peuvent exister :

1. Le code littéraire est indépendant du code logique ; leur contiguïté au sein du récit est le fruit du *hasard*. Cette situation renforce l'illusion que le récit constitue une simple traduction du réel ;
2. Une occurrence du code littéraire surdétermine le fantastique. Un rapport fondé sur la *nécessité* s'institue alors entre eux. Comme, dans l'univers représenté, la littérature prend une part plus active à l'instauration du fantastique, l'écriture du récit global (l'œuvre du narrateur) peut être soupçonnée à son tour de collaborer à l'établissement du fantastique.

Les différentes combinaisons de ces facteurs génèrent cinq types de configurations.

1. Le récit ne comporte aucun élément relevant du code littéraire.

« Drôle de soirée » constitue le seul exemple de cette configuration. Ce récit n'interroge pas l'écriture comme mode de représentation du réel. Il n'attaque pas la thèse traditionnelle selon laquelle, loin d'être producteurs de fantastique, les mots sont plaqués sur un « réel » réputé fantastique.

2. Le récit comporte un code littéraire qui entretient avec le fantastique un rapport fondé sur le hasard ; les deux domaines paraissent étanches. Si la littérature n'engendre pas le fantastique, elle ne peut toutefois se prétendre sans effet sur le monde représenté dans la mesure où elle-même participe du « réel ». Autrement dit, comme la littérature et le fantastique relèvent tous deux du « réel » instauré par la fiction, ils ne peuvent feindre d'être d'une nature différente, d'être totalement étrangers l'un à l'autre.

« La loterie », de facture traditionnelle, répond à la théorie de la littérature-reflet, détachable de son contenu.

Dans « Comme un gant », seuls deux énoncés gnomiques relèvent du code littéraire. Comme l'héroïne possède la propriété d'enlever sa peau, le fantastique émane du sujet, qui prend à son compte les deux proverbes. À l'intérieur du monde représenté, le

littéraire ne se trouve pas corrélé à l'étrange, mais le fait que la narratrice soit la source du fantastique compromet la neutralité de toutes ses actions en regard du fantastique, incluant l'écriture, même si celle-ci comprend des citations.

« Le pendu » ne convoque qu'une seule figure littéraire, soit la loi inepte qui inflige pour châtement aux criminels le sort qu'ils ont eux-mêmes fait subir à leurs victimes : la mort. Cette inscription est à rapprocher de l'écriture-objet, car elle est l'œuvre du monde. Elle donne indirectement naissance au fantastique dans la mesure où elle fournit à un pendu l'occasion de contredire une règle biologique. Le gardien lui-même estime que l'écriture codifiée de la science juridique appelle une transgression. En somme, le récit dépouille la loi de son caractère de neutralité et lui reconnaît un certain potentiel fantastique. La littérature entretient un rapport indirect avec le fantastique.

3. L'écriture-objet est source de fantastique.

Dans « La fin », la parole du *speaker* active le mécanisme fantastique, puisque c'est elle qui, en vertu de l'autorité dont elle est investie, attribue la mort à M. Dupont. Le discours radiophonique et l'inadmissible sont indissolublement soudés l'un à l'autre.

Le livre du dormeur (écriture-objet), dans la nouvelle éponyme, se trouve doublement associé au fantastique. En premier lieu, il constitue en soi un objet impossible (on ne peut imaginer un livre infini). De plus, il sert de révélateur au fantastique qui menace de fissurer le « réel » : il permet de découvrir que les personnages rêvés par le dormeur déteignent sur lui. L'écriture avoue sa parenté avec le fantastique.

La nouvelle « Les messagers de l'ascenseur » dévoile de façon encore plus claire l'artifice grâce auquel le fantastique prétend dissocier l'écriture et le fantastique. Le billet (écriture-objet) parfaitement anodin collé dans l'ascenseur engendre l'impensable. En outre, dans la fin du récit, la fiction dénie au *Cahier des heures* (écriture du sujet) sa valeur de refuge contre le fantastique.

Deux types de figures littéraires apparaissent dans « L'objection ». Les mots gravés sur les choses sont source d'inquiétude, tandis que la rédaction d'un journal constitue de la part du héros un geste de protection contre l'inadmissible. Autrement dit, une valeur dysphorique s'attache à l'écriture-objet, tandis que l'écriture du sujet revêt un caractère euphorique. Jusqu'ici, la fiction exprime une théorie toute traditionnelle, car elle maintient la

disjonction entre les écritures. Pourtant, dans la finale, le journal perd son statut de refuge : l'écriture-objet semble contaminer l'écriture du sujet.

« Le fragment de Batiscan » récuse en partie le clivage entre l'écriture et le monde représenté. Le message fantastique (écriture-objet) qui se déploie dans le monde et qui s'écrit à l'aide de lettres de chair se compose à la fois de « réel » et de « langage ». Cependant, l'illusion du référentiel persiste, comme dans « Les messagers de l'ascenseur » et « L'objection », puisque le témoignage se propose de dissiper le fantastique, c'est-à-dire d'éclaircir la mort de GEB. Mais l'investigation étaye l'explication fantastique plutôt que de la ruiner et fait participer Roussel à la machination inconnue, ce qui a pour effet de gommer la frontière entre l'écriture du sujet et le fantastique. Il y aurait peut-être ici un glissement vers la cinquième configuration.

4. L'écriture du sujet est source de fantastique.

« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » identifie l'écriture-objet (la légende) comme source d'erreur. Par contre, le narrateur, qui raconte une histoire fantastique, prête à son récit les marques de l'authenticité. Le flottement entre vérité et mensonge fait du langage un mode ambigu de représentation du monde. Comme le récit suggère aussi, par le biais de l'écriture du sujet, une filiation entre le littéraire et le fantastique, il remet en cause les présupposés de la littérature fantastique, à savoir que le littéraire constitue un simple écho du réel.

5. L'écriture du sujet et l'écriture-objet sont sources de fantastique.

« Le parc » inscrit dans sa trame la figure de l'écrivain. Ce personnage rend compte dans son récit (écriture du sujet) de sa singulière faculté à commander aux événements au moyen de l'écrit (écriture-objet). L'écrivain écrit le fantastique et écrit sur le fantastique. Cette nouvelle lève le voile sur les conventions littéraires au moyen de l'assimilation du « réel » au fictif. Voilà solidement ébranlée la théorie qui prétend assigner au monde représenté une valeur réelle.

Dans « L'auteur du "Temps d'aimer" », Gautier rédige des œuvres identiques à celles de Rochet. De plus, l'existence du premier copie celle du second. À cause de leur similitude, l'écriture du sujet (Gautier) et l'écriture-objet (Rochet) indiquent que l'humain est condamné à la réécriture. L'écrit apparaît dès lors indissociable du réel. Larocque décrit une situation « réelle », sans

remarquer qu'il doit lui-même se conformer à un modèle. L'écriture est porteuse d'un caractère ambivalent : le narrateur démasque à moitié la mystification littéraire. En effet, la frontière entre l'écriture du sujet et l'écriture-objet ne résiste pas à l'analyse.

Dora, la machine à écrire, pratique une activité proprement fantastique : elle rédige des romans (écriture-objet). Pierre écrit ses confessions (écriture du sujet) en réaction contre l'écriture de Dora, et donc contre le fantastique. Si le psychiatre attribue une valeur réaliste à l'œuvre de Pierre, l'éditeur en revanche lui attache un caractère fantastique. Dans « Adorable Dora », il apparaît difficile de décider si une écriture est porteuse ou non d'un sens fantastique ; aussi ne saurait-on tenir pour acquis que le littéraire, loin de créer le fantastique, aurait pour seule fonction de l'exprimer.

D'une part, la nouvelle « Belphéron » cultive la dissociation traditionnelle entre l'écriture maléfique et l'écriture comme mode de représentation du réel. Les incantations de Davard engendrent le surnaturel, mais le discours de Valdec se donne pour une traduction du réel. D'autre part, l'écrivain médiatise en quelque sorte l'événement que rapporte Valdec : il remet en cause son statut fantastique. Autrement dit, il se demande s'il doit lui reconnaître un caractère réel ou fictif. Ce récit interroge les fondements de la référentialité littéraire.

« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau » évalue tout à fait la supercherie fantastique, car le testament de l'oncle (écriture-objet) et celui du neveu (écriture du sujet) donnent tous deux naissance au fantastique. Point de dissociation, donc, entre une écriture-témoignage et une écriture génératrice de maléfices.

Sans doute « Les petits trains » est-elle la nouvelle qui ébranle le plus les prétentions référentielles de la littérature fantastique. La narratrice transcrit sur le mur (écriture du sujet) l'histoire que lui raconte la voix (écriture-objet). À ce point, on croirait que ce texte entretient la même illusion que le récit fantastique classique : l'écriture se donne comme un reflet du réel. Mais le « réel » est fuyant. L'histoire de la voix est-elle authentique ou pure affabulation ? Raconte-t-elle un fragment de l'existence de la narratrice ? D'un autre personnage ? Et l'on pourrait facilement allonger la liste des questions. La seule conclusion qui s'impose est que le statut du récit de la voix est incertain. Ce texte met en cause la référentialité : la fiction et le « réel » s'interpénètrent, ils ne sont pas des domaines étanches.

En résumé, qu'ils relèvent du fantastique canonique ou du néo-fantastique, les récits du corpus mettent presque tous en cause la séparation entre le monde et l'écriture, c'est-à-dire entre le « réel » et le « fictif », car ils ouvrent des brèches dans la théorie du reflet en prêtant à la littérature elle-même la faculté de produire du fantastique. Évidemment, dans le cas du fantastique canonique, la « révision » de la thèse du reflet ne s'opère que dans le secret du texte : *celui-ci se donne toujours comme la représentation fidèle d'une réalité extérieure*. Quant au néo-fantastique, en général il n'essaie même pas de donner le change ; il affiche sans ambages son refus des règles traditionnelles.

À la réflexion, s'interroger dans la fiction sur les bornes du réel aide sans doute à circonscrire les limites de la représentation littéraire. Après tout, dans les deux cas, les remises en question s'effectuent à propos d'une frontière : entre le réel et le surnaturel d'une part, entre le réel et le fictif d'autre part. On aurait tort de croire que les fantastiqueurs sont tout à fait étrangers aux préoccupations des écrivains de littérature générale et qu'ils se contentent de couler leur récit dans une forme léguée par la tradition, sans s'interroger sur cette forme.

Les 16 nouvelles du corpus sont des œuvres contemporaines. Peut-être cela explique-t-il qu'on y trouve des ajustements à des conceptions littéraires traditionnelles. Il me faudrait comparer ces récits à des textes moins récents pour vérifier mon hypothèse.

Voyons maintenant l'influence du fantastique sur le code littéraire dans chacune des nouvelles.

LE FANTASTIQUE CANONIQUE

« *Les messagers de l'ascenseur* »

L'isotopie du littéraire joue un rôle capital dans « *Les messagers de l'ascenseur* ». Au début du récit, M. Portali, homme de science, recopie dans son *Cahier des heures* le message des Maure-Zocail dans son intégralité : « Chers voisins, ce soir nous ne serons pas aussi calmes qu'à l'accoutumée. Nous vous saurions gré de bien vouloir nous en excuser. Nous vous remercions par avance de votre indulgence. Les Maure-Zocail, 5^e étage » (Brulotte, 1983 : 119). Le journal du savant se présente, du fait qu'il renferme des citations, comme de la littérature au second degré (et même au troisième degré, car le narrateur premier

anonyme produit le journal de M. Portali à titre de pièce à conviction). M. Portali pratique diverses formes de lecture et d'écriture : en sa qualité d'homme de science, il lit des ouvrages de cosmologie et des articles spécialisés, mais il n'en rédige pas moins un journal, forme d'écriture beaucoup plus intime. L'écriture donne un sens à la vie du héros, aux points de vue social et individuel ; sous ses diverses formes, elle lui permet d'exercer sa profession d'enseignant aussi bien que de faire le point sur sa propre existence.

Lorsque le héros décide d'aller mener son enquête au cinquième étage, il repère « le nom, Maure-Zocail, près de la sonnette, dans un petit rectangle de bronze » (p. 124) ; même ce rectangle est investi d'une signification, car il constitue un signe de distinction. Ce détail donne à croire que les Maure-Zocail sont des gens sérieux et non de petits plaisantins qui prendraient plaisir à produire de faux messages. Étonné de ne pas obtenir de réponse à la porte des Maure-Zocail, le protagoniste décide d'aller vérifier la présence de l'avis dans l'ascenseur : « Mais le message y tachait le miroir avec insolence, eût-on dit » (p. 124). Sans doute le choix du verbe « tacher » n'est-il pas indifférent. Au lieu d'être une source d'éclaircissement, le message devient un lieu d'obscurcissement du sens. Et M. Portali de reproduire le message au complet dans son journal. Ce dédoublement de l'écriture répond peut-être au reflet de la glace sur laquelle le miroir se détache. Le billet inspire à M. Portali un sentiment d'angoisse qu'il déchiffre sur son propre visage reflété par le miroir. Au lendemain de la prétendue réception, de retour de son expédition nocturne dans la ville, M. Portali emprunte l'ascenseur et constate l'absence du message. Un dernier accès de curiosité le conduit au cinquième étage. Il s'immisce chez les Maure-Zocail et aperçoit « [s]ur le seuil, poussé par un courant d'air étrange, un papier tout chiffonné : le message de l'ascenseur ! » (p. 130). Ce chiffonnement du message devient une nouvelle marque d'illisibilité. Pas plus que dans l'ascenseur, le billet ne s'offre à la lecture. Nouvel effet de spécularité ? Ou dérobade du sens ?

Les trois passages de la finale qui convoquent l'isotopie de l'écrit revêtent une grande importance. D'abord, M. Portali observe que « [c]ette histoire ne tient pas debout ! » (p. 130). La remarque peut être lue à trois niveaux :

1. L'homme de science juge lui-même son aventure invraisemblable ;

2. Il estime (en sa qualité de narrateur) qu'elle paraîtra improbable aux yeux du lecteur. Si l'on accepte cette dernière interprétation, il faut alors convenir que le récit affiche sa fantasticité ;
3. Le narrateur affirme par l'entremise d'un personnage le caractère fictionnel et non-représentatif de son œuvre : l'histoire n'a pas à tenir debout, puisqu'il s'agit d'une affabulation. C'est dire que le récit signifierait son caractère littéraire.

Voici maintenant le second passage : « Je la traite [Mme Joyau] de folle et me précipite chez moi, dans mon refuge, dans mon cahier » (p.130). Cette phrase, qui fait du cahier l'équivalent d'un refuge, suggère que M. Portali, d cu par le message rédigé par autrui, trouve consolation dans sa propre écriture. Autrement dit, les mots des autres n'ayant pas rempli la promesse de sens que le professeur y attachait, le héros se replie sur ses propres mots. L'ouverture du récit enseigne cependant que M. Portali a fui son appartement et abandonné son cahier. Le vide, par une étrange vertu, prolifère ; après avoir contaminé la vie de l'immeuble et le message, il gagne le dernier retranchement de M. Portali : son journal personnel. Singulier paradoxe, c'est par le biais d'un cahier montré dans son entier (figure du plein) que la littérature se voit affectée d'une valeur négative (figure du creux) : on reconnaît là le travail subversif du fantastique.

« *Le fragment de Batiscan* »

Toute épigraphe appartient à un niveau narratif hiérarchiquement supérieur à celui de l'histoire proprement dite. Le fragment de poésie aux accents insolites placé en tête du « Fragment de Batiscan » surdétermine la nature fantastique de ce récit tout en attribuant au fantastique une valeur fortement euphorique. L'œuvre fantastique tire sa légitimation d'elle-même.

  l'intérieur du monde diégétique, Jean-Jacques Roussel rédige comme M. Portali une sorte de journal, destiné à mettre de « [l']ordre sur la feuille blanche » (Belleau, 1983 : 67) et dans sa tête. Le journal fait figure de lieu de surgissement du sens, car c'est dans la syntaxe que s'élabore la signification.

Le code littéraire développé dans la nouvelle regroupe trois types de propositions, qui ressortissent soit aux études littéraires, soit à l'essence du littéraire ou aux écrits *utilitaires*. Le narrateur

enseigne en premier lieu que les études littéraires ont connu de profonds bouleversements. L'intérêt pour les théories a supplanté petit à petit l'attention dévolue aux œuvres : « Des œuvres, des pans entiers d'écoles, de mouvements, de siècles basculent sans fracas dans le passé. On dirait qu'en contrepartie, les théories, comme les modes, poussent et passent de façon désordonnée » (p. 67). À l'université, la séparation entre la théorie littéraire et l'interprétation se fait sentir très nettement : les spécialistes de narratologie et de sémiotique reçoivent le statut de techniciens et ont pour seule fonction l'application mécanique des méthodes critiques, tandis que les professeurs de carrière ont droit au beau titre de *lecteurs* et sont seuls autorisés à toucher à la délicate question du sens. Aux uns les techniques de fragmentation, de dissection du récit ; aux autres, la saisie globale du texte et les tentatives d'explication. Le sens émanerait donc de l'œuvre entière bien plus que de ses parties. Gérard Émond-Brault lui-même, bien qu'embauché à titre de technicien, affirme la nécessité de remettre un élément dans sa série pour accéder à la signification : « Si on ne discerne pas le message inscrit dans la succession des époques, c'est tout simplement qu'on ne sait pas lire » (p. 74). Le sens s'écrit dans la durée.

« Le fragment de Batiscan » développe en outre une vision poétique de la littérature. Roussel affirme que lui-même et GEB sont demeurés, à l'instar de Rabelais, des étudiants :

Mais il faut en convenir, mon monde, mon utopie, c'est, ou plutôt c'était le « gai savoir » de l'escolier, son goût farceur pour la liberté, sa traversée intrépide et jubilante des signes, tous les signes, de la scatologie à la théologie, de la bibliothèque au bordel, sa façon aussi de tout rapprocher ou de tout inverser dans la rigueur inexorable de l'intelligence humaine (p. 70-71).

À tout prendre, Roussel fait figure de déchiffreur de signes – ce que le reste de l'histoire confirmera. En sa qualité de lettré, il évoque des souvenirs littéraires : « [U]n vers de Racine, un aphorisme de Stendhal, un adage latin » (p. 68) et les contes romantiques allemands (dont on sait l'importance dans la genèse du fantastique !). Pour sa part, GEB fait allusion aux littératures argentine et vénézuélienne du XIX^e siècle, de même qu'à « une couleur tombée du ciel [titre d'une œuvre fantastique de H. P.

Lovecraft] » (p. 74). Le fantastique tient sa place dans le spectre des signes ; aussi est-il « normal » que Roussel et GEB, attirés par *tous* les signes, s’y soient frottés.

Un paradigme regroupant les écrits *utilitaires* traverse aussi le récit. Un (faux) télégramme conduit le héros sur la piste de son ami à Batiscan. Une enveloppe brune, renfermant la lettre de Philéas Hamel, la liste de chercheurs qui se sont intéressés à Fréchette et le billet adressé à Roussel par GEB, fournit au narrateur les éléments de la solution. La demande envoyée au curé et la réponse reçue, la consultation du fonds Fréchette, les copies des rapports du coroner et l’acrostiche NIMMER mettront Roussel en possession de toutes les pièces du casse-tête. Ainsi, ce sont les écrits de type utilitaire bien plus que les références culturelles qui font progresser les recherches du narrateur. Comme pour les paradigmes de la critique littéraire et de l’essence littéraire, le sens réside dans la durée : la machination ne transparait que si l’on étudie les événements survenus dans les soixante-dix années précédentes et ne touche que ceux qui se préoccupent du passé. Les trois paradigmes se confortent les uns les autres en cours de récit.

La violation du code logique se confond ici avec la transgression du code littéraire : un message maléfique composé de lettres vivantes s’écrit dans l’histoire. Le caractère euphorique de l’écriture disparaît petit à petit, laissant la place à une valeur dysphorique.

« *L’objection* »

Une épigraphe coiffe le texte : « “Attention, il ne faut pas qu’il fasse tomber les poteries” (Ionesco) » (Brossard, 1974 : 9). Si elle se situe à un autre niveau narratif que l’histoire relatée, elle formule néanmoins une mise en garde que le héros aurait eu avantage à respecter ; à ce titre, elle constitue une sorte de mise en abyme de l’aventure que décrit le narrateur.

Ce narrateur, un conseiller du Président, tient un journal. Il admet consigner ses observations pour « [s]e donner un peu contenance » (p. 12), pour conjurer « [s]on inquiétude » (p. 17). En restituant aux événements leur dimension véritable, le journal permettrait au scripteur de prendre un peu de recul, ce qui aurait pour effet de juguler la peur. L’écrit donnerait ainsi la vraie mesure – le vrai sens – de l’événement.

Des mots surgissent dans l'univers du narrateur, gravés sur des machines ou des objets : « Bath » (p. 10), « shower » (p. 10), « very cold » (p. 15), « backward » (p. 20). Or, ces inscriptions mentent : elles indiquent le contraire de ce qui se passe. Voilà qui laisserait croire que l'anglais est impropre à communiquer une signification. Cependant, même les phrases du narrateur, pourtant d'expression française, perdent de leur lisibilité. Des phrases tronquées ou étranges émaillent le discours du narrateur (« En souhaitant que demzob », p. 14). De nombreuses phrases incomplètes ruinent la saisie du sens (« Cela vaudrait peut-être mieux que », p. 17 ; « Si elle ne cesse », p. 19). À la fin du récit, le narrateur perd la maîtrise du code littéraire : d'abord, les mots qu'il note dans son journal sont mal orthographiés, puis les syllabes se dédoublent, les voyelles disparaissent. Le protagoniste finit par tomber dans l'aphasie totale. En revanche, un autre discours émerge : celui des objets. Les mots « Émergence » (p. 17), « Choses » (p. 22), « Possédé » (p. 22) et « Exorcisme » (p. 22) témoignent de la prise de parole des objets. Si le sens déserte la langue écrite par les hommes, il se réfugie dans celle des objets. La parole des objets ne ment pas ; elle *dit le vrai*.

Le narrateur évoque des titres d'œuvres littéraires (« *Les voix du silence* », « *Dialogue avec le visible* », « *L'œil écoute* », p. 13) qui paraissent tous énoncer des absurdités, mais qui ont pour fonction de légitimer le fantastique. Progressivement, le code littéraire perd de sa lisibilité. À quoi peut bien renvoyer la proposition « en fait, c'était du Ferron costumé en Miron et décoré par Aquin » (p. 18), sinon à l'obscurcissement du code ? La signification paraît bien absente de cette « constatation ». La confusion devient totale lorsque des passages de Le Clézio, Buzzati, Pérec et Stendhal apparaissent sous les signatures de Rousseau, de Montesquieu ou de Chateaubriand. Le littéraire semble vidé de toute logique, de tout sens. Les objets, qui s'approprient pour leur usage personnel les services de mots, réduisent au silence, au non-sens, la langue humaine, que le narrateur investit au préalable d'une valeur signifiante.

« *L'auteur du "Temps d'aimer"* »

Le code littéraire regroupe des notations relatives au témoignage écrit, à la critique journalistique et à la création littéraire. Le narrateur expose en premier lieu les motifs qui l'ont conduit à

rédigier un article dans le *Journal des lettres*. Malgré son manque de qualifications littéraires²⁵, il a pris la plume en vue de rétablir la vérité ; aussi détourne-t-il l'attention de la *forme* pour la concentrer sur le *message* : « On voudra donc excuser la naïveté et la modestie de ma prose et ne porter attention qu'au rétablissement de la vérité, offerte ici sans aucun fard littéraire » (p. 95). En somme, Larocque ne prétend pas au beau, mais au vrai. Le témoignage devient gage d'authenticité. Dans l'ensemble du récit, la quête de la vérité passe par le document : la garde des livres, le registre de la bibliothèque, l'article du Père Boismenu et la note de l'éditeur, toutes ces sources écrites fonctionnent comme des « indicateurs de vérité ». Chacun des livres de Rochet porte une dédicace de l'auteur à son ami médecin, Raymond Santerre, et chacun a été offert à la Municipale par les héritiers de Santerre.

Les allusions au champ journalistique composent le second réseau du code littéraire. Le médecin met l'accent sur la brièveté et la fausseté de l'actualité littéraire :

On a peut-être oublié ce triste anniversaire, de même que les faits qui ont provoqué la mort de Gautier : les journaux et leurs lecteurs ont d'ordinaire la mémoire bien courte, et l'actualité vieillit vite. Qu'importe que des faussetés interrompent une carrière, détruisent une vie, provoquent la mort ; qu'importe la vérité et l'erreur d'un jour, puisque le lendemain tout ça retombe dans le néant. Ce qui compte, c'est d'offrir à l'appétit d'un public insatiable des nouvelles choc, comme on dit aujourd'hui, et les derniers scandales ; et quand la moisson est maigre, on en invente sans scrupules²⁶ (p. 96).

Larocque attribue au journalisme une valeur délétère ; productrice de mensonges et de calomnies, la critique littéraire génère la mort. Le texte suggère à maintes reprises cette identification entre le journalisme et la mort : « Il est cependant [...] certaines interprétations qui tuent » (p. 98) ; « Il [le mort] était emmitouflé dans un peignoir, étendu sur son lit et, ce qui m'étonna, entouré de

25. « [...] la littérature n'est pas ma profession » (Mathieu, 1965 : 95).

26. Je souligne.

journaux » (p. 101). Pendant tout le récit, un caractère néfaste s'attache au journalisme, qui brise les réputations et accule au suicide.

L'art constitue la dernière catégorie du code littéraire. Le narrateur affirme d'entrée de jeu que son ami Jean Gautier est l'auteur du *Temps d'aimer*. Il signale ensuite la fidélité des lecteurs de Gautier et affirme que son ami « portait longtemps ses œuvres en lui » (p. 101) avant de les écrire. Ces deux détails donnent à croire que l'art se situe sur un tout autre plan que la manchette éphémère et qu'il se nourrit de temps. Même si, de l'aveu du narrateur, les œuvres de Gautier ne sont pas des « livres secrets et difficiles qui se conquièrent un public restreint et entêté » (p. 97), elles acquièrent une certaine permanence au moyen de l'évocation du passé. Le fait que le manuscrit de Gautier se soit rapproché d'une façon inexorable de l'œuvre de Rochet prouve que le temps joue un rôle essentiel dans le processus de la création littéraire. Je schématiserais les différences entre les trois constituants du code littéraire de la manière suivante :

ART	CRITIQUE LITTÉRAIRE	TÉMOIGNAGE
durable	éphémère	–
dit le vrai	dit le faux	dit le vrai

C'est parce que l'art véritable ne pactise pas avec le mensonge et s'inscrit dans la durée que Gautier, faussement accusé par une critique littéraire avide de nouveautés, est bien l'auteur du *Temps d'aimer* et qu'il se réincarne à travers le temps : voilà ce que nous apprend l'étude des divers documents convoqués dans le récit.

Remarquons enfin que le plagiat excède les limites du littéraire : s'il permet, au début, d'évoquer la similitude des œuvres de Gautier et de Rochet, il pourrait tout aussi bien servir, à la fin, pour désigner sur un mode métaphorique la ressemblance entre les existences de Gautier et de Rochet, et entre les vies de Larocque et de Santerre.

Larocque transgresse bel et bien une norme littéraire : en rédigeant un article destiné à paraître dans *Le Journal des lettres*, il renverse l'usage qui veut que ce périodique, consacré à une

critique malveillante, ne renferme que des mensonges. Le véhicule privilégié du faux devient l'instrument du vrai.

« *La loterie* »

L'enseigne lumineuse d'un restaurant de second ordre est ici le seul trait qui relève du code littéraire. Les inscriptions « restaurant », « pizza – mets chinois », « cuisine canadienne » s'offrent à la lecture de façon alternée. L'homme commence par déchiffrer le sens des mots, puis il s'habitue à la présence de l'enseigne et finit par ne plus même percevoir les couleurs qui correspondent à chacun des mots, non plus que le rythme qui règle l'apparition des indications. L'habitude use le sens. Autrement dit, le personnage décode correctement le sens du réel qui s'offre à lui, puis le récit met ce sens en oubli. Le fantastique, irruption de l'extraordinaire et déni de l'habitude, réfute la légitimité de la lecture mécanique. Mais comme les codes logique et littéraire ne sont pas corrélés l'un avec l'autre, le paradigme littéraire ne subit aucune entorse.

« *Belphéron* »

Dès la première page, Valdec sanctionne positivement l'existence du vaisseau-fantôme : « [C]e n'est pas une légende » (Sernine, 1979 : 78). Cette véridiction a bien entendu pour effet (et pour fonction) de prêter une certaine vraisemblance aux événements qui seront décrits par la suite.

Eu égard à ses qualités littéraires, le narrateur reçoit la mission de consigner par écrit les expériences de son ami Valdec. L'écrivain prend toutefois le soin de préciser que Valdec n'est pas un ignare et qu'il dispose d'une certaine culture littéraire : « Il avait quitté l'école sur le tard et n'avait jamais perdu le goût pour la lecture » (p. 79). Le marin maîtrise fort bien le vocabulaire spécialisé de la sorcellerie, puisqu'il peut dire en quoi consiste une Abyssale et qu'il sait énumérer tous les attributs de Belphéron.

Des allusions à des incantations proférées dans une langue qualifiée d'inconnue et de barbare, à un « vieux livre ouvert aux pages jaunies couvertes de caractères qu'on eût dit gothiques » (p. 87), confèrent une valeur mystérieuse et maléfique à la langue du sorcier Davard. La parole magique semble néanmoins dire le vrai (ce qui est avéré par la fiction), car l'explication surnaturelle

(le déchaînement de Belphegor) expliquerait fort bien le naufrage de *L'Atlante*, au contraire de celle des commissaires enquêteurs, que rejette Valdec : « En tout cas, ce n'était pas une baleine, comme l'ont suggéré les commissaires enquêteurs. Sottises ! Non, rien de matériel, rien de tangible, rien qui appartienne à notre monde... » (p. 92-93). Si un certain discrédit se rattache à la langue pratique et rationnelle des investigateurs, quelle valeur accorde-t-on à la littérature ? Pour Valdec, elle fait jaillir le sens : « Si un jour tu écris cette histoire, tes lecteurs, eux, comprendront bien ce qui a englouti *L'Atlante*... » (p. 93). En somme, la parole littéraire énonce le vrai, pour qui sait l'interpréter. Pour reprendre la métaphore de Fabre, les langages situés sur l'axe vertical (comme la parole littéraire et la sorcellerie) sont porteurs d'une valeur signifiante, au contraire de ceux qui s'inscrivent sur l'axe horizontal (la parole quotidienne, rationnelle et pratique). En plus de se loger dans la langue littéraire, le sens investit la langue de la sorcellerie.

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

Le titre de cette nouvelle renvoie bien entendu à la fameuse phrase prononcée dans *Blanche-neige et les sept nains*. Par le moyen d'une référence à un conte merveilleux, la nouvelle se connecte au vaste champ des littératures de l'imaginaire. Cependant, le texte de Michel Bélil pervertit l'expression citée au point d'en faire un contresens ; ici, par une singulière ironie, le mot central de la formule, « beau », fait référence à la laideur.

Le récit s'ouvre sur l'évocation d'un testament qui fait du narrateur l'héritier de la fortune et de la maison de son oncle. Trois contraintes pèsent cependant sur le légataire : « [...] ne rien toucher de l'ameublement déjà en place, coucher dans la même pièce que [s]on prédécesseur, ne jamais sortir de la région quel qu'en soit le prétexte » (Bélil, 1978 : 132). Du coup, ce contrat institue le neveu victime du piège ourdi par l'oncle, car le miroir déformant fait partie du mobilier que le narrateur a l'obligation de garder. Dans ce sens, l'écriture de l'oncle – et celle du neveu à la fin – possède un caractère maléfique.

Le narrateur fait allusion à une curiosité qu'il a rapportée d'un voyage : un « manuscrit d'une cinquantaine de pages écrit dans un hiéroglyphe inconnu de nos savants et qui prouverait l'existence d'une autre civilisation » (p. 132). Ce passage semble

cautionner l'existence d'objets fantastiques, échappant à toute norme, et donc garantir la vérité de l'écriture fantastique. La fiction s'autolégitime comme dans la nouvelle de Daniel Sernine, où l'existence du vaisseau-fantôme, affirmée d'entrée de jeu, prouve celle de Belphéron. Remarquons au passage que l'oncle a fait fortune dans les pâtes et papiers – *support de l'écriture*. Cet argent a servi à payer la maison, qui est elle aussi le support d'une écriture, proprement fantastique celle-là. La finale referme la boucle sur un legs funeste. La fiction suggère en chacune de ses parties que l'écriture peut générer des maléfices. Si, en début de récit, le narrateur attache une valeur euphorique à l'écrit, puisqu'il se réjouit de l'héritage, les événements l'amènent par la suite à revoir ce jugement et à accorder un caractère dysphorique à l'écrit, responsable de sa perte.

« *Le pendu* »

La nouvelle ne contient qu'une seule référence au code littéraire : le rappel, dans le premier paragraphe, des lois qui déterminent la sanction pénale des meurtriers. Ce code ne subit aucune transformation au cours du récit, car celui-ci ne convoque pas d'autre figure du littéraire.

LE NÉO-FANTASTIQUE

« *Le parc* »

Les paradigmes fantastique et littéraire sont intimement liés, puisque l'insolite se confond avec les étonnantes pratiques littéraires du narrateur. Celui-ci commence par évoquer le parc qui s'étend sous le balcon où il écrit par beau temps. Sous sa plume, le parc ressemble moins à un lieu réel qu'à un décor de théâtre : « [...] tous ces détails que je vois en plongée me donnent l'impression d'un décor de théâtre », « côté cour » (Berthiaume, 1978 : 173), « côté jardin » (p. 174). L'écrivain se décerne d'ailleurs le titre de « metteur en scène » (p. 176). Il assimile même une des femmes qui fréquentent ce lieu de verdure à un personnage de théâtre : « Elle attend Godot ou quelque chose comme ça » (p. 174). Lieux et personnages sont disponibles, ils attendent d'être utilisés par le narrateur. Le réel devient un espace fictif que l'écrivain peut investir à sa guise. Le rôle de commande revient au personnage de l'écrivain, qui ne manque pas de faire l'important

et d'attirer l'attention sur sa personne autant que sur son propos : « Ne me bousculez pas, j'ai tout mon temps, vous aussi. Vous avez tort de croire que rien d'extraordinaire ne va se passer » (p. 175) ; « Attendez, vous allez voir où je veux en venir. Il faut bien que je prenne le temps de raconter. Si je ne prends pas tout le temps, vous ne me croirez pas » (p. 174). Le narrateur estime aussi que rien n'est insignifiant ou banal – peut-être bien parce que tout élément réel est digne d'être transfiguré par le truchement de la fiction.

Ensuite, l'écrivain se met à l'œuvre : il produit de la fiction. Il imagine quelques scénarios mettant en scène les personnages qui s'offrent à sa vue. Or, par extraordinaire, ceux-ci obéissent aux instructions reçues, de sorte que l'écrivain « précède la réalité [et] la dirige » (p. 176). De même que le réel devient fiction, de même la fiction se transforme en réel. Cette nouvelle abolit la distance qui sépare les deux catégories. Le réel est subordonné à la fiction, car c'est elle qui lui donne tout son sens. La violation du code logique se confond ici avec la transgression du code littéraire.

« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »

Comme le narrateur attribue l'intitulé de la nouvelle à Victor Hugo, son discours apparaît comme une glose du passage emprunté au poète français. Certains indices semés dans le récit donnent même à croire que le narrateur oppose sa version à celle de Hugo. D'abord, il ouvre son récit sur une série de négations :

[E]lle n'avait ni la démarche lourde des unes qui claquent des talons sur les pavés, ni celle – baroque – des autres dont la croupe accuse un mouvement excentrique de balancier et porte toute leur personne de-ci de-là avec élan comme si cette ample oscillation fût essentielle à leur équilibre. Non plus ne gardait-elle le front bas (Thériault, 1978b : 66).

Puis il discrédite une version déjà répandue : « [...] l'histoire le dit, mais rien ne le prouve, et l'on peut supposer que la légende ment » (p. 67). De plus, il légitime son entreprise au moyen de formules justificatrices, telles que « d'abord, il faudrait dire » (p. 66), « à ce point, il conviendrait de dire » (p. 67), « alors, il faudrait dire ceci » (p. 68). Il fonde aussi son crédit sur divers

témoignages : « On aurait vu, à en croire les uns », « à en croire d'autres », « [m]ais les dires les plus troublants » (p. 68). À la fin, il confirme l'envol de la femme, sans revendiquer d'autre autorité que la sienne. En clair, il évoque l'apparence de la femme au moyen d'approximations successives, présente avec des réserves la conduite de ce même personnage, sauf le geste final qu'il donne comme certain. Pour s'imposer, le savoir littéraire doit en destituer un autre. La dernière écriture qui apparaît sur le palimpseste des versions est donnée comme la plus authentique. Le code littéraire est remis en question, mais non par le fait du surgissement fantastique, antérieur à l'écriture.

« *Le livre du dormeur* »

Dans cette nouvelle, les codes fantastique et littéraire sont inextricablement liés. L'expérience vécue par la femme, la découvre et la lecture d'un livre sans fin, s'inscrit en faux contre les codes littéraire et logique auxquels la fiction se réfère. L'existence d'un volume infini paraît en effet hautement improbable dans l'univers postulé, car la femme conçoit de l'étonnement à la vue de ce livre : « La femme s'étonnait que tant d'histoires pussent tenir dans un si petit livre. Elle s'aperçut enfin qu'il était différent à chaque lecture, qu'aucune lecture ne pouvait l'épuiser : le livre était infini » (Bourneuf, 1981 : 55). Le livre semble faire l'objet d'une défense mystérieuse ; la femme sent qu'elle ne peut le consulter que pendant le sommeil de son mari. Le texte du livre, qui raconte la vie de nombreux hommes, ne contient ni divisions ni paragraphes. Les enchaînements sont si bizarres (p. 54) qu'ils ne permettent pas de départager clairement ce qui se rapporte à l'un ou l'autre des personnages. De plus,

toutes ces histoires pleines de lacunes, de zones d'ombre, se terminaient de façon confuse sur quelque événement dont on démêlait mal les causes et l'issue : une rixe, un voyage, une dénonciation, l'intervention d'un messenger, et la trace des personnages se perdait (p. 55).

Non seulement le récit déchiffré par la femme est obscur ; la langue même offre des résistances à la lecture : « Les phrases mêmes s'embrouillaient, comme si elles eussent été mal traduites d'une langue étrangère. Le sens des mots parfois n'était plus très sûr » (p. 55). À tous points de vue, le livre du dormeur fait figure

de lieu de la confusion, de l'imprévisible et du désordre. Mais ce désordre répond à une exigence autre, puisqu'il permet d'évoquer un phénomène surnaturel : la transformation du dormeur par le rêve. S'il déserte le réel, le sens trouve refuge dans l'écriture. La prolixité du texte compense pour le laconisme de l'homme. L'infraction au code littéraire ne s'ajoute pas à l'entorse au code logique, car les deux se confondent.

« *Adorable Dora* »

Deux conceptions de la littérature s'affrontent dans ce récit : la « vision de jour » et la « vision de nuit ». De jour, Pierre tient la littérature pour une réalité quelque peu magique, puisqu'il croit que les muses assistent l'écrivain et lui permettent d'accoucher d'une œuvre. Il souscrit à un certain fétichisme en attribuant à la feuille blanche la vertu d'attirer les mots. Il reconnaît lui-même le caractère chimérique et vain de cette pratique : « Je dois dire que ce que j'accomplissais d'abord comme un rite empreint de superstition apparaissait maintenant comme une négligence de ma part » (Goulet, 1985 : 56). Cette pratique superstitieuse se révèle peu efficace, car le héros s'en remet à des forces autres que les siennes. Il renonce en quelque sorte à son statut de sujet.

La nuit, en revanche, il assume pleinement son rôle d'écrivain :

La nuit, quand je dormais, il m'arrivait de rêver à ce long roman si longtemps médité mais que je ne parvenais toujours pas à écrire. Pas même à imaginer ! Et alors, les obstacles tombaient, les mots se bousculaient dans ma tête, et le roman prenait forme tranquillement, mot après mot, ligne après ligne (p. 56-57).

Il n'est pas indifférent que Dora choisisse d'écrire surtout la nuit, pendant le sommeil de son maître (p. 58, 61). La période nocturne serait plus propice à l'écriture. Après que Dora eut entamé un nouveau récit sur le thème du plagiat, un revirement se produit ; Pierre entreprend, de jour, la rédaction de ses confessions. Il mène l'entreprise à terme, mais l'éditeur ne reconnaît pas de valeur à ce travail. En affirmant que « tous les écrivains sont des somnambules » (p. 62), l'éditeur semble rétablir la supériorité de la « vision de nuit » sur la « vision de jour ». Une autre remarque de l'éditeur renforce cette hypothèse : « Et... si j'étais friand des

courants nouveaux de pensée comme... disons le structuralisme, je n'hésiterais pas à dire que l'écrivain est un prisme et la langue une lumière... » (p. 62). Cette affirmation assimile l'écriture à une activité quelque peu mécanique, la réduit à une sorte d'automatisme magique. En regard de la « vision du jour » défendue en début de récit, la « vision de nuit », qui prend la relève par la suite, fait figure d'état transgressif.

Le texte dessine aussi une opposition entre l'humain et la machine. Pierre juge inadmissible la supériorité de la machine sur l'homme, en l'occurrence celle de Dora sur lui. Il essaie de renverser cet ordre en rédigeant ses confessions, mais l'éditeur les refuse sous prétexte qu'elles seraient fantastiques – un simple fruit de l'imagination, dépourvu de *signification* véritable. En affirmant sa préférence pour les œuvres de Dora, l'éditeur confirme la suprématie de la machine sur l'homme. La conception littéraire de l'éditeur porte atteinte au code présupposé par la fiction, qui veut que le sens appartienne à l'homme et non à la machine.

« *Les petits trains* »

Le code littéraire occupe une place prépondérante dans cette nouvelle. Une sorte de voix intérieure récite une histoire que la narratrice qualifie d'« incroyable » (Charbonneau-Tissot, 1974 : 14) et de « fabuleuse » (p. 16). Cette voix ne peut être fantastique que dans la mesure où elle ne procède pas du subconscient de la narratrice. De fait, la voix semble bien émaner d'une autre source :

Des heures vides, préparatoires à ces minutes précieuses où sortaient de moi les bribes de cette histoire incroyable qui avait certes dû arriver quelque part, un jour, puisqu'elle était là, déjà toute formée, sans autre rapport apparent avec moi que celui qu'il y a entre l'ouïe et l'eau, puisque je n'avais rien à faire que d'attendre que sourdent de moi ces mots auxquels je ne participais aucunement et dont je n'aurais certes jamais pu prévoir la suite si ne s'était à nouveau allumée en moi cette voix monocorde qui ressemblait à la mienne mais qui ne l'était pas puisque moi, je n'avais rien à dire (p. 14).

Cette voix peu naturelle, qui récite l'histoire une seule fois et sans manifester la moindre émotion, de façon mécanique, ne semble pas appartenir à la narratrice.

Quant aux personnages de l'histoire que raconte la voix, ils paraissent jouir d'une existence semi-autonome, en partie conditionnée par l'histoire et en partie indépendante d'elle :

J'avais l'impression que lorsque je m'endormais, la vie qu'ils reprenaient était bien celle des mots mais en plus celle des arrière-fonds qui normalement n'existe pas dans les histoires mais existait dans celle-ci véritablement et par surcroît des mots, de telle sorte qu'entre deux points, entre deux lieux, entre deux jours, entre deux phrases, il existait toujours pour les personnages, un trajet, un laps de temps, une pensée qu'ils devaient parcourir, remplir et rattraper avant que ma plume ne les oblige à reprendre cette histoire fabuleuse où ils devaient faire croire qu'ils étaient les héros désincarnés d'une Olympe nouvelle (p. 16).

L'étrange faculté prêtée aux personnages déroge à une loi littéraire sous-entendue dans l'adverbe « normalement ». De plus, la narratrice a le net sentiment que ses personnages profitent de son sommeil pour « reprendre leur vie bizarre » (p. 15).

On peut s'interroger longuement sur les rapports qui unissent la narratrice à son héroïne : s'agit-il de la même personne ? La question se pose tout au long de la nouvelle, mais la réponse fluctue au fil de la narration. La narratrice commence par se distancier des personnages : « Je me demandais parfois si, lorsque je m'endormais et que sortaient des murs les personnages de l'histoire, celui qui portait mon nom possédait son propre corps ou s'il ne profitait pas au contraire de mon sommeil pour entrer dans le mien » (p. 15). Puis elle évoque la possibilité de ne faire qu'une avec son héroïne : les choses « étaient là, irrémédiables, déjà toutes formées, déjà toutes vécues, peut-être même par moi, puisque la mère avait mon visage, ma voix, et cette habitude de rabattre sa main aux ongles violacés sur sa bouche d'un même rouge » (p. 19). En dépit de ces ressemblances, il serait imprudent de confondre les deux femmes, puisque leurs histoires respectives comportent des différences, quoique minimes : la première fait transporter l'homme qu'elle aime hors de la maison, la seconde prie son ami de partir. De plus, si la narratrice semble quelquefois

connaître ou même avoir vécu l'histoire, elle écoute parfois l'histoire que profère la voix avec la surprise de qui ne l'a jamais entendue. En définitive, il est impossible d'assimiler avec certitude la narratrice à son personnage.

Le sens premier rattaché au récit de la voix est plutôt de l'ordre de la délivrance physique que de celui de la connaissance. L'histoire n'a pas de sens en elle-même, mais uniquement pour ce qu'elle vaut, soit une libération. L'acte d'écriture est comparé à un accouchement : « l'enfantement de cette histoire » (p. 13), « l'histoire commençait à sortir de moi comme d'un long tunnel » (p. 19). Loin d'accorder un sens transcendant à l'acte d'écriture, le récit met l'accent sur l'effort musculaire qu'il implique et sur la nécessité d'un support (mur, fenêtre, arcade, etc.).

D'autre part, la nouvelle s'appuie sur une structure d'enchaînement, puisque les divers niveaux narratifs empiètent les uns sur les autres : l'héroïne du récit second devient à son tour narratrice et semble vivre au moins une partie de l'existence de celle-ci. L'enfant (personnage du récit de la voix) essaie de recomposer à l'aide de cubes-jouets une image qui représente son devenir : « [U]n enfant couché dans un petit cercueil de verre surmonté d'un cœur fait de minuscules tiges de myosotis, de muguet et de jonquilles entrelacées » (p. 18). La narratrice s'aperçoit qu'elle secrète dans son cerveau des images représentant une scène identique à celle qu'évoque la voix. Elle finit même par « tracer, avec les mots, un dessin en tout point pareil à celui qu'il y avait sur la boîte des blocs » (p. 21).

L'extraordinaire complexité narrative des « Petits trains » rend difficile la saisie de l'événement fantastique. La nouvelle contient plusieurs glissements ; la fiction s'apparente au réel, le réel prend des allures de fiction. Ce texte semble mettre en garde contre une trop hâtive identification de l'un et de l'autre : le sens de la fiction n'est pas de se conformer au « réel », même si elle offre parfois avec lui des ressemblances frappantes. Le récit comporte une infraction au code littéraire qu'il postule, puisqu'il oppose l'arrière-fond de cette histoire à celui des histoires ordinaires.

« *La fin* »

Au point de départ, la fiction établit une coupure nette entre le réel de M. Dupont et le discours du *speaker* : une « cage »

(Carrier, 1964 : 95) emprisonne la voix de l'annonceur, établissant ainsi une séparation entre les domaines privé et public. Petit à petit, la fiction suggère un rapprochement entre les deux champs. Ainsi, les lettres que le protagoniste fait parvenir à son amie ne paraissent pas radicalement différentes de celles que rédigeaient l'homme dont parle l'annonceur, car les missives de l'un et de l'autre s'inscrivent dans un contexte amoureux. La fin du récit montre que le discours radiophonique s'applique à M. Dupont. En effet, les propos du *speaker* semblent bien dicter le réel de l'auditeur (à moins qu'ils ne le reflètent), de sorte que Dupont reçoit en partage la mort (la non-existence), propriété attribuée à la radio dans l'ouverture de la nouvelle : « La radio était une cage où les oiseaux chantaient si bien qu'ils n'existaient pas vraiment » (p. 95). De la sorte, la frontière entre soi et l'autre se trouve abolie : le *speaker* prend son auditeur pour sujet de discours. L'infraction au code logique entraîne des répercussions sur le code littéraire.

« *Comme un gant* »

Le code littéraire construit dans cette nouvelle se résume à deux énoncés gnomiques : « “Une femme paquetée mais gantée est toujours distinguée”, air connu » (Bellefeuille, 1984 : 80) et « Un corps sain dans des vêtements sains » (p. 81). L'événement fantastique du récit, l'amovibilité de la peau humaine, loin de contredire les proverbes, les confirme. La narratrice peut apporter plus de soins à sa peau ; elle améliore ainsi son apparence.

« *Drôle de soirée* »

Ce récit ne comporte pas de code littéraire.

LE POINT SUR LE CODE LITTÉRAIRE

Si une majorité des textes de fantastique canonique et de néo-fantastique à l'étude comportent un code littéraire, chacun d'entre eux n'en attribue pas pour autant le même sens ni le même statut à la chose écrite. M. Portali (dans « Les messagers de l'ascenseur ») accorde plein crédit à l'écriture jusqu'à ce qu'elle trompe son attente et que l'écriture se vide de son sens. Le narrateur du « Fragment de Batiscan » prête aussi à l'écriture un pouvoir signifiant, si bien qu'il s'efforce de déchiffrer cette autre

écriture, faite de lettres vivantes, qui se déploie dans le temps. Au contraire de ce qui se produit dans la nouvelle précédente, le sens jaillit ici de toute écriture. Dans « L'objection », la signification déserte la langue des hommes pour investir celle des objets. Dans « L'auteur du "Temps d'aimer" », la vérité prend d'assaut les pages, habituellement mensongères, du *Journal des lettres*. L'écriture ne cesse pas d'être signifiante dans « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau » ; toutefois, elle perd sa valeur euphorique pour revêtir un caractère dysphorique. Dans « Belphéron », le sens déborde la langue littéraire et empiète sur la langue de la sorcellerie. « La loterie » et « Le pendu » ne modifient pas la valeur attribuée à l'écrit.

La nouvelle « Le parc » annexe le réel au fictif et le fictif au réel, ce qui a pour effet de décupler le sens qui se rattache à l'écrit. « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir » procède à une substitution de sens, car la dernière version d'un événement décline la version précédente. « Le livre du dormeur » oblitère la lisibilité de l'écrit. Le livre demeure cependant une figure signifiante : son désordre donne la clef du fantastique. Dans « Adorable Dora », le sens transite par la machine et non par l'homme. La nouvelle « Les petits trains » proclame la totale indécision du sens. « La fin » et « Comme un gant » ne transforment pas la valeur de l'écrit. « Drôle de soirée » ne comporte pas même de code littéraire.

Douze des nouvelles contiennent, outre l'entorse au code logique, une infraction à une règle littéraire formulée dans le récit, ce qui montre bien que la perturbation a tendance à se propager à un autre niveau idéologique. Le fantastique provoque un mouvement migratoire du sens à l'intérieur même du code littéraire. La modification apportée à ce code n'adopte pas un parcours unique, puisqu'elle mène tout aussi bien à un rétrécissement, à un élargissement qu'à une substitution du sens.

Toute modification du code littéraire a des incidences sur la référentialité du texte. En effet, un changement de la valeur attribuée à l'écrit indique que cette valeur n'est pas fixe. Il ne saurait donc être question de faire d'une fiction soumise à toutes les fluctuations un calque du réel. Le décalage opéré dans le code littéraire stigmatise le caractère conventionnel de toute œuvre littéraire.

Des huit récits de fantastique canonique, cinq donnent lieu à une contamination contre seulement deux des huit textes de néo-fantastique. La contagion s'apparente fort à une fatalité dans le

fantastique canonique. Le fantastique instaure un *sens nouveau et dévorant* qui subvertit tout sur son passage. On comprend pourquoi le personnage habituel de ces récits, qui voit son monde basculer, devient la proie d'une peur intense. La rareté de la contamination, dans le néo-fantastique, conforte l'hypothèse énoncée précédemment (chapitre II), selon laquelle ce genre de récit est structuré de façon souple. Les événements s'enchaînent au hasard, ils ne sont pas tous intimement liés. L'absence de contamination apparaît comme une *privation de sens* : tous les éléments de la fiction ne sont pas justiciables de la même causalité. On pourrait dire aussi que le fantastique canonique, par la très forte cohésion qu'il imprime à ses diverses parties, met en place une esthétique du plein, du continu, tandis que le néo-fantastique, de construction plus anarchique, se situe plutôt dans l'esthétique du discontinu (Morin, 1994).

Ces tendances expliquent pourquoi le courant le plus traditionnel du fantastique génère la peur, tandis que l'autre inspire à ses personnages des sentiments variés. Du point de vue du sujet, la différence n'est-elle pas grande entre un monde infesté entièrement par le fantastique et un univers qui accueille des manifestations insolites isolées ? Il ne faut pas perdre de vue que l'humain constitue la source de l'étrange dans les fictions néo-fantastiques. Il est normal que les limites du fantastique se confondent avec celles de l'homme. Au contraire, dans le fantastique canonique, un agent non-humain engendre l'improbable. Le champ d'action de cet opérateur peut bien avoir des bornes surhumaines...

Les récits qui offrent prise à la contamination donnent à penser que la communication de la rupture – pour dire mieux, la contagion du sens – est une fatalité. Il semble en effet que les différentes parties de l'univers de ces œuvres se répondent les unes aux autres, de sorte que le prodige n'apparaît pas de façon gratuite. Autrement dit, le fantastique canonique répugnerait à séparer les événements, si bien qu'une transgression entraînerait volontiers d'autres ruptures. Le néo-fantastique donne rarement lieu à la contamination, ce qui laisse croire que le prodige est isolé et donc qu'il est le fruit du hasard. En somme, les observations tirées de l'examen de l'idéologie des textes à l'étude conforte assez bien celles que permettait l'étude de la structure de ces mêmes textes... Le fantastique canonique s'articule essentiellement autour de la notion de fatalité, tandis que le néo-fantastique prend le hasard pour principal ressort narratif.

TABLEAU I

CONTAMINATION DE L'INFRACTION AU CODE LOGIQUE DANS LE FANTASTIQUE CANONIQUE

Titre de la nouvelle	Code littéraire	Code culturel	Contamination de l'infraction au code logique sur le code littéraire ou sur le code culturel
« Les messagers de l'ascenseur »	Perturbation *	Perturbation	Oui
« Le fragment de Batiscan »	Perturbation **	Aucune perturbation	Non
« L'objection »	Perturbation*	Perturbation **	Oui (un peu)
« L'auteur du "Temps d'aimer" »	Perturbation*	Aucune perturbation	Oui (un peu)

Titre de la nouvelle	Code littéraire	Code culturel	Contamination de l'infraction au code logique sur le code littéraire ou sur le code culturel
« La loterie »	Aucune perturbation	Aucune perturbation	Non
« Belphéron »	Perturbation	Aucune perturbation	Oui
« Miroir-miroir-dis-moi-est-le-plus-beau »	Perturbation	Perturbation	Oui
« Le pendu »	Aucune perturbation	Perturbation**	Non

Chaque fois qu'un récit transgresse le code littéraire ou le code culturel qu'il postule, je traduis cette situation par le mot « perturbation ». Au contraire, j'inscris « aucune perturbation » dans le cas où un récit n'offre aucune transgression de l'un ou l'autre de ces codes. L'astérisque indique que l'infraction recouvre, en tout (***) ou en partie (*), la rupture du code logique ; cette perturbation au code littéraire ou culturel s'ajoute à la dérogation au code logique. Dans la colonne intitulée « Contamination », je prends en compte les recoupements et j'indique si, oui ou non, la transgression du code logique s'accompagne d'une autre rupture.

TABLEAU II

CONTAMINATION DE L'INFRACTION AU CODE LOGIQUE DANS LE NÉO-FANTASTIQUE

Titre de la nouvelle	Code littéraire	Code culturel	Contamination de l'infraction au code logique sur le code littéraire ou sur le code culturel
« Le parc »	Perturbation**	Perturbation**	Non
« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »	Perturbation	Aucune perturbation	Oui
« Le livre du dormeur »	Perturbation**	Aucune perturbation	Non

Titre de la nouvelle	Code littéraire	Code culturel	Contamination de l'infraction au code logique sur le code littéraire ou sur le code culturel
« Adorable Dora »	Perturbation**	Aucune perturbation	Non
« Les petits trains »	Perturbation**	Aucune perturbation	Non
« Comme un gant »	Aucune perturbation	Aucune perturbation	Non
« Drôle de soirée »	-----	Aucune perturbation	Non
« La fin »	Perturbation	Aucune perturbation	Oui

Chaque fois qu'un récit transgresse le code littéraire ou le code culturel qu'il postule, je traduis cette situation par le mot « perturbation ». Au contraire, j'inscris « aucune perturbation » dans le cas où un récit n'offre aucune transgression de l'un ou l'autre de ces codes. L'astérisque indique que l'infraction recouvre, en tout (***) ou en partie (*) ou en partie (**) la rupture du code logique ; cette perturbation au code littéraire ou culturel s'ajoute à la dérogation au code logique. Dans la colonne intitulée « Contamination », je prends en compte les recoupements et j'indique si, oui ou non, la transgression du code logique s'accompagne d'une autre rupture.

*
* * *

Deux registres s'offrent au créateur désireux d'explorer les failles de la raison : le fantastique canonique et le néo-fantastique. Dans le premier cas, le *prodige* suscite des réactions d'effroi. Selon Fabre, le fantastique (entendons le fantastique canonique) opère une catharsis de cette peur par la seule représentation de la contradiction entre deux ordres de pensée. Souvent, une *finalité supérieure* (fatalité, figure de la justice, etc.) prend en charge le trouble en lui conférant un sens. L'histoire récupère en quelque sorte *l'infraction* en la faisant entrer dans une économie axiologique : celui qui transgresse une loi, même infime, sera puni. Si le néo-fantastique ne donne pas à voir d'angoisse véritable, il fait néanmoins état d'un embarras – au moins provisoire. Cette gêne devant l'imprévisible ne se trouve pas ici exorcisée au nom d'un principe supérieur, elle fait l'objet d'une ironisation²⁷ de la part du narrateur ou du protagoniste qui, loin de participer affectivement au *drame*, le tient à distance ou l'aborde sous un angle qui le rend quasi absurde. L'histoire ne donne pas le sens immédiat de l'événement, elle se garde d'imposer une interprétation²⁸.

Pour reprendre la métaphore de Fabre, la fiction suggère dans le cas du fantastique canonique que l'infraction commise à l'endroit de la logique (axe horizontal) puisse être récupérée (c'est-à-dire puisse trouver un sens) sur le plan de la pensée magique (axe vertical). Elle ne propose pas de telle récupération dans le néo-fantastique, d'où une sorte de vacance du sens. Mais il ne faut pas stigmatiser à l'excès les différences entre les deux registres : si dissemblables fussent-ils, ils ont néanmoins en commun leur statut d'œuvres littéraires. S'il faut en croire Mircea Eliade, la littérature est une sorte de sortie hors du temps comparable à celle que propose la religion ou le mythe :

*Même la lecture comporte une fonction mythologique :
non seulement parce qu'elle remplace le récit des mythes*

27. Sur cette question, se reporter au chapitre II.

28. Selon certains spécialistes, ce refus d'assigner un sens précis aux événements constituerait une caractéristique typiquement postmoderne. Sur cette question, voir notamment Scarpetta (1985).

dans les sociétés archaïques et la littérature orale, vivante encore dans les communautés rurales de l'Europe, mais surtout parce que la lecture procure à l'homme moderne une « sortie du temps » comparable à celle effectuée par les mythes. Que l'on « tue » le temps avec un roman policier, où que l'on pénètre dans un univers temporel étranger, celui que représente n'importe quel roman, la lecture projette l'homme moderne hors de sa durée temporelle et l'intègre à d'autres rythmes, le fait vivre dans une autre « histoire » (1965 : 174).

À un niveau plus englobant, celui de la littérature (et non plus uniquement celui de l'histoire), les événements anoniques racontés prennent une autre couleur. Leur *sens* ultime est de nature littéraire, ce qui décharge la fiction de l'obligation même d'avoir un sens. Peu importe les contradictions et les paradoxes mis en scène, leur juxtaposition littéraire suffit à les neutraliser – sinon à les réconcilier –, pour le plus grand bénéfice de la conscience schizoïde.

En résumé, cette pratique littéraire iconoclaste que constitue le fantastique se prête bien, au moyen des codes logique, littéraire et culturel, à une critique des modes d'appréhension, de représentation et d'appréciation du réel. L'analyse montre que le fantastique privilégie certains types de remise en question : l'anecdote, proprement spectaculaire, se détache sur un fond de scène idéologique plutôt conventionnel, mais entraîne assez souvent une rénovation de l'image du littéraire. Sous ce rapport, la mise en récit d'un événement qui se situe aux confins du possible débouche tout naturellement sur l'examen des limites de la représentation littéraire. Le changement de statut qui affecte le langage dans l'univers diégétique pourrait bien traduire la faillite de la représentation sur le plan de la production littéraire. Si l'événement insolite entraîne peu de répercussions sur le champ culturel, peut-être est-ce pour mettre en évidence les transformations qui s'opèrent à l'intérieur des codes logique et littéraire.

L'on peut essayer d'interpréter les résultats obtenus d'un point de vue plus abstrait. Suivant la suggestion de Denis Bertrand, je substituerai au concept de « représentation de la réalité », celui de « figurativité du discours » (1985a : 16) ; j'adopterai donc l'idée selon laquelle l'œuvre littéraire est un discours sur le discours, puisqu'elle s'appuie sur ce qui est indubitablement une

construction du réel. Je tenterai ainsi de corriger la vision qui fait du discours un reflet du réel :

C'est pourquoi, au lieu d'assumer l'idée selon laquelle l'activité de discours, à travers le filtre de ses repérages, consisterait à représenter de la réalité comme si le langage était constitué de substituts détachables du réel auquel on réfère en parlant, les sémioticiens préféreront postuler que cette « réalité », au moment où elle est perçue, est elle-même construite, informée de sens, érigée en figures signifiantes qui entretiennent ensemble des relations descriptibles, et saisie d'emblée sous la forme de ces relations et de ces figures. Comme construction cognitive, c'est-à-dire comme représentation, le monde auquel nous référons en discourant est déjà lui-même un discours. [...] On comprend alors que l'effet dit « référentiel » soit interprété comme une construction sémiotique effectuée sur la base d'une autre sémiotique (dite naturelle), et non pas comme une simple dénotation d'un réel inerte et objectif (p. 30).

Dans cette optique, le discours logique dont le récit fantastique est porteur reçoit un statut problématique, puisqu'il apparaît comme la transcription d'un discours absent. Ou, si l'on préfère, il instaure des relations inédites (non figuratives) entre les diverses composantes de ce que le récit donne pour du réel. C'est dire qu'il exhibe l'absence de discours antérieur légitimant pour se réclamer directement du réel.

En outre, les fluctuations qui affectent la valeur du littéraire dans plusieurs des fictions à l'étude revêtent une importance particulière à la lumière de l'hypothèse de Louise Milot et Fernand Roy : la « redéfinition de la fonction même de l'écriture » (1991 : 5) – et peu importe par ailleurs la direction prise par cette redéfinition – peut être étendue au processus d'écriture lui-même ; dès lors, les variations qui affectent le code littéraire dans la fiction frappent de suspicion l'acte même d'écrire. L'écart manifesté dans l'univers représenté entre les divers états du code littéraire suggère à fortiori l'existence d'un décalage entre le discours référentiel et celui qui prétend le transposer. En conséquence, les divers discours ne seraient susceptibles que d'une traduction partielle et, partant, certaines zones de ces langages demeureraient imperméables à toute transcription. On se souvient

que de multiples voix composent le discours logique. Peut-être la redéfinition qui affecte ce code tient-elle à un changement de point de vue. Le défaut de recouplement entre le discours logique premier et le discours logique qui le transpose pourrait être attribuable à un changement de perspective : « [D]ans le récit fantastique, il n'existe pas de point de vue unifiant, de point de vue qui soit le "bon" ; au contraire, le récit construit un point aveugle, un trou noir autour duquel les signifiants gravitent, toujours sur le point d'être engloutis²⁹ » (Bozzetto, Chareyre-Mejan et Pujade, 1982 : 10). De la même façon, un personnage ne saurait adopter exactement le même point de vue du début à la fin du récit sur une question aussi fondamentale que celle du littéraire ; la fiction est là pour infléchir sa vision. La constance des valeurs culturelles, dans nos nouvelles, repose peut-être en revanche sur l'existence d'un consensus – c'est-à-dire, précisément, d'un point de vue stable. S'il est possible de créer une entente sur l'angle de vision à adopter au chapitre culturel, cela implique sans doute une plus grande facilité à traduire de l'un à l'autre les discours qui s'y rapportent.

Ma préoccupation consiste à examiner l'image que donnent les fictions retenues de leur propre procès génératif, c'est-à-dire, en somme, à étudier la question de la traductibilité des discours. Le récit fantastique tout à la fois multiplie les points de vue (voir le code logique), les fragmente (voir le code littéraire) et les fusionne (voir le code culturel) ; il déstabilise la vision. Comment mieux signaler que la prétention à transcrire un discours premier en un discours second constitue une flagrante imposture, eu égard à l'absence de point de vue unificateur ?

Si l'on étend au domaine des discours la proposition de Greimas selon laquelle « [l]a signification n'est donc que cette transposition d'un niveau de langage dans un autre, d'un langage dans un langage différent, et le sens n'est que cette possibilité de *transcodage* » (1970 : 13), il faut admettre que le fantastique, en soulignant l'absence de régulation dans l'entreprise de translittération des discours, fait éclater de l'intérieur le principe même

29. « Il n'est question, au fond, dans le fantastique, que de la destitution de tout point de vue assuré et fondé – sans pour autant qu'on puisse se retrancher dans le mol oreiller du doute ou dans le subjectivisme » (Bozzetto, 1992 : 50).

de la signifiante. La régularité du code culturel serait nécessaire pour montrer que le fantastique ne se contente pas de prendre tout uniment le contre-pied du dogme de la signification, mais qu'il le subvertit. C'est en ce sens que le fantastique serait une variété particulièrement éclairante de la littérature, puisqu'il dénoncerait, outre l'illusion référentielle (ce que révèle un examen superficiel), le mythe de la signification. Chaque œuvre instituerait de nouvelles relations entre ses divers éléments, en dépit des liens préexistants dans le système de pensée référentiel. À tout prendre, ce ne serait que par hasard si un discours entretient des rapports d'équivalence avec le discours qui lui est logiquement antérieur.

Mais qu'on ne se désolle pas trop vite des limites de la référentialité littéraire : l'infidélité obligée de toute entreprise de transposition des discours laisse place à la libre transmutation des valeurs.

CONCLUSION

Accepter l'inexplicable, se résigner à l'imprévu, c'est laisser béante une brèche sur le front où nous luttons perpétuellement contre une nature hostile, et peut-être compromettre la survie de l'espèce. Il faut donc de toute urgence attribuer un sens occulte aux événements qui n'ont pas de sens apparent, c'est-à-dire qui ne s'insèrent pas immédiatement dans le déterminisme que nous reconnaissons au terme d'une expérience millénaire.

Ivar EKELAND,
Au hasard.

Avec sa configuration rigide et immuable, la nouvelle de fantastique canonique possède la beauté hiératique du diamant, tandis que l'œuvre de néo-fantastique enchante le lecteur par les mouvantes géométries de sa structure, qui se font et se défont inlassablement, au gré des fantastiqueurs. Mais, qu'ils s'inscrivent sous les signes du hasard ou de la fatalité, les deux courants du fantastique interrogent les limites d'application de la Loi et les modes d'appréhension du réel, ce qui oblige à les regrouper dans le même genre littéraire et permet, du coup, de départager le néo-fantastique du merveilleux.

Il est désormais possible de préciser les définitions des deux registres du fantastique esquissées dans le chapitre I. Le fantastique canonique contient une interrogation sur le réel, ce que traduit sur le plan linguistique la présence de connotateurs de fantasticalité d'ordre cognitif. Il renferme aussi de nombreux connotateurs de fantasticalité d'ordre affectif à coloration

dysphorique, ce qui explique pourquoi les théoriciens, qui le plus souvent ne prennent en considération que ce seul courant, ont fait un sort à la peur. Les modalisateurs abondent dans le fantastique canonique, qui essaie de faire montre d'une certaine objectivité pour renforcer l'illusion de la vraisemblance. Un jeu contrapuntique s'établit entre les modalisateurs et les connotateurs de fantasticalité : une marque modalisante vient contrebalancer la subjectivité qui se rattache aux signaux affectifs, afin de ménager la crédibilité du narrateur.

Le fantastique canonique attribue souvent la narration et la focalisation à un « je-acteur ». Pour réduire la subjectivité qui découle d'une telle situation, il inscrit dans sa trame une figure rationnelle, garante des valeurs logiques. Lorsque la narration revient à un « je-témoin-ami-ou-proche », qui agit en qualité de distanciateur, la présence d'un parangon de rationalité devient facultative. Elle est franchement superflue lorsqu'un « il extradiégétique » assume la narration, car celui-ci assure une médiatisation absolue. Le fantastique canonique comporte aussi des signes d'objectivité et de subjectivité linguistiques. Au moyen des signaux de subjectivité, les fantastiqueurs entendent capter l'attention du lecteur ; ils l'incitent à s'identifier au héros et à participer activement à l'action. Les signaux d'objectivité s'adressent plutôt à l'intelligence du lecteur. Le courant traditionnel du fantastique met à contribution une stratégie fort complexe qui consiste à faire alterner signaux subjectifs et objectifs, à conférer une valeur objectivante à certains marqueurs de subjectivité, de façon à maintenir un équilibre entre les deux types de signaux. En général, ce fantastique limite ses marques d'ironie aux plans textuel et narratif ; il n'offre pas un regard critique sur son propos par le biais de l'ironie idéologique. Son attachement révérencieux à certaines règles de rhétorique, son observation stricte d'une stratégie d'écriture, son utilisation de formes convenues, héritées du XIX^e siècle, rendent le fantastique canonique facilement reconnaissable. Dans ce registre sacrificiel – ne consomme-t-il pas la perte d'une victime humaine ? – l'écriture emprunte un caractère rituel.

Du point de vue structural, cette variété de fantastique se caractérise par une perte. Si le sujet de la transformation se confond avec le sujet d'état, la situation ressemble à première vue à celle que Greimas décrit sous le nom de « renonciation ». En réalité, l'agent de la transformation n'est jamais son propre desti-

nateur, si bien qu'il faut postuler l'existence d'un autre agent, surnaturel celui-là. Le héros-victime ne possède pas la modalité du (vouloir-faire), mais obéit à un (devoir-faire) aussi impérieux qu'inconnu. Il fait montre d'une passivité singulière et ne réussit jamais à contrer les plans diaboliques médités à son intention par une puissance malfaisante. Par une implacable fatalité, le personnage principal devient l'agent involontaire de sa propre perte. La forte cohésion qui s'établit entre les divers moments du récit et qui inscrit le destin du héros sur une trajectoire inéluctable, depuis la faute initiale¹ jusqu'au châtement final, révèle que cette classe de textes participe de l'esthétique du continu, du plein, du lié. Tout se tient dans de telles œuvres, de sorte que tous les événements sont justiciables d'une causalité unique.

Lorsque le sujet opérateur diffère du sujet d'état, le récit présente une forme de communication d'objet définie sous le nom de « dépossession ». La puissance supérieure, qui assume le rôle d'agent de la transformation, obéit à des motivations inconnues (vouloir-faire, devoir-faire, destinataire mystérieux), mais possède de façon innée la modalité du (pouvoir-faire). L'agent non humain incarne ici la fatalité qui force l'humain à se soumettre à ses arrêts. Dans les œuvres de dépossession non plus que dans celles de renonciation, rien n'est laissé au hasard : les événements s'enchaînent par l'effet d'une incontournable causalité.

Les textes de fantastique canonique qui insèrent la figure de l'enquête dans leur trame donnent le résultat de cette recherche pour incertain. La charge de mettre en valeur l'explication surnaturelle revient alors au narrateur. Quant à l'*incertitude* finale, elle transpose sur le plan événementiel l'irrésolution inscrite dans le discours de fond. Les œuvres fantastiques canoniques présentent une structure heuristique complexe. Elles contiennent des leurres, des blocages, des élucidations partielles ; il est difficile de démêler l'écheveau de la *vérité* dans de tels récits. Si la figure de l'enquêteur n'apparaît pas dans l'histoire, la finale – le plus souvent funeste au héros – est donnée comme certaine. La structure herméneutique est alors plus simple, pour mieux tromper dirait-

1. Les victimes expient souvent dans l'aventure quelque vice intolérable : marginalité (« Les messagers de l'ascenseur », « La loterie », « Belphéron »), orgueil (« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », « Belphéron »), curiosité (« Le fragment de Batiscan »).

on, car quel que soit le coefficient de vérité dont est affecté l'événement insolite, celui-ci n'en heurte pas moins le discours idéologique qui hante les coulisses du récit.

S'il fait sans cesse référence à une norme, le texte de fantastique canonique se garde bien toutefois de révéler le détail de cette règle ; il se contente de la présupposer. L'agent perturbateur qui se permet de contredire la Loi est d'origine non humaine, ce qui conforte de nouveau la thèse de la fatalité.

Ce type de fantastique mise sur une écriture à caractère mimétique, qui feint de reproduire la réalité et qui sollicite une lecture crédule. En dépit de ces prétentions mimétiques, les récits de ce courant remettent en question la théorie de l'écriture comme simple reflet de la réalité. Le code littéraire de ces récits propose en effet un double discours. D'une part, l'écriture est coupée du fantastique, de sorte que la rencontre des deux, loin d'apparaître comme un acte délibéré, semble le fruit du hasard. D'autre part, des fragments d'écriture émergent dans la fiction (messages, lettres, journaux personnels, etc.). Comme ces documents entretiennent assez souvent un lien avec le fantastique et qu'ils le provoquent parfois, on ne peut prétendre que l'écriture serait simplement plaquée sur des événements. Le prodige provoque aussi quelquefois une rupture du code culturel véhiculé dans la fiction. Quand la (nécessaire) transgression du code logique s'accompagne d'une rupture du code littéraire ou culturel, on peut conclure à une contamination de la perturbation. Une telle situation est fréquente dans le fantastique canonique. Comme l'infraction constitue en quelque sorte le sens (la vocation, la raison d'être) du fantastique, une multiplication de ces ruptures devient le signe de la contagion du sens. Une telle contamination traduit l'action de la *fatalité* ; voilà pourquoi les récits de facture plus traditionnelle donnent lieu le plus souvent à une contamination. Sans doute pourrait-on parler ici d'une véritable tyrannie du sens.

Le néo-fantastique également contient des connotateurs de fantasticalité de type cognitif, ce qui autorise à faire de l'interrogation sur la réalité du phénomène insolite la principale caractéristique du fantastique. Il renferme des connotateurs de fantasticalité d'ordre affectif, en moins grand nombre que le fantastique canonique et porteurs d'une valeur plutôt euphorique ou neutre. Quelques modalisateurs atténuent ici ou là une formulation, mais le procédé n'est pas aussi généralisé que dans le fantastique canonique. L'alternance des modalisateurs et des connotateurs ne

CONCLUSION

correspond pas ici à une stratégie ; les narrateurs n'essaient pas d'atténuer la subjectivité idéologique de leur discours. L'étude de la narration, de la focalisation et de la représentativité logique conduit à la même conclusion : les fantastiqueurs prennent des libertés avec le concept de crédibilité, car ils négligent de prêter des attributs rationnels au « narrateur-je ». L'examen des signaux d'objectivité et de subjectivité confirme cette désinvolture à l'égard des procédés traditionnels de validation du discours. Les récits privilégient l'ironie idéologique à l'ironie textuelle ou narrative. Les narrateurs signifient de la sorte leur dissension par rapport au modèle canonique, dans lequel le récit feint de calquer fidèlement la réalité. En se distanciant de leur écrit, les énonciateurs autorisent du même mouvement le détachement du lecteur. Par son irrévérence à l'égard des recettes convenues, des prétentions mimétiques, le nouveau registre libère le genre d'un carcan étouffant, fait de moyens éventés et de fins immuables ; il déritualise l'écriture fantastique. Il affiche en toute clarté son caractère ludique, et c'est peut-être là son principal point de convergence avec le merveilleux².

L'acquisition d'un bien ou d'un savoir caractérise la structure des œuvres néo-fantastiques. Lorsque le sujet opérateur correspond au sujet d'état, la transformation proposée consiste en une appropriation. Le héros se découvre un pouvoir insolite sans même en avoir nourri le désir, de façon purement accidentelle. S'il ne manifeste au début du récit ni l'vouloir-fairel, ni ldevoir-fairel, l'agent de la transformation possède en revanche un l'pouvoir-fairel inné mais insoupçonné, qui l'aide à réaliser sa performance. Une fois mesuré l'intérêt de cette faculté nouvelle, le personnage se met à caresser des ambitions. C'est en ce temps second que surgissent les premières modalités du ldevoir-fairel et du l'vouloir-fairel. Dans les récits d'attribution, où le sujet opérateur est distinct du sujet d'état, le personnage n'obéit à aucun

2. En ce qui concerne la SF, elle donne l'illusion du vraisemblable par la vertu de divers artifices. On peut évoquer ici l'hypothèse de Marc Angenot concernant le paradigme absent : la fiction fait comme si les événements décrits s'inscrivaient dans un cadre donné comme réel même s'il n'est jamais décrit. Les narrateurs prétendent plaquer des mots sur une réalité.

l'devoir-fairel non plus qu'à un l'vouloir-fairel. Autrement dit, il en vient à satisfaire le désir d'autrui par pur hasard. Tout comme dans les œuvres d'appropriation, le sujet opérateur jouit d'un l'pouvoir-fairel d'origine inconnue et qui s'exerce sans contrainte, de façon gratuite. En définitive, les fictions néo-fantastiques adoptent un développement arbitraire : les événements se lient librement. Le hasard remplace dans le néo-fantastique la fatalité qui s'attachait aux récits de fantastique canonique, aussi ces œuvres revêtent-elles une allure post-moderne : « [T]he postmodern metamorphosis is one of chance, contingency, whim » (Olsen, 1987 : 53). Certaines de ces fictions semblent même relever tout à fait de l'esthétique postmoderne³. Le fantastique n'était-il pas prédestiné à relever le défi postmoderne, du fait que sa trame revêt un caractère transgressif – ce qui constituerait l'une des caractéristiques fondamentales du postmoderne ?

Il faut souligner la rareté de la figure de l'enquêteur ; cette absence traduit un manque de curiosité tout à fait caractéristique du néo-fantastique. Une fois passé le premier moment de surprise, l'événement ne suscite qu'indifférence. L'investigateur, s'il paraît, occupe l'arrière-scène plutôt que le premier plan. Que le récit ouvre l'enquête ou non, l'issue de l'aventure est présentée comme certaine. Cette certitude heurte cependant de plein fouet la logique inscrite dans le discours. Le fait s'impose avec force, sans que le narrateur ne sente le besoin de concilier l'expérience singulière avec la norme. Les deux coexistent sans problème, apparemment.

Néanmoins, l'événement fantaisiste contredit une loi et suscite l'interrogation d'un personnage. À cette première violation d'une norme s'ajoute rarement la rupture des codes littéraire et

3. « Les petits trains » par exemple. Ce récit satisfait à nombre de critères énoncés par Janet M. Paterson dans ses travaux sur le roman postmoderne québécois (1987, 1990) : il comporte un « narrateur-je » fragmenté et dédoublé ; la diégèse gravite autour d'un travail d'écriture et s'inscrit sous le signe de la rupture ontologique ; il contient des marques d'autoreprésentation et d'intertextualité. En réalité, il ne faut pas s'étonner de trouver dans un corpus contemporain des échantillons de prose postmoderne alors que celle-ci, de l'avis de critiques autorisés (Lyotard, Kristeva, Ihab Hassan, Paterson), circule depuis les années 1960.

CONCLUSION

culturel. Cette absence de contagion de la rupture, qui peut s'interpréter comme une privation de sens, renforce l'idée que l'événement insolite arrive par hasard, qu'il peut être isolé du reste des activités humaines. Notons que les narrateurs ne défendent pas dans leur code littéraire la conception de la littérature comme reflet du monde. Ils n'hésitent pas à afficher la duplicité de l'écriture, qui a véritablement partie liée avec son signifié.

Aussi bien, dans le fantastique canonique, les événements se rattachent les uns aux autres par l'effet d'une forte *fatalité*, qui comble de sens chacun d'entre eux. Le narrateur feint de traduire ces faits surprenants au moyen de mots-reflets : c'est *par hasard* que l'écriture serait mise en contact avec le fantastique. Dans le néo-fantastique, le déroulement des événements suit au contraire une trajectoire aléatoire, guidée par le seul *hasard*. Mais les narrateurs ne feignent plus de plaquer des mots sur des faits réels, ils dénoncent l'artifice même du fantastique, qui donne comme réel ce qui relève de la fiction. Sans égard pour les visées mystificatrices, ils révèlent le lien nécessaire qui unit le fantastique à l'écriture. En dernière analyse, il faut bien constater que ce lien est de l'ordre de la *fatalité*⁴.

Quoique bien contrastés, le fantastique canonique et le néo-fantastique sont de la même famille, non seulement parce que tous deux donnent à voir l'inconcevable, mais aussi parce qu'ils mettent en lumière la stupéfiante vulnérabilité humaine. Que le héros succombe à un destin implacable ou qu'il se laisse porter par les événements, il est toujours l'esclave de forces qui lui échappent. Sous les déguisements transparents du hasard et de la fatalité, de vieilles divinités qui ne se décident pas à mourir pour de bon, Fortune et les Parques, continuent de hanter notre imaginaire tels d'éternels revenants.

4. Précisons que cette fatalité n'est opérante que dans un sens : tout le fantastique se rattache à la fiction, mais toute fiction n'implique pas nécessairement une vision fantastique...

RÉSUMÉS DES NOUVELLES RETENUES

« ADORABLE DORA »

Boudé par les éditeurs à cause de la piètre qualité de ses textes, Pierre se désole de son incapacité à donner forme au roman qu'il imagine pourtant avec facilité la nuit. Il confie sa peine à sa machine à écrire, qu'il a baptisée Dora. Dans l'espoir de surmonter un jour l'angoisse de la page blanche, il laisse une feuille dans sa machine à écrire en tout temps. Un jour, lasse de l'inaction de son propriétaire, Dora profite du sommeil de Pierre pour taper quelques lettres. Au début, les lettres s'enchaînent au hasard, puis Dora entreprend la rédaction d'un roman. Comme elle omet de signer ses textes, Pierre les présente comme siens à un éditeur, qui accepte immédiatement de les publier. L'écrivain échoue dans sa tentative de surprendre sa collaboratrice en plein travail, car celle-ci écrit uniquement pendant que son maître dort. Les choses se gâtent cependant lorsque Dora commence un nouveau récit qui porte sur le thème du plagiat. Pierre craint alors d'être découvert. Il consulte un psychiatre, qui lui conseille de rédiger un journal où il avouerait son crime. L'écrivain se met à l'œuvre ; au bout de six mois, son manuscrit est prêt. Pierre le soumet à son éditeur, qui le classe dans le genre fantastique, refuse de le publier et ajoute qu'il préfère de beaucoup ses romans. Découragé, Pierre rentre chez lui et se demande ce qu'il va raconter à Dora.

« L'AUTEUR DU "TEMPS D'AIMER" »

Le médecin Roger-Louis Larocque fait paraître un article dans le *Journal des lettres* pour réhabiliter la mémoire de son ami, l'écrivain Jean Gautier. En effet, peu de temps avant son suicide,

Gautier a fait l'objet d'une accusation de plagiat de la part d'un collaborateur du *Journal des lettres*. Il aurait copié un auteur du siècle dernier, Adolphe Rochet, dans un recueil poétique intitulé « Le temps d'aimer ». Son amitié pour Gautier incite Larocque à mener son enquête. Il constate d'abord que le texte de Gautier, rédigé dans son propre chalet, n'est devenu identique à celui de Rochet qu'au prix d'un important travail de correction. Une recherche en bibliothèque lui enseigne ensuite que toutes les œuvres de son ami sont semblables à celles de Rochet. Larocque comprend alors que Gautier s'est suicidé après avoir posé ce constat, tenaillé par la crainte qu'un journaliste fasse la même découverte. Petit détail intéressant, les héritiers du docteur Raymond Santerre, un ami de Rochet, ont légué les livres de l'écrivain à la Bibliothèque municipale de Montréal. Larocque émet alors l'hypothèse que Rochet se serait en quelque sorte réincarné dans la personne de Gautier. Le médecin découvre que Rochet aussi s'est suicidé après qu'on l'eut accusé de plagiat.

Une note de l'éditeur suit la mise au point de Larocque et révèle que les héritiers de Larocque ont donné à la Bibliothèque municipale de Montréal les manuscrits de Gautier.

« BELPHÉRON »

Un vieux loup de mer nommé Valdec confie des épisodes de sa vie à un ami écrivain et le prie de les mettre par écrit. Il raconte ses aventures avec plaisir à l'exception d'une seule, qui réveille en lui d'anciennes frayeurs. L'écrivain réussit pourtant à la lui faire relater.

L'histoire commence alors que Valdec, la veille d'un départ, prend un verre à la taverne. Assis à une autre table, son capitaine reçoit la visite d'un homme d'aspect inquiétant, qui répond au nom de Davard. Un homme descend d'un coupé noir et se joint au capitaine et à Davard. Il informe ce dernier qu'une certaine personne se trouve dans sa voiture. Davard disparaît alors à bord de son coupé. Valdec apprend d'un mercenaire de sa connaissance que Davard et son complice ont enlevé la fille d'un antiquaire dans le quartier de Saint-Imnestre. Valdec se désintéresse de l'affaire et décide d'aller rendre visite à sa maîtresse, qui habite le même quartier. Une fois parvenu à destination, il voit le coupé noir sortir en trombe d'une impasse et constate que le commerce d'un antiquaire est en feu. Il trouve dans la boutique les cadavres de l'antiquaire et de sa petite-fille.

Le lendemain, il surprend Davard près d'un entrepôt, en grande conversation avec son cocher. Ce dernier s'informe des projets de son maître : compte-t-il vraiment invoquer un démon à l'aide de l'Abysale dérobée à l'antiquaire ? Devant la réponse positive de Davard, il prend discrètement la fuite.

Davard monte à bord de son navire, *L'Atlante*. Les marins se plaignent bientôt du fait que le passager parle tout seul à voix haute. Ils le soupçonnent d'être sorcier. Valdec décide d'intervenir. Il demande à Davard de le laisser pénétrer dans la cabine. L'autre refuse l'accès à sa chambre en alléguant qu'il a payé un bon prix pour avoir la paix. Comme le marin menace d'utiliser son passe-partout, le sorcier finit par entrouvrir sa porte. Valdec aperçoit dans la pièce le parfait attirail de l'apprenti sorcier. Avant de quitter la pièce, il sert au passager une mise en garde sur les risques d'incendie et le félicite pour la beauté de la bague qui lui vient de l'antiquaire.

Durant la nuit, les incantations de Davard prennent de l'ampleur. Soudain, le navire se met à tanguer malgré l'absence de tout vent. Valdec constate alors que le passager invoque Belphéron, le démon des mers. Il commande à tout l'équipage de descendre dans des embarcations de sûreté. Quelques-uns obtempèrent, d'autres obéissent au contre-ordre du capitaine. *L'Atlante* sombre de façon extrêmement rapide. Tous les marins se noient sauf Valdec, plus résistant, qui réussit à gagner le rivage à la nage.

« COMME UN GANT »

Une femme très soucieuse de son apparence et spécialiste de l'entretien des vêtements interrompt une visite à la mer après avoir observé une brûlure à la plante de l'un de ses pieds. Elle commence à gratter la blessure et se rend compte qu'elle peut lever la peau de son corps jusqu'à mi-jambe.

Après quelques mois d'irrésolution, elle s'accommode de la situation. Elle soulève sa peau par lambeaux et réussit à la retrousser jusqu'au sommet de la tête. De plus, elle constate qu'elle peut se baigner après s'être dépouillée de sa peau. Elle prend donc l'habitude d'enfiler le matin un épiderme dépourvu du moindre faux pli. Elle parfait ainsi son élégance.

« DRÔLE DE SOIRÉE »

La narratrice et Henri, son mari, se rendent à une soirée mondaine donnée par le Chef de l'opposition, Viateur Courchesne. La narratrice s'ennuie ferme pendant cette soirée sans surprises, où les conventions dictent tous les comportements. Soudain, Courchesne éternue de façon spectaculaire. Les regards se tournent vers lui ; il se met à rapetisser au point de disparaître dans le tapis. Tout le monde se met à la recherche du politicien. Les fouilles des invités s'avèrent infructueuses, de sorte que chacun présente ses condoléances et ses félicitations à la veuve. Cet incident nourrit la conversation pendant le souper.

« ELLE PASSAIT SUR LE PONT DE TOLÈDE,
EN CORSET NOIR »

Un narrateur décrit la démarche et l'allure uniques d'une femme qui tient à la fois des règnes animal et végétal. Un homme endormi se réveille et se dirige vers la femme. Le narrateur précise que l'homme ne possède pas de carabine, au contraire de ce que prétend une légende, et rapporte diverses versions relatives au comportement de la femme. Certains racontent que, une fois parvenue sur le pont, la femme manifeste de l'inquiétude ; d'autres insinuent qu'elle interroge le ciel à l'aide d'antennes invisibles ; d'autres encore qu'elle est sur le point de prendre son envol. Pendant ce temps, l'homme lui crie son admiration. Comme la femme feint de ne rien entendre, l'homme s'agenouille devant elle. Celle-ci entoure l'homme de ses bras fins et le soulève. Le vêtement de la belle s'ouvre et laisse apparaître une paire d'ailes diaphanes. La femme s'envole avec sa proie en direction du sud.

« LA FIN »

Un homme confortablement assis dans un fauteuil écoute la radio. Le *speaker* annonce qu'on a découvert un cadavre dans un appartement de célibataire. Par une étrange série de coïncidences, la victime habitait le même immeuble que l'auditeur, écoutait comme lui la radio, avait aussi écrit une lettre à son amie et été trompé par elle. Le *speaker* identifie le défunt : M. Dupont. L'homme, foudroyé, comprend qu'il s'agit de lui-même ; il ne lui reste plus qu'à constater qu'il est décédé.

« LE FRAGMENT DE BATISCAN »

Pour tenter de tirer au clair la mort de son ami Gérard Émond-Brault, Jean-Jacques Roussel consigne par écrit les circonstances du décès. Il rappelle que le jeune homme a été engagé en qualité de nouveau professeur – et plus précisément à titre de narratologue – au département des littératures de son université. Il mentionne aussi qu’il s’est tout de suite pris d’amitié pour son jeune collègue.

Un jour, un télégramme adressé au nouveau professeur parvient au département : Émond-Brault est appelé au chevet de sa mère malade. Comme le destinataire est introuvable, on demande à Roussel s’il sait où joindre l’absent. Le vieux professeur, qui apprend que son ami a demandé la veille une avance pour effectuer des recherches sur Louis Fréchette à Batiscan, se met à la poursuite du jeune homme. Il découvre le cadavre de son collègue dans la maison Hamel, à Batiscan, où flotte une odeur de lilas ; le garçon est pendu à une solive du plafond, mais aucun meuble ne se trouve sous lui.

Trois mois après le décès d’Émond-Brault, le facteur remet à Roussel une enveloppe parfumée au lilas et contenant trois documents : une note rédigée par le défunt qui prie de remettre à son ami un double d’une lettre envoyée par Philéas Hamel à Louis Fréchette, et une liste de quatre dates et de quatre noms de professeurs de littérature qui se sont intéressés à Fréchette. Dans sa missive, Philéas Hamel informait son destinataire qu’il avait arraché un fragment du manuscrit du poète et qu’il l’avait caché au plus profond de sa maison.

Intrigué, Roussel écrit au curé au sujet des quatre professeurs. Il apprend ainsi que deux d’entre eux ont perdu la vie accidentellement aux environs de Batiscan. Le vieux professeur décide alors de mener l’enquête aux Archives nationales. Il essaie en vain de retrouver l’original de la lettre de Hamel à Fréchette. Le bibliothécaire l’informe qu’une jeune femme a mené la même recherche le jour précédent. Elle portait un parfum distinctif et avait signé du nom de Flora. Roussel se met à soupçonner l’existence d’une machination. Il consulte les rapports du coroner relatifs à la mort des quatre spécialistes de Fréchette. Tous sont morts de façon mystérieuse.

De retour chez lui, Roussel forme un acrostiche à partir du nom des quatre professeurs et de son ami. Il lit NIMME et

découvre qu'en y ajoutant la première lettre de son propre nom, il compose le mot NIMMER, qui signifie « jamais » en allemand élevé. Il devine que quelque chose ou quelqu'un travaille à la perte des professeurs de littérature qui se sont intéressés à Fréchette. Il sait qu'il doit aller à son tour chercher le fragment perdu dans la maison Hamel et y perdre la vie.

« LE LIVRE DU DORMEUR »

Un homme est avare de confidences sur son passé, même envers sa femme, qui respecte sa réserve. Elle ne nourrit de l'inquiétude au sujet de son mari que lorsqu'il dort. Comme elle souffre d'insomnie, elle découvre un livre appartenant au dormeur et qu'elle ne peut feuilleter que pendant le sommeil de son mari.

Le livre est fort étrange : il contient un texte dense, sans divisions, qui raconte des fragments de l'existence de plusieurs hommes qui ont vécu dans des époques et des lieux très divers et qui ont exercé une variété d'emplois. Les histoires et la langue même apparaissent un peu obscures à la femme. Celle-ci se rend compte que le livre est infini et qu'il parle d'un seul personnage : un homme aux yeux bleus et aux paupières un peu tombantes, comme son mari. Elle se demande alors, lorsque l'aube paraît, quel homme va s'éveiller près d'elle.

« LA LOTERIE »

La veille de Noël, tout le monde affiche beaucoup d'allégresse, sauf le héros, qui peste contre la neige et le froid. Il aperçoit une petite baraque dans une rue modeste et éprouve la certitude qu'elle ne s'y trouvait pas le matin même. Il s'approche et distingue à l'intérieur de la cabane une grosse femme, étrangement laide, qui vend des billets de loterie au coût d'un dollar cinquante chacun. L'homme, qui a dilapidé sa fortune après la mort de sa femme et de sa fille dans un accident de voiture, achète un billet après avoir constaté qu'il lui restait en poche exactement le prix exigé. La femme informe son client que le tirage aura lieu le soir même et qu'elle avertira le gagnant du résultat du concours. L'homme s'étonne de ce que la femme prétende retracer le gagnant sans demander leur adresse aux acheteurs, puis il rentre chez lui avec le sentiment de s'être fait floué.

De retour dans sa chambre, l'homme songe à son enfance heureuse. Il regarde par la fenêtre de sa chambre l'inscription

lumineuse d'un restaurant et s'endort. Un peu après minuit, on frappe à la porte. L'homme ouvre. La vendeuse de billets lui annonce d'un air joyeux qu'il a gagné le gros lot. Malgré son appréhension, il la laisse entrer chez lui. Elle sort de son sac à main un Spécial et précise que le prix consiste en une décharge de revolver dans le ventre. Affolé, l'homme se demande alors à quelle loterie il a participé. La femme rétorque qu'il a joué à qui perd gagne à la loterie de la vie. Elle s'acquitte de sa tâche, puis elle quitte la chambre après avoir vérifié que l'homme est bel et bien mort.

« LES MESSAGERS DE L'ASCENSEUR »

Un billet collé dans l'ascenseur d'un immeuble prévient les locataires que les Maure-Zocail, qui logent au cinquième étage, prévoient n'être pas aussi calmes qu'à l'habitude, le soir même, et qu'ils sollicitent l'indulgence de leurs voisins. M. Portali prend connaissance de la note et la transcrit dans son journal personnel. Il cherche en vain ce soir-là des traces de réjouissances, des bruits inhabituels. Il va jusqu'au cinquième étage afin de découvrir des signes de festivités, mais il ne détecte rien du tout. Il retourne dans l'ascenseur pour vérifier que le billet s'y trouve toujours, remonte au cinquième et frappe à la porte des Maure-Zocail sans obtenir de réponse. Un peu après minuit, il descend au rez-de-chaussée et constate que la porte de l'immeuble vient à peine de se refermer. Il se précipite à l'extérieur de l'immeuble, aperçoit un homme qu'il prend en filature et qui le conduit du côté du port. L'inconnu disparaît dans le noir. M. Portali passe le reste de la nuit sur une petite passerelle, prisonnier de l'obscurité.

Le lendemain à l'aube, il regagne son appartement. Il décide d'aller forcer la porte des Maure-Zocail et ne trouve rien ni personne à l'intérieur. Mme Joyau, une voisine, affirme toutefois que les Maure-Zocail ont bel et bien fait bombance au jour prévu. Désespéré, M. Portali se réfugie dans son cahier. Une note placée à la tête du récit précise que le journal de M. Portali a été retrouvé dans l'appartement de son propriétaire.

« MIROIR-MIROIR-DIS-MOI-QUI-EST-LE-PLUS-BEAU »

Un neveu un peu spécial reçoit l'héritage d'un oncle riche qu'il détestait et dont il était détesté. Trois conditions se rattachent

au legs : demeurer dans la maison de l'oncle sans jamais sortir de Corner Brook, coucher dans la même pièce que son parent et ne pas modifier l'ameublement.

Après quelque temps passé dans la maison, le neveu aperçoit un monstre dans le miroir de sa nouvelle chambre. Il ressent de l'effroi à la vue de son reflet, si horriblement déformé. Plus tard, le miroir lui renvoie une image enlaidie et vieillie. Le protagoniste commence à sentir des transformations s'opérer en lui. Il se métamorphose en monstre. À l'instar de son oncle, il décide alors de léguer tous ses biens à une jeune femme haïe, en posant les mêmes conditions que celles stipulées par son parent. Puis il va se noyer dans un marécage.

« L'OBJECTION »

Pour apaiser son inquiétude, un conseiller du Président consigne par écrit toutes les contrariétés que lui font subir les objets de sa maison. Ceux-ci ne se comportent pas du tout comme ils le devraient : le rasoir ne marche pas, les lampes tombent sans qu'il y touche, les cigarettes sont introuvables, le téléviseur fonctionne tout de travers. L'homme reçoit un appel téléphonique à peu près incompréhensible de son amie Lise, pour qui il s'inquiète beaucoup. Pour se calmer, le protagoniste prend un somnifère. Le lendemain, les étrangetés se poursuivent : des verres et des piles d'assiettes fragiles échappés par accident demeurent intacts, la sonnette de la porte retentit sans cause apparente, le mélangeur vibre alors qu'il n'est même pas branché. L'homme s'interroge sur la cause de toutes ces irrégularités sans entrevoir de solution et consomme de nouveau des barbituriques. Le jour suivant, la situation empire : la voiture avance au lieu de reculer, les aliments réfrigérés sont calcinés, la couverture des livres ne correspond pas au contenu. Du magnétophone surgissent des mots : « Choses », « Possédé », « Exorcisme ». L'homme reprend du gardénal.

Le vacarme des appareils tire de son sommeil l'homme, qui reprend la plume. Ses mots, qui deviennent peu à peu inintelligibles, laissent entrevoir que l'homme se transforme en objet.

« LE PARC »

Un écrivain habite un appartement dont le balcon a vue sur un parc. Il décide d'improviser des scénarios dont les personnages

se confondent avec les visiteurs du parc. Par une étrange coïncidence, les flâneurs dans le parc obéissent à toutes les instructions de l'écrivain. Devant ce succès, celui-ci entend s'assurer que son système est au point, avant de se rendre aux Nations Unies. Il a bon espoir de devenir maître du monde grâce à son pouvoir de commander à la réalité.

« LE PENDU »

Un veilleur de pendus observe avec inquiétude le comportement d'un condamné à mort. Celui-ci ne manifeste aucun effroi à la vue de la potence, ne se débat pas lorsqu'on exécute la sentence. Après un certain temps, il se met à rire. Vers deux heures du matin, un soupir du mort tire le veilleur de son sommeil. Le pendu se met à bouger au bout de sa corde et se remet à rire. Il se balance tant que la corde se rompt et qu'il tombe par terre, la tête d'un côté, le corps de l'autre. Le veilleur court chercher du renfort. Lorsqu'il revient dans la pièce en compagnie du gardien et du directeur de prison, la tête est introuvable.

« LES PETITS TRAINS »

Pour coucher par écrit l'histoire qu'une voix lui raconte, une femme doit faire le vide en elle et autour d'elle. Elle évacue tout objet de sa maison et fait transporter l'homme qu'elle aime, endormi, à l'extérieur.

Sous la dictée de la voix, elle écrit sur les murs vides l'histoire, qui semble s'être déroulée dans sa demeure, d'une femme qui lui ressemble étrangement et qui porte son nom, d'un homme et de leur petit garçon malade. Chaque jour, vers quatre heures, l'homme apporte de petits jouets que l'enfant regarde et touche avant de fermer ses yeux. Comme l'enfant devient de plus en plus malade, les parents songent à l'euthanasie. Un jour, le père apporte des pilules multicolores. La mère les fait avaler à son fils, mais ce dernier, plutôt que de s'éteindre doucement, devient la proie d'intolérables souffrances. Sur la demande de la mère, le père étrangle l'enfant. Pour se libérer de cette histoire horrible, la narratrice continue de la transcrire sur les murs.

Dans le récit, les parents vivent leur deuil. Puis ils recommencent à se parler ; la femme achète des vêtements. À ce moment, la narratrice sait qu'il restera un petit espace libre sur un mur, lorsqu'elle aura terminé de recopier l'histoire. La femme du

récit bannit tout objet de sa maison et demande à l'homme qu'elle aime de se retirer. Le lendemain, elle commence à écrire sur le mur ce que lui raconte la voix. Lorsque celle-ci se tait, la narratrice invente la fin de l'histoire, va chercher l'homme qu'elle aime. Tous deux reviennent dans la demeure et recrépissent les murs et les arceaux.

BIBLIOGRAPHIE¹

ŒUVRES CITÉES OU CONSULTÉES

- BÉLIL, Michel (1978), « Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », dans Michel BÉLIL, *Le mangeur de livres. (Contes terre-neuviens)*, Montréal, Pierre Tisseyre, p. 131-137.*
- BELLEAU, André (1983), « Le fragment de Batiscan », dans *Dix contes et nouvelles fantastiques*, Montréal, Quinze, p. 67-88.*
- BELLEFEUILLE, Johanne de (1984), « Comme un gant », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 143 (novembre), p. 79-84.*
- BERTHIAUME, André (1978), « Le parc », dans André BERTHIAUME, *Le mot pour vivre*, Sainte-Foy, Les Éditions Parallèles, p. 172-176.*
- BOURNEUF, Roland (1981), « Le livre du dormeur », dans Roland BOURNEUF, *Reconnaisances*, Sainte-Foy, Les Éditions Parallèles, p. 54-55.*
- BROSSARD, Jacques (1974), « L'objection », dans Jacques BROSSARD, *Le métamorphaux. (Nouvelles)*, [Montréal], HMH p. 7-24.*
- BRULOTTE, Gaétan (1979), *L'emprise*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.
- BRULOTTE, Gaétan (1983), « Les messagers de l'ascenseur », dans *Dix contes et nouvelles fantastiques*, Montréal, Quinze, p. 119-130.*
- CARPENTIER, André et al. (1983), *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*, Montréal, Quinze.
- CARRIER, Roch (1964), « La fin », dans Roch CARRIER, *Jolis deuils*, Montréal, Les Éditions du Jour, p. 95-97.*

1. Les œuvres étudiées sont marquées d'un astérisque.

- CHARBONNEAU-TISSOT, Claudette (1974), « Les petits trains », dans Claudette CHARBONNEAU-TISSOT, *Contes pour hydrocéphales adultes*, Montréal, Le Cercle du livre de France, p. 11-23.*
- DÉ, Claire (1982), « Drôle de soirée », dans Claire DÉ et Anne DANDURAND, *La louve garou*, Montréal, Les éditions de la pleine lune, p. 95-98.*
- GOULET, Pierre (1985), « Adorable Dora », dans Pierre GOULET, *Contes de feu*, Montréal, Québec/Amérique, p. 55-63.*
- KING, Stephen (1979), *Danse macabre*, Paris, Éditions Alta.
- MAROIS, Carmen (1985), « La loterie », dans Carmen MAROIS, *L'amateur d'art*, Longueuil, Le Préambule, p. 39-54.*
- MATHIEU, Claude (1965), « L'auteur du "Temps d'aimer" », dans Claude MATHIEU, *La mort exquise*, Montréal, Le Cercle du livre de France, p. 93-107.*
- SERNINE, Daniel (1979), « Belphéron », dans Daniel SERNINE, *Légendes du vieux manoir*, Montréal, Presses Sélect, p. 78-93.*
- THÉRIAULT, Marie José (1978a), « Sirix », dans Marie José THÉRIAULT, *La cérémonie*, Montréal, La Presse, p. 24-25.
- THÉRIAULT, Marie José (1978b), « Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir », dans Marie José THÉRIAULT, *La cérémonie*, Montréal, La Presse, p. 66-69.*
- TREMBLAY, Michel (1986), « 1^{er} buveur : Le pendu », *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Stanké, p. 9-12. (Coll. « Québec 10/10 ».)*

ARTICLES ET OUVRAGES CITÉS OU CONSULTÉS

- ALLEMANN, Beda (1978), « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 385-398.
- ALMANZI, Guido (1978), « L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek* », *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 413-426.
- ALUSSER, Rabkin *et al.* (1989), *Mindsapes. (The Geographies of Imagined Worlds)*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- ANGENOT, Marc (1978), « Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n° 33 (février), p. 74-89.
- APLER, T. E. (1982), *Fantasy Literature. (An Approach to Reality)*, Bloomington, Indiana University Press.

BIBLIOGRAPHIE

- APRIL, Jean-Pierre (1992), « Post-SF : du postmodernisme dans la science-fiction québécoise des années 80 », *Imagine...*, n° 61 (vol. XIII, n° 4) (septembre), p. 75-118.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BAL, Mieke (1983), *Narratologie*, Utrecht, HES.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (1977), *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (1978), *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (1982), « Nouveau fantastique : tradition et mutation », dans Jeannine MONSIEUR et Jean-Baptiste BARONIAN (dir.), *Le fantastique aujourd'hui*, Rencontres internationales de l'abbaye de Forest, Centre international du fantastique, p. 13-22.
- BARTHES, Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, p. 7-33.
- BARTHES, Roland (1970a), *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier.
- BARTHES, Roland (1970b), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil.
- BEAUREGARD, Micheline, Louise MILOT et Denis SAINT-JACQUES (1987), « L'inscription du littéraire dans *Le Matou* d'Yves Beauchemin », *Études littéraires*, « L'autonomisation de la littérature », vol. 20, n° 1 (printemps-été), p. 131-147.
- BÉLIL, Michel (1980), « Le fantastique québécois au XIX^e siècle », *Imagine...*, n° 6 (vol. 2, n° 2) (décembre), p. 77-90.
- BELLEAU, André (1976), « Le fantastique dans la littérature », *Entretiens*, Cahier n° 6, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada.
- BELLEAU, André (1984), « André Carpentier et le discours littéraire fantastique », *Imagine...*, n° 22 (vol. V, n° 5) (juin), p. 25-30.
- BELLEAU, André (1986), *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Boréal.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1971), « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, n° 2 (mai), p. 103-117.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1983), *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, Presses universitaires de France.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

- BERTHIAUME, André (1992), « À propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté », *Écrits du Canada français*, n° 74, p. 77-90.
- BERTRAND, Denis (1985a), *L'espace et le sens. « Germinal » d'Émile Zola*, Paris/Amsterdam, Hadès/Benjamins.
- BERTRAND, Denis (1985b), « Remarques sur la notion de style », dans Herman PARRET, Hans-George RUPRECHT et Algirdas Julien GREIMAS, *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, p. 409-421.
- BESSIÈRE, Irène (1974), *Le récit fantastique. La poésie de l'incertain*, Paris, Larousse.
- BLOCH, Marc (1968), *La société féodale*, Paris, A. Michel.
- BOIVIN, Aurélien (1977), « De quelques êtres surnaturels dans le conte littéraire québécois au XIX^e siècle », *Nord*, n° 7 (automne), p. 9-40.
- BOIVIN, Aurélien (1983), « Le conte surnaturel au XIX^e siècle », *Québec français*, n° 50 (mai), p. 34-39.
- BOIVIN, Aurélien (1987), « Le conte fantastique au XIX^e siècle : essai de classification », dans Aurélien BOIVIN, *Le conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, p. 5-27.
- BOIVIN, Aurélien, Maurice ÉMOND et Michel LORD (1992a), « Introduction », dans Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 7-20.
- BOIVIN, Aurélien, Maurice ÉMOND et Michel LORD (1992b), *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- BOIVIN, Aurélien, Maurice ÉMOND et Michel LORD (1993), *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- BOURDIEU, Pierre (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- BOURDIEU, Pierre (1984), *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURGEOIS, René (1974), *L'ironie romantique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- BOZZETTO, Roger (1978), « Du fantastique moderne ou de la modernité du fantastique », *Requiem*, n° 23 (vol. IV, n° 5) (octobre), p. 23-25.
- BOZZETTO, Roger (1980), « Le fantastique moderne », *Europe*, « Les fantastiques », vol. 58, n° 611 (mars), p. 57-64.

BIBLIOGRAPHIE

- BOZZETTO, Roger (1992), *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger, A. CHAREYRE-MEJAN et R. et P. PUJADE (1982), « Fantastique et métonymie », *Solaris*, n° 44 (vol. VIII, n° 2) (mars-avril), p. 8-11.
- BROWN, Hélène G. (1993), *L'effet fantastique : étude sur la mise-en-jeu du sujet dans des textes fantastiques des dix-neuvième et vingtième siècles*, Michigan, University Microfilms International.
- BRULOTTE, Gaétan (1974), « Le sceptre et le spectre », *Études littéraires*, vol. 7, n° 1 (avril), p. 97-107.
- LES CAHIERS DU CERLI (1980), n° 1 (décembre).
- LES CAHIERS DU CERLI (1981a), n° 2 (janvier).
- LES CAHIERS DU CERLI (1981b), n° 3 (octobre).
- LES CAHIERS DU CERLI (1984), « Humour et imaginaire », Actes du IV^e colloque du Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire, tenu à Limoges les 22-23 janvier 1983, n° 7.
- LES CAHIERS DU CERLI (1988), « Le discours de l'insolite », n° 15 (janvier).
- CAILLOIS, Roger ([1938] 1987), *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1950), *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1965), *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1975), *Obliques* précédé de *Images, images*, Paris, Stock.
- CALVINO, Italo (1984), *La machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti.
- CHARTRAND, Luc, Raymond DUCHESNE et Yves GINGRAS (1987), *Histoire des sciences au Québec*, Montréal, Boréal.
- COLLINGS, Michael R. (dir.) (1986), *Reflections on the Fantastic. Selected Essays from the Fourth International Conference on the Fantastic in the Arts*, New York, Greenwood Press.
- COMBE, Dominique (1989), *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti.
- COQUET, Jean-Claude (1984), *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, Paris, Klincksieck.

- COQUET, Jean-Claude (1985), *Le discours et son sujet 2. Pratique de la grammaire modale*, Paris, Klincksieck.
- COQUET, Jean-Claude et al. (1982), *Sémiotique. L'École de Paris*, Paris, Hachette.
- COUÉGNAS, Daniel (1992), *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil.
- COUTY, Daniel (1989), *Le fantastique*, Paris, Bordas.
- DECOTTIGNIES, Jean (1974), « Réflexions sur un genre appelé fantastique », dans *Le réel et le texte*, Paris, Armand Colin, p. 243-252.
- DECOTTIGNIES, Jean (1988), *Écritures ironiques*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- DEMOUGIN, Jacques (dir.) (1985), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, t. 1 ; t. 2 : 1986.
- DESBRUÈRES, Michel (1978), *La France fantastique 1900*, Paris, Phébus.
- DESMEULES, Georges (1989), « Humour et fantastique : le cas du *Manieur de livres* de Michel Bénil ». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- DESMEULES, Georges (1993), « La littérature fantastique et le spectre de l'humour ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- DION, Robert (1993), *Le structuralisme littéraire en France*, Candiac, Éditions Balzac.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor.
- DUBOST, Francis (1991), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine.
- DUCROT, Oswald (1980), *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris, Hermann.
- DUPERRAY, Max et al. (1990) *Du fantastique en littérature : figures et figurations. Éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-normands*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- DURAND, Gilbert (1984), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 10^e éd., Paris, Dunod.
- ECO, Umberto (1979), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil.
- ECO, Umberto (1984), *La structure absente*, Paris, Mercure de France.

BIBLIOGRAPHIE

- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- EHRMAM, Véronique, et Jean EHRMAM (1985), *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier.
- EKELAND, Ivar (1991), *Au hasard (La chance, la science et le monde)*, Paris, Éditions du Seuil.
- ELIADE, Mircea (1965), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- ÉMOND, Maurice (1983), « Le fantastique au Québec : le xx^e siècle », *Québec français*, n° 50 (mai), p. 27-31.
- ÉMOND, Maurice (1987a), « Introduction », dans Maurice ÉMOND, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au xx^e siècle*, Montréal, Fides, p. 5-11.
- ÉMOND, Maurice (1987b), *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au xx^e siècle*, Montréal, Fides.
- ÉMOND, Maurice (dir.) (1990), *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- EN COLLABORATION (1986), *Les Cahiers du CERLI*, n° 11 (*Licorne*, n° 10 « Décors de l'irréel », actes du 6^e colloque du CERLI), Poitiers, Faculté des lettres de l'Université de Poitiers.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole (1984), *Sémiotique du récit. Méthode et applications*, Louvain-la-Neuve, Cabay.
- FABRE, Jean (1983), « Du fantastique », *Québec français*, n° 50 (mai), p. 40-44.
- FABRE, Jean (1992), *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- FAIVRE, Antoine (1991), « Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) », dans Antoine FAIVRE (dir.), *La littérature fantastique*, Actes du colloque tenu au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, été 1989, Paris, Albin Michel.
- FINNÉ, Jacques (1980), *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- FRANCEUR, Louis (1985), *Les signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- FREUD, Sigmund (1975), « L'inquiétante étrangeté », dans Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard.

- GENETTE, Gérard (1966), « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, p. 158-169.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard *et al.* (1986), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENOT, Gérard (1973), « Sémantique et sémiotique de l'impossible », *Poetics*, n° 9, p. 93-112.
- GLIKSOHN, Jean-Michel (1990), *L'expressionnisme littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
- GODEFROY, Frédéric ([1880-1902] 1969), *Dictionnaire de l'ancienne langue française (et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle)*, 3^e réimp., New York, Kraus Reprint, 10 vol.
- GODENNE, René (1974), *La nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France.
- GOIMARD, Jacques, et Roland STRAGLIATI (1977), « Le fantastique », dans Jacques GOIMARD et Roland STRAGLIATI, *La grande anthologie du fantastique*, Paris, Presses Pocket, p. 8-16.
- GOORDEN, Bernard (1984), *La littérature fantastique belge. Fantastique populaire et fantastique littéraire*, Bruxelles, Éditions Recto-verso.
- GOORDEN, Bernard *et al.* (1987) *Nouveau fantastique et mythologies modernes*, Bruxelles, Éditions Recto-verso.
- GRÉGOIRE, Claude (1990), « Fantasticité d'un récit : l'exemple des *Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert ». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966), « Éléments pour une interprétation du récit mythique », *Communications*, n° 8, p. 34-65.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1983), *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1987), *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Faniac.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GRIPARI, Pierre (1977), *Pedigree du vampire. Lectures commentées*, Paris, L'Âge d'homme.

BIBLIOGRAPHIE

- GRIVEL, Charles (1992), *Fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France.
- GROUPE D'ENTREVERNES (1984), *Analyse sémiotique des textes*, 4^e éd., Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- GUISCHARD, John-A. (1945), *Le conte fantastique au XIX^e siècle*, Montréal, Fides.
- HAMBURGER, Käte (1986), *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil.
- HELLENS, Franz (1967), *Le fantastique réel*, Bruxelles, S.O.D.I.
- HUME, Kathryn (1984), *Fantasy and Mimesis. Response to Reality in Western Literature*, New York and London, Methuen.
- HUNTER, Lynette (1989), *Modern Allegory and Fantasy*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, The Macmillan Press.
- HUTCHEON, Linda (1978), « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 467-477.
- JACKSON, Rosemary (1981), *Fantasy. The Literature of Subversion*, New York and London, Methuen.
- JACQUEMIN, Jacques (1974), *Littérature fantastique*, Bruxelles, Éditions Labor.
- JANELLE, Claude (1983), « Le fantastique au Québec. (Les jeunes auteurs) », *Québec français*, n° 50 (mai), p. 44-47.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1964), *L'ironie*, Paris, Flammarion.
- JAUSS, Hans Robert (1990), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JORDY, Jean, et Gérard LANGLADE (1991), *Contes fantastiques*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KOELB, Clayton (1984), *The Incredulous Reader. Literature and the Function of Disbelief*, Ithaca New York, Cornell University Press.
- KÖHLER, Erich (1986), *Le hasard en littérature*, Paris, Klincksieck.
- LACASSIN, Francis (1991), *Mythologie du fantastique. Les rivages de la nuit*, Monaco, Éditions du Rocher.
- LACROIX, Pierre Djada (1984), *Guide pratique de la science-fiction et du fantastique québécois*, Hull, Les Imagiers (Spécial Transit, n° 4 bis).

- LEMIRE, Maurice (1987a), « L'autonomisation de la "littérature nationale" au XIX^e siècle », *Études littéraires*, « L'autonomisation de la littérature », vol. 20, n° 1 (printemps-été), p. 75-98.
- LEMIRE, Maurice *et al.* (1987b), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V : 1970-1975, Montréal, Fides.
- LEMIRE, Maurice (1993a), *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec 1764-1867*, Montréal, l'Hexagone.
- LEMIRE, Maurice (1993b), *La littérature québécoise en projet*, Montréal, Fides.
- LEROY, Claude (1980), « Limites non-frontières entre humour et fantastique dans l'écriture surréaliste », *Europe*, « Les fantastiques », vol. 58, n° 611 (mars), p. 65-72.
- LEVY, Maurice (1973), « De la spécificité du texte fantastique », *RANAM. Recherches anglaises et américaines*, Strasbourg, Association strasbourgeoise des périodiques de sciences humaines, n° VI, p. 3-13.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD (1986), *Histoire du Québec contemporain*, t. II : *Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal.
- LORD, Michel ([1985] 1994), *En quête du roman gothique québécois (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- LORD, Michel (1986), « Jalons pour une analyse du récit fantastique québécois (1960-1985) », *Actes du premier colloque des étudiant-e-s gradué-e-s du CRELIQ 1985*, Québec, Université Laval/Centre de recherche en littérature québécoise, p. 55-69.
- LORD, Michel (1991), « La littérature fantastique québécoise depuis 1980 », *L'Action nationale*, vol. LXXXI, n° 3 (mars), p. 380-399.
- LORD, Michel (1993), « L'écriture fantastique au Québec depuis 1980 », *Présence francophone*, n° 42, p. 159-178.
- LORD, Michel (1995), *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- LOVECRAFT, H. P. (1969), *Épouvante et surnaturel en littérature*, traduit de l'américain par J. Bergier et F. Truchaud, Paris, Christian Bourgois.
- LUKÁCS, Georg (1989), *La théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- MACHEREY, Pierre (1966), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero.
- MALRIEU, Joël (1992), *Le fantastique*, Paris, Hachette.

BIBLIOGRAPHIE

- MARIGNY, Jean (1985), *Le vampire dans la littérature anglo-saxonne*, Paris, Didier Érudition, 2 t.
- MATIVAT, Daniel (1984), « Le fantastique québécois au XIX^e siècle », *Imagine...*, n° 22, (vol. V, n° 5) (juin), p. 12-18.
- MELANÇON, Joseph (1987), « L'autonomisation de la littérature : sa taxinomie, ses seuils, sa sémiotique », *Études littéraires*, « L'autonomisation de la littérature », vol. 20, n° 1 (printemps-été), p. 17-44.
- MICHEL, Marc (1962), « À propos du conte fantastique », *Nouvelle Revue française*, n° 12, p. 299-305, 497-502.
- MILNER, Max (1982), *La fantasmagorie*, Paris, Presses universitaires de France.
- MILOT, Louise, et Fernand ROY (dir.) (1991), *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- MOLINO, Jean (1980), « Trois modèles d'analyse du fantastique », *Europe*, « Les fantastiques », vol. 58, n° 611 (mars), p. 12-26.
- MONARD, Jean, et Michel RECH (1974), *Le merveilleux et le fantastique*, Delagrave, Paris. (Coll. « Espaces et parcours littéraires ».)
- MONSIEUR, Jeannine, et Jean-Baptiste BARONIAN (dir.) (1982), *Le fantastique aujourd'hui*, Rencontres internationales de l'abbaye de Forest, Centre international du fantastique.
- MORIN, Lise (1990), « La fantastiçité dans "Les doigts extravagants" d'Andrée Maillet », dans Maurice ÉMOND (dir.), *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 141-160.
- MORIN, Lise (1991), « Du fantastique et de ses avatars », dans François DUMONT et Frances FORTIER, *Littérature québécoise. La recherche en émergence*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 177-185.
- MORIN, Lise (1992), « Deux frères siamois : le fantastique canonique et le néo-fantastique », *Imagine...*, n° 61 (vol. XIII, n° 4) (septembre), p. 59-68.
- MORIN, Lise (1993a), « La folie dans le fantastique canonique », *Québec français*, n° 91 (automne), p. 70-73.
- MORIN, Lise (1993b), « "Les Cyclopes du jardin public" : un discours sur la séduction », *Imagine...*, n° 65 (vol. XIV, n° 4) (septembre), p. 61-72.
- MORIN, Lise (1993c), « Quelques rouages de la machine fantastique dans "Les messagers de l'ascenseur" », *Voix et images*, n° 55 (vol. XIX, n° 1) (automne), p. 132-150.

- MORIN, Lise (1994), « Modes de représentation du réel dans la littérature fantastique québécoise », dans Jean BÉRANGER, Jean CAZEMAJOU, Jean-Michel LACROIX et Pierre SPIRIET (dir.), *Annales du Centre de recherche sur l'Amérique anglophone (L'esthétique de la représentation)*, Bordeaux, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 43-50.
- MORIN, Lise (1995), « Au cœur du récit fantastique : l'indicible », *Imagine...*, n° 73 (vol. XVI, n° 4) (septembre), p. 11-24.
- MORIN, Lise (1996), « De la nouvelle fantastique au roman fantastique », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 40 (juin).
- MORSE, Donald E. (dir.) (1987), *The Fantastic in World Literature and the Arts. Selected Essays from the Fifth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Westport, Greenwood Press.
- MUECKE, D. C. (1978), « Analyses de l'ironie », *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 478-494.
- NODIER, Charles (1989), *Du fantastique en littérature*, présenté par David Gravier, Paris, Chimères.
- OLSEN, Lance (1987), *Ellipse of Uncertainty. An Introduction to Postmodern Fantasy*, Westport (Connecticut), Greenwood Press.
- PATERSON, Janet M. (1987), « Écriture postmoderne, écriture subversive : *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin », *Modernité/postmodernité du roman contemporain*, actes du colloque international organisé par le Centre d'études canadiennes de l'Université libre de Bruxelles, Montréal, Publications de l'UQAM.
- PATERSON, Janet M. (1990), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- PELLERIN, Gilles (1982), « Peurs de la nuit, angoisse de tous les jours, le fantastique », *Nuit blanche*, n° 7 (automne), p. 22-29.
- PELLERIN, Gilles (1984), « Quelques notes sur l'œuvre de Michel Bénil », *Imagine...*, n° 22 (vol. 5, n° 5) (juin), p. 37-42.
- PELLETIER, Lise (1990), *Le récit fantastique féminin*, Québec, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, Université Laval.
- PERELMAN, Chaïm, et Lucie OLBRECHTS-TYTECA (1976), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PONNAU, Gwenhaél (1987), *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du C.N.R.S.
- PUZIN, Claude (1984), *Le fantastique*, Paris, Nathan.
- RABKIN, Eric S. (1976), *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press.

BIBLIOGRAPHIE

- REBOUL, Olivier (1984), *La rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- RETINGER, Joseph (1973), *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Genève, Slatkine Reprints. [Réimpression de l'édition de Paris, 1909.]
- RICHTER, Anne (1984), *Le fantastique féminin*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine.
- ROBERT, Lucie (1989), *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- ROGÉ, Raymond (1977), « Qu'est-ce qu'un récit fantastique ? », dans Raymond ROGÉ, *Récits fantastiques*, Paris, Larousse, p. 7-14.
- ROSEN, Elisheva (1991), *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.
- RUBY, Christian (1990), *Le champ de bataille : post-moderne, néo-moderne*, Paris, L'Harmattan.
- SACKMANN, Eckart (1986), *Les chefs-d'œuvre de l'art fantastique*, Fribourg, Medea.
- SARTRE, Jean-Paul (1947), « "Aminadab" ou du fantastique considéré comme un langage », dans Jean-Paul SARTRE, *Critiques littéraires. Situations I*, Paris, Gallimard, p. 148-173. (Coll. « Idées/Gallimard ».)
- SCARPETTA, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Grasset.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHNEIDER, Marcel (1985), *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard.
- SCHOLES, Robert (1986), « Les modes de la fiction », dans Gérard GENETTE et al., *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, p. 77-88.
- SOUILLER, Didier (1988), *La littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France.
- SOULA, Jean-Pierre (1987), « Arthur Machen and "New Fantastique" » dans Bernard GOORDEN et al., *Nouveau fantastique et mythologies modernes*, Bruxelles, Éditions Recto-verso, p. 57-66.
- SPEHNER, Norbert (1986), « Les études sur le fantastique ou la recherche de l'absolu... », dans Norbert SPEHNER, *Écrits sur le fantastique*, Longueuil, Le Préambule, p. 7-17.
- SPERBER, Dan, et Deirdre WILSON (1978), « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36 (novembre), p. 399-412.

- STEINMETZ, Jean-Luc (1990), *Littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- STERNBERG, Jacques (1958), *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Paris, Le Terrain Vague.
- SUVIN, Darko (1977), *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.
- TAILLADE, Nicole (1980), *Ambiguïtés du récit fantastique*, Rennes, Université de Haute Bretagne.
- TERRAMORSI, Bernard (1994), *Le mauvais rêve américain. Les origines du fantastique et le fantastique des origines aux États-Unis*, Paris/La Réunion, L'Harmattan/Service des publications de l'Université de la Réunion. (Coll. « Americana ».)
- TODOROV, Tzvetan (1966), « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, p. 131-157.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- VAN BOHEEMAN-SAAF, Christine (1987), *Between Sacred and Profane. Narrative Design and the Logic of Myth from Chaucer to Coover*, Amsterdam, Éditions Rodopi.
- VAN HERP, Jacques (1985), *Fantastique et mythologies modernes*, Bruxelles, Éditions Recto-verso.
- VAX, Louis (1960), *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France.
- VAX, Louis (1979), *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France.
- VAX, Louis (1987), *La séduction de l'étrange*, 2^e éd., Paris, Presses universitaires de France.
- VERSINS, Pierre (1972), *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- VERSINS, Pierre (1980), « La date de naissance », *Europe*, « Les fantastiques », vol. 58, n° 611 (mars), p. 34-38.
- WARTBURG, Walther von (en cours de publication depuis 1922), *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Verlag, J. C. B. Mohr, Paul Siebeck, Tübingen.
- WEINRICH, Harald (1973), *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Éditions du Seuil.
- WILLEMEN, Patricia (1984), « Notes sur le fantastique au Québec et dans la francophonie », *Imagine...*, n° 22 (vol. V, n° 5) (juin), p. 19-24.

BIBLIOGRAPHIE

WORTLEY, John (dir.) (1977), *Faerie, Fantasy and Pseudo-Mediaevalia in Twentieth-Century Literature*, Winnipeg, University of Manitoba Press.

ZIMA, Pierre P. (1985), *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Allemann, Beda, 140n
Ampère, Jean-Jacques, 30
Andersen, Hans Christian, 61
Angenot, Marc, 64, 194, 259n
Aristote, 29, 111n
Attebury, Brian, 54n

B

Bakhtine, Mikhaïl, 53
Balzac, Honoré de, 34, 127, 158
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, 34
Baronian, Jean-Baptiste, 18, 31, 40, 47, 48, 70
Barthes, Roland, 25, 147, 148, 171, 179, 186, 192, 193, 208
Beckford, William, 73n
Bélil, Michel, 21, 23, 52n, 122, 179, 211, 235
Belleau, André, 21, 23, 63, 98, 118, 153, 172, 210, 228
Bellefeuille, Johanne de, 21, 23, 128, 164, 184, 215, 243
Bellemine-Noël, Jean, 40, 44n, 79
Benveniste, Émile, 24n
Berthiaume, André, 21, 23, 68, 129, 183, 214, 236

Bertrand, Denis, 251
Bessière, Irène, 23, 45, 46, 52, 55, 56, 58n, 72, 74, 145, 169
Bioy Casares, Adolfo, 102
Bloch, Marc, 69n
Boivin, Aurélien, 15n, 19n, 20n, 57, 60, 64
Borges, Jorge Luis, 102
Bourdieu, Pierre, 193n
Bourgeois, René, 90, 110
Bourneuf, Roland, 21, 23, 165, 182, 218, 238
Bozzetto, Roger, 32, 37, 201, 253
Brossard, Jacques, 21, 23, 109, 120, 178, 206, 230
Brulotte, Gaétan, 21, 23, 82, 109, 115, 122, 151, 153, 157, 170, 171, 204, 226

C

Caillois, Roger, 53, 55, 56, 59, 61, 64, 65
Carpentier, André, 15n, 21n, 52n
Carrier, Roch, 19n, 21, 23, 91, 127, 161, 181, 182, 220, 243
Castex, Pierre-Georges, 33, 38, 41, 56
Cazeneuve, Jean, 31
Cazotte, Jacques, 34, 73n

Charbonneau-Tissot, Claudette, 21, 23, 52n, 182, 219, 240
 Chareyre-Mejan, Alain, 253
 Chartrand, Luc, 18
 Cortázar, Julio, 102
 Courtés, Joseph, 146
 Couty, Daniel, 18, 27, 54, 59, 60, 145

D

Daudet, Alphonse, 61
 Dé, Claire, 21, 23, 126, 160, 185, 215
 Decottignies, Jean, 90, 103
 Demougin, Jacques, 27, 62, 67n, 68, 74, 77
 Desbruères, Michel, 39
 Deschamps, Émile, 34
 Desmeules, Georges, 15n, 20n
 Dickens, Charles, 58n
 Dubois, Jacques, 28n
 Dubost, Francis, 29n, 30
 Duchesne, Raymond, 18
 Ducrot, Oswald, 112n
 Dumas, Alexandre, 34
 Duperray, Max, 37
 Durand, Gilbert, 31

E

Eco, Umberto, 51, 67, 98
 Ekeland, Ivar, 255
 Eliade, Mircea, 31, 250
 Émond, Maurice, 15n, 19n-21, 57, 60, 64
 Erckmann-Chatrion, 34

F

Fabre, Jean, 11, 13, 31, 32, 50-52, 56, 60, 66, 72, 74, 76, 84n, 93-95, 144, 192, 193, 200, 201, 235, 250

Faivre, Antoine, 34, 35
 Finné, Jacques, 48, 49, 75, 96, 97
 Foucault, Michel, 18
 Fowler, Alastair, 66
 Francœur, Louis, 24, 112n
 Fréchette, Louis, 140, 173, 196, 197, 199, 230, 267, 268
 Freud, Sigmund, 38, 39, 143

G

Gautier, Théophile, 31, 167, 195n
 Genette, Gérard, 101, 130
 Gerber, G., 95
 Gingras, Yves, 18
 Gliksohn, Jean-Michel, 37
 Godefroy, Frédéric Eugène, 29
 Godenne, René, 66, 67
 Goorden, Bernard, 75
 Gordon, David, 112n
 Goulet, Pierre, 21, 23, 91, 127, 184, 217, 239
 Gravier, David, 38
 Greimas, Algirdas Julien, 24, 146, 150, 154, 158, 159, 167, 253, 256
 Grice, H. Paul, 112n
 Grivel, Charles, 194
 Groupe d'Entrevernes, 146n, 150n, 157n

H

Hassan, Ihab, 260n
 Hébert, Anne, 63n
 Hébert, Louis-Philippe, 21n
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 28, 30, 31, 34, 39
 Hogg, James, 34
 Hunter, Lynette, 65n, 95, 97

I

Irwin, W. R., 95, 97

J

Janelle, Claude, 63

Jankélévitch, Vladimir, 90

K

Kerbrat-Orecchioni, Catherine,
82, 113

Koelb, Clayton, 142, 143

Köhler, Erich, 158

Kristeva, Julia, 260n

L

Lakoff, George, 112n

Lemire, Maurice, 17

Loève-Veimars, 34

Lord, Michel, 15n-17, 20n, 52, 53,
56, 57, 60, 64, 72, 90, 169

Lovecraft, Howard Phillips, 39,
40, 230

Lytard, Jean-François, 260n

M

Maillet, Andrée, 19n

Malrieu, Joël, 35, 49, 50, 212n

Marois, Carmen, 21, 23, 124, 177,
207

Mathieu, Claude, 19n, 21, 23,
52n, 123, 152, 174, 232n

Matthey, Hubert, 48

Maupassant, Guy de, 22n, 39,
50n, 94

Mendel, Gérard, 31

Mérimée, Prosper, 22n

Milner, Max, 30, 35, 61

Milot, Louise, 25, 193, 203, 252

Molino, Jean, 74, 75, 94

Morin, Lise, 70n, 81n, 146, 245

Morse, Donald E., 54n

N

Nodier, Charles, 18, 34, 38, 67

O

Olbrechts-Tyteca, Lucie, 24, 111,
112n, 114, 119, 126

Olsen, Lance, 260

Oresme, 30

Ostrowski, Witold, 41

P

Paterson, Janet M., 260n

Pelletier, Lise, 21n

Pellerin, Gilles, 21n

Penzoldt, Peter, 48

Perelman, Chaïm, 24, 111, 112n,
114, 119, 126

Ponnau, Gwenhaël, 35, 36, 94

Potocki, Jean, 73n

Pujade, P., 253

Puzin, Claude, 17, 33, 57

R

Rabkin, Eric, 40n, 46, 47, 56, 62

Rousseau, Normand, 21n

Roy, Fernand, 252

S

Sand, George, 34

Sartre, Jean-Paul, 58n

Scarpetta, Guy, 250n

Schaeffer, Jean-Marie, 66

Schneider, Marcel, 55

Scholes, Robert, 66

Sernine, Daniel, 21, 23, 52n, 123,
155, 175, 198, 208, 234, 236

Silverberg, Robert, 63n
Soula, Jean-Pierre, 75
Spehner, Norbert, 19n, 54, 55
Steinmetz, Jean-Luc, 18, 29, 30,
37, 54, 60
Stoker, Bram, 63n
Sue, Eugène, 34

T

Taillade, Nicole, 33n, 120, 191
Terramorsi, Bernard, 18
Thériault, Marie José, 21, 23, 91,
92n, 131, 180, 182, 216, 237
Todorov, Tzvetan, 39-41, 42n-47,
49, 52, 55, 56, 71, 73, 81, 82,
95, 141, 143
Tremblay, Michel, 19n, 21, 23,
121, 177, 213

V

Van Herp, Jacques, 74
Van Vogt, Alfred Elton, 63n
Vax, Louis, 14n, 33, 40-42, 52,
56, 68, 70, 73, 141, 144
Versins, Pierre, 62
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste
de, 50n, 59

W

Wartburg, Walther von, 30
Weinrich, Harald, 11, 24, 100,
112n, 116
Wilde, Oscar, 58n

INDEX DES TITRES

A

« Adorable Dora », 23, 90, 101, 127, 128, 130, 133, 149, 160, 163, 182, 184, 185, 187, 188, 195n, 196, 197, 200, 217, 221, 225, 239, 244, 263

Ambiguïtés du récit fantastique, 191

Année de la science-fiction et du fantastique québécois (L'), 19n

Art et la littérature fantastiques (L'), 41

Au hasard, 255

« Auteur du “Temps d’aimer” (L’) », 23, 100, 103, 109, 123, 124, 133, 149, 151-153, 158, 170, 173, 186, 195n-197, 199, 212, 221, 224, 231, 244, 263

Aventure sémiologique (L'), 147

B

« Belphéron », 23, 100, 103, 108n, 123, 124, 133, 149, 154, 158, 159, 170, 174, 176, 187, 195n-197, 208, 209, 221, 225, 234, 244, 257n, 264

Blanche-neige et les sept nains, 235

« Bouquinerie d’Outre-Temps (La) », 52n

C

Carfax, 19n

Castle of Otranto (The), 34n

Château de Lord Valentin (Le), 63n

Chefs-d’œuvre de la littérature française (Les), 42

« Chevelure (La) », 50n

Chèvre de M. Seguin (La), 61

Chute de la maison Usher (La), 43, 44

« Comme un gant », 23, 85, 101, 128, 129, 133, 149, 164, 165, 182, 184, 185, 187, 195n-197, 199, 215, 221, 222, 243, 244, 265

« Contrainte (La) », 52n

D

« Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », 79

Diable amoureux (Le), 34, 73n

Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, 27, 68

Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie, 34

Dracula, 63n

« Drôle de soirée », 23, 85, 101, 126, 133, 140, 149, 160, 162, 182, 185, 187, 195n-197, 199, 215, 216, 221, 222, 243, 244, 266

« Du fantastique », 13

Du fantastique en littérature, 38

Du sens II. Essais sémiotiques, 167

E

« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir », 23, 85, 91, 102, 109, 131, 133, 149, 160-162, 180, 181, 187, 195n-197, 199, 216, 221, 224, 237, 244, 266

F

Fantaisies dans la manière de Callot (Phantasiestücke in Callots Manier), 30

Fantasmagorie (La), 30

Fantastic in Literature (The), 47

Fantastique (Le), 27, 49, 145

Fantôme de Canterville (Le), 58n

« Fin (La) », 23, 85, 91, 101, 126, 133, 149, 160, 162, 180, 181, 187, 195n, 196, 197, 199, 219, 221, 223, 242, 244, 266

« Fragment de Batiscan (Le) », 23, 98, 109, 117, 120, 132, 140, 149, 151-153, 158, 170, 172, 186, 195n-197, 199, 210, 221, 224, 228, 229, 243, 257n, 267

Französisches Etymologisches Wörterbuch, 30

H

Héloïse, 63n

« Horla (Le) », 22n

I

Imagine..., 19n

Incredulous Reader (The), 142

Introduction à la littérature fantastique, 43, 49

L

Légende de l'homme à la cervelle d'or (La), 61

Littérature, 79

Littérature fantastique, 29

« Livre du dormeur (Le) », 23, 85, 102, 132, 133, 149, 164, 165, 182, 185, 187, 195n-197, 199, 218, 221, 238, 244, 268

Logique de l'impossible (La), 16n

« Loterie (La) », 23, 54, 100, 124, 125, 133, 140, 149, 154, 156, 158, 159, 176, 177, 187, 195n-198, 207, 221, 222, 234, 244, 257n, 268

M

« Maison de l'éternelle vieillesse (La) », 52n

Manuscrit trouvé à Saragosse, 73n

« Messagers de l'ascenseur (Les) », 23, 97-99, 108, 115-117, 132, 149, 151, 153, 158, 170, 171, 186, 195n-197, 199, 204, 206, 212, 220, 223, 224, 226, 243, 257n, 269

Mille et une nuits (Les), 44, 57

Mille plumes, 19n

Miroir de sorcière (Le), 11, 50

« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau », 23, 52n, 99, 121, 123, 132, 140, 149, 154, 155, 157-159, 176, 178, 187, 195n-197, 199, 211, 220, 225, 235, 244, 257n, 269

Monde du Non-A (Le), 63n

N

Nom de la rose (Le), 103

Nouvelle française (La), 66

O

« Objection (L') », 23, 99, 108, 120, 121, 132, 149, 154, 156, 158, 159, 176, 178, 187, 195n-198, 206, 220, 223, 224, 230, 244, 270

P

« Parc (Le) », 23, 101, 109, 129, 133, 149, 164, 165, 182, 183, 185, 187, 195n-199, 214, 221, 224, 236, 244, 270

Pandore, 19n

« Pèlerin de Bithynie (Le) », 52n

« Pendu (Le) », 23, 99, 121, 132, 149, 154, 156, 158, 159, 176, 177, 187, 195n-197, 213, 220, 223, 236, 244, 271

Petite fille aux allumettes (La), 61

« Petits trains (Les) », 23, 85, 91, 101, 102, 130, 133, 149, 160-162, 182, 185, 187, 196-198, 200, 219, 221, 225, 240, 242, 244, 260n, 271

« Pied de la momie (Le) », 195n

Pour ta belle gueule d'ahuri, 19n

Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner, 34

R

Récit fantastique. La poésie de l'incertain (Le), 45, 145

Récit fantastique féminin (Le), 21n

Requiem, 19n

S

Séduction de l'étrange (La), 41

« Sirix », 92n

Scrooge, 58n

S/Z, 147

Solaris, 19n

T

Temps (Le), 11

U

Un nouveau fantastique, 47

V

Vathek, 73n

« Vénus d'Ille (La) », 22n

« Véra », 50n

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	9
INTRODUCTION	13
CHAPITRE I : SUR LA TRACE DES INQUISITEURS	27
ÉTYMOLOGIE	29
ANTHROPOLOGIE	31
SOCIOCRITIQUE	32
ESTHÉTIQUE FANTASTIQUE	37
THÉMATIQUE	38
DÉFINITIONS	41
PIERRE-GEORGES CASTEX	41
LOUIS VAX	41
TZVETAN TODOROV	43
IRÈNE BESSIÈRE	45
ERIC RABKIN	46
JEAN-BAPTISTE BARONIAN	47
JACQUES FINNÉ	48
JOËL MALRIEU	49
JEAN FABRE	50
MICHEL LORD	52
TYPOLOGIE	56
LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX	57
LE FANTASTIQUE ET LA SF	61
LE MERVEILLEUX ET LA SF	64

LA QUESTION GÉNÉRIQUE	65
ESSAI DE DÉFINITION DU FANTASTIQUE ET DE SES DEUX REGISTRES	70
CHAPITRE II : DE LA SÉDUCTION EN LITTÉRATURE FANTASTIQUE	79
L'OBJECTIVITÉ ET LA SUBJECTIVITÉ IDÉOLOGIQUES	81
LES MARQUEURS FANTASTIQUES :	
MODALISATEURS ET CONNOTATEURS DE FANTASTICITÉ	81
L'IRONIE IDÉOLOGIQUE	90
L'OBJECTIVITÉ ET LA SUBJECTIVITÉ NARRATIVES	92
NARRATION, FOCALISATION ET FIGURE RATIONNELLE	92
L'ARMATURE FANTASTIQUE DES RÉCITS À L'ÉTUDE	97
<i>Le fantastique canonique</i>	97
<i>Le néo-fantastique</i>	101
L'IRONIE NARRATIVE	103
L'OBJECTIVITÉ ET LA SUBJECTIVITÉ LINGUISTIQUES	110
LES SIGNAUX LINGUISTIQUES DES RÉCITS À L'ÉTUDE	115
<i>Le fantastique canonique</i>	115
<i>Le néo-fantastique</i>	126
L'IRONIE TEXTUELLE	140
CHAPITRE III : LE PROCÈS FANTASTIQUE : MÉTAMORPHOSE ET QUESTIONNEMENT	145
LA TRANSFORMATION FANTASTIQUE	148
LE FANTASTIQUE CANONIQUE	151
<i>La renonciation</i>	151
« Les messagers de l'ascenseur »	151
« Le fragment de Batiscan »	152
« L'auteur du "Temps d'aimer" »	152
<i>Observations sur les cas de renonciation</i>	153
<i>La dépossession</i>	154
« Belphéron »	154
« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau »	155
« L'objection »	156
« La loterie »	156
« Le pendu »	156

TABLE DES MATIÈRES

<i>Observations sur les cas de dépossession</i>	157
<i>La renonciation et la dépossession</i>	158
LE NÉO-FANTASTIQUE	160
<i>L'attribution</i>	160
« Drôle de soirée »	160
« La fin »	160
« Les petits trains »	161
« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »	161
« Adorable Dora »	163
<i>L'appropriation</i>	164
« Comme un gant »	164
« Le parc »	164
« Le livre du dormeur »	165
<i>L'attribution et l'appropriation</i>	166
LE CODE HERMÉNEUTIQUE	169
LE FANTASTIQUE CANONIQUE	170
<i>Figure de l'enquête inscrite dans le texte</i>	170
« Les messagers de l'ascenseur »	170
« Le fragment de Batiscan »	172
« L'auteur du "Temps d'aimer" »	173
« Belphéron »	174
<i>Observations sur les nouvelles de fantastique canonique qui inscrivent la figure de l'enquête dans leur trame</i>	175
<i>Figure de l'enquête absente du texte</i>	176
« La loterie »	177
« Le pendu »	177
« L'objection »	178
« Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau »	178
<i>Observations sur les nouvelles de fantastique canonique qui n'inscrivent pas la figure de l'enquête dans leur trame</i>	179
LE NÉO-FANTASTIQUE	180
<i>Figure de l'enquête inscrite dans le texte</i>	180
« Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir »	180
« La fin »	180
<i>Observations sur les nouvelles néo-fantastiques qui inscrivent la figure de l'enquête dans leur trame</i>	181

<i>Figure de l'enquête absente du texte</i>	182
« Le livre du dormeur »	182
« Les petits trains »	182
« Le parc »	183
« Comme un gant »	184
« Adorable Dora »	184
« Drôle de soirée »	185
<i>Observations sur les nouvelles néo-fantastiques qui n'inscrivent pas la figure de l'enquête dans leur trame</i>	185
OBSERVATIONS GÉNÉRALES	186
CHAPITRE IV : LA TRANSMUTATION DU SENS	191
LE CODE LOGIQUE	194
L'AGENT FANTASTIQUE	198
<i>Le fantastique canonique</i>	198
<i>Le néo-fantastique</i>	199
ALIÉNATION	200
REMISE EN QUESTION DES MODES D'APPRÉHENSION DU RÉEL	201
CONTAMINATION ?	204
LE CODE CULTUREL	204
LE FANTASTIQUE CANONIQUE	204
« <i>Les messagers de l'ascenseur</i> »	204
« <i>L'objection</i> »	206
« <i>La loterie</i> »	207
« <i>Belphéron</i> »	208
« <i>Le fragment de Batiscan</i> »	210
« <i>Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau</i> »	211
« <i>L'auteur du "Temps d'aimer"</i> »	212
« <i>Le pendu</i> »	213
LE NÉO-FANTASTIQUE	214
« <i>Le parc</i> »	214
« <i>Comme un gant</i> »	215
« <i>Drôle de soirée</i> »	215
« <i>Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir</i> »	216
« <i>Adorable Dora</i> »	217
« <i>Le livre du dormeur</i> »	218

TABLE DES MATIÈRES

« <i>Les petits trains</i> »	219
« <i>La fin</i> »	219
LE POINT SUR LE CODE CULTUREL	220
LE CODE LITTÉRAIRE	221
THÉORIES DU FANTASTIQUE	
QUI SE DÉGAGENT DES NOUVELLES DU CORPUS	221
LE FANTASTIQUE CANONIQUE	226
« <i>Les messagers de l'ascenseur</i> »	226
« <i>Le fragment de Batiscan</i> »	228
« <i>L'objection</i> »	230
« <i>L'auteur du "Temps d'aimer"</i> »	231
« <i>La loterie</i> »	234
« <i>Belphéron</i> »	234
« <i>Miroir-miroir-dis-moi-qui-est-le-plus-beau</i> »	235
« <i>Le pendu</i> »	236
LE NÉO-FANTASTIQUE	236
« <i>Le parc</i> »	236
« <i>Elle passait sur le pont de Tolède, en corset noir</i> »	237
« <i>Le livre du dormeur</i> »	238
« <i>Adorable Dora</i> »	239
« <i>Les petits trains</i> »	240
« <i>La fin</i> »	242
« <i>Comme un gant</i> »	243
« <i>Drôle de soirée</i> »	243
LE POINT SUR LE CODE LITTÉRAIRE	243
CONCLUSION	255
RÉSUMÉS DES NOUVELLES RETENUES	263
BIBLIOGRAPHIE	273
INDEX DES NOMS PROPRES	289
INDEX DES TITRES	293

LES CAHIERS DU CRELIQ
SÉRIE « ÉTUDES »

Déjà publiés

- Christian Beaucauge,* LE THÉÂTRE À QUÉBEC
AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE :
UNE ÉPOQUE FLAMBOYANTE !
- Julie Boudreault,* LE CIRQUE DU SOLEIL. LA CRÉATION
D'UN SPECTACLE : *SALTIMBANCO*
- Richard Duchaine,* ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE/NAISSANCE
D'UNE ÉCRITURE. *LA GROSSE FEMME
D'À CÔTÉ EST ENCEINTE,*
DE MICHEL TREMBLAY
- Alain Fournier,* UN BEST-SELLER DE LA RÉVOLUTION
TRANQUILLE : *LES INSOLENCES
DU FRÈRE UNTEL*
- Michel Lord,* EN QUÊTE DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS
(1837-1860). TRADITION LITTÉRAIRE
ET IMAGINAIRE ROMANESQUE
- Michel Lord,* LA LOGIQUE DE L'IMPOSSIBLE.
ASPECTS DU DISCOURS
FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS
- Jean Morency,* UN ROMAN DU REGARD : *LA MONTAGNE
SECRÈTE* DE GABRIELLE ROY
- Lise Morin,* LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE
DE 1960 À 1985. ENTRE LE HASARD
ET LA FATALITÉ
- France Nazair Garant,* ÈVE ET LE CHEVAL DE GRÈVE.
CONTRIBUTION À L'ÉTUDE
DE L'IMAGINAIRE D'ANNE HÉBERT
- Esther Pelletier,* ÉCRIRE POUR LE CINÉMA.
LE SCÉNARIO ET L'INDUSTRIE
DU CINÉMA QUÉBÉCOIS
- Irène Roy,* LE THÉÂTRE REPÈRE.
DU LUDIQUE AU POÉTIQUE
DANS LE THÉÂTRE DE RECHERCHE
- Max Roy,* *PARTI PRIS* ET L'ENJEU DU RÉCIT
- Josias Semujanga,* CONFIGURATION DE L'ÉNONCIATION
INTERCULTURELLE DANS LE ROMAN
FRANCOPHONE. ÉLÉMENTS DE
MÉTHODE COMPARATIVE
- Jeanne Turcotte,* ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE.
ANALYSE DES *HAUTS CRIS*
DE SUZANNE PARADIS

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guéneau

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : Socadis

Diffusion pour la Suisse : Le Parnasse Diffusion
20, rue des Eaux-Vives, Genève, Suisse
Téléphone : 41.22.736.27.26 Télécopieur : 41.22.736.27.53

Diffusion pour l'Europe : Exportlivre/Librairie du Québec
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris, France
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre
C. P. 307, Saint-Lambert (Qc), J4P 3P8
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV « L'IMPRIMEUR » INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN FÉVRIER 1997
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 1997
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE DE 1960 À 1985 : ENTRE LE HASARD ET LA FATALITÉ

Dans cette étude, Lise Morin propose une description des deux principaux registres de la nouvelle fantastique québécoise contemporaine : le fantastique canonique et le néo-fantastique. Une analyse détaillée de 16 nouvelles d'auteurs différents, effectuée tant des points de vue de l'écriture, de la structure que de l'idéologie, la conduit à définir de façon précise chacun des registres. Traversée par la fatalité, l'œuvre de fantastique canonique met en scène un personnage gouverné par une force inconnue ou une puissance supérieure et comporte une issue funeste. Dans la fiction néo-fantastique, de facture plus libre et désinvolte, le protagoniste se montre en premier lieu dérouté par l'événement inhabituel, mais il finit pas s'en accommoder, voire par y trouver son compte. Le hasard et l'absurde remplacent ici la fatalité.

Auteure de plusieurs articles sur le fantastique québécois et sur la littérature médiévale, Lise Morin détient un Doctorat en littérature québécoise de l'Université Laval. Un stage postdoctoral à Grenoble lui a également permis de poursuivre ses recherches sur le fantastique. Chargée de cours à l'Université du Québec à Trois-Rivières et à l'Université Laval, elle est aussi professeure au Cégep Lionel-Groulx. Elle est membre de l'équipe de rédaction de la revue *Imagine...*

Collection « Études »

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE :
CLAUDE GUERTIN, « FEMME AU CHAT NOIR », 1994,
TECHNIQUES MIXTES SUR PAPIER.

ISBN 2-921053-60-8



9 782921 053600

NUIT BLANCHE ÉDITEUR