



Vol. 8, no 2, Printemps-été 2013

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

SF, fantastique et polar du Canada français

Sophie Beaulé
St. Mary's University

Amy J. Ransom
Central Michigan University

André Belleau considérait que le développement d'une littérature fantastique est « un signe de maturité : une société commence à se donner à elle-même le spectacle figuré de ce qui sourdement, profondément, la travaille » (1986, p. 70). Le développement simultané du fantastique, de la science-fiction et des genres connexes, dans les années 1970, puis l'explosion du polar¹ et de l'horreur au Québec et au Canada français,

¹ Pour les besoins de cette introduction, nous entendons les termes *polar* et *policier* dans un sens très général, pour y inclure la détection, le mystère, le thriller, voire l'espionnage.

depuis les années 1990, témoignent de cette maturité. Le succès actuel des polars de Chrystine Brouillet, des thrillers de Patrick Senécal et de la fantasy d'Anne Robillard, pour ne citer que ces exemples, fournit une preuve éloquentes du véritable foisonnement dans les genres populaires au Québec².

Les articles recueillis dans ce dossier constatent l'épanouissement du fantastique et des genres connexes au Canada d'expression française, mais surtout au Québec, analysent leur contenu riche ou encore démontrent comment le développement de ces littératures s'accompagne d'un véritable éclatement des frontières, que ce soit entre les genres populaires entre eux ou avec la littérature générale. En effet, certaines études de nos contributeurs notent la convergence de différentes formes du fantastique, du fantastique classique au réalisme magique, et plus généralement le glissement d'un genre à l'autre chez des écrivains de genres populaires tels que Patrick Senécal, Daniel Sernine, Élisabeth Vonarburg ou Esther Rochon. D'autres remarquent la pénétration d'un ouvrage de la littérature générale par les tropes du fantastique, de même que l'évolution de l'interprétation critique des textes du passé. On découvre ainsi dans ces pages que l'on écrivait déjà de la science-fiction dans l'Ontario francophone du XIX^e siècle et que le post-exotisme volodinien apparaît rétrospectivement dans une œuvre acadienne des années 1960.

² Nous utiliserons indifféremment les expressions *genres populaires* et *littératures de genre*, même si elles ne sont pas exactement synonymes; elles ont toutes deux le mérite d'évacuer la connotation négative désormais rattachée à « paralittérature ». Par l'expression *littératures de l'imaginaire*, nous entendons le fantastique et ses variations telles la fantasy et la science-fiction.

L'intérêt critique envers les littératures populaires ne s'est jamais démenti depuis les années 1970. Comme on le verra plus loin, le discours critique vise d'abord à répertorier la production (les publications fasciculaires, par exemple), puis à retracer l'histoire des genres et à établir un canon. Ce sera le cas de la SF et du fantastique dans les années 1970, puis dans les années 1990 en ce qui concerne le policier. On étudie ensuite des œuvres et des auteurs importants, tout comme on procède à une théorisation de ces genres. Si l'on met à part les actes du séminaire italien *Au cœur de l'avenir : littérature d'anticipation dans les textes et à l'écran* (Novelli, 2002), aucun ouvrage collectif n'a paru dans la recherche littéraire québécoise consacrée à la science-fiction et au fantastique depuis les collectifs *Les Voies du fantastique québécois* (1990), sous la direction de Maurice Émond, et *Les Ailleurs imaginaires* (2005 [1993]), dirigé par Aurélien Boivin, Émond et Michel Lord. Du côté du polar, le dernier collectif consacré aux genres populaires est celui dirigé par Paul Bleton, *Amours, aventures et mystères. Les Romans qu'on ne peut pas lâcher* (1993).

Ce dossier atteste donc de la diversité des recherches actuelles sur les genres de l'imaginaire et le polar. Il veut non seulement souligner la croissance significative et la richesse de la production de ces genres, mais aussi faire preuve de l'intérêt constant, sinon croissant, de la part de chercheurs provenant d'horizons critiques divers.

Avant de laisser la place à nos contributeurs, nous nous proposons de retracer un historique de la critique sur le polar et les genres de l'imaginaire publiés au Québec. Notons que Roger Bozzetto a souligné l'apport capital de Darko Suvin, de Marc Angenot, de Guy Bouchard et de Richard Saint-Gelais —

travaillant ou ayant travaillé au Québec — à la réflexion théorique sur la science-fiction. Ces chercheurs ont repris les hypothèses produites à l'étranger pour les enrichir, amenant ainsi les autres théoriciens à peaufiner leurs notions. Voilà ce qui caractérise, selon Bozzetto, « l'originalité, et l'aspect roboratif, innovant, de la critique québécoise de science-fiction » (2002, s. p.). À cette liste de critiques, on pourrait aussi ajouter, par exemple, Nicolas Xanthos pour le roman policier (2008), Bleton pour l'espionnage et la lecture sérielle (1999), ainsi que Michel Lord (1995) et Rachel Bouvet (2007) pour le fantastique. Sans viser l'exhaustivité, nous nous intéresserons dans les pages suivantes à la réflexion axée sur la production québécoise et franco-canadienne pour en souligner le développement depuis les années 1970. On retrouvera donc en chemin la plupart des chercheurs mentionnés ci-dessus.

Bien que les tropes des genres fantastiques, science-fictionnels et policiers soient présents dans la littérature fasciculaire et certaines œuvres publiées au Québec avant les années 1970, on ne trouve pas *per se* de critique institutionnalisée ni de recherche universitaire de ces genres (voir, entre autres, Spehner, 1986, 1988, 1994, 2001 et 2011, 2007; Spehner et Allard, 1990). Les conditions sont réunies avec cette décennie : la Révolution tranquille et la promotion occidentale de genres autrefois déclassés, entamée dans les années 1960 (voir, par exemple, Arnaud *et al.*, 1970), influencent désormais les champs littéraire et universitaire ainsi que l'émergence des approches institutionnelle et sociocritique, pour ne citer qu'elles. Comme le remarque Pierre Pagé,

[a]u moment où les recherches théoriques dissèquent les genres et les écritures, d'autres démarches remettent en

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

La table est donc mise autant pour l'exploration de la littérature populaire que pour la cristallisation du milieu SFFQ³. Celui-ci se développe sous la forme des activités d'abord faniques, puis de plus en plus professionnalisées. En raison de l'intersection entre les activités faniques et savantes, plusieurs mouvements parallèles qui visent à définir, à établir un canon, à écrire une histoire et à critiquer la production contemporaine apparaissent pour ces deux genres dans les années 1970, mais surtout dans les années 1980 et 1990. En ce qui concerne le polar, il faudra attendre les années 2000 pour voir se cristalliser un milieu consacré au policier au sens large (détection, thriller, etc.), avec la revue *Alibis*, une maison d'édition et des prix. Par contre, l'intérêt critique commence une trentaine d'années plus tôt, parallèlement à l'apparition du milieu SFFQ : on y revient plus loin.

Du côté des genres de l'imaginaire

En ce qui concerne le milieu SFFQ, les instances de légitimation proviennent à la fois des deux revues principales, *Requiem/*

³ Science-fiction et fantastique québécois. Cet acronyme est apparu tôt dans le milieu, pour préciser l'acronyme SFQ qui englobait souvent le fantastique. Certains préfèrent SFFCFQ, pour science-fiction et fantastique canadien français et québécois.

Solaris (1974-présent) et *imagine...* (1979-1997) et des activités de chercheurs universitaires travaillant surtout à l'Université Laval. Au milieu des années 1970, Norbert Spehner et ses étudiants du cégep Édouard-Montpetit fondent *Requiem*. Ce *fanzine* se professionnalise bientôt, adoptant le nom qu'elle porte encore aujourd'hui : *Solaris*. D'emblée, le magazine contient des études critiques (mais qu'on ne peut considérer universitaires); au fil des ans, il offrira aux jeunes chercheurs et aux spécialistes du domaine un débouché pour la publication de textes analytiques sur le fantastique et la science-fiction. Il s'agit d'abord de considérations générales sur ces genres, puis on voit les débuts d'une critique qui ne vise qu'un corpus québécois ou franco-canadien, à commencer par les interventions de Spehner. Nous y comptons une trentaine d'articles comprenant un appareil critique et un cadre théorique, parmi lesquels on trouve des articles d'universitaires de réputation internationale. Bozzetto (2002) et Simone Vierende (1992) se penchent sur l'œuvre de Rochon et de Vonarburg, tandis que Max Milner publie une analyse thématique de l'« Espace et regard dans la SFQ » (1991). C'est également dans les pages (et dans le volet électronique) de *Solaris* que nous trouvons les premiers textes de Sophie Beaulé (1987; 1992), de Daniel Coulombe (2000) ainsi que des traductions d'articles par les Étatsuniens Amy Ransom (2001) et Neal Baker (2002). Au début des années 1990, les critiques et travaux historiques sont devenus fréquents⁴ et accompagnent des entrevues avec une vingtaine d'écrivains de la

⁴ On en voit même un pastiche, « Le cas du feuilleton De Québec à la lune » (*Solaris* 109), écrit par « Laurent McAllister », le pseudonyme des auteurs Yves Meynard et Jean-Louis Trudel, lui-même chercheur universitaire et historien du genre.

SFFQ tels que Michel Bélil, Jean-François Somcynsky, Jacques Brossard, Jean-Pierre April et d'autres encore.

La revue *imagine...* ne demeure pas en reste. Cette autre revue spécialisée, fondée par Jean-Marc Gouanvic, alors professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières et ensuite à Concordia, a pour but d'offrir une autre avenue à la recherche sur les genres de l'imaginaire et un débouché supplémentaire aux écrivains. Tout comme *Solaris*, *imagine...* offre à ses lecteurs des études sur la science-fiction et le fantastique en général ainsi que des analyses spécifiquement axées sur la SFFQ (pour en savoir plus sur les approches des deux revues, voir Painchaud, 1993; Ransom, 2011). Une vingtaine d'articles axés sur un corpus majoritairement ou exclusivement québécois ont paru dans les pages d'*imagine...*. Encore une fois, le calibre des intervenants est impressionnant, avec des textes signés par Bouchard, Gouanvic, Lord, Lise Morin et André Belleau. La revue a également publié des entretiens avec, entre autres, Rochon, Gérard Bessette, Maurice Gagnon et André Carpentier.

Solaris et *imagine...* ont toutes deux tenté de définir la SF et le fantastique, d'établir un canon et d'écrire une histoire de ces genres. Leurs contributeurs ont fait des recherches historiques et bibliographiques de grande qualité; Michel Bélil (1980) et Daniel Mativat (1984) ont produit des études du fantastique au XIX^e siècle; Bouchard (1985) et Gouanvic (1985) ont montré la présence des genres de l'imaginaire dans des fascicules, tandis que Claude Janelle (1983) et Sernine (1988) ont entamé l'histoire de ce qui commençait alors à s'appeler la « SFQ ». Outre les fans et les critiques, les auteurs eux-mêmes produisent des études ou des textes théoriques sur la science-

fiction et le fantastique. Les discours critiques de divers horizons cohabitent donc.

Tandis que, déjà au début des années 1980, des membres du milieu activaient la reconnaissance de la SFFQ par des contributions à la revue *Science Fiction Studies* (Vonarburg et Spehner, 1980; Gouanvic, 1980), un signe important de l'institutionnalisation croissante du fantastique et de la science-fiction au Québec est leur acceptation par des revues littéraires *mainstream* et la tenue d'un congrès international où les œuvres et chercheurs québécois tiennent une part importante. *La Nouvelle Barre du Jour* lance le bal avec un numéro consacré à la science-fiction en juin 1979. En 1982, la revue *Protée* publie deux numéros qui regroupent la plupart des chercheurs et membres du milieu SFQ et se consacrent en partie sur la production québécoise; l'un des deux constitue les actes du colloque de science-fiction Boréal et Cie/3^e Congrès international francophone sur la SF et le fantastique, qui a eu lieu à Chicoutimi du 7 au 11 juillet 1982 (« Science-fiction », 1982). L'année suivante, *Québec français* produit en mai un numéro spécial consacré au fantastique. Des chercheurs tels que Lord, Janelle, Stanley Péan et Sylvie Bérard, entre autres, ont également animé des rubriques de critique sur ces genres dans *Québec français* et dans *Lettres québécoises*, pour ne citer que ces revues. Durant les années 1990, la revue *XYZ* publiera des nouvelles fantastiques et science-fictionnelles ainsi que des analyses comme celle de Bérard sur l'œuvre de Vonarburg (1995).

Solaris et *imagine...* ont proposé des analyses rigoureuses et ont aidé à former deux générations de spécialistes des genres populaires. Une critique proprement

universitaire s'est développée parallèlement et en tandem avec celle produite par ces revues. Un pionnier dans ce domaine est Aurélien Boivin, qui travaille bientôt en équipe avec Émond et Lord. Avec la fondation du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques dans l'imaginaire québécois (GRILFIQ) en 1985, ces trois chercheurs ont institutionnalisé la recherche sur le fantastique au Québec. L'une des premières opérations de légitimation institutionnelle est la recension d'un corpus littéraire national et l'établissement d'un canon. Les premières études sur les littératures fantastiques au Québec et au Canada français se consacrent justement à la littérature du XIX^e et du début du XX^e siècles. Avec son anthologie, *Le Conte littéraire québécois au XIX^e siècle* (1975), Boivin met en évidence la présence du fantastique dans le conte québécois de cette époque; une douzaine d'années plus tard, il produit une anthologie consacrée au seul conte fantastique, *Le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle* (1987). Entre-temps, il dirige la réédition des contes fantastiques de Louis Fréchette, d'Honoré Beaugrand, de Pamphile Le May et d'autres écrivains franco-canadiens du XIX^e et du début du XX^e siècles pour les éditions Fides. En dehors de l'institution universitaire, le bibliographe et critique Janelle contribuera plus tard à notre connaissance du champ du fantastique avec son ouvrage hybride, à la fois volume de référence et anthologie, *Le XIX^e siècle fantastique en Amérique française* (1999). Il dirige en outre un volume entièrement consacré aux années 1960, *La Décennie charnière* (2006) et, plus récemment, le travail monumental du *DaliAf: Dictionnaire des auteurs des littératures de l'imaginaire en Amérique française* (2011).

Avec *En quête du roman gothique québécois (1837-1860)*, Michel Lord publie la première monographie sur la forme

romanesque d'un genre de l'imaginaire au Québec. L'ouvrage analyse les traits du roman noir dans les premiers romans publiés au Québec, *La Révélation d'un crime, ou Cambray et ses complices* de François-Réal Angers et *L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils (voir aussi Lasnier 2002). Outre ses nombreux articles sur le fantastique et la science-fiction au Québec, il récidive une décennie plus tard avec un important essai théorique, *La Logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois* (1995). Lord y retrace d'abord l'histoire du genre fantastique au Canada français et au Québec pour se concentrer ensuite sur le système narratif, les processus du descriptif et le dialogisme entre narrateur et narrataire ainsi qu'entre les acteurs. Il est à noter que le chercheur fait appel à l'œuvre d'écrivains québécois contemporains tels que Carpentier, Sernine et Claudette Charbonneau-Tissot et qu'il offre une bibliographie des principaux textes fantastiques québécois. Comme son mentor Boivin, Lord contribue aussi au domaine par l'édition critique d'ouvrages importants tels que *La Cité dans l'œuf* de Michel Tremblay (Lord, 1997) et *Le Métamorfoux* de Jacques Brossard (Lord, 1988). Plus important encore, il a monté l'*Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine* en 1988, une des premières tentatives d'établir un canon de textes clés du genre. Cette anthologie contribue à asseoir la reconnaissance des littératures de l'imaginaire au Québec par l'institution littéraire *mainstream*.

C'est à Émond (1991) que nous devons le premier ouvrage collectif sur le fantastique contemporain au Québec; *Les Voies du fantastique québécois* réunit des études faites par ses étudiants lors d'un séminaire sur le fantastique au Québec. Jean Désy, Lise Morin, Péan, pour ne citer qu'eux, analysent des fantastiqueurs québécois comme Bélil, Charbonneau-Tissot,

Sernine, Claude Mathieu et Marie-José Thériault. Sous l'égide du GRILFIQ, Émond a collaboré avec Lord et Boivin sur deux autres ouvrages clés : *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)* (1992) et le collectif *Les Ailleurs imaginaires : les rapports entre le fantastique et la science-fiction* (1993). Leur bibliographie représente un travail important de recension et de classification des romans et des nouvelles ayant trait aux genres de l'imaginaire. Cette même période représente l'objet d'étude de Morin dans *La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985*. Cet ouvrage identifie deux types de récit fantastique au Québec; le premier, « classique », suit les définitions des critiques français tels que Jean Bellemin-Noël, Irène Bessière, Roger Caillois et Louis Vax, tandis que l'autre, le « néo-fantastique », transforme et adapte le fantastique pour refléter la société québécoise depuis la Révolution tranquille (1996, p. 22). Constatant l'épanouissement des genres de l'imaginaire surtout après 1985, Janelle, Pettigrew et leur équipe reprendront le travail de recension et de critique entamé par Boivin, Émond et Lord pour produire *L'Année de la science-fiction et du fantastique québécois* (1987-1994; 1997-2005).

Le champ d'investigation axé sur les littératures fantastiques et de science-fiction d'expression française en Amérique du Nord fait montre d'une grande diversité d'approches critiques. Tandis que Gouanvic constitue le groupe « Mutations sociales à caractère scientifique et technologique dans la littérature québécoise de science-fiction (1839-1984) » à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Carpentier et son groupe effectuent à l'Université du Québec à Montréal une analyse matérielle et institutionnelle de l'édition québécoise de SF et de fantastique. Ce chercheur réfléchit sur différents aspects du

fantastique, dont sa connivence avec la nouvelle et l'esthétique commune de la rupture. Son *Ruptures. Genre de la nouvelle et du fantastique* regroupe d'ailleurs certaines de ses hypothèses et des analyses de corpus, incluant des textes d'Yves Thériault et de Sernine, publiées de 1988 à 2000 (2007). De son côté, Rachel Bouvet (2007) se tourne vers une sémiotique de la lecture pour mieux comprendre les indéterminations qui contribuent à la création de l'effet fantastique. Pour ce faire, elle s'appuie sur un corpus varié qui inclut des textes d'Anne Hébert et de Marie-Josée Thériault. D'une perspective institutionnelle, Rita Painchaud discute de la relation entre les deux genres dans la province dans son mémoire de maîtrise et dans un article (1989; 1993). Bouchard, fréquent contributeur à la revue *imagine...*, considère surtout la science-fiction en relation avec l'utopie. En plus d'un ouvrage théorique sur les rapports entre la SF et l'utopie (1993), le chercheur se penche sur les romans utopiques féministes de Louky Bersianik, de Rochon et de Vonarburg (1993). Il s'intéresse aussi aux liens entre la SF et la philosophie, comme en témoigne son « Science-fiction, utopie et philosophie : l'art de s'étonner » (2000). Enfin, de plus en plus de mémoires de maîtrise et de thèse de doctorat s'écrivent sur les genres de l'imaginaire au Canada d'expression française (voir Trudel, 2009).

La recherche sur les genres de l'imaginaire au Québec et au Canada français trouve aussi des créneaux de publication hors du Québec. Des essais paraissent dans divers revues et collectifs, telle que l'étude des *Nouvelles singulières* de Jean Hamelin par Émile Lehouc (1986) ainsi qu'un examen de la maison hantée chez Anne Hébert et Marie-Claire Blais par Edward C. Rathé (1986), tous les deux parus en 1986. Gouanvic publie des études sur les origines de la science-fiction au Québec et de la SFQ contemporaine dans *Science Fiction Studies*

et dans la *Revue francophone de Louisiane*. Hélène Colas-Charpentier suit son exemple avec « Four Québécois Dystopias, 1963-1972 » (1993) et Bérard publie des analyses fort pertinentes sur l'œuvre de Vonarburg et celle d'autres auteures de la SFQ. Mentionnons en outre l'étude *French Science Fiction, Fantasy, Horror and Pulp Fiction* de Jean-Marc et Randy Lofficier, qui contient une section sur la production franco-canadienne écrite par Jean-Louis Trudel (2000). Tandis que Bozzetto se montre attentif à la recherche et à la production fictionnelle d'ici, Simone Grossman, professeure à l'Université Bar-Ilan en Israël, publie depuis 2000 une dizaine d'articles sur le fantastique québécois ainsi qu'un livre, *Regard, peinture et fantastique au Québec* (2006). Un nombre croissant de chercheurs étrangers s'intéressent d'ailleurs aux écrivains québécois, en particulier Vonarburg et Rochon.

D'autres livres considèrent des textes de la production québécoise en concert avec celle du Canada ou d'ailleurs, comme David Ketterer dans son histoire littéraire, *Canadian Science Fiction and Fantasy* (1992), ou les contributeurs au collectif *Visions d'autres mondes : la littérature fantastique et de science-fiction canadienne* rattaché à une exposition sur la science-fiction et le fantastique canadiens (Paradis, 1995). Les œuvres franco-canadiennes apparaissent aussi dans des ouvrages qui puisent dans un corpus plus large ou servent une réflexion théorique puissante. *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction* (1999) de Saint-Gelais propose une réflexion théorique qui puise ses exemples, entre autres, dans la production québécoise. Le fait que le chercheur s'appuie, par exemple, sur des textes d'Alain Bergeron, d'Yves Meynard et de Vonarburg aux côtés d'Ursula Le Guin et de William Gibson, montre le mérite des textes émanant du Québec. Le chercheur

récidive d'ailleurs dans son *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* (2011), c'est-à-dire le rapport entre deux textes ou médias à une même fiction (que ce soit par la reprise de personnages ou le partage d'un même univers fictionnel). Le critique puise ses exemples dans un corpus impressionnant, où on trouve les auteurs SFFQ April, Rochon, Vonaburg et Louis-Philippe Hébert, de même que les écrivains policiers Brouillet et Hubert Aquin.

Beaucoup plus fréquente se montre l'approche sociologique de la science-fiction québécoise. Ce cadre théorique se voit de plus en plus emprunté à travers les années 1990 et 2000, dans des articles écrits par des chercheurs tant canadiens qu'étatsuniens. Beaulé (2000) publie une étude de la SFFQ des années 1980 dans *University of Toronto Quarterly*; outre des analyses de divers aspects du genre, elle est l'auteure du premier livre consacré à un écrivain de science-fiction franco-canadien, *Jean-Louis Trudel* (2009). Allan Weiss (1998) se penche dans un texte paru dans *Science Fiction Studies* sur le thème du séparatisme dans les littératures anglo- et francophones tandis que Ransom sévit dans la même revue (2000; 2006), produisant par la suite un livre, *Science Fiction From Québec: A Postcolonial Study* (2009), qui constitue le premier ouvrage d'envergure exclusivement consacré à la production SF québécoise contemporaine. Enfin, Nicholas Serruys (2007; 2008; 2010) poursuit dans la veine de l'allégorie nationale, tout en réfléchissant sur la poétique de la SF.

Du côté du polar

Spehner, reprenant son rôle de défricheur, ouvre un débouché important pour les nouvelles de polar ainsi qu'une critique qui suit la production québécoise contemporaine, avec la revue

Alibis en 2001. Cette instance de production et de légitimation reconnaît ainsi l'existence d'un noyau d'écrivains du genre qui publiaient dans des collections spécialisées. La revue permet surtout de donner un élan à la cristallisation d'un milieu. En 2001 apparaît aussi la Société du roman policier de Saint-Pacôme, qui décerne le Prix Saint-Pacôme et le Prix de la rivière Ouelle. Dix ans plus tard naît le Festival QuébecCrime, puis, en 2012, a lieu le premier Festival international de littérature policière « Les printemps de Knowlton », qui décerne le prix Ténébris, meilleur roman, littérature policière de langue française. Enfin, la revue *Clair/Obscur* inclut le policier dans ses genres de prédilection. Le chemin parcouru depuis les années 1970, où on lisait beaucoup de romans policiers, mais où on n'en produisait que peu (Turgeon, cité dans Spehner et Allard, 1990, p. 220), et l'époque actuelle où se publie une trentaine de romans policiers par an au Québec, apparaît donc immense.

Alibis fonctionne de manière similaire à *Solaris*; outre les fictions, elle publie des entrevues avec des écrivains franco-canadiens (comme Senécal, Brouillet et Jean-Jacques Pelletier) et étrangers (dont Alain Demouzon). Ses animateurs, tels que Péan, Christian Sauvé et Jean Pettigrew, recensent les œuvres littéraires et cinématographiques sorties au Canada et à l'étranger, s'intéressent à différents auteurs et productions nationales. Si la publication d'articles de fond apparaît moins abondante, on constate une coprésence milieu-université similaire à celle que connaît *Solaris*. Pendant que Jean-Jacques Pelletier (2009) réfléchit sur la place du policier dans le champ littéraire et son évolution, le géographe Pierre-Mathieu Le Bel (2009) examine le polar montréalais et Estelle Girard (2004) analyse un roman de Senécal. La production québécoise suscite l'examen de sa situation dans le champ littéraire : Martine

Latulippe (2008) fait le point sur la situation (excellente) du polar dans des librairies québécoises, tandis qu'André Jacques (2007) se désolé de la méconnaissance du polar québécois en France. En raison de sa mise en place tardive, en quelque sorte, la revue sert surtout de dépisteur et de relais à la production fictionnelle; le travail d'élaboration du corpus historique et du canon national se trouve en dehors de ses pages.

Au contraire du champ SFFQ, où la critique et le milieu littéraire apparaissent simultanément, la critique sur le polar devance donc l'apparition du milieu. Par contre, à l'instar de ce qui s'effectue dans le champ des genres de l'imaginaire, le discours critique entourant le polar apparaît autant à l'extérieur qu'à l'intérieur du cadre universitaire, avec les collaborations que les expertises appellent. Cette exploration prend dès le départ différents chemins. On trouve, d'une part, le travail bibliographique d'Yvon Allard et de Spehner, qui couvrira au fil des ans plusieurs genres littéraires. Le monumental *Paralittératures* (1979) d'Allard constitue un travail de pionnier, qu'il poursuit par la suite (1981; 1987). D'autre part, au début des années 1970, émerge un discours critique sur les formes populaires en général, que ce soit le roman sentimental, la bande dessinée ou l'espionnage; nous nous concentrerons sur le policier. On trouve le regard critique en dehors de l'institution universitaire avec l'essai de Jean-Marie Poupart, *Les Récréants* (1972)⁵ sur le roman policier, et quelques textes ou recensions parues dans des journaux et publications comme *Livres d'ici*.

⁵ Spehner (2000, p. 364) note avec humour le regard expéditif de l'auteur sur la production québécoise...

C'est chez les universitaires que se manifeste un intérêt certain pour la littérature populaire. Tandis qu'à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Jean Belleau dépose un mémoire de maîtrise sur le roman policier québécois (1978), les chercheurs de l'Université Laval, Denis Saint-Jacques, Vincent Nadeau et Bouchard, pour ne citer qu'eux, forment le groupe de recherche LIQUEFASC (Littérature québécoise en fascicule), qui se penche sur la production des années 1940 à 1970. Les chercheurs publieront dans la décennie et la suivante des bibliographies et études aux approches théoriques variées sur diverses séries, dont l'incontournable collectif *Le Phénomène IXE-13* (1984). L'ouvrage vise à circonscrire le phénomène IXE-13 dans sa globalité; on procède donc à l'étude de la production, de la distribution et de la consommation, de même qu'à l'analyse des textes en tant que tels selon des perspectives narratologique, psychocritique et marxiste. Paraissent aussi des articles dans des ouvrages critiques et des revues spécialisées. En 1974, *Études littéraires* publie un numéro « La paralittérature », dans lequel on trouve un article sur l'espionnage, puis quelques années plus tard « IXE-13, un cas type de roman de masse au Québec » (vol. 12, n° 2; août 1979). Claude-Marie Gagnon retrace l'influence de la littérature populaire française sur son équivalent québécois, l'évolution de celui-ci et sa relance actuelle avec les romans policiers et sentimentaux dans « Littérature et paralittérature au Québec » (1982).

Le nombre d'études critiques et de recensions augmente dans les décennies suivantes; elles permettent à la fois de faire découvrir les littératures de genre à un plus large public et d'approfondir les connaissances. Des quotidiens comme *Le Devoir* et des revues spécialisées rendent compte de publications ou proposent des dossiers; on pense au panorama

critique de Caroline Barrett (1982) dans *Livres et auteurs québécois*, aux recensions de *Lettres québécoises* et de *Lurelu*, au numéro « Le Polar et ses doubles » de *Nuit blanche* (1987), qui avait déjà offert un « Les Littératures fast-food » trois ans plus tôt, au « Polar » de *Québec français* et « Spécial Polar : voir la vie en noir » d'*Ici* (1998). L'intérêt pour le roman populaire ne se dément pas chez les universitaires; malgré le caractère encore marginal sur le plan de l'institution, sa légitimation critique augmente, puisque *Voix et images* appelle en 1984 les propos de Joseph Bonenfant, d'André Brochu et de Gilles Marcotte (1984) sur la production populaire des années 1940-1970. Il s'agit d'un débat, commencé lors du congrès de l'ACFAS en 1982, sur la place et la nature de la littérature populaire dans l'institution littéraire; ces considérations ont pour mérite de montrer la transformation du champ littéraire et les réaménagements discursifs qu'elle entraîne. De fait, Bleton (1995, p. 17) parlera plus tard d'une école de Montréal, faisant référence au séminaire qu'il conduit au début des années 1990 avec Julia Bettinotti et devant le foisonnement d'études paralittéraires menées au Québec, quel que soit le genre.

On continue de publier dans le domaine de la littérature fasciculaire. C.-M. Gagnon (1984) signe un article sur les Éditions Garand et Sylvie Provost (1982) écrit sur la lecture de la production fasciculaire. Marc-André Goulet (1999) publie un article sur l'édition populaire dans *l'Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, autre signe de l'institutionnalisation de la production populaire. Signalons aussi la publication, en France, du numéro « La Littérature populaire au Québec » des *Cahiers pour la littérature populaire*, où on trouve les signatures de Nadeau et Saint-Jacques (Bleton, 1986-1987), ainsi qu'un numéro du *Cahier de l'imaginaire*, « La

décennie 40 : des cultures populaires à la culture de masse », que Bleton (1989) dirige et dans lequel il signe un article sur les fascicules d'espionnage. Le même chercheur, accompagné de Richard Saint-Germain (1993), publie sur le thème de la déterritorialisation dans les fascicules des années 1940-1960; l'intérêt de Bleton pour la production québécoise n'a jamais diminué. Notons également que Saint-Germain avait produit un répertoire relatif au récit populaire québécois (1989). Le XXI^e siècle ne demeure pas en reste : un site consacré à la littérature fasciculaire voit le jour en 2000, le site Li-Qué-Fasc, dirigé par Jean Lafayette, et en 2012, François Hébert fait paraître le premier tome de *La Littérature populaire en fascicule, incluant un fascicule inédit des aventures de Bob Morane* (écrit par le chercheur).

La fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle voient les études s'épanouir encore davantage, plus spécifiquement sur le policier. Spohner continue son travail majeur de recension et d'érudition avec (entre autres !) *Scènes de crimes. Enquête sur le roman policier contemporain* (2007) et ses deux volumes du *Roman policier en Amérique française* (2000 et 2011). Le premier volume a reçu le prix Arthur Ellis 2001 (volet francophone); il s'agit d'un prix mérité compte tenu de l'exhaustivité déployée par l'auteur ainsi que son magistral survol du genre. En plus des très nombreuses recensions et articles dans divers quotidiens et revues, dont *Québec français*, *Lettres québécoises*, *Le Libraire* et *Lurelu*, par exemple, *Voix et images* consacre un numéro à Monique Larue en 2003. Pour leur part, des écrivains comme Poupart (2003) et Jean-Jacques Pelletier (2002) publient leurs réflexions sur leur métier et leur genre de prédilection. Autre signe de la légitimité du populaire, Richard Saint-Gelais contribue à un chapitre sur le policier et

Michel Lord en signe un sur la science-fiction et le fantastique dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine* (1997) de Réginald Hamel.

Déjà en 1984, Anne Lemonde jetait un regard critique sur *Les Femmes et le roman policier*, où la production québécoise ne tenait qu'une part ténue. On voit maintenant des monographies. Ainsi, les Éditions David publient des ouvrages sur Raymond Plante (Lebrun, 2004) et Robert Soulières (Sorin, 2008), parallèlement à de nombreuses études sur Hubert Aquin (Beaudry, 2006; Sorin, 2002, entre autres). Dans les années 2000, de jeunes chercheurs consacrent leurs mémoires ou leurs thèses doctorales à des auteurs québécois comme Brouillet (Boudreault, 2000; Cloutier, 2010), Benoît Dutrisac (Prince, 2008) ou Aquin pour *Prochain épisode* (Trudel 2008). Sylwia Sawicka est certainement la jeune critique marquante dans la critique sur la production policière. Outre sa thèse de doctorat (2010), elle publie de nombreux articles à l'étranger, contribuant au rayonnement du polar d'Amérique française (2008, 2009).

Toujours à l'extérieur du Québec, l'ouvrage de référence de David Skene-Melvin sur le roman policier au Canada, publié en 1996, inclut une partie francophone, dont Spehner est responsable. La production québécoise attire aussi le regard du chercheur allemand Peter Klaus (1998), qui compare les productions québécoise et marocaine. Dans une perspective différente, Suzanne Pouliot signe « Présence de la spiritualité chrétienne dans le roman policier *Rouge poisson* de Michèle Marineau » (2009). De son côté, Nicole Leclerc (2003-2004) présente un panorama du policier franco-québécois dans *The Mystery Reader*, tandis qu'Anna Paola Mossetto publie

« Langage de l'humour et du crime dans le roman policier québécois » (2009).

L'époque présente s'avère fertile aux études, puisque les chercheurs ont accès, d'un côté, à un vaste corpus de textes intéressants dans les genres de la science-fiction, du fantastique et de la détection, ainsi qu'à des œuvres *mainstream* qui empruntent aux tropes du gothique, du réalisme magique ou encore du thriller. De l'autre, ils peuvent aussi s'appuyer sur un corpus d'écrits critiques et de références bibliographiques maintenant important.

Parmi nos quinze contributeurs figurent autant de jeunes spécialistes que d'éminents chercheurs, établis au Canada et à l'étranger. Ils participent ainsi, par leurs réflexions d'horizons variés, à une meilleure compréhension du polar et des genres de l'imaginaire écrits en français au Canada et au Québec. Comme plusieurs études abordent des œuvres ou des auteurs s'inspirant de plus d'un genre littéraire, ce dossier adopte une présentation souple, à la fois chronologique et générique.

La première étude propose une histoire de la production fantastique et science-fictionnelle en Ontario. Jean-Louis Trudel (Université d'Ottawa) souligne l'importance de la capitale nationale comme centre culturel de la francophonie canadienne dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Les écrivains canadiens-français qui y séjournent profitent de leur éloignement des contraintes idéologiques du Québec; ce potentiel de rupture coïncide avec l'émergence de la production de fantastique et de science-fiction. Au siècle suivant, la liberté institutionnelle se transforme en marginalité, tandis que la science-fiction se taille une place plus importante. L'Ontario français produit toutefois des œuvres majeures dans ces genres.

Un des écrivains du XIX^e siècle qui a vécu à Ottawa, Rémi Tremblay, retient l'attention de Jean Levasseur (Bishop's University). Après avoir retracé l'histoire de la fantasmagorie, le chercheur montre l'originalité de Tremblay, qui insère la lanterne magique huit ans avant que ne le fasse Jules Verne. L'originalité d'*Un revenant* (1884) ne s'arrête pas là; le traitement qu'en fait l'écrivain non seulement lui permet de véhiculer ses idées libérales, mais l'amène aussi à des considérations qui relèvent de la relativité einsteinienne et de la théorie quantique.

Benoît Doyon-Gosselin (Université Laval) et Simon Lachance-Paquet (Cégep de l'Outaouais) s'intéressent à un autre écrivain de passage à Ottawa, l'Acadien Ronald Després. Au-delà du scandale qu'il a provoqué lors de sa publication en 1962, *Le Scalpel ininterrompu* apparaît encore plus novateur qu'il ne le semble de prime abord. Doyon-Gosselin et Lachance-Paquet rapprochent en effet ce texte du post-exotisme tel qu'élaboré par Antoine Volodine depuis la fin du XX^e siècle sur le plan des personnages, du cadre dystopique et des techniques narratives.

Dans le sillage de la Révolution tranquille, *La Mort exquise* (1965) de Claude Mathieu constitue un recueil fondateur du fantastique québécois moderne selon Michel Lord (Université de Toronto). Après avoir comparé le contexte social aux Lumières françaises, où apparaît d'ailleurs le conte fantastique, le chercheur offre une analyse des éléments fantastiques chez Mathieu. Les questions rattachées, entre autres, à la culture et à la croyance indiquent combien Mathieu appartient à son époque, dont il présente une « diffraction hautement esthétisée ».

De son côté, Amy Ransom (Central Michigan University) contribue à la théorie sur le fantastique en enrichissant à son tour l'apport de Tzvetan Todorov. Pour ce faire, elle examine un corpus qui regroupe quatre écrivains québécois d'origine haïtienne, Gérard Étienne, Émile Ollivier, Dany Laferrière et Stanley Péan. Leurs œuvres recèlent un fantastique métissé qui puise dans les différentes formes du genre et s'inscrit dans la tendance contemporaine à l'éclatement des genres. Une telle palette sert d'assise au regard social de ces écrivains migrants.

Toujours avec d'écrivains émigrés au Québec, Simone Grossman (Université Bar Ilan) montre combien le réalisme magique adopté par Ook Chung dans *Nouvelles orientales et désorientées* (1994) et *Contes butô* (2003) lui permet de sublimer les difficultés liées à l'identité déchirée entre des cultures différentes, voire opposées. Le réalisme magique s'avère en fait une technique littéraire postcoloniale, car il favorise la coexistence du surnaturel et de la normalité. Par ailleurs, certains personnages trouvent dans la lecture et la bibliothèque un remède possible à l'ambiguïté ; en cela, la figure de Schéhérazade sert de fil conducteur.

Bien différent apparaît le fantastique de Daniel Sernine, qu'analyse Sébastien Sacré (Université de Toronto). Cet écrivain subvertit de façon subtile les thèmes canoniques du fantastique dans *Quand vient la nuit* (1983) en les mêlant au merveilleux, au fantasme ou au mythe, malgré les incompatibilités génériques apparentes. L'intérêt des nouvelles de Sernine repose sur la manière dont elles voguent d'un sous-genre à un autre au sein du recueil, tout en demeurant fidèles à une certaine identité culturelle.

L'œuvre de Sernine fréquente aussi la science-fiction. Nicholas Serruys (McMaster University) se penche sur ce qu'il considère comme l'œuvre majeure de l'écrivain, *La Suite du temps* (2004-2008). Cette trilogie science-fictionnelle emprunte aux sous-genres de l'utopie, de l'uchronie et de l'anticipation pour élaborer des métaphores et les développer en allégorie. La métaphore de la Terre malade conduit à un dénouement eschatologique ambivalent, tandis que la coexistence d'espèces extra-terrestres et humaines métaphoriserait l'évolution sociopolitique du Québec.

Élisabeth Vonarburg, figure marquante de la science-fiction québécoise, s'attire elle aussi le regard de deux chercheurs, Sharon C. Taylor (Washington & Jefferson College) et Philippe Clermont (Université de Strasbourg). La première porte un regard sur l'utopie critique féministe telle qu'élaborée par l'écrivaine. *Le Silence de la Cité* (1981) et surtout *Chroniques du Pays des Mères* (1992) interrogent les représentations de l'identité sexuelle (*gender*) pour souligner leur enracinement dans les traditions socioculturelles. Taylor décrit ainsi les configurations sexuelles mises en place dans ces textes, tout comme leur reconstruction sous l'action des personnages en vue d'une véritable intégration de l'altérité sexuelle. Pour sa part, Philippe Clermont met en relief l'univers de l'écrivaine par-delà les différences génériques entre ses fictions. Que ce soit dans la science-fiction de *Chroniques du Pays des Mères* et de *Tyranaël* (1996-1997) ou dans la fantasy de *Reine de Mémoire* (2005-2006), on trouve des traits communs sur le plan de l'écriture. Pour ce faire, le spécialiste examine entre autres les *incipit*, le travail langagier et la polyphonie narrative.

Sophie Beaulé (Université Saint Mary's) se tourne vers le monde de *Suprématie*, textes de space opera signés par Jean-Louis Trudel, Yves Meynard ou leur pseudonyme commun, Laurent McAllister. À partir du chronotope du rhizome, la critique examine les contenus fictionnels, marqués par le pouvoir et la violence, à l'aune des thèses avancées par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie* ainsi que celles de Luc Boltanski et d'Ève Chiapello sur le capitalisme.

On quitte la science-fiction pour l'horreur fantastique de Patrick Senécal, maître du genre au Québec, avec les articles de Clotilde Landais (Purdue University) et d'Estelle Girard (chercheuse indépendante). L'approche structuraliste de Clotilde Landais révèle la façon dont les différents niveaux de métalepse dans *Aliss* (2000) assurent le passage du diégétique au métadiégétique, que ce soit par l'hommage au texte de Lewis Carroll ou les liens transtextuels avec d'autres romans senécaliens, et suscitent le fantastique. Estelle Girard appuie quant à elle son analyse du monstre senécalien sur l'axe des processus ternaires de symbolisation élaboré par Paul Ricoeur. Polysémique et polymorphe, la monstruosité se situe au-delà du principe du bien et du mal; elle déconstruit, par la folie raisonnée et les excès, les codes de conduite et la légitimité. Elle met enfin en relief le vide intérieur du personnage, d'où son désir de chercher sens au non-sens.

Le dossier se clôt avec l'article de Kathleen Kellet-Betsos (Université Ryerson) sur le roman policier pratiqué par Chrystine Brouillet. L'image de la femme relayée dans le récit de détection classique vole en éclat chez l'écrivaine qui met en scène des mères égoïstes, voire criminelles, et une nouvelle image du maternalisme relayée par la détective Maud Graham.

Bibliographie

- ALLARD, Yvon. (1979), *Paralittératures*, Montréal, Centrale des bibliothèques.
- . (1981), *Écrits sur l'avenir*, Montréal, Centrale des bibliothèques.
- . (2009[1987]), *Le Roman historique. Guide de lecture*, Longueuil, Le Préambule.
- ARNAUD, Noël, Francis LACASSIN et Jean TORTEL (dir.). (1970), *Entretiens sur la paralittérature*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 1^{er}-10 sept. 1967, Paris, Plon.
- BAKER, Neal. (2002), « Le Syncrétisme : une approche fédéraliste de la SF canadienne », É. Vonarburg (trad.), *Solaris*, n° 141, <<http://www.revue-solaris.com/numero/2002/141-federalisme.htm>>.
- BARRETT, Caroline. (1982), [sans titre], *Livres et auteurs québécois 1982*, Québec, PUL, p. 21-23.
- BEAUDRY, Jacques. (2006), *Hubert Aquin : la course contre la vie*, Montréal, Hurtubise HMH.
- BEAULÉ, Sophie. (1987), « Réflexion sur la SFQ des années 80 », *Solaris*, n° 7, p. 31-37.
- . (1992), « L'utilisation du mode SF chez quelques auteurs *mainstream* québécois », *Solaris*, n° 99, p. 46-53.

- (2000), « “Il n’y a que des cauchemars et des angoisses, des délires...” : Lecture de la nouvelle fantastique et de science-fiction québécoise depuis 1980 », *University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities*, vol. 69, n° 4, p. 871-890.
- (2009), *Jean-Louis Trudel*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix didactiques ».
- BÉLIL, Michel. (1980), « Le fantastique québécois au XIXe siècle », *imagine...*, n° 6, p. 77-90.
- BELLEAU, André. (1986), « Fonction du fantastique », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal.
- BELLEAU, Jean. (1978), « Bibliographie du roman policier québécois, 1837-1978 », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières.
- BÉRARD, Sylvie. (1995), « Les nouvelles d’Élisabeth Vonarburg ou la nouvelle au-delà du recueil », *XYZ*, n° 43, p. 65-80.
- (1998), « Fictional Arborescence and Allusive Coherence in Élisabeth Vonarburg’s Universe », dans Allan Weiss (dir.), *Perspectives on the Canadian Fantastic: Proceedings of the 1997 Academic Conference on Canadian Science Fiction and Fantasy*, Toronto, ACCSFF, p. 35-45.
- (1999), « Venues, vues, vécues : Entre le sujet science-fictionnel et l’auteure science-fictionnelle », *Dalhousie French Studies*, n° 47, p. 115-132.
- BLETON, Paul. (1995), *Armes, larmes, charmes. Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit blanche, coll. « Études paralittéraires ».

- (1998), *Amours aventures et mystères. Les romans qu'on ne peut pas lâcher*, Québec, Nota bene.
- (1999), *Ça se lit comme un roman policier? Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota bene, coll. « Études culturelles ».
- (dir.). (1986-1987), « Littérature populaire : recherches québécoises », *Cahiers pour la littérature populaire*, n° 7/8/9.
- (1989), « La décennie Quarante », *Les Cahiers de l'imaginaire*, n° 27-28.
- et Richard SAINT-GERMAIN. (1993), « Culture fasciculaire et déterritorialisation. Espions, mais aussi aventuriers, détectives et amoureuses du Québec paralittéraire des années 1940-1960 », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n° 1-2, p. 75-88.
- BOIVIN, Aurélien (dir.). (1975), *Le Conte littéraire québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides.
- (1987), *Le Conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides.
- , Maurice ÉMOND et Michel LORD (dir.). (1992), *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche.
- ([1993] 2005), *Les Ailleurs imaginaires*, Québec, Nuit blanche.
- BONENFANT, Joseph, André BROCHU et Gilles MARCOTTE. (1984), « Des Romans pour pas cher : la littérature de masse, sous le scalpel des universitaires », *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, p. 131-139.

- BOUCHARD, Guy. (1985), « Génologies spontanée et raisonnée de la littérature québécoise en fascicules », *imagine...*, n° 31, p. 34-58.
- . (1993), *Les 42 210 univers de la science-fiction*, Montréal, Le Passeur.
- . (1993), « Les Utopies féministes, le fantastique et la science-fiction », dans A. Boivin et al. *Ailleurs imaginaires*, op. cit., p. 53-76.
- . (2000), « Science-fiction, utopie et philosophie : l'art de s'étonner », dans Gilbert Hottois (dir.), *Science-fiction et philosophie*, Paris, Vrin, p. 43-64.
- et al. (1984), *Le Phénomène IXE-13*, coll. « Vie des Lettres », Québec, PUL.
- BOUDREAULT, Alexandre. (2000), « Théâtre de la mort (création) : étude de la figure de l'assassin dans le roman policier *C'est pour mieux t'aimer, mon enfant* de Chrystine Brouillet », mémoire de maîtrise, Université Laval.
- BOUVET, Rachel. (2007), *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, PUQ.
- BOZZETTO, Roger. (2002), « Les Approches originales de la science-fiction dans la critique québécoise », *Rivista di studi canadesi – Revue d'études canadiennes*, vol. 15, p. 77-84, <<http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/quebec/html>>.
- . (2002), « Deux nouvellistes québécoises originales : Esther Rochon et Élisabeth Vonarburg », *Solaris*, n° 143. p. 128-38.

- CARPENTIER, André. (2007), *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais ».
- CLOUTIER, Marie-Ève. (2010), « Posture et figure d'auteur de Chrystine Brouillet : entre raffinement et simplicité », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.
- CLOUTIER-WOJCIECHOWSKA, Cécile et Réjean ROBIDOUX (dir.). (1986), *La Solitude rompue*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- COLAS-CHARPENTIER, Hélène. (1993), « Four québécois Dystopias, 1963-1972 », *Science Fiction Studies*, vol. 20, p. 383-393.
- COULOMBE, Daniel. (2000), « Symbolisme sexuel et tabous dans trois contes fantastiques traditionnels », *Solaris*, n° 134, p. 88-96.
- ÉMOND, Maurice (dir.). (1990), *Les Voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche.
- GAGNON, Claude-Marie. (1982), « Littérature et paralittérature au Québec », *Questions de culture*, n° 3, p. 55-65.
- . (1984), « Les Éditions Garand et la culture populaire québécoise », *Voix et images*, vol. 10, n° 1, p. 119-129.
- GIRARD, Estelle. (2004), « Une déprise du sens de la réalité ou la démesure à l'œuvre », *Alibis*, n° 11, p. 78-92.
- GOUANVIC, Jean-Marc. (1980), « SF in Québec », *Science Fiction Studies*, vol. 7, n° 3, p. 348.
- . (1985), « Présentation du *pulp* "Les aventures futuristes de deux savants canadiens français" (1949) », *imagine...*, n° 26, p. 43-44.

- GOULET, Marc-André. (1999), « L'Édition populaire : Édouard Garand », dans Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, vol.1 : *La naissance de l'éditeur, 1900-1939*, Montréal, Fides, p. 313-334
- GROSSMAN, Simone. (2000-2001), « Le postmodernisme dans le fantastique québécois », *Québec Studies*, vol. 30, p. 101-109.
- . (2006), « Rêve et fantastique au Québec », *Littératures*, vol. 52, numéro spécial « La nouvelle québécoise contemporaine », p. 39-52.
- . (2006), *Regard, peinture et fantastique au Québec*, Québec, L'Instant même.
- HAMEL, Réginald (dir.). (1997), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin.
- HEBERT, François. (2012), *La Littérature populaire en fascicule, incluant un fascicule inédit des aventures de Bob Morane*, Québec, GID.
- JACQUES, André. (2007), « Le polar québécois à Paris », *Alibis*, n° 24, p. 102-105.
- JANELLE, Claude. (1983), « La science-fiction au Québec : Petit historique et perspectives d'avenir », *Solaris*, n° 50, p. 6-10.
- (dir.). (1999), *Le XIX^e siècle fantastique en Amérique française*, Québec, Alire.
- . (2006), *La Décennie charnière*, Québec, Alire.
- . (2011), *DaliAf: Dictionnaire des auteurs des littératures de l'imaginaire en Amérique française*, Québec, Alire.
- et JEAN PETTIGREW (dir.). (1987-1994), *L'ASFFQ*, vol. 1986-1991, Québec, Le Passeur.

- . (1997-2005), *L'ASFFQ*, vol. 1992 et 1997-2000, Québec, Alire.
- KETTERER, David (1992), *Canadian Science Fiction and Fantasy*, Bloomington, Indiana UP.
- KLAUS, Peter. (1998), « Mord, Totschlag und *Le Bon Usage*, von Maurice Grévisse : Sprachbewusstsein und Sprachnorm bei Krimiauthoren aus Québec », dans Hubert Pöppel (dir.), *Kriminalromania*, Berlin, Stauffenburg, p. 265-273.
- LAFAYETTE, Jean. (2000), *Li-Qué-Fasc*. <<http://www3.sympatico.ca/collectionantiquedunquebec/liqufasc/>>.
- LASNIER, Louis. (2002), *Les Noces chymiques de Philippe Aubert de Gaspé dans L'Influence d'un livre*, Québec, PUL.
- LATULIPPE, Martine. (2008), « Parlons polar! » *Alibis*, n° 26, p. 83-94.
- LEBEL, Pierre-Mathieu. (2006), « De la surface aux réseaux : nouvelles spatialités du polar montréalais », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, n° 141, p. 515-522.
- LEBRUN, Claire. (2004), *Raymond Plante*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix didactiques ».
- LECLERC, Nicole. (2003-2004). « French Quebec Crime Fiction », *The Mystery Reader*, vol. 19, n° 4, p. 4-6.
- LEHOUC, Émile. (1986), « La technique de l'insolite dans *Nouvelles singulières* de Jean Hamelin », dans Cécile Cloutier-Wojciechowska et Réjean Robidoux (dir.), *La Solitude rompue*, op. cit., p. 225-244.
- LEMONDE, Anne. (1984), *Les Femmes et le roman policier : anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec Amérique.

- LORD, Michel. (1985), *En quête du roman gothique québécois (1837-1860)*, Québec, PUL.
- . (1995), *La Logique de l'impossible : Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche.
- . (1997), « Architectures de l'imaginaire : le récit fantastique et de science-fiction au Québec depuis la Révolution tranquille », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, op. cit., p. 241-281.
- (dir.). (1988), *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque québécoise ».
- . (1988), *Jacques Brossard, Le Métamorphaux*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque québécoise ».
- . (1997), *Michel Tremblay, La Cité dans l'œuf*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque québécoise ».
- MATIVAT, Daniel. (1984), « Le fantastique québécois du XIX^e siècle », *imagine...*, n° 22, p. 12-18.
- MILNER, Max. (1991), « Espace et regard dans la SFQ », *Solaris*, n° 98, p. 51-54.
- MORIN, Lise. (1996), *La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche.
- MOSSETTO, Anna Paolo. (2009), « Langage de l'humour et du crime dans le roman policier québécois », dans Giovanni Dotoli et Luigi Bruti Liberati (dir.), *Langues et langages du Canada*, Asano, Schena, p. 73-86.

- NOVELLI, Novella (dir.). (2002), *Au cœur de l'avenir. Littérature d'anticipation dans les textes et à l'écran*, L'Aquila, Angelus Novus.
- PAGÉ, Pierre avec Renée LEGRIS. (1976), *Le Comique et l'humour à la radio québécoise : aperçus historiques et textes choisis, 1930-1970*, Montréal, La Presse.
- PAINCHAUD, Rita. (1989), « La constitution de champ de la science-fiction au Québec (1974-1984) », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières.
- . (1993), « Le fantastique et la science-fiction dans les périodiques québécois spécialisés (1974-1984) », dans A. Boivin, M. Émond, et M. Lord (dir.), *Les Ailleurs imaginaires*, op. cit., p. 121-135.
- PARADIS, Andrea (dir.). (1995), *Visions d'autres mondes : la littérature fantastique et de science-fiction canadienne*, Ottawa, Quarry Press/National Library of Canada.
- PELLETIER, Jean-Jacques. (2002), *Pour inquiéter et pour instruire*, Trois-Pistoles, Notre-Dame-des-Neiges, coll. « Écrire ».
- . (2009), « Enquête sur le polar », parties 1 et 2, *Alibis*, n° 29, p. 79-112 et n° 30, p. 99-124.
- POULIOT, Suzanne. (2009), « Présence de la spiritualité chrétienne dans le roman policier *Rouge poisson* de Michèle Marineau », dans Danièle Henky et Robert Hurley (dir.), *Traces de spiritualité chrétienne en littérature jeunesse*, Berne, Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », p. 111-122.

- POUPART, Jean-Marie. (1972), *Les Récréants, essai portant, entre autres choses, sur le roman policier*, Montréal, Le Jour, coll. « Littérature du Jour ».
- . (2003), *J'écris tout le temps, par besoin, par plaisir, par passion*, Montréal, Leméac, coll. « L'Écritoire ».
- PRINCE, Julie. (2008), « Stéréotypes et renouvellement des représentations masculines et féminines dans deux romans de Benoît Dutrisac », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- PROVOST, Sylvie avec Claude-Marie GAGNON. (1982), « Présentation », *Études littéraires*, vol. 15, n^o 2, numéro spécial « La consommation littéraire de masse au Québec », p. 127-132.
- RANSOM, Amy J. (2000), « (Un)common Ground: National Sovereignty and Individual Identity in Contemporary Science Fiction from Québec », *Science Fiction Studies*, vol. 27, p. 439-460.
- . (2001), « La souveraineté nationale et l'identité individuelle dans la SFQ », trad. Élisabeth Vonarburg, *Solaris*, n^o 138, p. 133-161,
<<http://www.revue-solaris.com/numero/2001/138-souverainete.htm>>.
- . (2006) « Oppositional Postcolonialism and the Science Fiction of Québec », *Science Fiction Studies*, vol. 33, p. 291-312.
- . (2009), *Science Fiction From Québec: A Postcolonial Study*, Jefferson, McFarland.
- . (2011), « History Making and Canon Fodder: The Battle of SFQ », *Foundation. The International Review of Science Fiction*, vol. 40, n^o 112, p. 7-26.

- RATHÉ, Edward C. (1986), « La Maison ensorcelée dans les romans de quatre auteures canadiennes », dans Cécile Cloutier-Wojciechowska et Réjean Robidoux (dir.), *La Solitude rompue*, op. cit., p. 315-321.
- SAINT-GELAIS, Richard. (1997), « Enquête sur le roman policier québécois », dans Réginald Hamel (dir.) *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 415-433
- . (1999), *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene.
- . (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- SAINT-GERMAIN, Richard. (1989), « Le récit populaire au Québec de 1940 à 1960 : premier répertoire des maisons d'édition, des collections, des séries et des titres publiés », mémoire de maîtrise, UQAM.
- SAWICKA, Sylwia. (2008), « La présence du discours nationaliste dans le roman policier québécois : *CQFD* de Bernard Gilbert et *La Trace de l'escargot* de Benoît Bouthillette », *Itinéraires francophones*, Pécs, Université de Pécs, IMEA Kiado, p. 231-243.
- . (2009), « Le Roman policier au Québec, un genre qui s'invente », dans Renata Jarzebowska-Sadkowska, *Le Québec littéraire : lectures plurielles*, Torun, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, p. 91-98.
- . (2010), « Le roman policier contemporain au Québec : constructions génériques et fonctions esthétiques », thèse de doctorat, Université de Varsovie.

- « SCIENCE-FICTION ». (1982), *Protée*, numéro spécial, vol. 10, n° 1, et vol. 10, n° 2.
- SERNINE, Daniel. (1988), « Historique de la SFQ », *Solaris*, n° 79, p. 41-47.
- SERRUYS, Nicholas. (2007), « Véhicules (é)garés : du mouvement et de la stase dans le(s) territoire(s) québécois science-fictionnel(s) », dans Françoise Dupeyron-Lafay et Arnaud Huftier (dir.), *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Paris, Michel Houdiard, p. 76-94.
- . (2008), « Xénototalité : l'utopie, l'uchronie et l'anticipation canadiennes-françaises et québécoises dans l'optique de l'allégorie nationale », *Voix plurielles*, vol. 5, n° 2, p. 28-44.
- . (2010), « Utopie et idéologie dans la science-fiction canadienne-française et québécoise », thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, <<http://hdl.handle.net/1807/24875>>.
- SKENE-MELVIN, David. (1996), *Canadian Crime Fiction (An Annotated Comprehensive Bibliography of Crime Fiction from 1817 to 1996 and Biographical Dictionary of Canadian Crime Writers, with an Introductory Essay on the History and Development of Canadian Crime Writing)*, Shelburne, The Battered Silicon Dispatch Box.
- SORIN, Noëlle. (2008), *Robert Soulières*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix didactiques ».
- SORON, Anthony. (2002), *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, Paris/Montréal, L'Harmattan.

- SPEHNER, Norbert. (1986), *Écrits sur le fantastique*, Longueuil, Le Préambule, coll. « Paralittératures ».
- . (1988), *Écrits sur la science-fiction*, Longueuil, Le Préambule, coll. « Paralittératures ».
- . (1994), *Écrits sur le roman d'espionnage*, Québec, Nuit blanche, coll. « Études paralittéraires ».
- . (2000; 2011), *Le Roman policier en Amérique française*, 2 vol., Québec, Alire.
- . (2007), *Scènes de crimes. Enquêtes sur le roman policier contemporain*, Québec, Alire.
- et Yvon ALLARD. (1990), *Écrits sur le roman policier*, Longueuil, Le Préambule, coll. « Paralittératures ».
- TRUDEL, Benoît Jean-Marc. (2009), « L'énonciation non-rationnelle dans le roman francophone des Amériques : les stratégies socio-poétiques chez Jacques Ferron, Hubert Aquin, Édouard Glissant et Franketienne », thèse de doctorat, University of Western Ontario.
- TRUDEL, Jean-Louis. (2000), « French-Canadian Science Fiction & Fantastique », dans Jean-Marc et Randy Lofficier (dir.), *French Science Fiction, Fantasy, Horror and Pulp Fiction*, Jefferson, McFarland, p. 460-470.
- . (2009), « Une thèse sur la science-fiction canadienne (entre autres) », *Cultures des futures*.
<<http://culturedesfutures.blogspot.ca/2009/02/une-these-sur-la-science-fiction.html>>.
- VIERNE, Simone. (1992), « Le Jeu du coquillage et la quête: la science-fiction québécoise au féminin », *Solaris*, n° 99, p. 27-31.

- VONARBURG, Élisabeth et Norbert SPEHNER. (1980), « Science Fiction in Québec: A Survey », *Science Fiction Studies*, vol. 7, n° 2, p. 191-193.
- WEISS, Allan. (1998), « Separations and Unities: Approaches to Quebec Separatism in English- and French-Canadian Fantastic Literature », *Science-Fiction Studies*, vol. 25, p. 53-60.
- XANTHOS, Nicolas. (2008), *De l'empreinte au récit. Destin de l'indice et de l'action dans le roman policier*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) ».

Une littérature de passage : la science-fiction et le fantastique franco-ontariens de 1885 à nos jours¹

Jean-Louis Trudel
Université d'Ottawa

Le Canada français a une métropole — Montréal — et deux capitales. La seconde de celles-ci se trouve en Ontario et Ottawa est devenue dès le XIX^e siècle une capitale non seulement politique mais culturelle, qui favorise la création littéraire et artistique des Franco-Ontariens. Dans un contexte de réception

¹ Cet article est une version des vingt-troisième et vingt-quatrième livraisons de « Iconographie de la SFCF », publiées sur mon blog *Culture des futurs*, le 1^{er} août 2008 et le 25 février 2009 respectivement.

qui n'était pas celui du Québec, les créateurs échappaient à certaines contraintes et pressions. Ce potentiel de rupture s'observe aussi dans le cas de la production de science-fiction et de fantastique qui émerge dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Les utopies de Gérin-Lajoie et de Bouchette rejettent les professions traditionnelles au profit d'une industrialisation rurale. Emma-Adèle Bourgeois-Lacerte signe *Némoville* (1917), à vingt mille lieues de la littérature régionaliste. À l'aube de la Révolution tranquille, Ronald Després surprend les héritiers de Gabrielle Roy avec *Le Scalpel ininterrompu* (1962), fantaisiste et cruel. Jean-François Somcynsky pousse jusqu'au bout l'exploration de l'érotisme spatial dans *La Planète amoureuse* (1982) et *Pour des soleils froids* (1994) de Jean-Louis Trudel est le premier ouvrage canadien publié dans la collection « Anticipation » des éditions du Fleuve Noir en France. Contrairement à la nouvelle littérature franco-ontarienne née dans le nord de la province, la science-fiction et le fantastique restent encore aujourd'hui le fait d'auteurs de passage en Ontario, arrivés depuis peu ou toujours en instance de départ. Ce qui était une marge de liberté supplémentaire avant la Révolution tranquille est devenu une marge tout court et les auteurs ont réagi en s'assimilant au milieu constitué de la science-fiction et du fantastique au Québec, en publiant exclusivement en Ontario ou en cherchant des débouchés au-delà de la francophonie canadienne.

Le Canada français ne se limite pas seulement au Québec, mais on pardonnera à de nombreux lecteurs de l'oublier, tellement le reste du Canada est absent de la fiction québécoise. C'est aussi le cas dans la science-fiction canadienne d'expression française, à laquelle on reproche déjà de s'enraciner trop rarement en sol québécois. L'Ontario a d'autant

moins de chances d'y figurer qu'il représente depuis longtemps un repoussoir maudit dans l'imaginaire québécois francophone, comme l'a analysé Maurice Lemire : un « espace hostile », un « espace maléfique » ou un « espace de perte » à jamais « terre d'aliénation » (2003, p. 141, 143-145)². Jusqu'à la fondation d'Ottawa, l'Ontario faisait partie du vaste Nord-Ouest, perçu comme fondamentalement extérieur à la province de Québec, le pays de la traite des fourrures et des chantiers, où régnaient la licence, la loi du plus fort et des croyances distinctes.

Seconde capitale du Canada français depuis 1867, Ottawa se transforme, au tournant du XX^e siècle, en un foyer culturel important de la francophonie canadienne, l'activité théâtrale d'Ottawa-Hull se comparant avantageusement à celle de Québec à la même époque (Dionne, 1993, p. 356). Il en va de même pour la création littéraire, qui sera d'abord le fait d'auteurs venus d'ailleurs qui profitent moins de ce qu'est l'Ontario que de ce qu'il n'est pas le Québec. L'Ontario sert de refuge à des esprits libres (François Hertel, Rodolphe Girard), des écrivains en froid avec les chefs de file québécois (William Chapman), des critiques de la sous-industrialisation québécoise (Errol Bouchette) et des transfuges universitaires (Fernand Ouellet, Marcel Trudel). Œuvrant à l'écart des cénacles québécois, les écrivains bénéficient d'une distance potentiellement salutaire, mais souffrent souvent du manque d'émulation.

² Par contre, l'Adario des *Dialogues* (1703) de Lahontan aurait été inspiré à celui-ci par la rencontre du chef autochtone Kondiaronk en terre ontarienne et la pensée émancipée d'Adario (dont le nom rime avec Ontario) annonce le bon sauvage de Rousseau et des utopies des Lumières (Dionne, 1993, p. 345).

Depuis la constitution d'un milieu lettré, voire littéraire, en Ontario français, il y a eu des auteurs pour signer des textes de science-fiction, mais peut-on parler pour autant de science-fiction franco-ontarienne? La question se pose dès que l'on adopte des étiquetages politiques pour distinguer des littératures identiques par la langue et proches par l'histoire. L'étiquette est parfois performative, mais il faut des circonstances particulières pour que des auteurs s'attaquent consciemment au « *great American novel* » comme au « *great Canadian novel* », cherchent à ajouter leur pierre à la littérature québécoise ou écrivent sciemment une science-fiction d'inspiration acadienne³. Mais si l'étiquette n'est pas nécessairement prescriptive, elle peut se targuer d'être descriptive.

Certes, ce n'est pas le cas de la science-fiction dite québécoise, qui tend à exclure les auteurs québécois non-francophones et à inclure des francophones non-québécois. De plus, le problème se corse dans un monde où il est de plus en plus facile de déménager, de voyager et de changer de pays. Dans le cas de l'Ontario, les présences d'auteurs sont souvent des passages plus ou moins longs. Si on remonte aux premiers temps, on trouve des auteurs nés au Québec qui ont vécu et sont morts en Ontario, dont Antoine Gérin-Lajoie, Joseph-

³ Les lettres acadiennes revendiquent dans le genre *Jour de grâce*, la pièce de Laval Goupil (1996) tirée du roman *L'Acadien reprend son pays* de Claude Le Bouthillier (1977). Dans un genre plus flou, Germaine Comeau a signé *Laville* (2008), qui plante une métropole imaginaire de deux millions de francophones dans les parages de Grand-Pré en Nouvelle-Écosse; l'uchronie n'est pas explicite, mais elle est nécessaire. En Ontario francophone, je ne vois guère que ma nouvelle « Report 323: A Quebecois Infiltration Attempt » (1992) à mettre en scène un Franco-Ontarien du futur dans le cadre d'une problématique propre.

Charles Taché, Errol Bouchette et William Chapman. D'autres, comme Stanislas Drapeau, l'adjoint de Taché, retournent mourir au Québec après un séjour en Ontario. Il y a des cas plus compliqués, comme ceux de Rémi Tremblay, né au Québec et mort à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), Charles Savary, né en France et mort en Ontario, Jean-François Somcynsky, né en France et grand voyageur autrefois basé à Ottawa qui est mort dans les collines de la Gatineau où il avait pris sa retraite, ou Vittorio Frigerio, né en Suisse, qui travaille aujourd'hui en Nouvelle-Écosse tout en conservant un domicile à Toronto. Certains auteurs n'ont fait que passer, comme Guy Sirois, tandis que d'autres sont nés en Ontario mais vivent depuis longtemps ailleurs.

En s'inspirant de René Dionne (1993), ce survol retiendra comme franco-ontariens les auteurs qui sont nés en Ontario, qui vivaient en Ontario au moment de l'écriture ou de la publication des œuvres traitées ou qui y ont vécu suffisamment longtemps pour que leurs ouvrages postérieurs puissent refléter ce séjour⁴. La langue d'écriture est secondaire dans la mesure où les auteurs en question ont livré l'essentiel de leur œuvre en français⁵. Si ce survol aspire à l'exhaustivité en

⁴ Tandis que Dionne signait en 1993 un survol de l'ensemble de la littérature franco-ontarienne jusqu'en 1987, le hasard a fait qu'en septembre de la même année, je proposais aux lecteurs de *Liaison* un tour d'horizon de la production de textes relevant de la science-fiction et du fantastique en Ontario français. Ce survol incluait Mercédès Nowak parmi les auteurs considérés pour ses textes parus de 1985 à 1989 parce qu'elle se présentait à l'époque comme une résidente de la région de Kingston, mais ce pseudonyme cachait une professeure québécoise, Judith Cowan, dont le seul séjour en Ontario remontait aux années 1960.

⁵ Retenons toutefois que Jean-Louis Trudel a signé plusieurs nouvelles en anglais, tout comme Paul Savoie, qui a inclus les siennes dans le recueil *Dead Matter* (1994).

matière de science-fiction, il se limitera à citer les textes de fantastique, de fantasy ou de merveilleux qui permettent d'illustrer l'argument.

Les fonctionnaires d'Ottawa : une pensée publique

Le rôle de capitale d'Ottawa, décidé en 1857, a favorisé le développement d'une tradition littéraire francophone en Ontario puisque le gouvernement fédéral devait attirer des francophones éduqués, entre autres pour assurer la traduction des débats parlementaires et des publications officielles. C'est parmi ces nouveaux venus, souvent lettrés, que s'est recrutée la première génération d'auteurs franco-ontariens.

La ville d'Ottawa apparaît peu dans la science-fiction produite par ces auteurs. Jules-Paul Tardivel (1851-1905) en fait tout au plus un simple décor dans *Pour la patrie* (1895). Surtout concerné par les manœuvres politiques de ses personnages, Tardivel ne dit pas grand-chose de la ville proprement dite, même s'il la connaissait puisqu'il y passait les sessions parlementaires entre 1878 et 1881. Elle est avant tout un lieu de pouvoir antagoniste pour ses personnages soucieux de l'avenir de la foi catholique, du contrôle clérical de l'éducation et de la langue française au Québec.

Les éditions révisées en 1874 et 1876 des deux tomes de *Jean Rivard* (1862 et 1864; 1874 et 1876) par Antoine Gérin-Lajoie (1824-1882) datent du séjour de celui-ci à Ottawa comme adjoint au directeur de la Bibliothèque du Parlement. Après avoir vécu à Toronto de 1856 à 1859, Gérin-Lajoie s'installe à demeure à Ottawa en 1865. Le personnage principal

de son épopée rurale, Jean Rivard, fait une brève carrière de député à l'Assemblée législative du Canada, mais elle date nécessairement de la période du Canada-Uni puisque seule l'édition de 1864 l'évoque, de sorte qu'il ne peut être question d'Ottawa⁶.

En revanche, si Gérin-Lajoie a composé l'essentiel du récit durant son séjour à Québec, l'édition définitive du roman date de son installation à Ottawa. À l'origine, l'ouvrage assimile Jean Rivard à l'un de ces défricheurs « courageux, industriels, persévérants » que l'écrivain entend proposer « comme modèle à notre jeunesse laborieuse », mais cette dimension exemplaire du roman s'accompagne d'un désir de vraisemblance, l'auteur soulignant sa préoccupation d'offrir « une peinture aussi vraie que possible de la vie réelle » (1864, p. 353). La communauté imaginaire de Rivardville est explicitement comparée au village de L'Industrie (devenu la ville de Joliette aujourd'hui) afin de justifier les progrès accomplis sous la gouverne de Jean Rivard (1864, p. 326).

Cette intention de l'auteur a permis de lire *Jean Rivard* comme une utopie progressiste, donnant la permission aux Canadiens d'aspirer à une version du rêve américain (Major, 1991). Le texte demeure toutefois ambivalent et subordonne l'industrie rurale à l'agriculture, assignant comme tâche « le

⁶ De fait, un des chapitres de cet intermède politique raconte, au « risque de commettre encore un anachronisme », les troubles de 1849 à Montréal quand le palais législatif avait été incendié par des émeutiers. Gérin-Lajoie reste vague sur le siège du gouvernement dont il est question dans les autres chapitres de ce passage; il pourrait s'agir aussi bien de Québec que de Toronto dans le cadre chronologique du roman, dont les événements s'étirent de 1844 à 1864 (1864, p. 265).

perfectionnement de l'agriculture et de l'industrie » (dans cet ordre) à « [l']homme éclairé de nos campagnes » (1864, p. 262).

Dans *Robert Lozé* (1909) de Robert Errol-Bouchette (1862-1912), l'industrie obtient toutefois la priorité. Comme Gérin-Lajoie avant lui, Bouchette travaille à la Bibliothèque du Parlement et *Robert Lozé* contient des échos flagrants du roman de son prédécesseur. Mais il n'y est question ni d'Ottawa ni de l'Ontario; c'est l'avenir industriel du Québec, à l'image de la prospérité étatsunienne, qui l'intéresse. Pourtant, Bouchette a passé l'essentiel de son enfance à Ottawa, de 1865 à 1875, et il revient s'y établir pour de bon en 1898. Bref, il y aura passé la moitié de sa vie et cet enracinement ontarien lui permet peut-être de se montrer cinglant en faisant parler des personnages qui prônent l'industrialisation du Québec :

Sans doute, celui qui exerce par routine un métier ou une industrie quelconque peut n'être pas d'un ordre intellectuel fort élevé, mais au moins il n'est pas un inutile. Il vaut mieux qu'un homme de profession médiocre. Dire que ces gens-là se croient supérieurs aux maîtres de l'industrie moderne, lesquels doivent être des savants et des sociologues en même temps que des hommes pratiques! Pénétrer les secrets de la nature pour les faire servir au bonheur du genre humain, produire tout ce qui contribue au bien-être matériel dont dépend le développement des facultés mentales, quelle plus noble manière d'obéir au précepte : tu gagneras ton pain! (1909, p. 58)

Il est frappant que Bouchette ait choisi la forme romanesque après avoir signé un essai, *Emparons-nous de l'industrie* (1901), qui plaidait déjà en faveur d'une réforme de l'éducation devant donner au jeune Canadien-français « les connaissances qui lui sont nécessaires pour s'affirmer dans le monde moderne » (1901, p. 17) et d'un encouragement des entreprises industrielles par le gouvernement du Québec qui

procurerait un débouché sur place aux jeunes nouvellement formés. Les personnages de Bouchette faisant écho au héros d'Antoine Gérin-Lajoie⁷, le roman s'inscrit dans une continuité réelle.

Le souci du bien public et l'intérêt pour la sphère politique ne sont pas surprenants de la part de fonctionnaires. Si les personnages de Jean Rivard et de Robert Lozé illustrent la prospérité économique potentielle des Canadiens français, Jules Tremblay (1879-1927) montre des vues plus larges dans sa plaquette poétique *Les Ailes qui montent (Hommage du Nouvel An 1919)* (1918). Traumatisé par la Grande Guerre qui s'achève, il signe une anticipation en vers d'un monde en paix au terme de conflits encore à venir :

Les races tomberont, comme tombent les feuilles
Au vent de la jonchée affolante du Feu.
Comme un gibier fuyant que le chasseur embreuille
Les hommes chercheront, tous, un dernier abri
Contre l'irruption des éléments en armes.
D'autres guerres viendront sur le Monde assombri,
Jeter leur épouvante et fondre leurs vacarmes,
Jusqu'au jour où le sol, tuméfié de morts,
Crevé jusqu'au tréfond [*sic*] par les folles mitrailles,
Stérile, dévasté, dépouillé des trésors
Qui germaient en gonflant ses fécondes entrailles
Refusera la nourriture et la chaleur
Aux fugitifs hagards des haineuses tueries. (1918, p. 25-26)

⁷ Les parallèles ont été relevés antérieurement par la critique, notant la carrière de Jean Lozé qui fait fortune, parti de rien, et fonde à la campagne un établissement industriel qui se compare avantageusement aux succès pourtant réels de son frère, Robert, le citoyen. Bouchette insère même la mise à mort d'une ourse et l'approvisionnement de son ourson, renvoyant à un épisode semblable dans le roman de Gérin-Lajoie (1909, p. 55-56).

Depuis la fin du XIX^e siècle, les partisans du progrès inscrivait la fin des guerres au nombre des progrès à venir, comme Ulric Barthe s'exprimant sur le futur à l'Institut canadien de Québec en 1900 (Trudel 2008, p. 157-518)⁸. L'utopie n'est plus locale, mais universelle. Né à Montréal, Jules Tremblay s'est installé à Ottawa à l'aube du XX^e siècle, œuvrant comme journaliste et traducteur pour le gouvernement fédéral. Il y passera le reste de sa vie et y sera enterré avec tous les honneurs.

Les fonctionnaires d'Ottawa : une pensée fantasque

Le plus souvent, pour les hommes de lettres d'Ottawa, l'écriture est d'abord un délasement ou une contribution à la culture littéraire du Canada français. Si les formes de la science-fiction (anticipation, conjecture rationnelle, politique-fiction, utopie) sont rares, le fantastique surgit plus fréquemment sous leur plume. À la fin du XIX^e siècle, ils sont d'ailleurs plusieurs auteurs à considérer que les contes et légendes traditionnels constituent un patrimoine dont il convient d'assurer la diffusion et la transmission; ces écrivains contribueront à enrichir la tradition du fantastique littéraire canadien français née avec *L'Influence d'un livre* (1968 [1837])⁹. C'est le cas de Joseph-Charles Taché (1820-1894), né à Kamouraska et mort à Ottawa,

⁸ Le rétablissement de la paix entre les nations est également le sujet de romans d'anticipation de l'époque comme *His Wisdom, the Defender* (1900) par Simon Newcomb et *Les Aventures extraordinaires de deux Canayens* (1918) par Jules Jehin. Ces deux auteurs sont nés en terre canadienne.

⁹ La production de textes fantastiques canadiens-français, en particulier au XIX^e siècle, a été récemment recensée et étudiée par le périodique *Le résurrectionniste* et l'ouvrage dirigé par Claude Janelle (1999). Cet ouvrage fait l'objet du commentaire de Mario Rendace (2001). Plusieurs des auteurs identifiés ici ont été signalés par ces travaux.

politicien et fonctionnaire qui se consacre aussi à la littérature. Selon lui, l'esprit humain a « besoin de se nourrir de conceptions enchantées », puisées dans des contes et récits du terroir qui « ne servent pas peu à entretenir au sein des peuples l'esprit national et à fortifier chez eux l'instinct de conservation » (Nadeau, 1990, p. 1103-1106).

Comme Gérin-Lajoie, il a suivi en partie les pérégrinations de la capitale canadienne, séjournant à Toronto avant de déménager à Québec. En août 1864, Taché est nommé sous-ministre fédéral de l'Agriculture et des Statistiques à Ottawa, après avoir fait paraître au printemps le poème fantastique « Le braillard de la montagne » (1864) dans *Les Soirées canadiennes*. Une fois à Ottawa, il n'aura plus le temps d'écrire du neuf, encore qu'il faille relever « Le moine des Sablons », « Le régicide » et « La dame au doigt sanglant », trois histoires de fantômes de l'île de Sable qu'il relate dans *Les Sablons (L'Île de Sable)* et *L'Île Saint-Barnabé* (1885). Les spécialistes n'ont pas recensé ces trois contes, peut-être parce qu'ils sont trop clairement présentés comme inspirés par les légendes que l'on raconte au sujet de l'île de Sable, mais les autres contes de Taché aussi s'inspiraient souvent d'épisodes historiques ou du folklore, comme dans « Le feu de la Baie » (1863).

Puisque Taché habitait à Ottawa depuis au moins 1866, ces trois contes signés par un écrivain d'Ottawa en 1885 seraient les premiers textes fantastiques franco-ontariens, mais non les derniers. Ainsi, Alfred Duclos Decelles (1843-1925) se joint à la Bibliothèque du Parlement en 1880 et en devient bibliothécaire-général en 1885. Est-ce l'influence de ses collègues? En 1908, il s'essaie à la fiction fantastique, signant « Douze ou treize » (1908) dans *L'Almanach du peuple*. Dans la

même catégorie, Rodolphe Girard quitte Montréal à la suite du scandale provoqué par son roman *Marie Calumet* et il entreprend une carrière de traducteur à la Chambre des communes en 1905; en 1916, il signe la nouvelle fantastique « La maison maudite » dans *L'Almanach Rolland*. En revanche, il faut sans doute exclure de cette catégorie les contes de Louis Fréchette (1839-1908), dont les premiers sont parus dix ans après son séjour comme député à Ottawa, de 1874 à 1878.

Ce décalage entre la publication et l'installation en Ontario s'observe aussi dans le cas de William Chapman (1850-1917), qui ouvre une librairie à Ottawa en septembre 1898 avant de devenir traducteur au Sénat quatre ans plus tard. On le crédite d'au moins un poème fantastique, « Une légende » (1890), paru en 1886 avant son établissement à Ottawa. De même, Charles A. Gauvreau (1860-1924) sera député à Ottawa de 1897 jusqu'à sa mort, mais le seul texte fantastique qu'on lui connaît, « Le scapulaire de la morte » (1887), est paru dix ans auparavant. La situation est semblable pour Louvigny de Montigny (1876-1955), qui devient traducteur au Sénat en 1910, après avoir publié des contes fantastiques en 1898 et 1899. Est-ce sa venue à Ottawa qui l'incite toutefois à signer une biographie d'Antoine Gérin-Lajoie qui va contribuer à relancer la fortune de *Jean Rivard*?

La question est moins facile à trancher dans le cas du Belge Armand de Haerne (1850-1902), qui devient traducteur parlementaire vers 1888-1889 sans séjourner à Ottawa autrement que de façon épisodique¹⁰. S'il est venu à Ottawa, ce

¹⁰ Des paiements pour services rendus au Parlement fédéral sont notés, entre autres, dans les *Documents de la session* pour 1890 et 1891, mais ils

serait après la publication d'une nouvelle datée de Sherbrooke, « Le diable au bal » (1886), dans les *Nouvelles Soirées canadiennes* en janvier-février 1886. Toutefois, rien ne permet de dater ou de situer l'origine des deux nouvelles fantastiques « Jean le maudit ou le revenant sous la glace » (1999 [s.d.]) et « Nésime le tueur » (1999 [s.d.]). Dans la première des deux nouvelles, le personnage de Jean le maudit travaille l'hiver « dans un chantier de coupe du bois » (p.274), sans autre précision sur l'emplacement de celui-ci. Dans la seconde nouvelle, le cadre est plus nettement fixé :

C'était dans un des nombreux chantiers semés dans la forêt qui, sur un parcours de plus de cent milles, bordait la rivière Ottawa, à une époque mal déterminée, mais à laquelle les hivers n'avaient pas encore cessé, au Canada, d'être dignes de leur antique réputation de rigueur solidement établie par des siècles de cruelle froidure. (p. 345)

Dans la mesure où de Haerne arrive au Canada en 1883 et publie en 1886 un texte qui est une simple variante de l'histoire de Rose Latulipe, il semble improbable qu'il ait pu acquérir autant d'aisance dans le maniement de la couleur locale avant 1886. Si de Hærne avait connu les chantiers de l'Outaouais à l'occasion de séjours à Ottawa, cela ferait de la seconde nouvelle un texte complètement franco-ontarien, mais sans autre certitude et sans savoir s'il faut nécessairement le dater d'avant 1890 comme le suppose Claude Janelle.

La situation est plus simple dans le cas de Régis Roy. Celui-ci a vu le jour à Ottawa en 1864; il y est mort en 1944 et il y a fait carrière, employé par les ministères de l'Agriculture et de la Marine. Le 23 décembre 1893, il signe dans *Le Monde*

n'indiquent pas si le récipiendaire vit à Ottawa. En revanche, le recensement de 1891 trouve Armand de Haerne à Stoke, au Québec.

illustré un petit conte, « Les cloches de Noël » (1893), où un amateur de lecture qui délaisse la messe de minuit pour un bon roman est affligé de surdité en guise de punition divine (Janelle, 1999, p. 175-176).

L'émergence de la science-fiction

Si les écrivains franco-ontariens pratiquent peu au XIX^e siècle ce qu'on appellera plus tard la science-fiction, ils lisent tout de même les classiques du genre à leur époque. Par exemple, Charles Savary n'hésite pas à prendre Jules Verne comme référence en souhaitant qu'un texte soit réécrit à sa manière, mais en profitant des toutes dernières découvertes de la science (1890).

Le père de Jules Tremblay est aussi un homme de lettres; Rémi Tremblay (1847-1926) s'était installé à Ottawa dès 1880 avant de perdre sa place pour s'être opposé à l'exécution de Louis Riel. En 1896, l'élection des Libéraux de Laurier lui obtient un retour en grâce et un nouveau poste de traducteur et d'assistant-bibliothécaire au Parlement d'Ottawa jusqu'à sa retraite en 1922. Dans *Un revenant : épisode de la Guerre de Sécession aux États-Unis* (1884), Rémi Tremblay décrit le tour joué à un personnage par d'autres, ceux-ci se servant des ressources de la fantasmagorie contemporaine pour faire croire à des manifestations surnaturelles (1884, p. 173-187, 192-209). La technique crée l'illusion de phénomènes fantastiques, mais comme il s'agit de techniques réalistes, le roman ne verse pas dans la science-fiction telle que nous la définissons aujourd'hui, pas plus qu'il ne verse dans le fantastique puisque les spectres

et diabolins ne sont que des chimères. Néanmoins, cette utilisation d'un art « peu connu même des personnes instruites » (1884, p.175) pour obtenir des effets inusités rappelle l'utilisation, aux mêmes fins, de techniques imaginaires dans la science-fiction. Dans la même veine, Benjamin Sulte (1841-1923) vit à Ottawa quand il signe la nouvelle « La trompette effrayante », où il dépeint l'effet du sifflement d'un bateau à vapeur sur un village reculé qui n'a jamais entendu pareil son et qui le prend pour la trompette du jugement dernier (1876).

Dans son recueil de poésie *Vers l'idéal* (1912), Rémi Tremblay a inclus des poèmes conjecturaux signés en 1895 durant son séjour à Worcester, au Massachusetts : « Si les hommes étaient des femmes », « Si les femmes étaient des hommes » et « Si les bas-bleus faisaient nos lois ». Il frise aussi la science-fiction dans le poème « Devant l'immensité », où il tombe en extase face au firmament :

Le ciel reste toujours l'abîme des abîmes :
Abîme où se repait [*sic*] la contemplation,
Abîme de grandeur et de profonds mystères,
Abîme où l'on pressent l'agglomération
De mondes inconnus et d'invisibles sphères. (1912, p. 26)

Si l'esprit de ces écrits se rapproche du *sense of wonder* de la science-fiction, d'autres auteurs sont plus franchement inspirés par les textes conjecturaux de l'époque. En 1900, Sylva Clapin (1853-1928) s'installe à Ottawa où, comme Chapman deux ans plus tôt, il ouvre une librairie. Comme Chapman, il devient traducteur au Parlement en 1902, mais à la Chambre des communes. Au fil des ans, il signe plusieurs nouvelles. Quelques-unes relèvent du fantastique le plus classique, dans la plus pure tradition du conte de Noël, dont « La savane » (1911),

où le saint patron des cordonniers récompense un cordonnier charitable, et « Rikiki » (1916), où le prince des Lutins du Richelieu accorde trois souhaits à un fermier. Dans un genre particulier, celui de l'histoire secrète (variante de l'uchronie), Clapin signe en 1918 « La grande aventure du sieur de Savoisy » (1918), qui raconte la découverte de l'Amérique par des Français en 1444, donc bien avant Christophe Colomb. Mais le sieur de Savoisy ne rentre jamais en France, échouant sur l'île de Sable, dont Taché avait déjà commencé à raconter l'épopée. Mieux encore, Clapin signe même un authentique texte de science-fiction, sans doute le premier de l'Ontario francophone, « Le roi de l'or » (1911), qui se projette en 1960 mais qui a deux défauts, celui d'être franchement antisémite et celui d'être inspiré par une nouvelle antérieure, parue en France vers 1900, « Le déluge de l'or ». L'élément science-fictionnel le plus canadien — le réchauffement du climat québécois par l'endiguement du détroit de Belle-Isle, voire de la baie d'Hudson —, sera repris par une série de textes d'anticipation parus entre 1911 et 1944 au Canada francophone (Trudel, 2008, p. 159-163).

En 1891, Emma-Adèle Bourgeois (1870-1935) s'établit à Ottawa avec son mari Alide Lacerte¹¹. Elle rend hommage à ses lectures de jeunesse en signant une suite de *L'île mystérieuse* (1870) de Jules Verne, *Némoveille* (1917). Il s'agit sans doute du premier roman de science-fiction franco-ontarien, mais qui sera accueilli avec réserve par la critique québécoise (Trudel, 2005, p. 118-119). Bourgeois-Lacerte continue d'ailleurs à creuser le filon vernien, signant « L'évadé de Minoussinsk » en 1925, qui

¹¹ Elle est née à Saint-Hyacinthe, mais elle a étudié à Trois-Rivières, où elle a pu croiser le poète de Yamachiche, Nérée Beauchemin, qui a probablement dédié au couple le poème « Épithalame » en l'honneur de leur mariage, poème que l'on trouve dans son recueil *Les Floraisons matutinales* (1897).

selon Rendace (2005, p. 138-139) prolonge plus ou moins *Michel Strogoff* de Jules Verne ([1880] 1967).

Du point de vue de la science-fiction, le hiatus est grand entre le roman de Bourgeois-Lacerte, qui décrit une ville sous-marine mobile constituée d'un assemblage de répliques du *Nautilus*, et le texte suivant dans ce genre, en 1962. Dans l'intervalle, il suffit de mentionner le roman *La Croche* (1953) d'Arthur Saint-Pierre, sociologue né à Walkerville en Ontario, qui offre une vision plus terre-à-terre, voire ethnologique, des cultivateurs canadiens-français que le *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie. Sinon, la nouvelle fantastique et le conte merveilleux traditionnel du Canada français triomphent dans les publications de Bourgeois-Lacerte, de Marius Barbeau (1883-1969), de Marie-Rose Turcot (1887-1977), de Claude Aubry (1914-1984), de Carmen Roy (1919-2006) et de Jocelyne Villeneuve (1941-1998). Une démarche ethnographique préside à la compilation de plusieurs de leurs ouvrages. Dans une veine plus strictement ontarienne, Germain Lemieux (1914-2008) a recensé de nombreuses légendes du terroir dans *Les Vieux m'ont conté* (1973-1991) et ses autres publications.

Ottawa continue à attirer des francophones au cours du XX^e siècle. *Le Scalpel ininterrompu* (1962) de Ronald Després (né en 1935 au Nouveau-Brunswick) est un roman atypique par un auteur d'origine acadienne qui travaille à cette époque comme traducteur au gouvernement fédéral. Le récit, porté par l'inventivité pure du verbe, témoigne d'un tournant de plus en plus affirmé dans les lettres canadiennes-françaises, mais sa violence et sa mise en place d'un univers surréaliste tranchent sur les tentatives antérieures, nettement plus timides. En une époque indéterminée, le protagoniste du roman met en œuvre

une fin du monde par le biais de la dissection en série de l'humanité, abordant un thème classique de la science-fiction d'une manière fort originale.

Robert Lalonde (né en 1936 à Sudbury, Ontario) semble avoir quitté l'Ontario dès 1960, mais les contes traditionnels amérindiens et canadiens-français qu'il publie dans *Les Contes du portage* (1973) et *Contes de La Lièvre* (1974) proviennent du nord de l'Ontario et du Québec, témoignant de son attachement à sa province d'origine. En 1966, il exploite le format du conte pour rédiger une allégorie clairement affichée par le titre même, *Ailleurs est en ce monde* (1966) (voir Vachon, 1967, p. 443). Lalonde dénonce l'existence régie par les horloges dans « Nerfville », où la peur nucléaire prend la forme d'un « gros champignon qui dévore tout, peut-être même les hommes, les femmes et les enfants » (1967, p. 12). Comme chez Després, la fantaisie cache un désarroi certain face à l'état du monde. Au cynisme de Després répond la fausse naïveté de Lalonde, qui substitue au Pinocchio de Collodi un « Pinouquet » (1967, p. 36) qui cherche jusqu'à Calmecité le moyen de vaincre le « gros champignon » (1967, p. 41). Dans ce monde fantaisiste, il y a des sauterelles qui parlent et « des courses en fusée aux planètes » (1967, p. 86-87), mais aussi des politiciens contemporains à peine déguisés et la disparition du gros champignon qu'on retrouve ensuite « par toute la terre, transformé en mille particules d'atomes qui servent à donner de la lumière et de la chaleur à tous les humains » (1967, p. 134-135). Le plaidoyer pour le nucléaire civil est inattendu, mais Després et Lalonde renouent ainsi avec les écrits engagés de Gérin-Lajoie, de Bouchette et de Jules Tremblay.

L'allégorie est moins claire, mais non moins évidente dans le roman *Dodécaèdre ou Les Eaux sans terre* (1977) de René Champagne (né en 1927), identifié comme auteur franco-ontarien par Dionne (1993, p. 385). L'auteur imagine un village fabuleux, appelé Gloripolis, qui vivait autrefois à l'écart du monde : « Rien ne pouvait changer et ne devait changer, croyait-on, au pays de la source gloripolitaine. » (1977, p. 28) Quand les villageois se rendent compte que tout n'était point digne de mépris chez les étrangers, la crise éclate entre le parti des amis du passé, qui inscrivent *Je me souviens* « sur le fronton de leurs résidences », et le parti des futurophiles, qui crient « Vive le futur ! » (1977, p. 31 et 36) Afin de se moderniser, Gloripolis voit débarquer des spécialistes en tous genres : « anthropologues, économistes, politicologues, sociologues, urbanistes, ingénieurs » (1977, p. 51). Une administration technocratique se met en place, vantée sur les ondes de Radio-Gloripolis, et un immense fichier central recueille des renseignements sur tous les Gloripolitains, car les technocrates « veulent savoir de chaque citoyen et de chaque citoyenne tout ce que doit savoir une administration soucieuse d'unité et de stabilité, son métier, ses heures de travail, ses loisirs, les biens dont il dispose, etc. » (1977, p. 59). Les touristes affluent pour découvrir la ville transformée et Gloripolis est heureuse de se sentir admirée : « Quelle joie pour elle que la caresse des regards, la caresse sur son épiderme de tant de regards la regardant ! » (1977, p. 59) Mais la gloire est fugace et Gloripolis doit apprendre à renouer avec la durée.

Champagne prend ainsi à contrepied le rêve d'instruction de Bouchette en mettant en doute la valeur de l'objectif d'entrer en compétition avec les meilleurs. Dans la mesure où *Dodécaèdre* vise surtout Montréal et le Québec, c'est une boucle

qui est bouclée; les auteurs franco-ontariens postérieurs s'inquièteront peu du devenir de la province voisine, dont ils se sentent moins solidaires qu'au temps du Canada français, qui faisait fi des frontières.

L'ère des universitaires

Comme Dionne l'a relevé, la littérature franco-ontarienne se transforme dans la seconde moitié du XX^e siècle. Elle n'est plus le fait de fonctionnaires fédéraux et de traducteurs parlementaires : le nouveau foyer de la création littéraire en Ontario se trouve dans les universités bilingues de la province, à Ottawa et Sudbury. Une nouvelle génération d'auteurs a obtenu ses diplômes à l'université ou forgé des liens avec les milieux universitaires, eux-mêmes à l'origine de nouvelles maisons d'éditions comme Prise de parole ou Le Nordir.

Ce sont aussi les professeurs qui ont mis la main à la pâte. Pierre Léon (né à Ligré, France, en 1926) a été professeur de linguistique à l'Université de Toronto. Il a signé un roman pour jeunes, *Les Voleurs d'étoiles de Saint-Arbrousse-Poil* (1983), dont la fantaisie débridée (mais savante) s'affranchit de toute leçon moralisatrice. Les personnages croisent des Martiens qui disposent de « tout le confort ultra-moderne depuis le grille-pain solaire jusqu'au peigne automatique » et ils empruntent les trois derniers étages de la tour CN de Toronto pour les ajouter à leur fusée, mais les gadgets de la science-fiction ne sont que des prétextes qui servent à moderniser un peu les contes d'autrefois (Léon, 1983, p. 46-47, 57). Alexandre Amprimoz (né à Rome en 1948) et professeur à l'Université Brock de Saint-

Catharines a publié plus d'une fois dans la revue de science-fiction *imagine...*, de même que Vittorio Frigerio (né à Mendrisio, en Suisse, en 1958) du temps où il complétait ses études à l'Université de Toronto. Plus récemment, Sylvie Bérard (née à Montréal en 1965) s'est installée à Peterborough, où elle enseigne à l'Université Trent ; elle a signé *Terre des Autres* (2004) ainsi que *La Saga d'Illyge* (2011), deux romans de science-fiction affirmée.

Originaire du Burundi, Melchior Mbonimpa (né en 1955) est professeur au département des sciences religieuses de l'Université de Sudbury. Son roman *Le Totem des Baranda* (2001) met en scène une histoire légèrement allégorique du Rwanda qui se termine sur une anticipation relativement schématique, mais affirmée. Dans la mesure où il profite d'un regard d'expatrié que la distance rend plus libre de se prononcer, il s'inscrit dans la lignée de ces auteurs qui ont trouvé en Ontario francophone un cadre plus propice à l'utilisation de la science-fiction pour livrer un point de vue sur une réalité qu'ils ont connue. La conclusion du *Totem des Baranda* n'est pas une utopie comme *Jean Rivard* ou *Robert Lozé*, mais il est aisé d'y voir un rêve de paix pour une région du monde qui a beaucoup souffert au XX^e siècle.

Sur le plan littéraire, le plus connu de ces professeurs franco-ontariens est sans doute Gérard Bessette (1920-2005), longtemps professeur à Queen's University et auteur d'un roman inclassable, *Les Anthroïdes* (1977), dont les personnages appartiennent à une horde d'hominidés qui vivent dans un passé reculé mal circonscrit. En apparence, il s'agit d'un roman préhistorique dans la lignée de *La Guerre du feu* ([1911] 1982) de J.-H. Rosny aîné, que Bessette se souvient d'avoir lu à

l'âge de huit ans, mais le sujet n'est plus la découverte du feu, mais bien l'invention du langage afin de transcender l'état de nature. À cette fin, Bessette fait parler son narrateur dans une langue profondément retravaillée qui abonde en néologismes. Le roman est inspiré en partie par les théories freudiennes, en partie par *The Naked Ape* ([1967] 1968) de Desmond Morris et en partie par *2001: A Space Odyssey* (1968), mais l'imagination pure l'emporte nettement sur toute vulgarisation paléontologique (voir Bessette, 1979, p. 112-120; Whitfield, 1982, p. 212-224; Paterson, 1982; Robidoux, 1987, p. 180-188; L'Écuyer, 2007, p. 331-343).

À la difficile acquisition d'une langue propre se superpose la quête des origines, finalement identifiées à un territoire nordique, sur les rives fécondes d'un fleuve géant et « kébékouâ ». Né au Québec, Bessette avouait vivre en « exil » à Kingston et s'associer à une collectivité dont il était « géographiquement séparé » (Robidoux, 1987, p. 120-124). Contrairement à d'autres auteurs de passage en Ontario, la distance physique ne s'est pas transformée pour lui en un éloignement libérateur, peut-être parce que son ambition littéraire d'exprimer une identité nationale était nécessairement subordonnée à la reconnaissance par l'institution québécoise (L'Écuyer, 2007, p. 382). De fait, entre l'apprentissage difficile de la parole et le sentiment d'aliénation par rapport aux sources de l'être, *Les Anthropoïdes* incarne à la perfection une certaine conception du Québec comme entité nationale qui a du mal à se dire et ne se sent pas entièrement chez elle en terre américaine. En même temps, le roman constitue l'aveu d'impuissance définitif des auteurs franco-ontariens qui, depuis Gérin-Lajoie, avaient espéré se faire entendre de leurs concitoyens québécois.

La science-fiction moderne

Pour les écrivains actuels de science-fiction, les passages par l'Ontario prêtent moins à conséquence puisqu'ils œuvrent souvent dans un cadre qui s'est défini en marge de l'institution littéraire québécoise. Depuis 1974, des structures parallèles ont été créées afin de ne pas dépendre de celle-ci : des prix, des éditeurs et des revues, dont *Requiem/Solaris*, fondée en 1974, et *imagine...* (1979-1998). Quand des auteurs comme Guy Sirois (né en 1951 au Québec) habitent quelques années dans la région d'Ottawa-Gatineau, de part et d'autre de la rivière des Outaouais, leurs textes peuvent s'intégrer à la production franco-ontarienne. Dans le cas de Sirois, plusieurs nouvelles écrites en collaboration avec Jean Dion (sous le nom de Michel Martin), comme « Geisha Blues » (1988), datent de ce séjour.

En même temps, les écrivains franco-ontariens conservent également une distance suffisante par rapport aux instances québécoises pour ne pas rougir de toucher à l'occasion au fantastique ou à la science-fiction, comme l'ont fait, durant les années 1980, plusieurs nouvellistes franco-ontariens, dont Marguerite Andersen, Margaret Michèle Cook, Michel Dallaire, Pierre Paul Karch et Paul-François Sylvestre (voir Trudel, 1993). La revue québécoise de science-fiction *imagine...* se montre particulièrement ouverte, publiant durant cette décennie les premiers textes dans le genre des auteurs franco-ontariens Gilles Dignard, Gilles Lepage, Daniel Marchildon et Jean-Louis Trudel.

Depuis 1974, la science-fiction franco-ontarienne s'est enrichie de romans majeurs. Outre *Les Anthroïdes*, il faut citer *L'Enfant du cinquième nord* (1982) de Pierre Billon (né à

Genève en 1937), dont l'intrigue se passe en partie à Ottawa, tout comme *Les Visiteurs du pôle Nord* (1987) de Jean-François Somcynsky (alias Somain, né à Paris en 1943). Après avoir passé une partie de sa jeunesse à Buenos Aires, Somcynsky a étudié à l'Université d'Ottawa avant de faire carrière dans le corps diplomatique. Au fil des ans, il a habité des deux bords de la rivière des Outaouais, mais aussi à l'étranger, au gré de ses affectations. Sa production imposante relève, selon les cas, de la science-fiction, du fantastique et du roman réaliste. Au fil des livres, il a exploité la plupart des thématiques de la science-fiction — exploration planétaire, contact avec des extraterrestres, naufragés spatiaux, sociétés futures, catastrophes mondiales, uchronies — en illustrant souvent l'apprentissage de la difficile combinaison de la liberté, de la responsabilité et de la sensualité par des personnages placées dans des contextes ou des situations difficiles. Il n'a pas dédaigné les décors ontariens, tout en situant ses romans dans tous les pays du monde et, en sus, quelques lieux extraterrestres.

Quant à Billon, il a séjourné à Ottawa comme chercheur employé par le gouvernement fédéral. En 1990, il signe *L'Ultime Alliance* (1990), qui s'inspire de la mythologie des Inuit pour imaginer la possibilité d'une nouvelle alliance entre l'humanité et une biosphère meurtrie. C'est le sort de la planète à l'heure des pollutions et de la surpopulation qui est en jeu. Comme Somcynsky, Billon est un électron libre qui ne cherche pas à s'inscrire dans une tradition spécifique et qui montre encore moins d'intérêt pour le milieu canadien de la science-fiction et du fantastique. Après son déménagement au Québec, il n'a renoué avec l'imaginaire qu'en 2008, avec le roman *Dans le secret des dieux* (2008).

Le cadre franchement surréaliste du roman *La Prison rose bonbon* (1991) de Raymond Quatorze (né en 1956) exclut toute référence ontarienne. Portée par la violence de ses images, la narration s'inscrit quelque part entre Lautréamont et Vian. *La Prison rose bonbon* finit par trancher en faveur du fantastique todorovien malgré une longue citation en exergue de Jacques Sternberg, qui aurait permis d'espérer plus. Tout le récit est présenté comme l'affabulation d'un fou furieux enfermé dans un asile, qui finit par se suicider. Mais il reste un doute qui habite le directeur de l'asile et qui entretient un certain balancement du lecteur.

Ces dernières vingt années, l'essentiel de la production franco-ontarienne a été le fait d'auteurs associés au milieu québécois de la science-fiction et du fantastique, ce qui correspond à une forme de professionnalisation et de normalisation de leur écriture dans ces genres. Outre Jean-Louis Trudel (né à Toronto en 1967), qui a vécu à Ottawa et Toronto jusqu'en 1996, Michèle Laframboise s'est établie à Mississauga vers 2004. Même en ne retenant que les ouvrages qu'ils ont signés sur place en Ontario, le total représente dix-neuf livres pour jeunes et pour adultes ainsi que plusieurs dizaines de nouvelles, dont le premier roman canadien paru dans la légendaire collection « Anticipation » du Fleuve Noir en France, *Pour des soleils froids* (1994) de Trudel. Leurs deux œuvres privilégient l'aventure spatiale, de manière plus exclusive chez Laframboise que chez Trudel, bien que tous deux aient également touché à l'anticipation politique. En fait, l'abondante production de Trudel lui a permis de faire le tour des thèmes de la science-fiction, du cyberpunk et des simulacres dickiens à l'uchronie et à la fin du monde, en passant par les robots et les voyages dans le temps. D'autres auteurs natifs de l'Ontario ont signé des nouvelles de science-fiction récentes dans les

publications spécialisées du milieu québécois, en particulier Marc-André Ferguson et Caroline Lacroix, mais ils avaient déjà quitté l'Ontario au moment d'entamer des études postsecondaires et de se mettre à écrire. Ils représentent en quelque sorte une cohorte d'auteurs nés en Ontario qui ont étudié et fait leur vie au Québec, de sorte que les textes de science-fiction de Lise Careau ou de Karine Glorieux, tout comme les productions fantastiques d'André Hotte, de François Jobin, de Jacques Plante ou d'Anne Richer témoignent surtout du contexte créatif québécois.

En revanche, un des grands dramaturges franco-ontariens, Michel Ouellette, a signé *Le Testament du couturier* (2002), qui n'est pas seulement une expérience théâtrale originale, l'auteur ayant amputé chaque dialogue d'une moitié des répliques, mais aussi un récit projeté dans un futur proche dominé une hantise de la maladie. Dans ce monde où la banlieue s'est coupée de la cité, la vengeance d'une victime de la paranoïa des banlieusards fait appel à sa maîtrise de l'informatique, ce qui rattache la pièce au cyberpunk.

Dans la catégorie du fantastique, les incursions restent ponctuelles. Des auteurs établis du milieu littéraire franco-ontarien ont signé une poignée de textes qui en relèvent. Outre la nouvelle « Les premiers hommes » (2005) d'Aurélié Resch et les textes de Françoise Lepage dans *Soudain l'étrangeté* (2010), il convient de citer les romans fantastiques de Maurice Henrie. Si *Une ville lointaine* (2001) de celui-ci représente un coup d'essai qui ne transcende guère l'allégorie, *Le Chuchotement des étoiles* (2007) propose un univers étonnamment original, qui agrmente d'une réelle fantaisie un récit nettement plus sombre.

Quant à la fantasy, elle est très peu représentée, à moins de compter les romans pour jeunes signés par Yves Meynard et par Jean-Louis Trudel sous le nom de Laurent McAllister. En 1985, la jeune Isabelle de Courville Nicol d'Ottawa, fille de l'homme d'affaires Jacques de Courville Nicol, remporte un concours avec un texte à la limite du merveilleux et de la fantasy, « Un amour de mer » (1985). Pareillement, Luc Ainsley signe, durant ses études littéraires à l'Université d'Ottawa, une nouvelle (1988) qui est un peu le pendant de son roman *Kadel* (1986), rédigé quand il vivait encore au Saguenay.

Depuis le début, l'Ontario est une terre de passage — et de passages — pour les auteurs de science-fiction et de fantastique. Pour cette raison, sans doute, la province est presque entièrement absente des textes de science-fiction, sauf lorsqu'il s'agit de mettre en scène Ottawa comme capitale dans un futur proche. Souvent enclins à se retourner vers leur terre d'origine ou à s'évader vers d'autres cieux, marqués par une expérience commune de la transition et du transitoire, les écrivains de science-fiction franco-ontariens connaissent le prix du changement, mais ils comprennent aussi ses attraits. Le départ n'est pas seulement possible; il est parfois nécessaire.

En 1988, Claude Janelle avait décrété qu'on attendait toujours « la révélation d'une œuvre forte et importante qui annoncerait l'émergence de ces genres dans la littérature francophone d'Ontario » (1988, p.316). Cette attente est terminée : on attend désormais que la critique s'en rende compte.

Bibliographie

- AUBERT DE GASPÉ fils, Philippe. ([1837] 1968), *Le Chercheur de trésors (ou L'influence d'un livre)*, Montréal, L'Étincelle.
- BESSETTE, Gérard. (1979), *Mes romans et moi*, Montréal, Cahiers du Québec / Hurtubise HMH.
- CLARKE, Arthur C. et Stanley KUBRICK. (1968), *2001: A Space Odyssey*, New York, New American Library.
- DIONNE, René. (1993), « La littérature franco-ontarienne : esquisse historique (1610-1987) », dans Cornélius JAENEN (dir.), *Les Franco-Ontariens*, Ottawa, PUO, p. 341-417.
- HAMM, Jean-Jacques (dir.). (1982), *Lectures de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique.
- JANELLE, Claude. (1988) « Sylvestre, Paul-François », dans Claude JANELLE et Jean PETTIGREW (dir.), *L'Année de la science-fiction et du fantastique québécois 1987*, Beauport, Le Passeur, p. 316.
- . (1999), *Le XIX^e siècle fantastique en Amérique française*, Lévis, Alire.

- . (2011), *Le DALIAF: Dictionnaire des auteurs des littératures de l'imaginaire en Amérique française*, Lévis, Alire.
- L'ÉCUYER, Jean-Louis. (2007) *La Mort d'Omer Marin, anthropoïde*, Montréal, Québec Amérique.
- LEMIRE, Maurice. (2003), *Le Mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Québec, Nota bene.
- MAJOR, Robert. (1991), *Jean Rivard ou l'art de réussir*, Sainte-Foy, PUL.
- MORRIS, Desmond. ([1967] 1968), *Le Singe nu*, Paris, Grasset.
- PATERSON, Janet (1983), « *Les Anthropoïdes* ou la parole abymée », dans J.-J. HAMM (dir.), *op. cit.*, p. 227-235.
- ROBIDOUX, Réjean. (1987), *La Création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique.
- NADEAU, Jean-Guy. (1990), « Taché, Joseph-Charles », dans Francess G. HALPENNY et Jean HAMELIN (dir.), *Dictionnaire biographique du Canada*, Sainte-Foy, PUL, p. 1103-1106.
- RENDACE, Mario. (2001), *Dissection par un résurrectionniste du XIX^e siècle fantastique en Amérique française*, Montréal, Le Résurrectionniste.
- . (2005), « Les "Voyages extraordinaires" et les œuvres dramatiques canadiennes-françaises », dans M. RENDACE (dir.), *Les Enfants du capitaine Verne. Tome 1. Hier*, Montréal, Colporteur.

- ROSNY aîné, J.-H. ([1911] 1982), *La Guerre du feu*, Paris, Gallimard.
- TRUDEL, Jean-Louis. (1993), « Une exploration cyberspatiale », *Liaison*, n° 73, p. 18-20.
- . (2005), « Les Enfants de Jules Verne au Canada : la génération étouffée », *Solaris*, n° 156, p. 103-133.
- . (2008), « Québec, 1900 : la réinvention imaginaire », *Solaris*, n° 167, p. 143-176.
- VACHON, G.-André. (1967), « Robert Lalonde, *Ailleurs est en ce monde* », *Études françaises*, vol. 3, n° 4, p. 443
- VERNE, Jules. (1870), *L'Île mystérieuse*, Paris, Hetzel.
- . ([1880] 1967), *Michel Strogoff*, Paris, Hachette.
- WHITFIELD, Agnès. (1982), « *Les Anthropoïdes* : l'épreuve de la parole ou l'enjeu de la transgression », dans Jean-Jacques HAMM (dir.), *Lectures de Gérard Bessette, op. cit.*, p. 211-225.

Bibliographie de la science-fiction et du fantastique franco-ontariens représentative mais non exhaustive

- AINSLEY, Luc. (1988), « Pégariel le Fou », *L'Apropos*, vol. 6, n° 1, p. 83-95.
- AMPRIMOZ, Alexandre L. (1979-1980), « Le Meurtre d'une idée », *imagine...*, n° 2, p. 47-59.
- . (1980), « Vouloir être insecte », *imagine...*, n° 3, p. 40-48.
- . (1980), « Le grand départ », *imagine...*, n° 6, p. 8-17.

- . (1981), « Contre le nord, contre les Canodoïdes », *imagine...*, n° 10, p. 127-144.
- AUBRY, Claude. (1968), *Le Violon magique et autres légendes du Canada français*, [Ottawa], Deux Rives.
- BARBEAU, Marius. (1953), *Les Contes du grand-père sept-heures*, Montréal, Chantecler.
- BÉRARD, Sylvie. (2004), *Terre des Autres*, Lévis, Alire.
- . (2011), *La Saga d'Illyge*, Lévis, Alire.
- BESSETTE, Gérard. (1977), *Les Anthropoïdes, roman d'aventure(s)*, [Montréal], La Presse.
- BILLON, Pierre. (1982), *L'Enfant du cinquième nord (Mamatowee awashis)*, Montréal, Québec Amérique.
- . (1990), *L'Ultime Alliance*, Paris, Seuil.
- BOILY, Carol. (1988), *L'Odyssée sur Terre*, [Montréal], Phidal.
- BOUCHETTE, [Robert-]Errol. (1903), *Robert Lozé*, Montréal, A. P. Pigeon.
- BOURGEOIS-LACERTE, Emma-Adèle. (1917), *Némoville*, Ottawa, Beauregard.
- . (1935). *Aux douze coups de minuit*, Montréal, Beauchemin.
- CAREAU, Lise. (1985), « Le cheval d'albâtre », *L'Apropos*, vol. 3, n° 1, p. 108-113.
- CHAMPAGNE, René. (1977), *Dodécaèdre ou Les Eaux sans terre*, Montréal, Bellarmin.

- CLAPIN, Sylva. (1911), « Le Roi de l'or », *La Patrie*, vol. XXXIII, n° 249 (16 décembre), p. 13 et 15.
- . (1911), « La Savane », *La Patrie*, vol. XXXIII, n° 249 (16 décembre), p. 17.
- . (1916), « Rikiki », *L'Almanach du peuple*, vol. 47, Montréal, Beauchemin, p. 371-381.
- . (1918). « La Grande Aventure du sieur de Savoisy », *Le Petit Canadien*, vol. XV, n° 2 (février), p. 44-46.
- COOK, Margaret Michèle. (1988), « L'Art des ponts de traversée », *L'Apropos*, vol. 6, n° 1, p. 60-64.
- CORBEIL, Pierre. (1986), « L'Arme absolue », *imagine...*, n° 35, p. 35-43.
- . (1988), « Vive l'empereur ! », *imagine...*, n° 43, p. 59-65.
- . (1991), « La Concession », *imagine...*, n° 55-58, p. 93-119, 105-123, 41-74, 91-119.
- DE COURVILLE NICOL, Isabelle. (1985), « Un amour de mer », *L'Apropos*, vol. 3, n° 1, p. 189-192.
- DALLAIRE, Michel. (1989), « Dans ma grande maison folle », *Liaison*, n° 50, p. 22-25.
- DECELLES, Alfred Duclos. (1908), « Douze ou treize », *L'Almanach du peuple*, Montréal, Beauchemin.
- DESPRÉS, Ronald. (1962), *Le Scalpel ininterrompu : Journal du docteur Jan von Fries*, Montréal, À la page.
- DIGNARD, Gilles. (1982), « DX alias DX^{38} (2×10^{27}) », *imagine...*, n° 12, p. 23-35.

- DUMITRIU VAN SAANEN, Christine. (1985), *Renaissance*, Sherbrooke, Naaman.
- DUVAL, Clermont. (2008), *L'Être humain cesse d'être humain*, Mattawa, Roman-Cinéma / Art éditions.
- ESCALMEL, François. (1989), « Lorimask inc. », *Solaris*, n° 86, p. 9-12.
- FERGUSON, Marc-André. (1996), « Gène », dans Hugues Morin (dir.), *Pot-pourri*, Roberval, Ashem Fictions, p. 26-27.
- . (1997), « La Cité d'un futur proche », *Proxima*, n° 2-3, p. 62-64.
- . (1998), « Était-ce vraiment de l'eau? », dans Hugues Morin (dir.), *Roberval fantastique*, Ashem Fictions, p. 24-25.
- FRIGERIO, Vittorio. (1986), « Au bout de la rue », *imagine...*, n° 37, p. 17-24.
- . (1987), « Arbeit macht frei », *imagine...*, n° 41, p. 41-55.
- . (1989), « Le Citoyen du monde », *Solaris*, n° 88, p. 5-10.
- . (1989), « Douceurs d'ailleurs », dans *Les Enfants d'Énéides*, Bruxelles, Phénix, p. 207-224.
- . (1990), « Des brebis et des hommes », dans Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Demain l'avenir*, Montréal, Logiques, p. 31-47.
- . (1990-1991), « Les Dernières Heures », *imagine...*, n° 48-52, p. 85-105, 67-83, 65-89, 85-100.

- . (1994), « Les années d'oubli », *imagine... (Décollages)*, p. 104-108.
- . (1996), « Bis », *Solaris*, n° 118, p. 23-30.
- GAUVREAU, Charles A. (1923), « Le Scapulaire de la morte », *L'Événement*, vol. XX, n° 251, 31 mars 1887, p. 2; rep. dans *Au bord du Saint-Laurent*, Rivière-du-Loup, Saint-Laurent.
- GAY, Raymond. (1999), *Le Désillusionniste*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Archimède.
- GÉRIN-LAJOIE, Antoine. ([1862] 1874), « Jean Rivard, le défricheur canadien », *Les Soirées canadiennes*, vol. II, p. 65-319; rep. *Jean Rivard, le défricheur; récit de la vie réelle*, Montréal, J.-B. Rolland & fils.
- . ([1864] 1876), « Jean Rivard, économiste », *Le Foyer canadien*, vol. II, p. 15-371; rep. *Jean Rivard, économiste : pour faire suite à Jean Rivard, le défricheur*, Montréal, J.-B. Rolland & fils.
- GIRARD, Rodolphe. (1916), « La Maison maudite », dans *Almanach Rolland agricole, commercial et des familles*, Montréal, J.-B. Rolland et fils, p. 111-124.
- GLORIEUX, Karine. (2007), *Myriam Fontaine Québec 2035*, Montréal, Caractère.
- GROSMAIRE, Jean-Louis. (1988), *Un clown en hiver*, Ottawa, Vermillon.
- HAERNE, Armand de. (1886), « Le Diable au bal », *Nouvelles Soirées canadiennes*, vol. V, n° 1-2, p. 3-9.

- . ([s.d.] 1999), « Jean le maudit ou le Revenant sous la glace », repris dans C. JANELLE, *op. cit. supra*, p. 259-279.
- . ([s.d.] 1999), « Nésime le tueur », repris dans C. JANELLE, *op. cit. supra*, p. 345-355.
- HENRIE, Maurice. (2001), *Une ville lointaine*, Québec, L'instant même.
- . (2007), *Le Chuchotement des étoiles*, Sudbury, Prise de parole.
- HOTTE, André. (2003), « Pendant toutes ces années », *Solaris*, n° 146, p. 69-74.
- JOBIN, François. (1980), « L'Hirondelle », *Solaris*, n° 33, p. 6-7.
- . (1992), *Max ou Le Sens de la vie*, Montréal, Québec Amérique.
- . (1996), *La Deuxième Vie de Louis Thibert*, Montréal, Québec Amérique.
- KARCH, Pierre Paul. (1981), *Nuits blanches*, Sudbury, Prise de parole.
- LACROIX, Caroline. (2004), « À tout jamais », *Brins d'éternité*, n° 3, p. 30-33.
- . (2004), « Lettres à la mer », *Solaris*, n° 149, p. 64-78.
- . (2004), « Jour d'élection », dans *Équinoxe*, Drummondville, Les Six Brumes, p. 161-171.
- . (2006), « Passages », *Brins d'éternité*, n° 13, p. 14-23.
- LAFRAMBOISE, Michèle. (2004), *Les Mémoires de l'Arc*, Montréal, Médiaspaul.

- . (2005), *Le Dragon de l'Alliance*, Montréal, Médiaspaul.
- . (2007), *La Quête de Chaaas*, Montréal, Médiaspaul.
- . (2008), *Les Vents de Tammerlan*, Montréal, Médiaspaul.
- . (2008), *Le Potager d'Ysandre et autres récits*, Ottawa, Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques.
- . (2009), *L'Axe de Koudriss*, Montréal, Médiaspaul.
- . (2011), *La Spirale de Lar Jubal*, Montréal, Médiaspaul.
- . (2012), *Le Labyrinthe de Luurdu*, Montréal, Médiaspaul.
- . (2012), *Mica, fille de Transyl*, Gatineau, Vents d'ouest.
- . (2012), *Le Projet Ithuriel*, Ottawa, Éditions David.
- LALONDE, Robert. (1966), *Ailleurs est en ce monde (Conte à l'ère nucléaire)*, Québec, L'Arc.
- . (1973), *Les Contes du portage*, Montréal, Leméac.
- . (1974), *Contes de la Lièvre*, Montréal, L'Aurore.
- LEMIEUX, Germain. (1973-1991), *Les Vieux m'ont conté : contes franco-ontariens*, Montréal, Bellarmin.
- LÉON, Pierre. (1983), *Les Voleurs d'étoiles de Saint-Arbrousse-Poil*, Montréal, Leméac.
- LEPAGE, Françoise. (2010), *Soudain l'étrangeté*, Ottawa, Éditions David.
- LEPAGE, Gilles. (1986), « Soleil de glace », *imagine...*, n° 37, p. 57-64.
- . (1987), « Le Défi », *imagine...*, n° 41, p. 57-62.

- MARCHILDON, Daniel. (1986), « L'Orphelin », *imagine...*, n° 37, p. 47-54.
- . (2012), *Les Guerriers de l'eau*, Ottawa, Vermillon.
- MARTIN, Michel [Jean DION et Guy SIROIS]. (1988), « Geisha Blues », dans Claude JANELLE et Jean PETTIGREW (dir.), *L'Année de la science-fiction et du fantastique québécois 1987*, Beauport, Le Passeur, p. 245-261.
- MBONIMPA, Melchior. (2001), *Le Totem des Baranda*, Sudbury, Prise de parole.
- OUELLETTE, Michel. (2002), *Le Testament du couturier*, Ottawa, Le Nordir.
- PLANTE, Jacques. (1995), *Le Village fantôme*, Laval, HRW.
- QUATORZE, Raymond. (1991), *La Prison rose bonbon*, Sudbury, Prise de parole.
- RESCH, Aurélie. (2005), *Contes de la rivière Severn*, Ottawa, Vermillon.
- RICHER, Anne. (2004), *Éloïse ou L'Été rouge*, Montréal, Trait d'union.
- ROY, Carmen. (1950), *Contes populaires gaspésiens*, Montréal, Fides.
- ROY, Régis. (1893), « Les Cloches de Noël », *Le Monde illustré*, vol. X, n° 503, p. 400-401.
- SAINT-PIERRE, Arthur. (1953), *La Croche*, Montréal, Beauchemin.
- SARANDROI [André Sarazin]. (1997), *Contes d'outre-monde*, Ottawa, Sic.

- SAVOIE, Paul. (1994), *Dead Matter*, Toronto, Crypt.
- SOMAIN, Jean-François. (1989), *Dernier Départ*, Montréal, Pierre Tisseyre.
- . (1993), *Le Secret le mieux gardé*, Saint-Laurent, Pierre Tisseyre.
- . (1997), *Le Jour de la Lune*, Ottawa, Vermillon.
- . (1998), *Les Ailes de lumière*, Saint-Laurent, Pierre Tisseyre.
- SOMCYNKY, Jean-François. (1981), « Histoire d'un voyage inutile », *imagine...*, n° 10, p. 117-126.
- . (1982), *La Planète amoureuse*, Longueuil, Le Préambule.
- . (1982), « La Desconocida », *imagine...*, n° 14, p. 77-81.
- . (1983), « Un détour dans la nuit », *imagine...*, n° 18, p. 25-40.
- . (1984), « Un compagnon de jeu », *imagine...*, n° 21, p. 89-94.
- . (1986), « Omega 8 est amoureux », *imagine...*, n° 32, p. 83-95.
- . (1987), *Les Visiteurs du pôle Nord*, Montréal, Pierre Tisseyre.
- . (1988), « Les Rescapés », *imagine...*, n° 43, p. 43-56.
- SYLVESTRE, Paul-François. (1986), « Quelle année internationale? », *Rauque*, n° 5, p. 17-21.

- TACHÉ, Joseph-Charles. (1863), « Forestiers et Voyageurs », *Les Soirées canadiennes*, vol. III, p. 81-88.
- . (1864), « Le Braillard de la montagne », *Les Soirées canadiennes*, vol. IV, p. 97-109.
- . (1885), *Les Sablons (L'Île de Sable) et l'Île Saint-Barnabé*, Montréal, Librairie Saint-Joseph (Cadieux & Derome).
- TARDIVEL, Paul-Jules. (1895), *Pour la patrie : roman du XX^e siècle*, Montréal, Cadieux & Derome.
- TREMBLAY, Jules. (1918), *Les Ailes qui montent (Hommage du Nouvel An 1919)*, Ottawa, Beauregard.
- TREMBLAY, Rémi. (1912), *Vers l'idéal*, Ottawa, [s.n.].
- TRUDEL, Jean-Louis. (1984), « Œuvre de paix », *imagine...*, n^o 24, p. 11-17.
- . (1992), « *Remember, the Dead Say* », dans Michael SKEET et Lorna TOOLIS (dir.), *Tesseract⁴*, Victoria, Beach Holme, p. 368-387.
- . (1992), « *Report 323: A Quebecois Infiltration Attempt* », *Solaris*, n^o 101, p. 18-20.
- . 1994), *Aller simple pour Saguenal*, Montréal, Paulines.
- . (1994), *Pour des soleils froids*, Paris, Fleuve Noir.
- . (1994), *Un trésor sur Serendib*, Montréal, Médiaspaul.
- . (1994), *Le Ressuscité de l'Atlantide*, Paris, Fleuve Noir.
- . (1995), *Les Voleurs de mémoire*, Montréal, Médiaspaul.

- . (1995), *Les Rescapés de Serendib*, Montréal, Médiaspaul.
- . (1995), *Le Prisonnier de Serendib*, Montréal, Médiaspaul.
- . (1996), *Les Princes de Serendib*, Montréal, Médiaspaul.
- . (1996), *Des Colons pour Serendib*, Montréal, Médiaspaul.
- . (1996), *Fièvres sur Serendib*, Montréal, Médiaspaul.
- TURCOT, Marie-Rose. (1937), *Au pays des géants et des fées : contes de folklore canadien*, Ottawa, Le Droit.
- VILLENEUVE, Jocelyne. (1981), *Nanna Bijou : le géant endormi*, Sudbury, Prise de parole.

Résumé

La production SF et fantastique en Ontario est essentiellement le fait d'écrivains de passage. Avec la seconde moitié du XIX^e siècle, Ottawa constitue un foyer culturel important pour la francophonie canadienne, qui a su profiter de l'éloignement de l'institution littéraire québécoise. D'horizons divers, les écrivains utilisent surtout l'écriture pour se délasser ou pour contribuer à la culture littéraire du Canada français, d'où la domination du fantastique sur les formes science-fictionnelles. Cette liberté institutionnelle se transforme en position marginale au XX^e siècle, avec la constitution d'une littérature franco-ontarienne moderne, bien qu'on y trouve des textes majeurs.

Abstract

The production of SF and fantastic literature in Ontario has essentially been the work of writers passing through Canada's capital city. From the second half of the nineteenth century onward, Ottawa has been an important cultural home for the French in Canada, not least because of its distance from Québec's literary institutions. Coming from various backgrounds, writers in the SF and fantastic genres use writing above all as a relaxing pastime or to contribute to French Canada's literary culture; for those reasons, the fantastic tends to predominate over science fiction. During the twentieth century, the freedom enjoyed by writers of imaginative literary genres became marginalized with the creation of a modern Franco-Ontarian literature, in spite of the publication of some major texts in the genres.

De la fantasmagorie à la physique quantique : *Un revenant* de Rémi Tremblay

Jean Levasseur
Université Bishop's

Science et fiction ne faisaient pas bon ménage dans le Québec du XIX^e siècle; associées toutes les deux au libéralisme et à l'erreur, elles étaient rejetées et dénoncées par une église ultramontaine puissante, désireuse de préserver un ordre social qui la favorisait et qui convenait à son désir d'une société catholique répondant, selon elle, aux philosophies des Saintes Écritures telles qu'elle les interprétait alors : déférence inconditionnelle envers les autorités en place, acceptation des inégalités sociales, désirées par Dieu, primauté du spirituel sur le matériel et, donc, rejet du matérialisme à l'américaine, négation de l'individualisme, etc. En conséquence, rares furent

les ouvrages de fiction qui, à cette époque, osèrent explorer des imaginaires proposant des visions du monde sensiblement différentes de la leur.

Catholique fervent, pendant longtemps défenseur d'un conservatisme modéré à la fois politique et religieux, Rémi Tremblay (1847-1926) fit figure, sans doute un peu inconsciemment, et modestement — il faut l'admettre —, de pionnier et d'avant-gardiste dans le domaine de l'emploi de la science et de la présence d'une certaine science-fiction dans la littérature canadienne-française.

Presque cinquante ans après *Le Chercheur de trésors* (1968 [1837]) de Philippe Aubert de Gaspé fils (1814-1841), roman publié avant que ne déferlent sur le Québec les premiers effets conservateurs de la « réaction religieuse¹ » amorcée par l'évêque de Montréal, Monseigneur Ignace Bourget (1794-1885), ce Franco-Américain d'adoption fit paraître un ambitieux roman en partie autobiographique, *Un revenant* (2000 [1884]), où, en plus de décrire une certaine réalité de la Guerre de sécession américaine, il nous propose des héros qui, en désaccord avec les principes sacrés de l'ultramontanisme québécois alors dominant, se soulèvent contre les injustices faites à leur endroit, remettent en question les autorités dûment établies et embrassent l'idée du bien-être et de la fortune matérielle. Pour parvenir à ses fins, l'un d'entre eux, Eugène Leduc, empruntera à un domaine que le catholicisme d'alors entrevoyait avec doutes et craintes : la science. Et donc,

¹ Vaste entreprise d'ingérence et d'interventionnisme social et politique inaugurée au terme de la Rébellion des Patriotes et de l'Acte d'union, et dont les effets allaient se faire sentir pendant plus d'un siècle jusqu'à la Révolution tranquille, au début des années 1960.

par l'usage de la fantasmagorie, une science exploitée ici de telle façon qu'elle surpasserait rapidement les connaissances humaines d'alors, Leduc exploitera les auxiliaires traditionnels du catholicisme, les superstitions, éléments pourtant aux antipodes de la science, pour punir le mal et imposer, à une échelle réduite mais certaine, un nouvel ordre social. Qui plus est, dans l'exploitation littéraire de cette fantasmagorie, Tremblay, par l'intermédiaire de ses personnages et de ses anecdotes, exposera, sans doute bien inconsciemment, l'une des problématiques scientifiques les plus percutantes du XX^e siècle à venir au cœur de quantité de romans de science-fiction : l'opposition entre les théories de la relativité et les principes de la physique quantique.

Fantasmagorie et lanterne magique

L'étymologie du mot *fantasmagorie* nous renseigne déjà beaucoup sur la philosophie inhérente à l'objet de sa manifestation pratique; elle relie le mot avec le grec *phantasma*, signifiant fantôme, et, élément particulièrement intéressant, avec *agoreuein*, « parler en public ». Qu'importe l'époque où on l'employa, la fantasmagorie fut en effet non pas un médium d'observation passive, mais plutôt de communication avec l'Autre, le public, à travers l'exhibition ouverte de ses terreurs et de son inconscient, faisant de lui un pur objet de fiction. Elle nous rappelle en outre son lien avec une curieuse invention, la lanterne dite « magique », dont la séculaire aura de mystère se vit amplifiée par l'incertitude de sa paternité. Longtemps, on associa sa naissance à Athanasius Kircher, qui en fit des projections dès les années 1640, à Rome. Toutefois, il appert

que son appareil n'aurait été qu'une modeste évolution de celle de l'Italien Giovanni de Fontana qui, vers la fin du Moyen Âge, avait déjà lui aussi réussi à projeter des images fixes, sans l'aide de lentilles. Nombre d'études laissent par ailleurs même croire à une existence antérieure à cette époque. En toute justice, il faudrait toutefois sans doute reconnaître la paternité de la lanterne magique à deux autres chercheurs, l'un Danois, l'autre Hollandais, qui parvinrent à transformer les théories diverses et les essais d'amateurs en un instrument véritablement pratique. L'astronome, physicien et mathématicien hollandais Christiaan Huygens (1629-1695), qui développa le premier télescope haute définition et qui perfectionna, entre autres découvertes optiques, l'art de poncer les lentilles, fabriqua plusieurs modèles de lanterne magique, dès 1659 (voir Warner, 2006, ch. 9). Il s'en servait, semble-t-il, comme amusement, pour effrayer ses amis. C'est toutefois le mathématicien danois Thomas Walgenstein (1627-1681) qui lui donna son nom définitif et qui en saisit tout le potentiel, tant artistique que commercial. Il passa ainsi une partie de sa vie à faire des tournées à travers l'Europe, profitant de la popularité de ses démonstrations pour vendre au public ses propres versions de lanternes magiques. Vers la fin du XVIII^e siècle, l'objet s'était donc suffisamment développé en Europe pour que nombre d'hommes de spectacle, à défaut d'un autre nom, proposent à une population peu éduquée et peu portée sur la chose scientifique des séances centrées sur la projection d'images horribles jouant sur les superstitions du public. Ces représentations prenaient le nom de « fantasmagorie » et la lanterne magique continua d'évoluer, pour être aujourd'hui considérée comme l'ancêtre direct du cinéma.

Le principe de la lanterne magique repose sur quatre éléments essentiels, évidents lorsque l'on s'y attarde un tant soit peu : une source de lumière, une forme à projeter, un objet (la lanterne, munie à cette époque de lentilles et d'un miroir) par lequel les formes prendront vie et, bien sûr, un écran. L'explication technique proposée par le personnage de Rémi Tremblay respecte adéquatement la science qu'elle représente :

Avec la lanterne magique, on fait paraître sur une toile des portraits et autres figures de grandeur naturelle. La lumière passe tout simplement à travers les dessins qui se reproduisent en grand sur la toile placée au fond d'une chambre obscure. Suppose maintenant que cette toile soit placée entre la lanterne et le spectateur. Alors, celui-ci voit les formes dans l'espace, comme si elles fondaient sur lui pour s'évanouir aussitôt. (p. 115)

Tremblay réfère sans doute ici à la notion d'écran transparent, une méthode que l'amuseur public liégeois Étienne Gaspard Robertson (1763-1837), l'un des projecteurs de fantasmagorie les plus célèbres du XIX^e siècle, employait régulièrement. Cependant, l'écrivain ne précise jamais comment il réalise cet exploit, ses formes à lui étant transmises dans le vide via le minuscule orifice de la serrure d'une porte de chambre d'hôtel. Il ne précise pas non plus dans son détail le type de lanterne utilisé, bien que dans ce cas particulier, il soit certain que la technologie s'était grandement améliorée durant le siècle et que l'avènement de la lampe à l'huile avait apporté une solution à l'un des problèmes majeurs de la lanterne — la puissance de la lumière — et avait ouvert la porte à des projections dans des espaces beaucoup plus restreints que par le passé. L'écrivain introduit aussi d'autres éléments reliés à la science, comme par exemple le dépôt de sodium et de potassium sur de la glace, qui provoque une émission de fumée, laquelle pourrait bien être cet

écran « transparent » qu'il n'explicite par ailleurs jamais. Néanmoins, cette science demeure, au mieux, incomplète, sinon légèrement fautive.

Il ne faut cependant pas en tenir rigueur à l'auteur; huit ans plus tard, Jules Verne sera à son tour fort vague dans sa description d'un appareil également capable de fabriquer des « effets fantasmagoriques » (1966 [1892], p. 161). Mis à part l'utilisation de l'électricité, source d'une « puissante lumière » et de « corruscations aveuglantes » (p. 89), Verne évite de fournir toute explication sur le fonctionnement précis de la « machinerie de Orfanik » (p. 217), du nom de son concepteur littéraire, qui permet de reproduire, à partir d'un portrait, l'image ici strictement immobile d'une cantatrice adulée par deux hommes, la Stilla, femme aux immenses talents malheureusement décédée dans des circonstances tragiques le soir où elle donnait sa dernière performance :

Or, au moyen de glaces inclinées suivant un certain angle calculé par Orfanik, lorsqu'un foyer puissant éclairait ce portrait placé devant un miroir, la Stilla apparaissait, par réflexion, aussi "réelle" que lorsqu'elle était pleine de vie et dans toute la splendeur de sa beauté. (p. 238)

Encore plus que Tremblay, Verne évacue donc à son tour la notion d'écran, élément constitutif essentiel à la fantasmagorie et à ce qui allait bientôt la faire oublier, le cinéma. L'objectif de Tremblay est néanmoins louable et, dans le cadre d'un roman qui comporte d'importants éléments réalistes, il propose, par l'utilisation de cette évolution technologique, un bouleversement de l'ordre de la société, sur lequel nous revenons plus loin. Il n'en fallait pas plus pour que cette science, dans une société canadienne-française relativement peu tournée vers le sujet, devienne rapidement une véritable science-fiction; car, si

les projections d'Orfanik sont suffisantes pour terrifier une population rurale roumaine peu sophistiquée, il semble que la situation soit comparable dans un Canada où « cet art est [aussi] peu connu même des personnes instruites » (p. 116), au dire de l'un des personnages de Tremblay².

Ces omissions, qui choquent la pensée scientifique, plongent ainsi le lecteur de ces deux œuvres dans le domaine de la plus pure science-fiction, dans son acception générale, une science-fiction qui, contrairement à la pratique littéraire qui s'y développait progressivement, ne propose ici aucune explication rationnelle, mais qui, philosophiquement et, sans doute, inconsciemment, oppose les prémisses de la physique traditionnelle à la future physique quantique.

De la relativité à la physique quantique

Le prétexte littéraire à l'emploi de cette science encore mal connue est simple : en 1863, floué par un commerçant montréalais de petite morale du nom d'Auguste Grippard de l'argent destiné à un investissement, le jeune Léon Duroc se voit forcé de s'engager comme remplaçant dans l'armée de l'Union, afin de pouvoir rembourser le père de sa bien-aimée, qui s'avère être également son patron. Quelques mois plus tard, au cœur du conflit américain, il tombe au combat, mais non sans y

² Tremblay et ses personnages ont en cela bien raison. Les résultats du dépouillement de nombreux journaux anglophones du XIX^e siècle laissent croire que le Montréal de cette époque se serait avant tout contenté de la projection d'images fixes, transparentes (courriel du professeur Gillian Leitch, de l'Université d'Édimbourg, 6 juin 2008 et « *The windows were occupied by transparencies of the King, Duke of Wellington, Sir Walter Scott [...]* », Anonyme, « St. Andrew's Day », *The Gazette*, 3 décembre 1836, p. 3).

avoir rencontré précédemment un autre Canadien, Eugène Leduc, qui cherchera, une fois la guerre terminée, à le venger. Pour ce faire, et par l'emploi de la fantasmagorie, Leduc ramènera donc Duroc à la vie, exigera le rétablissement de sa bonne réputation et le remboursement des sommes dérobées, événements qui culmineront par l'arrivée véritable du héros, miraculeusement échappé de la mort, mais fait prisonnier par les Sudistes, d'où son silence prolongé.

De par cette unique perspective, *Un revenant* répond fort bien à la typologie du roman d'aventures traditionnel généralement acceptée et connue : amour interdit, confrontation du bien et du mal, rebondissements de toutes sortes, exotisme (ici historique), etc. L'emploi de la fantasmagorie y va cependant bien au-delà du fort connu *deus ex machina*. La projection, dans la chambre d'hôtel occupée par le détesté Grippard³, d'« une série de diabolins et autres figures lumineuses » (p. 238) ne joue d'abord que sur les traditionnelles peurs liées à la notion de mort et d'inconnu, et témoigne de l'emploi, fréquent en Europe, et presque inconnu encore au Québec, de la lanterne magique. La suite s'avère toutefois bien plus révélatrice, alors que le décédé revient à la vie, « vêtu de l'habit qu'il portait lorsqu'il s'était jeté dans le fleuve » (p. 239) et qu'il apparaît, dans une suite métaphorique reliée au concept méphistophélique, « au-dessus du foyer ardent » (p. 239). S'ensuit une fascinante conversation qui témoigne de la

³ Amoureux de Louise Latour, la fille de son patron, Léon Duroc est éloigné de celle-ci lorsque M. Latour l'envoie en apprentissage à Montréal chez un M. Grippard, accompagné d'une note de 1000 \$ qu'il doit déposer dans une banque. Homme d'affaires véreux, Grippard entreprend toutefois de subtiliser habilement cet argent, ce qui pousse le jeune homme à faire une tentative de suicide puis, pour se refaire un nom, à s'engager dans l'armée américaine, contre rétribution financière.

croyance en un univers parallèle qui évoluerait au même rythme que le nôtre et qui entretiendrait avec lui une communication constante : « Je suis obligé de revenir te voir [...]. Il y a au-delà d'un an que je t'ai commandé [...]. Tu vas donc écrire, séance tenante [...] un aveu du crime [...] et je vais le garder en ma possession pour m'en servir au besoin [...]. » (p. 239) Tout cela avant de le voir quitter la pièce, physiquement, par la porte, « qu'il ouvrit et referma avec fracas » (p. 239).

Sans en être tout à fait conscient sans doute, Tremblay faisait s'opposer dans son texte deux philosophies scientifiques fondamentales, qui ne s'affronteraient ouvertement qu'après qu'Einstein (1879-1955) eut établi les fondements de la relativité, d'abord avec ce qui fut appelé sa « théorie spéciale » de 1905, puis avec sa théorie dite « générale » sur le sujet, publiée en 1916 (1955). Selon Einstein, en effet, il existe dans l'univers une objectivité fondamentale qui permet de l'observer et de l'analyser sans que la présence de l'observant ne puisse venir le perturber. Les lois de cet univers sont pour lui indépendantes et immuables. L'espace-temps créé par Tremblay témoigne en ouverture de ces lois mises de l'avant par Einstein, alors que les diabolins ne servent qu'à insuffler la peur chez la victime, indice d'une action unidirectionnelle sans temporalité préalable. S'il peut exister un fantôme, ou un dieu, qui influe sur l'espace-temps humain, cela est en soi indubitable et est une partie constitutive des lois sous lesquelles l'être humain doit vivre. La relativité d'Einstein propose simplement une quête de la connaissance et de la compréhension de cet univers. En une longue suite philosophique née avec Aristote et depuis reprise siècle après siècle, Einstein croit en effet intimement à l'existence potentielle d'un savoir qui pourrait

mener à la compréhension ultime d'un univers qui existe et fonctionne tel quel, en attente, indistinctement de la nature de nos observations et de nos expérimentations sur lui.

Toutefois, l'interaction subséquente et simultanée des deux espaces-temps, proposée par Tremblay, même si ce n'est ici qu'un stratagème rendu possible grâce à une science qui n'est encore alors, en partie, que fiction, est en soi une révolution. Il faudra en effet attendre les réflexions du début de XX^e siècle de Max Planck (1858-1947), d'Erwin Schrödinger (1887-1961), de Werner Heisenberg (1901-1976) et, surtout, du Danois Niels Bohr (1885-1962) pour venir proposer une tout autre vision de l'univers, une vision qui, curieusement, cadrerait fort bien avec la seconde partie de l'utilisation de la fantasmagorie par les personnages du Tremblay de 1884. Chez Bohr, dans une théorie de la physique quantique qu'il développa progressivement à partir de 1913, l'observant et l'observé ne peuvent en effet être que complémentaires, chacun influençant obligatoirement les actions de l'autre. Par ailleurs, puisque les deux sont toujours en mouvement, aucune loi ne peut jamais être définitive ou certaine (Peat, 2002). À l'assurance d'un monde aux lois immuables d'Einstein et de ses prédécesseurs, Bohr en affirmait plutôt l'incertitude naturelle. Et lorsque le supposé spectre de Duroc, personnifié par son ami vengeur, fait référence à ses demandes passées, auxquelles Grippard n'avait pas encore répondu⁴, il pose en principe la

⁴ Plus tôt dans le roman, et insatisfaits de la maigre récompense qu'ils avaient reçue dans la ruse qui avait amené Léon Duroc à remettre l'argent de son patron à Grippard, deux de ses comparses, Bohémier et Brind'amour, avaient monté l'idée de frauder à leur tour Grippard par le biais de la fantasmagorie. Mis au courant de l'affaire, Leduc jouera sur la terreur créée préalablement chez Grippard par les deux vilains pour poursuivre sur leur lancée (p. 104-116).

croyance en l'existence d'un espace-temps parallèle, évolutif, changeant et donc dépendant de celui des personnages du présent du roman ainsi que des personnages appartenant en théorie au monde de l'au-delà, une version romancée de l'univers imaginé par Einstein. Traditionnellement, cette influence n'avait été qu'unidirectionnelle, un témoignage des incontournables lois naturelles que l'Homme devait chercher à comprendre, qu'elles soient scientifiques ou spirituelles, mais qui existaient quelque part, en attente de la découverte. De façon certainement inconsciente, Tremblay posait ainsi un premier jalon, « un petit pas pour l'homme », vers la physique quantique.

La science-fiction au service de la démocratie du peuple

Alors qu'Einstein et Bohr réfléchiront sur les calculs nécessaires à la compréhension de la vitesse de la lumière et de l'énergie fournie par les atomes, un Tremblay infiniment plus modeste, appartenant à une société pour qui les notions de relativité et de physique quantique n'existaient pas encore, empruntera le chemin de la représentation visuelle du concept du mal, opposant du bien. Beaucoup pourrait être dit de l'union, dans cet instrument qu'est la lanterne magique, entre la science et la fiction, entre la science, le paranormal et la science-fiction. C'est en effet à Saint-Augustin que l'on doit le principe selon lequel le diable ne serait pas l'opposé de Dieu, mais simplement son serviteur malfaisant, maître du mensonge, mais incapable de performer, au contraire de son maître, de quelconques miracles. Son seul pouvoir véritable est la conjuration des

images, ce qui lui sert à engendrer, chez ses victimes, la tentation et le désir.

À la naissance de la lanterne magique, d'infinies possibilités s'offraient pourtant au possesseur de cet instrument optique qui, à l'instar de ses frères et sœurs (le microscope, le télescope, la lunette, etc.), aurait logiquement dû suivre l'idée traditionnelle du voir mieux et davantage. La lanterne magique avait à sa portée toute la beauté du monde; toutefois, ses inventeurs et ses utilisateurs ont invariablement choisi l'imagerie négative liée au mystère, à la pensée intime et au rêve; ils ont choisi la voie de l'illusion, ils ont choisi de projeter ce réel qui existe, croit-on, mais qui ne se voit pas. Dans l'univers tantôt relatif et tantôt quantique de Tremblay, cette illusion s'est matérialisée par des apparitions de types paranormales (fantômes, revenants, monstres de toutes sortes) et, bien sûr, par l'intervention, dans l'espace-temps humain, du diable lui-même, insatisfait, dans son propre espace-temps, des gestes de l'infâme Grippard. Avant d'être employée en conjonction avec un phonographe pour reproduire l'image et le son de la défunte cantatrice — une technologie donc beaucoup plus près du cinéma que de la simple fantasmagorie —, la machine d'Orfanik de Jules Verne avait, à l'instar de celle de Tremblay, servi à créer la terreur, dans le but d'effrayer la population d'un petit bourg roumain et la tenir loin d'un château que l'on croyait inhabité et qui servait de refuge à des personnages de morale douteuse.

Il est donc on ne peut plus paradoxal qu'un précepte spirituel catholique, celui de Saint-Augustin, ait servi de base, dans le roman de Rémi Tremblay, à l'élaboration d'un stratagème visant à contrecarrer un ou plutôt plusieurs autres

préceptes catholiques : le refus d'accepter l'idée de la prédestination, à la base de la notion de classes sociales invariables, la contestation de l'autorité « dûment » établie et donc voulue par Dieu, et la manifestation ouverte du droit au bien-être, sinon à la richesse. Le revenant de ce roman, victime de Grippard et héros disparu durant la guerre, est un être revendicateur de justice; contrairement au personnage traditionnel du même nom du folklore québécois toutefois, il ne revient pas sur terre pour réparer une faute; il y ressurgit plutôt pour exiger que des torts, dont un toujours vivant est responsable, soient réparés (Lemire, 1993, p. 229-236). Les maîtres de cette ruse croient alors nécessaire non pas de faire apparaître un Dieu de justice qui viendrait sermonner Grippard, mais plutôt, en ouverture, une « série de diabolins », à la suite desquels le « spectre » de Duroc se manifeste et s'exprime, vision de l'au-delà, d'« une voix caverneuse » (p. 245). Et, pour clore le tout, le fantôme du héros est finalement remplacé par Belzébuth lui-même, joué ici par Eugène : « Le fantôme de Duroc n'y était plus, mais Grippard recula d'horreur en voyant devant lui un diable noir pourvu d'une paire de cornes et de la queue traditionnelle. Le costume en batiste était couvert de raies phosphorescentes qui luisaient dans l'obscurité [...]. » (p. 246)

Curieusement, ce diable s'est manifesté non pas dans le but de proposer la convoitise, mais plutôt pour rendre justice, une justice morale éminemment acceptée par le lecteur du roman, mais une justice qui, encore une fois, venait contrecarrer les principes du catholicisme intransigeant alors particulièrement puissant au Québec. Eugène, le compagnon d'armes de Léon et la tête pensante de toute la stratégie, aurait-il pu agir de cette façon, avec une telle indépendance et un refus

du destin, s'il n'avait préalablement vécu aux États-Unis? L'Histoire nous enseigne que ce genre d'hypothèses est inutile; mais force est de remarquer que l'idéologie démocratique américaine, libéraliste, transpire dans cette action. Dans le second tome de *De la démocratie en Amérique*, Tocqueville avait bien souligné combien l'expérience de l'égalité, et peu sans doute n'est aussi égal que l'expérience de la misère et de la terreur dans la vie de tranchées durant une guerre qui fut une véritable boucherie, l'expérience de l'égalité donc, « développe dans chaque homme le désir de juger tout par lui-même; elle lui donne, en toutes choses, le goût du tangible et du réel, le mépris des traditions et des formes » ([1840] 1981, p. 44). Et, ajoute-t-il, « ceux qui cultivent les sciences dans les pays démocratiques [...] ne sont jamais disposés à jurer sur la parole du maître ». Fort de cette expérience et de ce sens de la réflexion, l'être humain peut ainsi aisément choisir de remettre en question les doctrines passées et présentes, imposées par une interprétation hiérarchique de la religion catholique que plusieurs considèrent déjà, dans un Québec dominé par l'ultramontanisme, comme exagérée et étouffante.

Au terme de ce roman d'aventures, un roman en partie réaliste et en partie autobiographique, la morale semble respectée : le bon a raison du méchant. Une lecture attentive, tout comme celle que fit par exemple Robert Major, qui sut découvrir la présence d'une idéologie libérale, pro-napoléonienne, dans les deux jusqu'alors interprétés comme très conservateurs *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie (1991, p. 179-211), laisse toutefois dégager des conclusions bien différentes. Rémi Tremblay avait vécu de nombreuses années aux États-Unis, avant et après la guerre; enfant et adolescent, il avait subi dans les usines de la Nouvelle-Angleterre les

expressions violentes du racisme américain et de son sentiment de supériorité (Tremblay, 1923, p. 325-329). Jeune adulte, il avait vécu l'intransigeance ecclésiastique canadienne-française et avait été dénoncé en chaire parce qu'il avait organisé une cueillette de fonds en faveur des assiégés de Paris durant la guerre franco-prussienne (2007 [1884], p. 325-329). Conservateur par croyances personnelles profondes — ce parti était beaucoup plus près du catholicisme que le parti libéral —, il avait néanmoins entendu ses têtes de file prononcer nombre de critiques acerbes et méchantes envers les Franco-Américains, ces « traîtres à la nation », cette « canaille » paresseuse, dont il était et avait été lui-même (Tremblay, 1923, p. 246). Le conservatisme partisan de Tremblay se fera toutefois de plus en plus incertain, remise en question qui se manifeste dans *Un revenant* par des démonstrations pratiques qui contredisent certaines des philosophies les plus importantes du catholicisme ultramontain, des contradictions qui l'amènent, inconsciemment sans doute, à proposer une vision du monde originale et pour son époque nettement digne de la science-fiction : l'opposition de deux théories scientifiques qui n'existaient pas encore. L'une, la relativité, qui se manifestait pratiquement plus ou moins consciemment dans la pensée occidentale depuis Aristote, mais qui n'avait pas encore été dignement théorisée, et une seconde, qui lui répondrait bientôt, la physique quantique. Par l'usage de la science, alliée à la fiction, le citoyen Rémi Tremblay, ouvert aux idées de démocratie et de liberté proposées par la nouvelle société américaine, se dressait donc contre l'autoritarisme religieux de son époque. Cette association triple — science, science-fiction et éthique citoyenne — est unique dans l'histoire littéraire québécoise du XIX^e siècle.

Bibliographie

- AUBERT DE GASPÉ fils, Philippe. (1968 [1837]), *Le Chercheur de trésors (ou L'Influence d'un livre)*, Montréal, L'Étincelle.
- DE TOCQUEVILLE, Alexis. (1981 [1840]), *De la démocratie en Amérique*, tome II, Paris, Garnier Flammarion.
- EINSTEIN, Albert. (1955 [1916]), *Relativity: The Special and General Theory*, trad. Robert W. Lawson, Princeton, Princeton UP.
- LEMIRE, Maurice (1993), *Formation de l'imaginaire au Québec, 1764-1867*, Montréal, L'Hexagone.
- MAJOR, Robert (1991), *Jean Rivard ou l'art de réussir*, Sainte-Foy, PUL.
- PEAT, F. David. (2002), *From Certainty to Uncertainty: The Story of Science and Ideas in the Twentieth Century*, Washington, Joseph Henry.
- TREMBLAY, Rémi. (2007 [1884]), *Aux chevaliers du nœud coulant*, Jean Levasseur (éd.), Sainte-Foy, PUL.
- . (2000 [1884]), *Un revenant*, Jean Levasseur (éd.), Sainte-Foy, La Huit.
- . (1923), *Pierre qui roule*, Montréal, Beauchemin.
- VERNE, Jules. (1966 [1892]), *Le Château des Carpathes*, Paris, Le Livre de Poche.
- WARNER, Marina. (2006), *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, New York, Oxford UP.

Résumé

Le Canada français littéraire du XIX^e siècle compte des œuvres relevant de l'utopie et de la science-fiction. Rémi Tremblay, Franco-Américain d'adoption, présente avec *Un revenant* (1884) une œuvre unique. Huit ans avant Jules Verne dans son *Château des Carpathes* (1892), Tremblay introduit la fantasmagorie dans la fiction. La science permet de véhiculer des idées libérales, dans le sillage de l'idéologie démocratique américaine. Par ailleurs, l'originalité du texte se trouve aussi dans le traitement fictionnel de la lanterne magique, qui fait se confronter deux philosophies scientifiques du XX^e siècle, la relativité d'Einstein et la théorie quantique.

Abstract

Nineteenth-century French Canadian literature includes several works relating to utopia and science fiction. Rémi Tremblay, a Franco-American returned to Canada, presents a unique work with his novel *Un revenant* (1884). Eight years before Jules Verne's *Château des Carpathes* (1892), Tremblay introduced the phenomenon of the fantasmagoria into fiction. The discourse of science allows for the dissemination of liberal ideas influenced by American democratic ideology. The originality of the text shows clearly in its fictional treatment of the magic lantern, which features the confrontation of two twentieth-century scientific philosophies, Einstein's theory of relativity and quantum theory.

Du post-exotisme avant la lettre : *Le Scalpel ininterrompu. Journal du docteur Jan von Fries* de l'Acadien Ronald Després

Benoit Doyon-Gosselin
Université Laval

Simon Lachance-Paquet
Collège de l'Outaouais

En 1962, alors que paraissent le recueil de poésie *Les Cloisons en vertige* et le roman *Le Scalpel ininterrompu. Journal du docteur Jan von Fries* de l'écrivain acadien Ronald Després, une violente querelle éclate dans le journal *L'Évangéline*, à partir d'une critique littéraire d'Euclide Daigle. Dans sa préface à la réédition du *Scalpel*, Maurice Raymond résume ainsi l'amorce de cette guerre de mots qui dura près de trois mois :

Cet article agressif divisera le lectorat acadien en deux : d'un côté, le bouillonnant cénacle des jeunes intellectuels, supporters de Després; de l'autre, les tenants du statu quo littéraire et social, dignes représentants de l'élite bourgeoise, ardents défenseurs bien sûr d'Euclide Daigle... (2002, p. x)

À la lecture de cette querelle entre les Anciens et les Modernes acadiens, on ne peut que constater que le seul roman de Després et sa poésie ont été mal compris par la critique. Il faut dire qu'en 1962, Antonine Maillet n'avait publié que quelques œuvres et que la modernité littéraire n'arriverait en Acadie que dans les années 1970. Or, *Le Scalpel ininterrompu* se déroule entre le 3 novembre 347 et le 3 novembre 367 et raconte l'histoire d'un médecin fou qui souhaite la vivisection de l'humanité. Il serait difficile de trouver une œuvre plus éloignée des thématiques acadiennes habituelles. Ainsi, ce roman d'anticipation, à la limite d'une certaine science-fiction satirique, peut être considéré comme un « cri d'alarme d'un visionnaire inquiet des dangers de la science moderne » (Gendron, 1984, p. 802). Dans son compte rendu critique au demeurant favorable, Alain Gendron conclura en affirmant que « [...] l'auteur semble toutefois manquer un peu de souffle; vers la fin du récit, il intègre plusieurs anecdotes qui ne font qu'embrouiller la narration. » Si cette critique pouvait être justifiée à l'époque, c'est surtout en raison d'une compréhension lacunaire de l'approche romanesque de Després. Depuis, la thèse de doctorat de Maurice Raymond (2003) a permis de mieux comprendre la poétique de l'auteur. Pour notre part, à l'aide des nouvelles tendances romanesques de la fin du XX^e siècle, il serait tentant de lire *Le Scalpel ininterrompu* en tant que précurseur du mouvement post-exotisme.

Le post-exotisme existe depuis 1991 alors qu'Antoine Volodine tente de décrire le genre auquel appartient son œuvre. Ne souhaitant être associé à la science-fiction, l'auteur s'autoproclame porte-parole du mouvement qui comprend plutôt des hétéronymes de Volodine lui-même. Selon ce dernier, les éléments thématiques les plus pertinents associés au post-exotisme vont de l'échec des luttes révolutionnaires aux génocides du XX^e siècle. Il est également question des utopies, de la solitude, de la difficulté de distinguer entre rêve et réalité et de la dérive vers la folie.

L'objectif de notre article est de montrer comment *Le Scalpel ininterrompu* pourrait être considéré à juste titre comme un roman post-exotique avant la lettre. Notre étude fournira une nouvelle piste d'interprétation de ce curieux roman qui permettra de réactualiser l'œuvre de Després. Pour y arriver, nous décrirons en premier lieu les grandes lignes du post-exotisme. Dans une seconde partie, nous tenterons de montrer en quoi le roman de Després peut se comprendre comme un récit post-exotique.

Définition du post-exotisme

Le post-exotisme est un courant littéraire fictif, forgé de toutes pièces par l'écrivain français Antoine Volodine. On dit souvent de ce courant qu'il est hermétique, qu'il se situe en marge de la littérature traditionnelle ou « de librairie ». Ellen Dawkes, porte-parole fictionnel du post-exotisme, déclare dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* :

Je dis « votre » académisme, « votre » littérature, mais... Ne voyez pas là une élégance... destinée à tendre entre vous et nous je ne

sais quelle passerelle paradoxale... mondaine... Vous savez, le gouffre qui nous sépare ne se franchit pas... Votre littérature et la nôtre... ne dialoguent pas... (Volodine, 1999, p. 33)

C'est dans cet hermétisme, dans ce désir de couper les ponts avec la littérature conventionnelle, que l'on peut trouver l'un des éléments les plus importants du post-exotisme. En effet, cet acharnement à vouloir construire un univers littéraire qui se situerait en marge de la littérature d'aujourd'hui serait dans l'impossibilité de se concrétiser si, pour parvenir à leurs fins, les auteurs post-exotiques ne cherchaient pas tout d'abord à présenter des œuvres apparemment incompréhensibles aux yeux d'un lecteur normal, c'est-à-dire d'un lecteur qui ne ferait pas partie intégrante de l'édifice littéraire échafaudé par Volodine et sa cohorte d'écrivains fictifs. Toute la poétique volodinienne est influencée par cette volonté, clairement affichée dans les romans, de tromper le lecteur grâce à des techniques narratives audacieuses. À terme, cette poétique modifie les rapports traditionnels entre le lecteur et le narrateur, puisqu'elle place ces derniers au cœur de rapports de force complexes au cours desquels le lecteur cherche à découvrir la brèche dans la muraille textuelle érigée par le narrateur.

Que l'œuvre de Volodine soit largement tributaire de celles des Nouveaux Romanciers tels que Robert Pinget ou Claude Simon, voilà un fait que personne n'osera mettre en question. En effet, il est difficile de ne pas remarquer que la plupart des éléments « déroutants » que l'on peut recenser dans les romans de Volodine — métafiction, textualité composite, dédoublement des personnages, enchevêtrement des trames narratives, etc. — étaient déjà présents sous différentes formes dans certains ouvrages de ces écrivains. À cet égard, c'est *L'Inquisitoire* (1962) de Pinget qui, nous semble-t-il, demeure

l'un des prédécesseurs les plus importants, avec Nathalie Sarraute, de l'œuvre de Volodine, puisque ce roman, lors de sa parution en 1962, a contribué à populariser un procédé littéraire jusqu'alors rare et marginal, celui de l'interrogatoire, et a par conséquent ouvert la possibilité d'instaurer, au cœur même de la diégèse romanesque, un rapport de force entre les personnages occupant les fonctions d'interlocuteurs intradiégétiques. Ce procédé, que l'on retrouve aussi de façon différente chez Robbe-Grillet, Volodine le reprend dans la quasi-totalité de ses romans pour mettre au jour les rapports de force complexes qui sous-tendent les relations entre les différents types de personnages post-exotiques.

En effet, dans cet univers de luttes et de tensions, deux figures se démarquent des autres. Il y a d'abord celle du personnage récepteur, laquelle se situe généralement du côté du pouvoir politique en place. Bien sûr, cette posture idéologique n'est pas rigide, puisque les personnages récepteurs des romans prêtent souvent main-forte aux personnages émetteurs — lesquels se situent davantage du côté des forces révolutionnaires — en leur offrant des conseils, en organisant leur exil, en leur permettant d'échapper à la menace des camps d'internement et même en leur permettant d'accomplir la tâche qui leur tient le plus à cœur : narrer, raconter. Ainsi, les personnages récepteurs, malgré le côté oppresseur que leur confère leur appartenance au pouvoir totalitaire, peuvent agir à titre d'alliés (improbables certes, mais dont l'apport ne doit pas être sous-estimé) par rapport aux personnages émetteurs. Ce rapprochement des deux figures antithétiques doit cependant être relativisé.

Les personnages récepteurs peuvent continuer d'exercer une menace envers les personnages émetteurs, puisqu'ils cherchent, en prenant appui sur la proximité nouvellement établie entre eux, à exercer un contrôle sur la narration. Face à cela, les personnages émetteurs, s'ils veulent conserver l'emprise sur leurs récits respectifs, se doivent de mettre en place une série de dispositifs narratifs destinés à complexifier leur récit et, par conséquent, à leurrer le personnage récepteur (et le lecteur). Il est important de noter que ces rapports de force se situent généralement dans un contexte politique explosif, teinté d'oppression, de révolte, de totalitarisme et d'exil. C'est donc à l'intérieur même de la fiction que se trouvent les motifs et l'impulsion initiale de la complexité narrative des romans post-exotiques. Ainsi, qu'il s'agisse du dédoublement des référents historiques et culturels, de la multiplication des différents avatars ou de la prolifération des textes au sein d'un ensemble composite aux limites indiscernables, il est primordial de se souvenir du fait que même si, au départ, ces dispositifs étaient et sont toujours employés par les personnages afin de tromper la vigilance des agents qui les surveillent, il n'en demeure pas moins qu'ils entraînent une série d'effets qui, dépassant leur cadre d'origine, agissent jusque sur la conduite même de la narration.

Une narration de combat

Dans la plupart des romans de Volodine, la narration est guidée par certaines modalités structurelles, lesquelles diffèrent largement d'une œuvre à l'autre. Parfois, ces modalités peuvent prendre la forme de contraintes mathématiques quasi oulapiennes;

c'est le cas notamment de *Des anges mineurs* (1999), qui, en plus de comporter exactement 66 666 mots, est composé de quarante-neuf courts segments narratifs. *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997) est également constitué de quarante-neuf chapitres, et le récit-cadre de *Lisbonne, dernière marge* (1990) est quant à lui formé de sept parties distinctes (7 étant la racine carrée de 49, lui-même chiffre tantrique censé correspondre, dans le *Bardo Thödol*, *Le livre des morts tibétain* (Dargyay et Dargyay, 1981), au nombre de jours que le défunt doit passer dans le Bardo avant de se réincarner¹). Par contre, dans certains autres romans, les modalités structurelles sont davantage de nature thématique; bien que l'on puisse trouver dans leurs organisations respectives des traces de contraintes mathématiques, on remarque que ces dernières ne sont qu'ornementales et que le véritable modèle structurant des textes réside dans un thème central, comme c'est le cas dans *Des anges mineurs*, qui, en plus de comporter quarante-neuf *narrats*, est également pourvu d'une structure en miroir grâce à laquelle chaque segment narratif trouve son « reflet », sa symétrie à l'autre extrémité du roman. Ainsi, le premier *narrat* trouve sa suite dans le quarante-neuvième, le second dans le quarante-huitième, etc., et ce, jusqu'au *narrat* numéro vingt-cinq, lequel constitue le cœur du récit. Ainsi, la contrainte numérologique se voit appuyée, renforcée par la thématique du double. L'influence de ces modèles est telle, dans le corpus post-exotique, qu'on peut parler à leur sujet de véritables logiques narratives, puisque ce sont eux qui agissent à titre de « puissance organisatrice du récit » (Sturgess, 1992, p.35; nous traduisons) et qui « retiennent ensemble les éléments disparates du texte » (p. 29). Ces logiques narratives ont évidemment pour objectifs de complexifier à outrance le récit, afin

¹ Pour une étude plus approfondie de l'influence de la numérologie sur la construction des romans de Volodine, voir Hippolyte (2006).

d'empêcher leur décryptage par un quelconque lecteur exogène au courant et à la philosophie post-exotiques.

L'Histoire déconstruite

Les histoires racontées dans les romans d'Antoine Volodine sont profondément ancrées dans l'Histoire, mais le corpus post-exotique est loin d'appartenir au genre du roman historique. L'œuvre de Volodine comprend un élément dystopique, voire uchronique qui n'est certainement pas étranger au fait que l'auteur a d'abord publié dans la collection SF « Présence du futur » chez Denoël avant de passer chez Minuit. En effet, ses romans ne décrivent pas de manière réaliste une période historique donnée, mais s'attardent à déconstruire ce volet de l'histoire contemporaine qu'est le XX^e siècle. Ainsi, le traitement narratif du contexte historique diffère largement d'un roman post-exotique à l'autre. Par exemple, dans *Lisbonne, dernière marge*, l'un des romans les plus archétypaux du post-exotisme, nous assistons à une certaine compartimentalisation des divers niveaux de réalité. En effet, grâce aux procédés de mise en abyme et de fragmentation — procédés qui, par ailleurs, sont issus de la logique narrative qui constitue la base structurelle de l'œuvre —, le récit zigzague entre la fiction historique, dont le contexte est basé sur des références à l'histoire « réelle », et l'onirisme, où la fiction déforme les référents historiques tout en permettant une certaine profondeur dans l'exploration thématique, profondeur que le récit historique ne pouvait atteindre étant donné son confinement à un certain degré de réalisme. Dans *Le Nom des singes* (1994), la situation est différente, car le roman ne s'embarrasse ni du procédé spéculaire de la mise en abyme, ni de

la fragmentation provoquée par la textualité composite, sans pour autant mettre de côté les divers niveaux de réalité propres à la poétique post-exotique. Il en résulte une œuvre étrange, hybride, dont la principale caractéristique est qu'elle fusionne en une seule trame narrative les multiples degrés de réalité que *Lisbonne, dernière marge* travaillait à isoler et à séparer. En effet, dans le roman, les références à l'histoire révolutionnaire de l'Amérique du Sud sont nombreuses, mais à aucun moment on ne peut avancer que la référentialité historique du *Nom des singes* est juste et avérée, étant donné que la narration abonde également en éléments oniriques ou surréalistes. Il en résulte une fiction hybride, à mi-chemin entre l'histoire et l'onirisme.

Ici encore, on ne peut passer sous silence l'influence majeure de la logique narrative qui est à la base de l'œuvre : celle de la fusion, laquelle exerce un ascendant important sur le traitement des références historiques par le récit post-exotique. Nous pouvons également avancer le fait que ces mêmes références exercent à leur tour une influence sur la conduite du récit, étant donné qu'elles contribuent à y créer des réseaux de sens disséminés, des strates d'interprétation qui auront un rôle immense à jouer lors de la lecture des romans post-exotiques. Ainsi, le récit post-exotique ne fait pas explicitement référence à l'histoire, mais il l'assimile, la triture, la déforme et la déconstruit afin de créer un monde à mi-chemin entre l'onirique et le politique.

Des personnages post-humains

Le roman post-exotique regorge de personnages étranges, atypiques, difformes. Pourtant, malgré cette étrangeté latente, il

n'est pas trop laborieux de dresser une liste des principales caractéristiques de ces individus bizarres. D'abord, tous évoluent dans l'un des deux plateaux de la balance du pouvoir : les uns s'érigent en oppresseurs, en bourreaux ou en investigateurs, et les autres sont davantage des victimes, des marginaux ou des révolutionnaires. Nous ne trouvons dans aucun cas de personnages neutres ou non impliqués dans la lutte de pouvoir qui sévit au cœur des romans post-exotiques : pour exister dans ce monde, il faut prendre position sur l'échiquier. Ensuite, chaque personnage possède une quelconque capacité à raconter (ils sont donc écrivains ou narrateurs) ou est versé dans l'art du chamanisme, lequel implique de nombreux pouvoirs comme la bilocation ou la capacité d'abriter plusieurs âmes en un seul corps. Finalement, le lien qui unit les personnages à l'animalité est extrêmement fort ; en effet, certains d'entre eux vont même jusqu'à développer un véritable « devenir-animal » (Deleuze et Guattari, 1975, p. 24) en se transformant, par exemple, en coquerelle (voir Volodine, 2002) ou en oiseau (voir Volodine 2004 et 2007).

L'objectif du récit post-exotique n'est donc pas de présenter des personnages réalistes, mais bien de faire de ces personnages les « victimes » de la narration. En effet, cette dernière leur fait traverser un véritable chemin de croix au cours duquel leurs esprits et même leurs corps se désagrègent littéralement ou subissent des mutations grotesques et irréversibles. On remarque donc que le récit post-exotique agit comme une véritable machine de guerre, transformant les référents historiques et les personnages pour les remodeler et les assimiler. Ce processus est bien sûr tributaire du désir des narrateurs de complexifier à outrance leurs récits, d'en faire des objets indéchiffrables aux non-

initiées afin de créer, à terme, un courant littéraire de combat qui constitue un véritable défi au lecteur.

Et la lecture?

Malgré le désir affiché de lutter contre le lecteur, les romans post-exotiques mettent en place un efficace système d'adhésion romanesque. En effet, en introduisant dans le récit des éléments dont le contenu référentiel peut facilement être repéré, les œuvres parviennent à capter l'attention du lecteur; c'est seulement par la suite, une fois le lecteur mis en situation de confiance, que les éléments des récits commencent à montrer leur face plus déroutante, plus complexe, et tentent de dérouter le lecteur qui, rappelons-le, est souvent identifié comme étant un pion des régimes totalitaires contre lesquels les narrateurs s'efforcent de résister. Mais puisque la *captatio illusionis* a déjà été assurée en début de lecture², cette complexité ne nuit pas à l'adhésion romanesque; au contraire, elle permet au lecteur de pénétrer dans un monde pragmatiquement vraisemblable, un monde textuel qui emprunte à la réalité sans toutefois la calquer et qui se fonde sur cet emprunt au réel pour ancrer sa fiction, pour la rendre crédible aux yeux du récepteur. Ainsi, l'on peut affirmer à propos des romans post-exotiques qu'« [e]n dépit ou à la faveur de ces manipulations, le pacte romanesque se voit éclairé, comme si cette redéfinition de l'autorité narrative engageait une nouvelle légitimité de l'illusion consentie, qui assume désormais et dépasse le soupçon »

² Le lecteur a déjà été introduit dans un monde qui, pour lui, contient des éléments qui se rattachent à son expérience existentielle et, de ce fait, lui permettent de s'identifier au texte.

(Fortier et Mercier, 2006-2007, p. 150). L'on peut aussi affirmer que la complexité du récit post-exotique ne remet pas en question la *captatio illusionis*; paradoxalement, elle ne contribue pas, contrairement à ce que les motivations intradiégétiques des romans nous laissent croire, à les rendre imperméables, hermétiques ou encore illisibles. Au contraire, il semble que malgré ce que les personnages-narrateurs affirment, ces romans veulent être lus. Bien sûr, ils mettent en place une série d'éléments destinés à complexifier la lecture, mais, au final, ces procédés « redéfinissent l'autorité narrative, sans pour autant sacrifier la *captatio illusionis* » (*ibid.*, p. 140), et le paradoxe post-exotique, lui, persiste.

Le Scalpel ininterrompu : un roman post-exotique avant la lettre

Écrit sous la forme d'un journal dont la première entrée date du 3 novembre 347, *Le Scalpel ininterrompu*, narré par le docteur Jan von Fries, se termine vingt ans plus tard jour pour jour, soit le 3 novembre 367. Le roman raconte comment le docteur accomplit la vivisection de l'humanité entière. Au départ, le docteur et son projet se situent dans la marginalité. Cependant, à l'aide de sa maîtresse et collaboratrice Miss Mesméra et de la fondation du parti politique vivisecteur, le projet se conclura avec succès lorsque le docteur, dernier humain sur Terre, se glissera lui-même dans « Mesmy », la machine à vivisection.

À la lumière de ce succinct résumé de la diégèse, il est évident que ce roman appartient à un univers littéraire en marge de la littérature acadienne des années 1960. Le texte, publié à un moment où le Nouveau Roman n'était pas encore

largement diffusé, appartient en partie au roman d'anticipation. La présence de ces personnages étranges et atypiques et leur projet pour le moins saugrenu, associés au titre même de l'œuvre, font appel à l'imaginaire délirant du fantastique et de la vision apocalyptique de la fin du monde. Comme le remarque à juste titre Maurice Raymond (2003, p. 201), le choix d'écrire un journal et de mettre en scène un médecin fou suggère fortement des œuvres comme *Frankenstein* (1985 [1818]) de Mary Shelley, *Dracula* (1997 [1897]) de Bram Stoker, « Le Horla » (1927 [1887]) de Guy de Maupassant ou encore *L'Île du docteur Moreau* (1996 [1886]) de H.G. Wells. En fait, tout dans ce roman concourt à le lier au post-exotisme, à commencer par l'incompréhension généralisée du lecteur moyen, représenté par Euclide Daigle :

Savez-vous ce qu'est un « scalpel »? C'est un petit couteau bien tranchant dont se servent les médecins pour ouvrir la chair. Savez-vous ce qu'est « un scalpel ininterrompu? » Non? Moi non plus. Després semble être un original qui fait des efforts pour exprimer un subconscient bouleversé, ou pour épater (1964, p. 4).

En plus de son titre et de son propos, le roman se situe également dans la marge générique. En choisissant de le définir comme une sotie, Després semble vouloir le faire échapper à toute catégorie. Comme le souligne Raymond, on oscille entre la farce médiévale et *Les Caves du Vatican* (1922) d'André Gide : « Ainsi, ce genre particulier de la sotie est-il un véritable exutoire à l'esprit torturé du narrateur, lui permettant de soulager, de mettre en scène son forfait (sur la place publique), son habit de respectabilité (celui de "docteur"), lui garantissant une impunité momentanée. » (Raymond, 2003, p. 220) Bien que ces réflexions préliminaires fournissent quelques indices de

l'appartenance du *Scalpel ininterrompu* au mouvement post-exotique qui lui est postérieur, d'autres caractéristiques majeures du récit tendent à valider notre hypothèse.

Rappelons que, dans les récits post-exotiques, il existe un rapport de force complexe entre les personnages. On trouve souvent un personnage émetteur et un personnage récepteur. Ce dernier, habituellement du côté du pouvoir politique, donne des conseils et permet même au personnage émetteur, un être marginal et révolutionnaire, d'accomplir les tâches auxquelles il tient le plus. Un rapport de ce type s'établit dès les premières pages du *Scalpel ininterrompu*. En effet, dans la première entrée du journal, on apprend que le docteur von Fries vit une rupture, une sorte d'effacement entre le réel et l'imaginaire : « Une voix s'est fait entendre. [...] J'ai senti qu'autour de moi, les objets passaient en camp ennemi. » (p. 3-4) Le docteur s'exclame alors que, dans moins d'une semaine, un homme subira la vivisection et que le « bistouri le déchiquettera sans pitié » (p. 4). Ainsi, en raison de la voix mystérieuse, l'homme qui vivait seul avec son domestique décide de faire passer une annonce dans le journal afin de recruter une première victime.

Dans la deuxième entrée du journal, on apprend que le serviteur Fidélio a chassé la première venue, supposément une clocharde. Le docteur von Fries la somme de revenir et, en moins de cinq pages, une métamorphose se produit. D'abord mendicante, la femme devient une nécromancienne et le savant finit par dire : « J'étais sous son emprise, pieds et poings liés. Je l'aurais suivie séance tenante au bout du monde. Je me serais prosterné pour coller mes lèvres à la poussière de ses misérables souliers. » (p. 11) Si le docteur passe de l'indifférence à l'admiration sans bornes, c'est surtout en raison

de la voix de Miss Mesméra. Même quand von Fries tente de ne plus l'écouter, il reste hypnotisé : « Sa voix se fit tout onction; mais je n'allais tout de même pas céder au piège de sa voix. » (p. 11) Se pourrait-il qu'il s'agisse de la même voix entendue dès l'incipit par le docteur alors qu'il ne connaissait pas encore Miss Mesméra? On peut le croire, car le docteur affirme : « Au fait, je ne crois pas que le langage qu'elle emprunta fût celui de la parole. » (p. 11) La femme, en tant que personnage récepteur, agirait alors comme la partie inconsciente du docteur, cette voix intérieure qui lui permettra d'accomplir son destin. Certes, Mesméra n'est pas au départ un personnage lié au pouvoir. Elle se situe du côté de la marginalité et doit être considérée comme un double du docteur dont « les paroles sorties de [s]a bouche [sont] dictées par un souffle inconnu » (p. 13). Le souffle de Mesméra rôde « près de [s]on lit et, la tête rejetée en arrière, prononce des paroles inintelligibles » (p. 20). Plus le récit avance, plus Miss Mesméra joue un rôle de premier plan et devient la figure publique du mouvement vivisecteur pour enfin se transformer en figure politique du parti vivisecteur. Elle finit par trouver sa place du côté du pouvoir et permet au docteur de rester dans l'ombre afin de poursuivre le projet prévu à la suite de leur rencontre : « Miss Mesméra a fait de moi l'instrument de la Vérité qu'elle possède. Désormais, nous allons nous employer ensemble à la purification du monde par la vivisection. » (p. 28) Bref, par sa capacité à raconter son histoire dans son journal, le docteur von Fries doit être considéré comme le personnage émetteur par excellence du récit post-exotique. Marginal et révolutionnaire, il devient, grâce au personnage récepteur Mesméra, le véritable bourreau de l'humanité. Un rapport de force complexe s'instaure entre les deux personnages, dont l'un semble le double de l'autre. Mesméra, en tant que voix

intérieure, devient l'élément catalyseur pour que le docteur suive sa voie/voix.

Par ailleurs, à l'instar des récits post-exotiques, le roman de Després est formé d'une textualité composite qui complexifie la trame narrative. Ainsi, au début du dernier tiers du roman, sans raison évidente à première vue, von Fries insère dans son journal un texte de Guy de Maupassant, « La rouille » (1956 [1882]), qui figurerait « parmi les œuvres littéraires [...] adaptées au goût de notre époque » (p. 129). La version originale de cette nouvelle raconte l'histoire du baron Hector Gontran de Coutelier et de sa passion pour la chasse. Le narrateur intègre donc le texte en question en remplaçant toutefois le mot « chasse » par le mot « vivisection » : « Il n'avait eu, toute sa vie, qu'une inapaisable passion : la vivisection. Il viviséquait tous les jours, du matin au soir, avec un emportement furieux. » (p. 130) La nouvelle devient ainsi une mise en abyme du récit premier de von Fries. Alors qu'un docteur se sert d'un scalpel, un baron de Coutelier pourrait se servir d'un couteau. De plus, le chien du baron, au lieu de porter le nom de Médor comme dans le texte original, se nomme Bistou. Toutes les transformations apportées au texte original contribuent en fait à créer des réseaux de sens disséminés chers aux œuvres de Volodine et de ses hétéronymes.

Dans le même ordre d'idées, à la suite de cet intertexte puisé chez Maupassant, Després ajoute un intratexte intitulé « Estival ». Cette création originale de Després met en scène Max, Monique et le chien de Max, nommé Prince Michkou. Le récit aborde « [l'] amitié particulière » (p. 145) entre Max et son

chien³. Une analyse onomastique minimale permet d'affirmer que Max est aussi un nom populaire pour les chiens et, surtout, que le nom des chiens dans chacun des textes riment en [ou]. Comme le fait remarquer Maurice Raymond, « [c]es textes sont bien sûr des mises en abyme du *Scalpel*, reprenant l'essentiel de son discours impossible et présentant au niveau des personnages principaux des couplages intéressants. » (2003, p. 240). Dans l'esprit du post-exotisme, ces couplages reposent sur des dédoublements des personnages, comme celui du docteur et de Miss Mesméra évoqué plus haut :

Max et le Baron de Coutelier sont pour leur part des images de von Fries (c'est-à-dire l'auteur), sortes de projections intertextuelles de sa nature scientifique et/ou d'écrivain. Prince Michkou et Mme Vilers [dans « La rouille »] sont, parallèlement, des reflets de Miss Mesméra, projections intertextuelles de sa nature de compagne fidèle et dévouée, de complice et d'amante (potentielle). (2003, p. 241)

Ces dédoublements de personnages contribuent à la circularité du récit et les intertextes qui semblent à première vue brouiller la narration servent en fait à leurrer le personnage récepteur (et le lecteur). Ce personnage est évidemment Miss Mesméra, qui fascine le narrateur du journal, mais qui en même temps lui fait peur. Dès les premières pages du roman, le docteur affirmera que sa capacité de raconter son histoire à travers le journal, une autre caractéristique des textes post-exotiques, reste le dernier rempart contre l'oppression de Miss Mesméra : « [c]e cahier, seul instrument de défense, seule partie de moi-même que j'aie réussi à soustraire à son emprise, renferme des

³ Comme le montre Raymond dans sa thèse de doctorat, le roman de Després, à l'instar du reste de son œuvre, comprend une large part de refoulement homosexuel, d'où cette relation entre un homme et son chien au détriment de son amoureuse.

pages trop fortement ancrées dans mon cœur pour qu'elle ne parvienne à le lire, un jour ou l'autre » (p. 18). Ainsi, pour conserver son emprise sur son journal, le docteur insère des micro-récits qui deviennent des dispositifs servant à complexifier le récit afin de lutter contre la possibilité que Mesméra prennent contrôle de la narration : « Et je ne fais que reculer l'instant où les sourds projets de révolte qui fomentent en moi seront définitivement avortés par ces mains d'albâtre et ces yeux de faucon desséchés. » (p. 18)

Il existe également dans le roman un fort lien à l'animalité, une autre caractéristique des récits post-exotiques. En plus de la présence, dans les intertextes, de Bistou et Prince Michkou, Monique dort « recroquevillée en chatte » (p. 141) alors que Max reste associé au chien. De plus, dans le journal de von Fries, la vivisection, avant de devenir l'élément rassembleur (!) de l'humanité, avait commencé dans la clandestinité de la demeure du docteur. Ainsi, le domestique/serviteur du docteur se nomme Fidélio, qui, tel un chien, est le fidèle ami de l'homme. Après le suicide de ce dernier — Fidélio portait ombrage à la forte présence de Miss Mesméra —, le docteur décide de le disséquer. Cette première étape accomplie donne le courage nécessaire à von Fries pour accomplir sa première vivisection non pas sur un humain, mais sur sa chatte Lydia qui nuit, elle aussi, au pouvoir de Mesméra : « Lydia profitait de mes distractions pour régner en maîtresse sur la maison, comme si son immense queue eût été une couronne. » (p. 23) À la suite de cette première vivisection, « tous les chats du continent se sont attroupés à ma barrière pour montrer un véritable carnaval d'oraisons funèbres qui m'a rompu la tête. Les mânes de Lydia ont été à l'honneur jusqu'aux petites heures

du matin. » (p. 24-25) Bref, les liens entre les personnages et l'animalité ne font aucun doute dans ce roman avant-gardiste.

Un dernier lien entre *Le Scalpel ininterrompu* et le mouvement post-exotique mérite d'être relevé. Alain Gendron remarque que le roman « est une caricature de la société américaine » (1984, p. 801) et que le rêve de von Fries consiste en un « holocauste volontaire » qui « met en évidence les dangers d'une technique mal employée » (p. 802). De fait, au-delà de l'absurdité du projet, le roman reste profondément ancré dans l'Histoire par ses liens avec l'Holocauste et les génocides. À l'instar des romans de Volodine, qui n'ont rien à voir avec le roman de type historique, le texte de Després s'emploie à déconstruire le XX^e siècle en dénonçant implicitement les peuples qui auraient pu élire des partis politiques comme le parti vivisecteur. D'ailleurs, il n'est pas anodin que ce soit un religieux, le père Duferle, qui aille « d'un groupe à l'autre, travailleur inlassable, prêcher l'épuration par le bistouri et la promesse d'une nouvelle humanité » (p. 85). En dirigeant une croisade nationale en faveur de la vivisection, le père Duferle fait écho aux missions colonisatrices et à la collaboration du champ religieux avec le champ politique. En ce sens, Després, sans le savoir, a peut-être écrit un premier roman post-exotisme avant l'existence même du mouvement.

Conclusion

À la lumière de cette relecture du *Scalpel ininterrompu*, il est possible de le lier de façon probante au mouvement post-exotique d'Antoine Volodine. Héritier des Nouveaux Romanciers, Volodine et ses hétéronymes proposent des

fictions qui semblent au départ incompréhensibles pour le lecteur. En déconstruisant l'Histoire à l'aide d'une textualité composite, en créant des mises en abyme où se dédoublent les personnages et, surtout, en opposant des personnages émetteurs et des personnages récepteurs qui luttent dans un rapport de force particulier, les récits post-exotiques s'inscrivent à leur façon en marge d'une certaine idée de la littérature.

En ce sens, le roman de Ronald Després, publié en 1962, s'éloigne considérablement des textes acadiens publiés à la même époque. Faisant fi du référent spatial local, *Le Scalpel ininterrompu* intègre divers éléments propres au mouvement qui naîtra trente ans plus tard. Le roman d'anticipation, mal compris en Acadie et déroutant pour la critique littéraire, propose une fiction satirique dans lequel un rapport de force entre le docteur Jan von Fries et Miss Mesméra existe, même si les deux protagonistes tendent vers une même finalité. Comprenant deux micro-récits qui complexifient la narration, l'œuvre de Després déconstruit l'Histoire en fusionnant des éléments liés aux génocides, aux régimes dictatoriaux et à la surutilisation de la technologie.

Dans le cadre de l'histoire littéraire, l'œuvre de Després semble aujourd'hui pratiquement oubliée malgré la réédition de sa poésie et de son roman aux Éditions Perce-Neige. Il faut dire qu'à son époque, Després se trouvait en concurrence avec une Antonine Maillet qui produisait des romans et des pièces de théâtre en synchronie avec l'horizon d'attente du lectorat acadien, bien loin de la littérature de genre avant-gardiste que proposait Després.

Bibliographie

- DAIGLE, Euclide. (1963), « Une critique littéraire », *L'Évangéline*, 14 janvier, p. 4.
- DARGYAY, Eva K. et Gesche Lobsang DARGYAY (dir.). (1981), *Bardo-Thôdol, Le livre tibétain des morts*, préf. du Lama Anagarika GOVINDA, Paris, Albin Michel.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. (1974), *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DESPRÉS, Ronald. (2002 [1962]), *Le Scalpel ininterrompu. Journal du docteur Jan von Fries. Sotie*, Moncton, Éditions Perce-Neige, coll. « Mémoire ».
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER. (2006-2007), « L'Autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions. », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 139-152.
- GENDRON, Alain. (1984), « *Le Scalpel ininterrompu*, roman de Ronald Després », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome IV, 1960-1969*, Montréal, Fides, p. 801-802.
- GIDE, André. (1922), *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard.
- HIPPOLYTE, Jean-Louis. (2006), « La Houle du virtuel : les non-lieux de Volodine », dans Anne Roche (dir.), *Écritures contemporaines 8 : Antoine Volodine. Fictions du politique*, Paris / Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », p. 127-140.

- MAUPASSANT, Guy de. (1956 [1882]), « La rouille », dans Albert-Marie Schmidt (dir.), *Contes et nouvelles*, Paris, Albin Michel.
- . (1927 [1887]). *Le Horla*, Paris, Conard.
- PINGET, Robert. (1962), *L'Inquisitoire*, Paris, Minuit.
- RAYMOND, Maurice. (2002), « Présentation », dans Ronald Després, *Le Scalpel ininterrompu*, Moncton, Les Éditions Perce-Neige, p. i-xiv.
- . (2003), « Pour un exposé pragmatique du refoulement textuel : l'impossible et ses représentations chez l'écrivain acadien Ronald Després », thèse de doctorat, Moncton, Université de Moncton.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. (1985 [1818]), *Frankenstein*, New York, Penguin.
- STOKER, Bram. (1997 [1897]), *Dracula*, New York, Norton.
- STURGESS, Philip M., (1992), *Narrativity, Theory and Practice*, Oxford, Clarendon.
- VOLODINE, Antoine. (1990), *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Minuit.
- . (1994), *Le Nom des singes*, Paris, Minuit.
- . (1997), *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard.
- . (1999), *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- . (1999), *Le Post-Exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard.
- . (2000), *Bardo or not bardo*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- . (2002) *Dondog*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».

—. (2007), *Songes de Mevlido*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».

WELLS, H. G. (1996 [1896]), *L'Île du docteur Moreau*, Paris, Gallimard.

Résumé

Le Scalpel ininterrompu de Ronald Després fait figure d'œuvre unique. Antérieure à l'arrivée de la modernité en Acadie littéraire, la sortie du roman a provoqué une violente querelle littéraire, suivie d'une compréhension lacunaire du texte. Une telle réception rappelle une des caractéristiques du post-exotisme, courant littéraire fictif constitué par Antoine Volodine à la fin du XX^e siècle. Outre la question de la réception, le post-exotisme et la sotie desprésienne dépeignent un contexte politique dystopique, dans lequel les personnages post-humains entretiennent des rapports de force complexes. Enfin, le texte de Després repose, comme le post-exotisme, sur des techniques narratives complexes.

Abstract

Ronald Després' *Le Scalpel ininterrompu* is a unique work. Before Acadian literature had adopted the traits of modernism, this novel's release provoked a violent literary polemic, followed by a gap in critics' understanding of the text. Such a reception recalls the characteristics of "post-exoticism," a fictional literary movement initiated by Antoine Volodine at the end of the twentieth century. Besides raising the question of reception, post-exoticism and Després's "sotie" depict a dystopian political context, within which post-human characters maintain complex power relations. Finally, Després' text, like those of post-exoticism, relies on complex narrative techniques.

Le fantastique au temps de la Révolution tranquille : Claude Mathieu, *La Mort exquise*

Michel Lord

Université de Toronto

Après une quasi-éclipse¹ de près de soixante ans, le genre fantastique reprend vie graduellement au Québec dans les années 1960, cela dans un contexte sociopolitique et culturel très complexe que l'on qualifie toujours de Révolution tranquille, en raison des soubresauts que la société subit au cours de la décennie, après une longue période dominée par une tradition séculaire héritée de la vieille France, une stricte observance religieuse catholique romaine et un fort ancrage

¹ De 1837 à 1900, il y a eu une vague de récits gothiques et de contes folkloriques, certains fantastiques (voir, par exemple, Louis Fréchette [1996]). Puis la source s'est comme tarie dans la première moitié du XX^e siècle.

dans le terroir, même si le Québec est majoritairement urbain depuis le début du XX^e siècle. C'est dans ce contexte que le Québec commence à redéfinir son identité, passant de Canadien français à Québécois et, ce faisant, entrant dans un processus de métamorphose identitaire. D'ouverture sur le monde aussi, le Québec se mettant à produire dans tous les domaines (sociaux, économiques, culturels, littéraires, cinématographiques, musicaux, artistiques, etc.) des œuvres qui vont bouleverser à jamais, et de fond en comble, la tradition établie.

Une période de bouleversements

À certains égards, il y a des rapports à faire, toutes proportions gardées, avec l'émergence historique du fantastique en Europe à la fin du XVIII^e siècle. Le contexte québécois de 1960 est certes très différent de celui de la France de 1760 avec ses philosophes des Lumières et ses Illuministes. Mais il y a ceci de commun entre les deux périodes : on commence à contester la mainmise de l'Église sur le système social. Au Québec, le phénomène touche entre autres les institutions littéraires et académiques, responsables en grande partie de la propagation de la littérature ou de sa censure. Des groupes de pression laïcs incitent le gouvernement à déconfessionnaliser le système d'enseignement. On met sur pied la Commission Parent en 1960 et, en 1964, on crée le ministère de l'Éducation, qui réorganise, repense l'enseignement à tous les niveaux et sous toutes ses facettes (science, art, religion, littérature). Le haut clergé, encore très vigilant, s'assure tout de même que le système demeure confessionnel; il en perd néanmoins le contrôle absolu, qu'il avait depuis 1840.

Parallèlement à cette laïcisation, on assiste aussi à une chute graduelle de la pratique religieuse : le Québec cesse d'être un des grands bastions du catholicisme pur et dur. La société commence à être pluraliste, du moins sur le plan de la croyance. Et comme par hasard, on assiste à la montée des sectes, l'équivalent des Illuministes de la fin du XVIII^e siècle en Europe. Des centaines de sectes de toutes sortes naissent alors au Québec. Le parallèle entre la France de 1760 et le Québec de 1960, vu sous cet angle, paraît frappant : dans les deux cas, la montée du rationalisme provoque la chute de la croyance unanime, combattue par des philosophes en France, et aidée, au Québec, par la montée de la laïcisation et l'usure du pouvoir clérical. Quant aux nouvelles croyances, dans les deux cas, elles comblent le vide laissé par la chute du pouvoir catholique romain absolu.

Les conditions sont réunies pour voir la réapparition ou l'apparition du fantastique au Québec. Jusqu'alors dominée par un système unique de croyance qui faisait surtout appel à la pensée mythique, la société québécoise est de plus en plus traversée et portée par un courant de pensée critique, de résistance à la foi aveugle au surnaturel, bref par le rationalisme, comme au temps des encyclopédistes du siècle des Lumières.

Un recueil précurseur

C'est au milieu de ces bouleversements à la fois des lieux communs et de l'épistémè que paraît en 1965 *La Mort exquise* de Claude Mathieu (1989 [1965]). Non pas que son œuvre soit

le reflet des débats politiques et sociaux du Québec d'alors, du moins pas en surface, ces nouvelles fantastiques, étranges ou réalistes magiques nageant à contre-courant du réalisme social défendu entre autres par les écrivains de Parti pris. Il faut noter qu'il est aussi précurseur ou annonciateur des premières œuvres de Michel Tremblay² durant la même décennie. Mathieu est en fait le premier³ à offrir un recueil de nouvelles où domine l'esthétique fantastique, avec les tiraillements de la pensée qu'éprouvent les acteurs entre la résistance à une forme de surnaturel et son adhésion à celui-ci. L'œuvre travaille l'imaginaire dans les profondeurs de la psyché humaine, amalgamant les deux niveaux de conscience (mythique et rationnel) d'une manière inédite dans l'histoire de la littérature québécoise. Comme le souligne si bien Guy Cloutier, « ces nouvelles nous parlent de nous, de cet étranger qui se terre en nous comme un double, tantôt rassurant, tantôt angoissant » (1989, p. D-12).

Claude Mathieu a peu écrit de textes fantastiques, mais il a marqué le genre au Québec au moment où il commençait à peine à prendre forme. Son recueil *La Mort exquise* est d'une modernité suffisante pour que Gilles Pellerin le réédite à L'instant même, une maison qui se spécialisait alors exclusivement dans la nouvelle et, surtout, dans la nouvelle moderne. Dans sa postface, Pellerin soutient que le « recueil [a]

² Non pas le Tremblay des pièces en joul, mais celui qui donne dans la nouvelle et le roman fantastiques : *Contes pour buveurs attardés* ([1966] 1985) et *La Cité dans l'œuf* ([1969] 1997).

³ Avant lui dans la même décennie, il y a bien eu les *Contes du pays incertain* (1962) et les *Contes anglais* (1964) de Jacques Ferron, *Le lendemain n'est pas sans amour* (1963) d'Andrée Maillet ainsi que *Jolis deuils* (1964) de Roch Carrier, mais aucun de ces recueils ne possède la densité fantastique que l'on trouve dans *La Mort exquise*.

paru à contretemps [et qu'il a été] suivi d'un silence. Perpétuel. Claude Mathieu⁴ s'est tu avec *La Mort exquise*, ce que le titre confessait déjà sans doute » (1989, p. 106). Il poursuit en disant qu'il « s'agit bien d'un anachronisme [...] d'un recueil jeté dans une époque où chez nous on en écrivait peu et qui d'ailleurs [...] n'en a pas voulu » (*ibid.*), le livre ayant été reçu dans un presque silence critique⁵ universel. Mais plus de vingt ans après sa réédition, sa sortie de l'ombre, peut-on encore affirmer sans ambages le caractère anachronique du recueil? Ne représente-t-il pas une autre facette de cette Révolution tranquille qui, comme toutes les autres révolutions, opère des tris, des choix, exclut, ferme les yeux sur certaines manifestations culturelles qui ne semblent pas bien se conformer à la *doxa* de l'époque? Près de quarante-cinq ans après sa parution, il me semble que c'est moins d'anachronisme qu'il faudrait parler à propos de *La Mort exquise* que d'œuvre phare, perdue dans le point aveugle, l'œil du cyclone des années 1960.

Pour soutenir mon propos, je m'attarderai aux quatre des sept textes qui relèvent plus spécifiquement du fantastique (voir Lord, 1995), les autres exploitant plutôt de l'étrange et de l'utopie. Pour mémoire, je rappelle que ce dernier, le genre fantastique, problématise des complications qui relèvent de

⁴ Claude Mathieu (1930-1985) a publié trois autres livres avant *La Mort exquise* : *Trinôme* (1957), un recueil de poésie en collaboration avec Richard Pêrusse et Jacques Brault, un essai humoristique (*Vingt Petits Écrits ou le mirliton rococo*, 1960) et un roman (*Simone en déroute*, 1963). Curieusement, dans le *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, on le définit comme « romancier et poète », gommant la facette novellistique de son œuvre. De plus, les *Vingt Petits Écrits* sont désignés comme « récit » (Hamel *et al.*, 1989, p. 962).

⁵ Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV. 1960-1969* répertorie à peine dix brefs comptes rendus en 1965 et 1966 (Lemire, 1984, p. 610). Rien après.

l'impossible dans l'ordre du rationnel, qui provoquent de la part des acteurs (agents ou patients) des réactions de résistance rationnelle parfois mâtinées de non-résistance liées à la pensée mythique. À cet égard, les nouvelles de Mathieu offrent de fascinants cas de figure.

Une mort exquise: être avalé par la Nature

S'ouvrant sur une scène que l'on peut qualifier littéralement de *in medias res*, « La mort exquise » montre le personnage principal non seulement au milieu de la chose, de la réalité, mais également de la Chose, de la fleur qui l'a avalé et qui est en train de le digérer. Cela pourrait sembler être un texte réaliste, scientifique même. Le fantastique naît entre autres choses ici de la situation extraordinaire dans laquelle est plongé un homme, un savant, qui continue de penser, bien que de plus en plus difficilement, alors qu'il vient d'être avalé par une plante carnivore qu'il était en train d'examiner avec une « petite lorgnette de bijoutier » (p. 15). Le monde est à l'envers : un (gros) homme avalé par une plante (minuscule).

Il y a aussi l'information qui est lacunaire : forcément, dira-t-on, puisque la « victime » n'a pas pu tout voir, même si elle examinait scientifiquement l'objet qui l'a avalée. On assiste donc à un problème de situation et d'information, le tout provoqué par une complication vraiment mystérieuse, qui génère comme en creux l'effet fantastique. Le fonctionnement syntagmatique est à l'image de ce monde à l'envers, présenté non de manière conventionnelle, avec une orientation classique, mais sous le mode de l'évaluation, de cet homme en

train de réfléchir, bien que difficilement, étant donné la situation (non encore explicitée) dans laquelle il se trouve. Tout ce que le texte offre d'entrée de jeu, c'est ceci : un personnage dans une position de focalisation interne et qui cherche à « se rappeler » un « événement », mais cela est de moins en moins possible, de plus en plus difficile à établir pour et par l'acteur. Toutefois, au milieu de ses efforts pour se rappeler, il ressent de la « joie » (p. 11).

Il assiste d'abord à sa *chosification* : « *ce*⁶ qui s'est possiblement appelé Hermann Klock » (p. 12); puis à la *néantisation* de lui-même : « [il] sombre[...] corps et biens dans le néant » (p. 12); ensuite à sa *transformation* en autrui (et en tous les autres) : « il devient les autres qui deviennent lui » (p. 12); et enfin à sa *désagrégation, dispersion* à l'échelle du monde palpable et impalpable, visible et invisible : « Son aventure [...] se désagrège et diffuse ses éléments aux quatre points de la pensée et du monde » (p. 12). Ainsi donc, à la non-orientation traditionnelle du récit (et à la désorientation du personnage) s'ajoutent tous ces procédés de dépersonnalisation.

Lorsque la narration commence à le décrire en ce qu'il était avant, c'est pour émettre des doutes et des interrogations : on en note quinze dans une seule page (p. 13), qui se termine avec des fragments de propositions dubitatives, conditionnelles, toutes liées au doute. Cela est renforcé par le fait que « son cerveau fabrique [...] des notions inhabituelles dont la bienheureuse évidence chasse peu à peu, par le doute, puis par la négation, les images d'auparavant » (p. 14). Mais de

⁶ Je souligne le « ce » pour bien marquer la volonté de chosification de Klock dans le processus scripturaire et focalisateur.

quoi Klock doute-t-il? Qu'est-ce que Klock nie? Il s'agit simplement des « images d'auparavant » (p. 14), c'est-à-dire la réalité qui préexistait avant qu'il ne soit avalé par la fleur, réaction originale en contexte fantastique, car, d'ordinaire, la victime doute de (et nie donc) l'événement invraisemblable ou extraordinaire. Ici, c'est le contraire : la victime est heureuse dans son piège extraordinaire et nie la réalité antérieure pour se plaire dans sa nouvelle « réalité », même si c'est pour disparaître.

Puis, une analepse permet à la véritable orientation narrative d'être formulée : le texte finit par donner la description de la position préalable de Klock, le scientifique en action, en train d'observer la fleur, décrite de cette manière :

[L]a corolle au repos ressemble à un globe rosâtre, fendue en son milieu [...] au sommet, les lèvres de la fente ne s'appliquent pas étroitement l'une sur l'autre et ménagent un espace, comblé par des friselis légers et sensibles, d'un rouge ardent [...] où se dressent huit antennes comparables aux barbes des félins. [De plus...] elle montrait un rose soutenu, par endroits assez proche du rouge de la viande. (p. 14)

L'arsenal lexical convie à la représentation d'un véritable monstre, mélange de végétal et d'animal sauvage, sans parler de l'évocation de l'organe sexuel féminin.

Il y a aussi, par contraste, la description de l'acte scientifique de Klock, qui se visse « dans l'œil une petite lorgnette de bijoutier [...] pour observer l'intérieur de la corolle » (p. 15). Puis, presque seul signe de complication, une question : « Que se passa-t-il? Il n'en sait plus trop rien » (p. 15). Tout ce que le texte — le personnage focalisateur — peut offrir, c'est une ellipse informative sur la nature de la complication, ce qui ne permet que de deviner ce qui a pu se passer. Seul autre

indice de complication, « un grand bruit » qui a en fait accompagné la complication, c'est-à-dire l'attaque de la fleur. Le narrateur mentionne tout de même les premières réactions évaluatives : Klock « sursaute [...] » (p. 15), est pris « d'étonnement » et a toujours l'« œil fasciné » du voyeur scientifique qu'il est. Il a aussi une « réflexion » (p. 16) : le regardant (lui) est regardé (la fleur non pas chosifiée, mais personnalisée) — tout comme lui, à l'inverse, est chosifié, dépersonnalisé : le narrateur parle de Klock comme « *ce* qui s'est possiblement appelé Herman Klock » (p. 12). Le monde est à l'envers.

Dans la finale de la nouvelle, Klock, ou ce qu'il en reste, commence à « perdre pied », aux sens à la fois littéral et figuré, mais au lieu de se faire tragique — après tout, l'homme est en train de mourir —, le discours débouche sur le bonheur, la joie d'être « dans sa dérive [où] il macère et se décompose » (p. 16). La musique se met de la partie dans des images oxymoriques : « un chant s'élève [haut, montée], vertigineux [bas, chute] », « une masse d'harmonie [beauté] en route pour le gouffre noir [horreur] » (p. 17). Finalement, Klock lui-même devient cette musique : « et ce qui fut Hermann Klock devient à jamais le chant des bienheureux » (p. 17).

Le discours n'expose jamais de doute systématique sur l'horreur qui se produit, mais cela s'explique par le fait que le cerveau du savant se liquéfie. Plus qu'au fantastique au sens strict, nous avons donc affaire à un réalisme magique ou magico-maléfique où la Nature domine l'homme pour l'avalier, mais aussi pour lui faire vivre les plus grandes joies dans une mort exquise. L'ordre narratif se trouve, ce faisant, bouleversé, comme la « vie » du savant, mais entrant dans le grand ordre

d'une certaine nature à la fin. Aucune Surnature ne joue dans ce décor, seulement une Nature à la fois carnivore et terriblement accueillante.

Aux sources secrètes du moi : de grandes manœuvres divines

« Le pèlerin de Bithynie » commence aussi *in medias res*, mais pas de manière aussi avancée que dans « La mort exquise ». Le préambule fonctionne comme une réaction évaluative par rapport à un événement qui a ébranlé le professeur Black : il a le sentiment d'avoir « été manœuvré par une série d'admirables hasards » (p. 31). Pour une « victime ou [un] héros » d'une telle manœuvre, le mot admirable est soit un contraste, soit la preuve que le professeur est ouvert aux *mirabilia* du hasard qui le rendent « éperdu de surprise » (p. 31).

Pourtant, pendant qu'il réagit (évaluation filée) en se croyant « désigné par une volonté qui l'attendait depuis deux cents ans », avec prise de conscience d'une attente longue et précise (il s'y attend presque), il est aussi rempli d'« inquiétude » et d'« effroi » (p. 32). Ce préambule ne contient que des évaluations mentales de la part du personnage focalisateur et des fragments qui suggèrent que la complication, non encore connue en ce début de récit, est absolument extraordinaire.

Ce qui suit explicite, en analepse, cet événement ou cette suite d'événements; c'est la découverte de la bouquinerie mystérieuse et du livre non moins mystérieux (p. 32-38). Cela se passe le même jour que le début de la nouvelle. Le texte décrit le parcours du professeur ce jour-là : rentrant de

l'université, il va chez son bouquiniste habituel, Cramer (presque le mot remarque à l'envers, l'envers du réel ?), mais prend une autre voie que d'habitude, ce qui lui fait découvrir une autre bouquinerie, lui qui pourtant les connaissait toutes.

Cette découverte est en soi une complication, car, outre l'existence étonnante, les singuliers de la plaque (« Théodore Divimunian, livre d'occasion, livre rare » [p. 33]) le font « sourire » (p. 34; réaction bénigne). Poussant plus loin l'orientation du professeur dans la bouquinerie, le texte offre une série de petites complications avec leurs réactions, des détails en fait qui font réagir Black : la « symétrie » de l'arrangement est jugée « exagérée » (p. 34); l'arrivée, l'apparition d'un « petit vieillard » « étonn[e] » le professeur, bien que ce soit surtout parce qu'il a l'air triste et que cette tristesse se change « en sourire » « à la vue du client » (p. 34); les paroles du bouquiniste étonnent aussi le professeur, mais « pas longtemps », car il se raisonne et « se convain[c] d'avoir mal entendu » (p. 34) des mots proches du latin. Devant les pages blanches des livres et l'impression que le libraire lui barre le chemin, il est « outré » et en « colère » (p. 35). Lorsqu'il découvre, sur l'insistance du bouquiniste, le livre, le célèbre *Rufus Itinerans*, à l'ultime centre du mur de livres, il se met « à trembler » (p. 36), est « incrédule », car d'après toutes les recherches savantes, « cet ouvrage n'avait jamais eu qu'une existence mythique » (p. 37). Enfin, devant le bas prix du livre (2 \$), Black est « sceptique » (p. 37). Au terme de la série de complications, il remet le livre à sa place : cela dérange le bouquiniste, qui devient triste, mais qui, finalement, lui donne le livre. Black rentre en taxi à la maison.

Dans une deuxième séquence, le professeur fait la découverte de l'authenticité de l'ouvrage. Au milieu de la description du livre — qu'il a entre les mains et qui pose toujours problème — et des recherches savantes, Black se trouve encore en position de réaction/évaluation par rapport au livre et à ses commentaires à son sujet, qui prouvent — raison scientifique, savante, oblige — qu'il s'agit d'une « supercherie », selon son plus crédible exégète. Sauf que ce dernier parle de l'exemplaire unique, qui serait mythique ou inexistant, et en donne une description, mettant l'accent surtout sur un ajout à l'exemplaire de Leipzig de 1725. Or Black découvre que son exemplaire correspond à cette description.

Il finit ainsi par être « certain de l'authenticité de l'ouvrage » (p. 41). Cette découverte ouvre la porte à une grande complication qui plonge Black dans « le vertige des possibles », « au bord d'une sorte de gouffre » (p. 41). Il demeure par ailleurs toujours un peu sceptique : « Le professeur ne pouvait croire [...] à une si longue succession de hasards » (p. 41). Et ce, même si tout cela était sous-tendu par une « logique », sans doute parce que cette logique était « organisée par une volonté anonyme » (p. 41). D'où le mystère et la résistance rationnelle au mystère.

Des réactions actionnelles en chaîne animent encore Black : voulant remettre le livre, il ne trouve qu'un atelier de couture à la place de la vieille bouquinerie, mais, preuve de sa « réalité », il voit « le trou des vis de la [plaque] précédente » (p. 41). D'autres réactions montrent un Black qui devient distrait, désorienté, comme s'il se détachait déjà du monde contemporain pour se rapprocher du monde ancien dans lequel il va s'engouffrer, comme s'il n'était plus à sa place dans le XX^e

siècle, aspiré par le livre, la recherche de la vérité derrière le livre de Rufus. Il est en fait constamment préoccupé par « l'aspect scientifique du problème » (p. 42). C'est ainsi qu'il décide d'aller vérifier l'authenticité du *Rufus*.

Dans la troisième et dernière séquence de la nouvelle, Black découvre la plaque dont parle le *Rufus* et découvre du même coup son identité. La nouvelle se fait ainsi découverte, dévoilement de ce qui est caché dans la vie de Black et dans un espace précis de l'Antiquité.

Par le processus descriptif, le texte donne une idée du lieu où il s'est rendu, la Bithynie (c'était alors une province romaine, maintenant partie de la Turquie depuis le XIII^e siècle). La complication (le lieu même), dès le début de cette séquence, est rattachée à la réaction de Black : « Lui dont un seul lieu [complication], une seule idée fixe [réaction] aiguillaient les pas et l'esprit » (p. 44). Ce lieu est le prolongement spatial de ce dont parle l'exemplaire unique du *Rufus* de 1725.

Encore ici, il a des réactions actionnelles : « Il cherchait un signe » (p. 45), mais aussi bien évidemment des pensées et des émotions : « D'où venait donc alors que [...] la certitude d'en arriver à des résultats allait jusqu'à lui faire peur? » (p. 46) Entre ensuite en jeu une réaction d'ordre rituel qui montre Black en train de se transformer il prie selon les rites anciens et la frayeur disparaît : « son âme [...] s'ouvrit et s'apaisa dans l'attente d'une sereine révélation » (p. 47). En dépit de cette disposition irrationnelle, d'abandon au mystère qui monte, Black redevient le savant professeur d'université qu'il est : « il résolut de recourir à la méthode scientifique » (p. 48) pour recomposer la plaque fragmentée.

Mais une fois la plaque reconstituée, il a un « enthousiasme » (p. 49) sans bornes. Puis une fois son nom en latin découvert, Niger, « son sang s'arrêta » (p. 50). Surgit enfin la déesse Cybèle. Il sent alors « ses os fondre [...] son corps devenir un objet mou et indéfinissable apte à épouser la forme des lieux où il s'affaissait » (p. 50), un peu comme Klock face à (et dans) la fleur. Il est « hagard », il « doute » (p. 50) dans un mélange de résistance rationnelle et de conscience mythique et scientifique, née de la découverte incroyable. Chose certaine, il est forcé de convenir de la réalité de l'imposition du phénomène à ses sens ébahis : « il ne pouvait refuser de croire à cette présence qui le terrassait » (p. 50). Et c'est « comme malgré lui », sous la puissance d'une volonté étrangère qui le manipule comme il le pressentait au début de l'aventure, que Black/Niger se lève, avec des « gestes de protestation [...] d'épouvante [...] des cris » (p. 52). Puis brusquement, sur le sein de Cybèle, la Grande Mère, « le visage du néophyte rayonna de lumière » (p. 52) et il « entra dans la mer en chantant » (p. 53).

Son engoulissement est exquis, comme dans « la mort exquise », sauf qu'ici, cela semble faire partie d'un cycle, éternellement recommencé, de l'éternel retour : « Marcus [dit Cybèle], enfin te voilà de retour chez toi » (p. 50); « Souviens-toi, c'est ainsi à chaque retour » (p. 52). L'ordre narratif, dans cette nouvelle, est presque parfait, à part le début du récit et quelques syncope, là où l'action ou les complications et les réactions se multiplient et se corsent, signes que quelque chose ne va pas dans la vie de Black, qui doit redevenir à nouveau Niger et remonter deux mille ans pour retrouver sa véritable identité de Romain vouant un culte à la déesse Cybèle et non simplement un professeur de religions anciennes dans une université du XX^e siècle. Encore que les deux vies soient reliées

par la même idée fixe, le culte primitif et la fascination pour le surnaturel qui habite littéralement Niger et Black à des millénaires de distance. Dans cette nouvelle, c'est la Surnature qui agit, qui refait surface dans le monde moderne, mais une Surnature païenne, issue du monde antique.

Une mystérieuse transmigration textuelle

Dans « L'auteur du *Temps d'aimer* », on a droit à un tout autre type de problème, celui du plagiat étrange, qui serait plutôt une forme de reprise inexplicable d'une œuvre mot à mot à un siècle d'intervalle : le narrateur se porte à la défense de son ami, l'écrivain Jean Gautier. Ce dernier avait apparemment commis un plagiat que la presse avait violemment fustigé. Ne pouvant supporter l'ignominie et la ruine de sa réputation d'écrivain, il s'était suicidé. Après enquête, le narrateur découvre que Jean Gautier avait réécrit mot pour mot les huit œuvres qu'un Marseillais avait publiées cent ans plus tôt, mais sans que Gautier en connaisse l'existence. Le narrateur se pose alors une série de questions sur le sens de la vie et sur ses mystères : « Le temps [se demande le narrateur] ne serait-il qu'une maladie de notre cerveau trop infirme et borné pour pouvoir saisir le monde sans découpage en tranches successives? Ou la vie ne serait-elle qu'une anaphore sans fin? » (p. 79)

Comme dans les autres nouvelles du recueil, le texte commence par une réaction/évaluation d'une complication qui trouble le narrateur, le Dr Roger-Louis Laroque, qui publie un article dans le *Journal des lettres* pour défendre son ami Jean Gautier, dont la réputation a été salie. Il semble au départ que

« la presse à sensation » (p. 72) soit la source de la complication qui a provoqué le suicide de Gautier. Ce suicide devient à son tour une complication, qui provoque la réaction de défense de l'ami de Gautier. Jusqu'ici, rien de fantastique.

Dans une première séquence, le narrateur *je* expose les premiers faits : lui-même et Gautier se connaissaient depuis vingt-quatre ans et l'ami confirme que « [c]'est sous [s]es yeux [que Gautier] a construit son œuvre » (p. 72). Il atteste donc de sa véracité et de son originalité. Mais lorsque les journaux se mettent à accuser Gautier d'avoir plagié une œuvre de l'auteur marseillais Adolphe Rochet, *Le Temps d'aimer*, publié en 1844, le narrateur en est « un moment ébranlé » (p. 74), il doute un moment de son ami. L'auteur accusé, Gautier, touché par l'attaque, réplique, se défend, « panique », est « atterré » (p. 75). Finalement, réaction ultime dans son cas, il se suicide.

Dans la deuxième séquence, le narrateur mène une enquête sur son ami Gautier. D'abord, il étudie le manuscrit de son ami et le compare au livre de Rochet, qu'il trouve à la bibliothèque municipale de Montréal, pour découvrir que c'est à coup de ratures que Gautier en est arrivé à se conformer exactement au texte publié de Rochet. Ce n'était donc pas du plagiat : « Mais de quoi s'agissait-il ? » (p. 77) Il ne réussit pas à s'expliquer le phénomène et continue de se « livrer à des recherches » (p. 77), pour découvrir des coïncidences parfaites entre tous les textes des deux auteurs : il en « trembl[e] d'étonnement » (p. 78). Puis il est encore plus troublé lorsqu'il découvre que l'auteur marseillais s'était lui aussi suicidé un siècle exactement avant Gautier, « après une obscure accusation de plagiat dans *Le Temps d'aimer* » (p. 80).

La nouvelle se clôt sur une « note de l'éditeur », vingt ans plus tard, en 1964, qui cite un entrefilet où l'on remercie « les héritiers du regretté docteur Roger-Louis Larocque » (p. 80) d'avoir légué à la Municipale de Montréal sa collection d'éditions originales, dont on imagine que les ouvrages de Gautier font partie. Or, un autre docteur, Raymond Santerre, avait un siècle plus tôt, en 1864, offert les livres de Rochet à la même bibliothèque. La nouvelle joue encore sur la répétition mystérieuse de l'Histoire, cette fois-ci d'un texte qui se promène à travers l'espace et le temps d'un cerveau à l'autre.

Entrer dans le décor

« Fidélité d'un visage » exploite une autre facette de l'imaginaire fantastique mathieusien : une femme se découvre dans plusieurs objets d'art ou de collection. La première des quatre séquences montre une femme antiquaire faisant l'acquisition d'un tableau du XIX^e siècle représentant une femme. L'antiquaire l'installe sur une commode pour le contempler. Cette « complication » heureuse produit du « bonheur », un « coup de foudre » (p. 95, 96). Munie d'une loupe (comme Klock avec sa lorgnette devant la fleur carnivore), elle s'aperçoit en miniature dans un détail de la même toile. Le tableau est ainsi décrit : à l'arrière-plan, des étendues de bleus et de verts, et, au premier plan, il y a « cette femme [qui] lui ressemblait comme une sœur » (p. 96). Cette femme peinte, double de celle qui la regarde, (re)devient une complication heureuse qui rend la focalisatrice « tout simplement heureuse, elle acceptait sans étonnement la ressemblance », cela en raison de « l'amour qu'elle éprouvait

pour le tableau » (p. 96). Le « coup de foudre [...] prouvait [qu']ils étaient tous deux faits l'un pour l'autre et se rejoignaient enfin » (p. 96). Elle remarque dans la toile un « bijou », un « pendant d'oreille [...] fait d'une matière miroitante » (p. 96). Comme Klock dans sa fleur, et Black dans le *Rufus Itinerans*, elle y plonge le regard comme dans un lac et elle découvre qu'il y a un « tableau dans le tableau [qui] représentait encore le personnage du tableau, mais assis dans sa chaise à elle, face à la toile » (p. 97). Après le zoom sur les détails du tableau, retour au regard de la femme, qui se voit dans le tableau, dans une mise en abyme ou une simple réflexion d'elle-même. La narration en remet en offrant, en italique dans le texte, le discours de pensée de la femme antiquaire qui est toujours « heureuse » dans la toile (car elle se voit ou se sent déjà dans la peinture).

Dans la deuxième séquence, comme remontant dans le temps, s'y enfonçant, s'y engouffrant, elle retrouve la même tête de femme dans une statuette celtique. Les objets passent ainsi d'un siècle à quelques milliers d'années, du XIX^e siècle à l'Antiquité, la fascination et la ressemblance n'ayant pas de limite dans le temps et l'espace. La femme a alors l'impression de « renaître aujourd'hui » (p. 99) après des siècles de sommeil.

Dans la troisième séquence, c'est dans une cuiller à fard égyptienne (d'une civilisation encore plus ancienne que la civilisation celtique) que la femme se perçoit. Le questionnement est à ce moment minimal et ambivalent :

Devrais-je m'étonner que mon visage se répète dans des œuvres d'époques et de lieux aussi divers? Mon visage... Peut-être n'est-ce pas le mien, peut-être l'empruntai-je seulement à ces œuvres... D'ailleurs, mon aventure me séduit pour autant que se réalise enfin mon plus cher désir, celui d'entrer dans les

œuvres mêmes. [...] [N]ous ne faisons plus ensemble qu'une seule substance heureuse. [...] Me revoici chez moi, entourée de mes objets, entourée de moi-même. Cependant mon existence n'est plus ici qu'un simulacre de vie; la vraie vie se trouve à l'intérieur. (p. 100-101)

Avec la certitude que la réalité est un simulacre et que l'art est la réalité, le discours offre une inversion des « valeurs » et du principe de réalité : la femme vit dans la pure conscience mythique. La mort qu'elle sent venir n'est que « l'accession à la forme suprême de vie » (p. 101), car la vie est dans l'art.

Dans la quatrième et dernière séquence, elle est « inquiète » (p. 101), car sa vie va s'achever sans qu'elle soit peinte. Pour combler un de ses désirs, un jeune peintre qu'elle juge sans talent, Modigliani, lui offre de la peindre. Elle devient elle aussi femme peinte. La séquence la montre en voyage à Pompéi, dans les ruines de l'empire romain. Elle déambule dans la ville le long de ses murs peints, d'une rue peinte. Elle s'y « intéress[e] », « s'arrêt[e] », « s'étonn[e] de la ferveur qui l'habit[e] tout à coup, puis entr[e] dans la fausse rue » (p. 102), dans la peinture d'un mur de Pompéi. Cette résolution de sa vie devient la complication heureuse ultime et sa réaction est tout à fait de l'ordre de la conscience mythique, car elle continue de penser⁷ dans le mur : « sans perdre la certitude qu'elle marchait [...] dans l'épaisseur de la peinture » (p. 102), dans l'épaisseur du mythe...; « une vie nouvelle » (p. 103) lui permet ainsi de

⁷ De manière encore plus vivante que Klock dans la fleur. On songe au personnage du « Passe-muraille » de Marcel Aymé (1943) qui, lui aussi, se retrouve figé dans un mur à la fin de sa vie, mais qui n'en est pas très heureux. La nouvelle exploite un peu le même motif de la libération que l'on trouve dans « Comment Wang-Fô fut sauvé » de Marguerite Yourcenar (1963), où le personnage chinois échappe avec bonheur à la réalité en entrant magiquement dans une toile.

vivre une véritable renaissance dans l'art. Sa mort est une véritable transfiguration.

Le livre de tous les bouleversements

Ces quatre nouvelles présentent donc des cas de figure où les complications touchent à différents aspects de la « réalité ». Dans « La mort exquise », l'impossible se produit dans la Nature même et touche à un savant, botaniste, qui meurt heureux, avalé par la matière même qu'il étudie et adore. Sa résistance rationnelle serait possible s'il était placé dans une situation favorable à la pensée rationnelle, mais, comme c'est un agonisant, il réagit comme il le peut à ce qui se produit, étant donné qu'il est en train d'être digéré par une plante minuscule qui s'est sans doute soudain géantisée pour l'avaler.

L'impossible est résolument Surnaturel dans « Le pèlerin de Bithynie ». Comme dans les épopées homériques, une déesse revient participer à la vie d'un homme, Cybèle rappelant ici cycliquement un disciple dans son au-delà céleste. C'est elle la grande complication de sa vie, la manipulatrice qui tend à travers le temps et l'espace, un piège divin et délicieusement mortel à Black pour lui rappeler ses origines, et qu'il est en fait Niger, un homme qui lui vouait un culte dans l'Antiquité romaine. La résistance de l'homme est un moment bien rationnel, elle est celle d'un professeur d'université, mais qui enseigne les religions anciennes, qui est comme habité par les croyances qui y sont rattachées et qui glisse ainsi assez subrepticement dans la conscience mythique de son alter ego,

ce Niger, ancien apôtre de la déesse mis en présence de la terrible « réalité » qui est la sienne.

C'est par le truchement de la Culture littéraire que l'impossible surgit dans « L'auteur du *Temps d'aimer* ». Cette culture, ce savoir culturel se transmettent mystérieusement d'un esprit à un autre à un siècle de distance, de Marseille à Montréal, à travers le temps et l'espace donc, mais aussi la chair et la pensée. Tout se passe comme si des textes se promenaient dans l'espace et pouvaient être captés de manière magique dans l'air d'un autre temps. L'auteur accusé de plagiat est si rationnel qu'il ne peut supporter l'idée même qu'il a plagié, et son ami, tout aussi rationnel, par ses enquêtes prouve à la manière d'un détective que l'impossible s'est bel et bien produit sans l'ombre d'un doute.

Enfin, c'est dans la Culture artistique que l'étrange arrive dans « Fidélité d'un visage » par le truchement d'une succession de figures ou d'objets d'art anciens. La femme, si elle paraît être dotée d'un esprit rationnel, vit plutôt sous l'emprise d'une conscience mythique dûment et délibérément choisie comme principe même de vie. C'est l'univers mental du désir qui prévaut pour elle et qui l'entraîne à entrer réellement dans une murale peinte de la ville ancienne de Pompéi.

Les fonctions complicatives, centrales dans le fonctionnement de l'effet fantastique ou réaliste magique de presque toutes les nouvelles, sont heureuses, produisent toutes du bonheur même si elles entraînent la mort. Cela, sauf dans « L'auteur du *Temps d'aimer* », où le surgissement de l'étrange cas de plagiat plonge le plagiaire dans un malheur suprême lié sans doute à la honte d'être accusé d'une faute que l'on n'a pas commise, mais qui est impossible à défendre dans une société dominée par le principe de réalité. Dans le monde de Mathieu,

tout peut se produire, tout peut se répéter, mais toujours au prix de sa vie, dans une fin béate ou horrifique. Seule la répétition étrange et mystérieuse du texte littéraire est néfaste.

Dans un autre ordre d'idées, comme le souligne Guy Cloutier,

les nouvelles de Mathieu s'inscrivent d'emblée dans une problématique identitaire si fréquente dans les récits fantastiques. Chacun des personnages imaginés par Mathieu vivait dans une sorte d'exil jusqu'au moment où lui est apparu, surgissant comme un intrus dans le reflet déformant d'un miroir, cet étranger de l'intérieur qui détenait les clés de sa véritable identité. (1989, p. D-12)

Il y a d'abord Klock, qui perd son identité en se fondant dans la Nature, mais qui se redéfinit à l'échelle à la fois micro- et macroscopique. Black, sous la pression d'une Surnature et d'un culte religieux ancien très puissant, se redéfinit en être appartenant à l'Antiquité romaine. Gautier, l'auteur du *Temps d'aimer*, voit son identité menacée par l'emprise d'un autre auteur sur sa propre créativité. Enfin, l'antiquaire se retrouve telle qu'en elle-même dans des ruines antiques restaurées.

Tous ces cas de figures fantastiques ou fantasmatiques me semblent révélateurs d'une époque de redéfinition identitaire vécue sous diverses pressions venues tant de l'intérieur que de l'extérieur de la psyché québécoise. Loin donc d'être anachronique, mais moins qu'un simple reflet de réalité de la Révolution tranquille, *La Mort exquise* en serait une diffraction hautement esthétisée. La problématisation des questions liées à la réalité, la nature, la culture, la surnature, la croyance, le rationalisme et la conscience mythique, ainsi que de l'identité, est sans doute le plus sûr signe que l'œuvre de Mathieu, par des chemins tortueux, parle bien de son temps.

Bibliographie

- AYMÉ, Marcel. (1943), *Le Passe-muraille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 7-19.
- CARRIER, Roch. (1964), *Jolis Deuils : Petites Tragédies pour adultes*, Montréal, Le Jour.
- CLOUTIER, Guy. (1989), « "La mort exquise" ou le reflet angoissant du miroir », *Le Soleil*, n° 270, 30 septembre, p. D-12.
- FERRON, Jacques. (1962), *Contes du pays incertain*, Montréal, Orphée.
- . (1964), *Contes anglais*, Montréal, Orphée.
- FRÉCHETTE, Louis. (1996), *La Maison hantée et autres contes fantastiques*, textes explicatifs et appareil pédagogique établis par Luc Bouvier, Anjou, Éditions CEC, coll. « Grands textes de la littérature québécoise ».
- HAMEL, Reginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI (dir.). (1989), *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides.
- LEMIRE, Maurice (dir.). (1984), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV. 1960-1969*, Montréal, Fides.
- LORD, Michel. (1995), *La Logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche.

- MAILLET, Andrée. (1963), *Le lendemain n'est pas sans amour*, Montréal, Beauchemin.
- MATHIEU, Claude. (1960), *Vingt petits écrits ou le mirliton rococo*, Montréal, Orphée.
- . (1963), *Simone en déroute*, Montréal, Le cercle du livre de France.
- . (1989 [1965]), *La Mort exquise*, Montréal, L'Instant même.
- . (1989 [1965]), « L'Auteur du *Temps d'aimer* », dans *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 81-94.
- . (1989 [1965]), « Fidélité d'un visage », dans *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 95-103
- . (1989 [1965]), « La Mort exquise », dans *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 11-18.
- . (1989 [1965]), « Le Pèlerin de Bithynie », dans *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 31-54.
- , Richard PÉRUSSE et Jacques BRAULT. (1957), *Trinôme*, Montréal, Jean Molinet.
- PELLERIN, Gilles. (1989), « Postface », dans Claude Mathieu, *La Mort exquise*, *op. cit.*, p. 105-109.
- TREMBLAY, Michel. ([1966] 1985), *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Stanké.
- . (1969), *La Cité dans l'œuf*, Montréal, Leméac.
- YOURCENAR, Marguerite. (1963), *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, p. 9-27.

Résumé

Michel Lord situe *La Mort exquise* (1965) de Claude Mathieu, un recueil fondateur du renouveau du fantastique au Québec, dans le contexte des années 1960. Le chercheur compare la sécularisation de la société québécoise de cette période à certains développements dans la société française du XVIII^e siècle, époque où s'est développé le conte fantastique classique. L'analyse révèle comment Mathieu manipule le genre fantastique dans un monde largement vidé de surnaturel. Lord étudie l'emploi mathieusien de l'insolite, du bizarre et de l'extraordinaire qui apparaissent bouleversants et — comme le suggère le titre du recueil — fatals pour ses personnages.

Abstract

Michel Lord situates Claude Mathieu's *La Mort exquise* (1965), a founding collection of stories in the revival of the fantastic in Québec, within the context of the 1960s. Lord compares the secularization of Québec society during this period with certain developments in eighteenth-century French society, the period in which the classic *conte fantastique* developed. The analysis reveals how Mathieu manipulates the fantastic genre in a world largely devoid of the supernatural. Lord studies Mathieu's use of the *insolite*, the bizarre and the extraordinary which appear upsetting and — as the collection's title suggests — fatal for its protagonists.

La gamme du fantastique : l'éclatement des genres et l'écriture migrante haïtiano-qubécoise (1979-2001)

Amy J. Ransom
Central Michigan University

La théorie des littératures de l'imaginaire exposée par Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970) reste une contribution essentielle à notre compréhension du merveilleux, du fantastique et de l'étrange en tant que genres littéraires. Le théoricien définit de façon claire le fantastique, sans pour autant réussir à le distinguer des genres apparentés, ce qui conduit à un schéma que nous reconceptualisons sous la forme d'une gamme, une présentation plus souple, qui tient compte du brouillement des frontières génériques typique des littératures « post » :

postmoderne, postcoloniale, postféministe, etc. Notre refonctionnement¹ de la théorie todorovienne aux besoins de l'étude de la littérature contemporaine nécessite aussi l'ajout de plusieurs nouvelles catégories; le système de Todorov vise un corpus de textes canoniques qui datent largement du XIX^e siècle ou du début du XX^e. Depuis, nous avons vu le développement et l'épanouissement du genre dit « horreur » ou « épouvante » ainsi qu'un fantastique postmoderne que Lise Morin (1996) appelle le « néo-fantastique ». Mettant l'accent sur des écrivains français, allemands et anglo-américains, l'étude de Todorov ignore un tout autre développement dans les genres de l'imaginaire : le fantastique borgésien et le réalisme magique des écrivains latino-américains et antillais. Nous entreprenons ici une mise à jour partielle de la théorie todorovienne à travers l'examen d'un corpus qui nous semble chevaucher le fantastique canonique dérivé de la littérature française et les apports des littératures dites populaires et postcoloniales. L'écriture migrante de quatre Haïtiano-Québécois², Stanley Péan (né en 1966; émigré en 1966), Dany Laferrière (né en 1953; émigré en 1976), Émile Ollivier (1940-2002; émigré en 1965) et Gérard Étienne (1936-2008; émigré en 1964), nous fournit un corpus assez restreint pour faciliter l'analyse. Elle nous offre aussi une sorte de « fantastique métissé » (Ransom, 2010), un usage des codes du fantastique occidental pour des

¹ Nous empruntons ce terme à la philosophie d'Ernst Bloch, c'est-à-dire l'appropriation d'un concept ou d'un système que l'on révisé pour l'adapter à de nouvelles conditions (Roberts, 1990).

² Il est à noter que Laferrière demeure souvent en Floride et qu'Étienne a passé une grande partie de sa carrière au Nouveau-Brunswick; pourtant, il s'agit ici de l'étude de textes écrits ou publiés au Québec et dont l'intrigue se passe soit au Québec, soit en Haïti. C'est ainsi que nous justifions l'application de façon « large » de l'adjectif « haïtiano-québécois ».

fins spécifiques aux écrivains migrants, un développement favorisé par l'éclatement contemporain des genres.

Nous observons chez ces auteurs l'usage de tropes appartenant à toute la gamme des genres du fantastique. Nous comparons « la gamme du fantastique » à la gamme composée des touches du clavier d'un piano, où les clés blanches indiquent les tons majeurs et les noires ajoutent ou retranchent un demi-ton à la note contiguë. Cette heuristique nous aidera à situer ces formes apparentées des littératures de l'imaginaire en relation les unes aux autres. Toutes nos définitions se basent sur le rapport des faits narrés avec la réalité du monde du lecteur. Nous commencerons par les formes les plus distantes du réalisme mimétique : le merveilleux et le merveilleux réaliste. Après avoir défini ces formes, nous montrerons leur usage dans notre corpus, pour les rattacher ensuite aux formes du fantastique todorovien, une conception très spécifique du fantastique classique, afin de révéler leur fonction dans le même corpus. Un développement récent dans les littératures fantastiques paraît dans l'évolution de l'horreur ou de l'épouvante. Ce genre hybride peut s'avérer fantastique ou psychologique / naturaliste, selon l'origine du phénomène insolite qu'il met en scène; là encore, la forme spécifique possède une fonction distincte dans l'écriture migrante de ces auteurs. Enfin, nous décrirons une forme moderne du fantastique, que Todorov appelle « l'étrange », et Morin « néo-fantastique »; cette forme apparaît dans les œuvres de Franz Kafka et de Jorge Luis Borges. Ainsi, nous passerons au travers de toute la gamme du fantastique pour retourner là où nous avons commencé avec une forme qui se démarque carrément du réalisme, vidé du surnaturalisme du merveilleux.

Le merveilleux

Le plus éloigné du texte réaliste — qui veut reproduire une image de la « réalité » consensuelle, ratio-empirique de l'occidental —, le texte merveilleux se situe dans un univers fictif qui ne distingue pas entre le naturel et le surnaturel. Dans ce monde, des êtres et des phénomènes que le lecteur nord-américain typique classifierait d'*imaginaires* ou de *surnaturels* existent sans remise en question, comme nous l'explique Todorov : « Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite » (1970, p. 59). Nous sommes dans le monde du conte de fées, typifié en français dans l'œuvre de Charles Perrault (1987 [1697]) et celles de Mesdames d'Aulnoy et Leprince de Beaumont (1979 [1756, 1697]). Nous nous trouvons aussi dans l'univers magique des contes traditionnels africains, où parlent les animaux et s'activent les esprits, tels que *Les Contes d'Amadou Koumba* (1961 [1947]) de Birago Diop et *Le Pagne noir* de Bernard Dadié (1955). La tradition haïtienne, marquée par l'influence africaine, offre une riche panoplie de contes merveilleux qui présentent les exploits d'êtres que la raison occidentale dirait imaginaires. Les contes traditionnels de Bouki et Malice, de la Sirène et les légendes qui entourent les esprits du panthéon vaudou offrent de vastes possibilités à l'écrivain haïtiano-québécois (Louis et Hay, 1999).

Pourtant, il faut remarquer que nous trouvons assez peu de ce « merveilleux pur³ », comme le classifie Todorov, dans

³ Kevin Paul Smith note la correspondance entre le conte de fées et le merveilleux dans le schéma de Todorov (2007, p. 2), tandis que Jack Zipes

notre corpus. Les rares exemples du merveilleux que nous avons repérés chez ces écrivains haïtiano-qubécois prennent la forme de récits en abyme; il s'agit de contes racontés par des personnages plus âgés aux jeunes protagonistes. Dans *L'Odeur du café* (1999 [1991]), Laferrière dépeint une grand-mère qui raconte les histoires de « La couleuvre » (p. 108-109) et du « Poisson amoureux » (p. 111-112) à l'enfant Vieux Os. Chez Péan, il s'agit d'une gouvernante, Ouidah, dans *Le Tumulte de mon sang* (1991, p. 87-94) ainsi que du conte de l'homme-poisson dans « L'envers du silence » dans *La Plage des songes* ([1988] 1998, p. 150-154).

Les contes merveilleux enchâssés de Péan se démarquent du reste du texte par des caractères italiques et, surtout, par la formule traditionnelle antillaise, « — Cric? — Crac! » (1991, p. 87; 1998 [1988], p. 150), qui annonce le début du conte. Ces récits ressemblent beaucoup au conte de fées occidental : ils ont lieu dans un village non-identifié, mais typique — « il aurait pu s'agir de n'importe quel village » (1991, p. 88) — où un être mi-homme mi-animal menace l'ordre établi ; ou encore le héros ou l'héroïne transgresse une interdiction ou doit faire face à des épreuves (Smith, 2007, p. 2-6; Zipes, 2000, p. xv-xxvii). Dans le conte d'Ouidah, qui est une version haïtienne du mythe du Minotaure, des jeunes gens hardis essaient de tuer la bête magique par la force ou par la ruse. Dans « L'envers du silence », Jolibois, un homme-poisson, séduit des générations successives de femmes, les rendant aveugles et enceintes le lendemain de leurs amours. Tout comme un conte de fées occidental tel que « Le petit chaperon rouge » de Perrault (1987

remarque aussi l'acceptation du merveilleux sans le questionner dans le conte folklorique (2000, p. xviii), qu'il distingue pourtant du conte de fées littéraire (2000, p. xv).

[1697], p. 53-56), ce conte remplit la fonction pédagogique d'avertir les jeunes filles du danger que représentent des inconnus (Zipes, 2000, p. xvii et xix; Ashliman, 2004, p. 4).

Le conte merveilleux enchâssé, tel que nous le trouvons chez Péan, comporte plusieurs fonctions au sein d'un texte migrant fantastique. D'abord, il marque de façon explicite l'haïtienneté du texte. Dans cette mise en scène de la tradition orale haïtienne, des auditeurs occidentalisés (le narrateur et Madeline dans *Tumulte*, la narratrice dans « L'envers ») écoutent l'histoire racontée par un personnage qui reste identifié à Haïti de la façon la plus « pure ». Il différencie ainsi des personnages liés plus « authentiquement » à Haïti (les conteurs) des personnages migrants et donc vus comme hybrides (les auditeurs-protagonistes). Enfin, il établit une vision du monde où la magie paraît « normale » afin de mieux faire contraster ce monde avec un rationalisme occidental, une opposition essentielle, comme nous le verrons, pour la création du fantastique classique ou todorovien.

Tout comme le lecteur de Péan, le personnage-auditeur du conte va apprendre quelque chose à propos de la culture haïtienne, surtout le lien entre le pays natal et la magie. Cette dualité reflète aussi les différents rapports au réel du conte merveilleux enchâssé ainsi que de la nouvelle et du roman péaniens, des textes hybrides, qui mettent en confrontation l'Haïtien (non-occidental) avec le Franco-Québécois (occidental). La magie haïtienne représentée par le conte merveilleux interrompt le réalisme canadien, ce qui produit la création d'un texte lui aussi hybride, soit du réalisme merveilleux, soit fantastique.

Le réalisme merveilleux (le réalisme magique)

Si le « merveilleux pur » du féerique/folklorique représente un ton sur notre échelle du fantastique, il faut progresser vers un « fantastique pur » todorovien en demi-tons. Le réalisme merveilleux, qu'on dénomme aussi « réalisme magique », se trouve entre ceux-ci. Il se distingue du merveilleux pur en ce qu'il présente au lecteur l'image d'un monde foncièrement réaliste, où apparaissent cependant des êtres et des phénomènes que le lecteur va juger imaginaires, « irréels », mais que les personnages ne jugent pas comme tels. Dans le contexte antillais, c'est dans le prologue à son roman *El Reino de este mundo*, qui se passe en Haïti à l'époque du roi Christophe, que le romancier cubain Alejo Carpentier introduit l'expression *lo real maravilloso* pour décrire l'atmosphère haïtienne, où le quotidien semble imprégné de magie et de mystère. Dans ce roman, « lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida in todos sus detalles⁴ » (1980 [1949], p. 14). Jacques Stephen Alexis (1922-1961), qui a grandement influencé tous les auteurs dont il est question ici et qui fut aussi victime de la rage duvaliériste, s'inspira de Carpentier dans sa propre contribution à la théorie de la littérature antillaise, « Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens » (1978 [1956]). Alexis, marxiste avoué, cherchait à délimiter une forme du réalisme socialiste propre au monde des îles. Selon lui, un art qui célébrait le quotidien du peuple haïtien ne pouvait que peindre les merveilles de ce monde : « [l']art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux » (1978

⁴ « le merveilleux fuit librement d'un réalisme strictement observé dans tous ses détails ». Je traduis.

[1956], p. 46). Ce que l'Occidental trouve prodigieux constitue en fait une part naturelle du monde réel du paysan haïtien (voir Pradel et Casgha, 1983, p. 52; Davis, 1988, p. 46 et 55); nous trouvons cette attitude magico-réaliste chez Dany Laferrière, surtout dans les romans de son *Autobiographie américaine*⁵ qui ont lieu en Haïti, *L'Odeur du café*, *Le Cri des oiseaux fous* (2000) et *Pays sans chapeaux* (2006 [1996]).

Quand il peint la vie au pays natal, Laferrière révèle toutes les possibilités magiques d'un monde où les croyances vaudou jouent un rôle central, où une vision de monde occidentale n'a jamais pu dominer la majorité de la population, les paysans et le peuple urbain noirs. Comme il raconte cette vie depuis une position identitaire hybride — il a passé plusieurs années de son enfance à la campagne et a vécu totalement en créole avant de s'inscrire à l'école française (Brown, 2003, p. 50) —, son œil observateur d'écrivain présente un monde « réaliste ». En même temps, à des moments privilégiés, son rationalisme d'occidentalisé bascule et il entre de plein jeu avec toutes les possibilités du monde magique de son pays natal, malgré la distance que le narrateur cherche parfois à établir par le truchement d'un certain scepticisme, une complicité avec son lecteur implicite (québécois, français ou haïtien francisé). Par exemple, dans *L'Odeur du café*, son alter ego, Vieux Os, est un tout petit enfant qui accepte sans les questionner les récits des fantômes, des bêtes fantastiques, voire des zombies qui déambulent dans les alentours de son petit village. Ces êtres plus propres au merveilleux ou au fantastique qu'au récit autobiographique réaliste y prennent leur place sans conteste. Dans *Le Cri des oiseaux fous*, les loas vaudou

⁵ Nom que donne Laferrière à l'ensemble de son œuvre, romans pour la plupart autofictionnels (Coates, 1999, p. 915).

interviennent dans le Port-au-Prince autrement réaliste et autobiographique de la dernière nuit de l'écrivain en Haïti avant son exil; Laferrière relie les expériences de son protagoniste au monde merveilleux que rencontre l'Alice de Lewis Carroll (1960 [1865 et 1871]) : « Vieux Os au pays des merveilles. Mon livre préféré : l'histoire de cette petite fille qui traverse le miroir. » (2000, p. 67-68)

Dans *Passages* (1991) d'Émile Ollivier, nous remarquons une pareille division entre le Québec sans merveilles et Haïti, le pays des merveilles, accentuée par la structure double du roman, divisé entre deux personnages principaux, Normand Malavy, le Haïtien privilégié en exil au Canada, et Amédée, un paysan désespéré en passe de devenir une des « boat people » victimes de la mer. Ollivier signale la réalité du merveilleux en Haïti avec des constats comme « Port-à-l'Écu n'est plus le pays de la canne au sucre; les loups-garous y ont élu domicile et parfois volent en plein jour » (p. 13). Bien sûr, ces prédateurs terrifiants ont une valeur métaphorique, figures des *tontons-macoutes* qui, eux aussi, rôdent la nuit pour chercher leur proie. Mais le merveilleux est réel pour les paysans; on en voit la preuve quand le dieu des eaux, Agoué, répond à leur prière avant leur départ pour la Floride dans un petit bateau de confection maison. Quand Amédée est possédé par cet esprit, pourtant, le narrateur remarque que « [s]ur *La caminante*, toute trace du réel s'était effacée » (p. 107); le narrateur ollivérien garde sa distance par son scepticisme prêt à poser le pied dans le domaine du fantastique proprement dit.

Le fantastique

Todorov situe le « fantastique pur » sur un axe entre le merveilleux et l'étrange (1970, p. 49). Pour lui, l'événement

insolite au sein de tout récit fantastique qui s'explique par une intervention surnaturelle rentre au sein du merveilleux et celui pour lequel on trouve une explication rationnelle tombe sous la rubrique de l'étrange. C'est le texte qui sait maintenir le doute entre les deux qui mérite, selon Todorov, le plein titre de fantastique; cette définition est tellement connue (et contestée) qu'une citation complète s'impose :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...]

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; 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. Le fantastique, *c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel*. (1970, p. 29; je souligne)

Nous trouvons inadéquante à la réalité littéraire une définition aussi étroite. En fait, la majorité des textes fantastiques mettent en scène des êtres (vampires, loups-garous, démons, etc.) qui font irruption dans des textes autrement « réalistes », c'est-à-dire, mimant le monde de consensus du lecteur. À notre avis, le fantastique du doute à la Todorov se représente sur notre gamme comme un demi-ton, voire un interstice, entre le fantastique et l'étrange.

Le fantastique todorovien ne peut donc pas exister pour l'Haïtien croyant au vaudou ou dans un texte merveilleux ou réaliste merveilleux qui met en scène de tels personnages sans

remettre en question ces mêmes croyances. Le « nous » de Todorov, bien sûr, ce sont nous autres occidentaux pour qui, depuis notre point de vue empirico-rationaliste, les vampires et les zombies n'existent pas et pour qui le fantastique de l'hésitation a son effet bouleversant, subversif, en ce qu'elle met en cause cette croyance même. C'est précisément pour cette raison que les romans plus haïtiens, c'est-à-dire ceux dont l'action se passe en Haïti, de Laferrière font plutôt partie du réalisme magique et qu'il existe assez peu de ce « fantastique pur » chez nos écrivains haïtiano-qubécois. En effet, le fantastique pur exige une telle maîtrise de l'art du conteur qu'il est rare. Maintenir le suspense afin que le lecteur n'arrive pas à décider entre les deux pôles ontologiques (naturel / étrange *versus* surnaturel / merveilleux) est un art difficile que réussit un écrivain de la taille d'un Prosper Mérimée, par exemple, avec son texte paradigme, « La Vénus d'Ille » (1982 [1837]). Il existe pourtant des exemples dans notre corpus, surtout dans l'œuvre de Stanley Péan.

Dans son histoire de zombie, « *Ban mwen yon ti-bo* » dans *Plage des songes* (1998 [1988], p. 121-142), Péan maîtrise l'art du fantastique pur tel que le définit Todorov. Il faut que deux visions du monde se confrontent pour permettre le plein épanouissement du doute, et c'est ce qui se passe quand un jeune canado-haïtien commence à croire que sa femme est un zombie. Son ami Henri le traite de fou : « en tant que Nord-Américain du XX^e siècle, je ne peux pas sérieusement prêter foi à ces contes pour bonnes femmes » (p.135). Sans trancher entre les deux, le texte propose à la fois la grossesse de la femme comme explication logique des changements corporels qui commencent à répugner à Raoul et sa théorie d'une zombification.

Le Tumulte de mon sang, un roman qui réécrit le conte de Poe « La chute de la maison Usher » (1966 [1840]) avec des protagonistes haïtiens émigrés en Amérique du Nord, maintient aussi l'indécision du lecteur sur la nature des événements bizarres dont témoigne le narrateur anonyme. Dans ces textes et d'autres encore, Péan établit de façon magistrale la tension entre les explications « rationnelle » et « surnaturelle » des événements ou des êtres insolites qu'il met en scène. Pourtant, la majorité de ces textes finissent par trancher en faveur d'une des deux explications; n'en déplaise à Todorov, nous ne les jugeons pas pour autant moins réussis du point de vue de leur *fantasticité*. C'est justement pour son étroitesse que la théorie todorovienne est controversée, voire rejetée par beaucoup de critiques et d'écrivains de ce genre.

Dit simplement, provoquer ou maintenir cette hésitation todorovienne tout le long d'une histoire ne s'inscrit pas toujours dans l'intérêt ou le but d'un écrivain. Nous empruntons donc la définition de Lise Morin, qui s'inspire entre autres de celles de la tradition française de la critique fantastique de Louis Vax (1960), de Roger Caillois (1965) et d'Irène Bessière (1974) : « 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 » (Morin, 1996, p. 20). Dans la mesure où il y a un aspect problématique du phénomène, le fantastique se démarque du merveilleux, dans lequel l'être surnaturel est accepté comme tout à fait normal, comme appartenant à la réalité même. Nous suivons Joubert Satyre dans la distinction entre le merveilleux, plus optimiste, et le fantastique, plus pessimiste, subversif en ce

qu'il mine la confiance des personnages dans leur acceptation de la vision de monde rationnelle de l'occident :

Bien que quelques métamorphoses dans l'œuvre d'Ollivier puissent être rattachées au baroque merveilleux, la plupart doivent l'être plutôt au fantastique, à cause de la vision tragique de l'existence qui imprègne cette œuvre. Ces dernières, par leur côté dysphorique, sont le signe d'un monde soumis à la dégradation et à une entropie croissantes. (2006, p. 244)

Nous trouvons chez Ollivier des exemples de fantastique qui, au lieu de maintenir le doute qu'impose Todorov, choisissent entre une explication surnaturelle ou rationnelle pour les événements insolites sans pour autant perdre de leur valeur littéraire. Ainsi, la nouvelle « Une nuit, un taxi », dans *Regarde, regarde les lions* (2001), est une histoire de fantômes qui exhibe son inspiration mi-occidentale, mi-exotique, tant avec le nom du personnage principal « Lafcadio Larsène », qui fait référence à Lafcadio Hearn et à Arsène Lupin, qu'avec son adaptation d'un texte de Jacques Ferron (Simon, 2006, p. 15). Cet immigré vivant à Montréal voit, lors d'une nuit de la Saint-Jean, le fantôme d'une jeune femme sur le pont Jacques-Cartier; la nouvelle suggère que c'est la femme qu'il a laissée derrière lui à l'île natale sans jamais chercher à l'emmener au Canada et qui prend maintenant sa revanche en le hantant. Nous appellerons donc *fantastique classique* tout texte qui penche vers le surnaturel, sans pour autant cesser de garder la vision de monde ratio-empirique que n'aura pas le texte merveilleux.

L'horreur/l'épouvante (fantastique et psychologique)

Délimiter les frontières entre le fantastique et l'horreur est un travail qui reste à faire dans l'étude des littératures de genre; il

n'existe aucune définition satisfaisante du genre de l'horreur (Wells, 2000, p. 7). Quand il s'agit de l'horreur fantastique, il est simplement question de l'intensité de la violence instituée par l'être ou les événements insolites qui doivent être d'origine surnaturelle. La violence de l'horreur est une agression extrême contre le corps humain que l'on voit déchiré, violé, ouvert; tandis qu'un texte fantastique peut suggérer une telle violence, le texte d'horreur doit la montrer de manière brutale. Dans un texte fantastique, le protagoniste-victime survit souvent à son traumatisme, bien qu'il en porte les marques (Ransom, 1995); dans un texte d'horreur, la violence est tellement brutale que plusieurs personnages, voire beaucoup de personnages doivent en mourir, y compris souvent le protagoniste.

Une des explications les plus satisfaisantes de l'horreur sanglante qu'on trouve dans un film *slasher* tel que la série *Saw* (2004; réal. James Wan) ou dans les romans de Patrick Senécal et les nouvelles de Claude Bolduc vient de la théoricienne du film d'horreur Linda Williams (2003 [1986]). Avec sa conception du *body horror*, l'horreur corporelle, Williams décrit comment le vrai texte d'horreur met l'accent sur le corps et sur la violation de ses frontières, non seulement chez les protagonistes, mais aussi chez le public. En effet, parce qu'il provoque en nous une réaction physique (un saut, des cris, un recul, voire des pleurs ou des rires), cette forme de l'horreur nous rappelle l'abjection de Julia Kristeva (voir Creed, 1999). Comme nous l'enseigne Kristeva, l'abjection de l'impropre, de tout ce qui sort de notre corps en tant que fluide et excrétion, est horrible : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être. » (1980, p. 9) Mais il y a aussi une fascination qui explique la popularité du film et du roman d'horreur qui mettent en spectacle cette abjection.

Un texte comme « La nuit démasque » (2000) de Péan chevauche la frontière entre le fantastique et l'horreur. Parce que la nouvelle est courte, il n'y a qu'une seule scène de violence, mais cette scène met en spectacle l'ouverture, la violation du corps humain et la réaction horrifiée du protagoniste face à ce spectacle : « Estomaquée, Stella [...] demeure figée entre frayeur et nausée tandis qu'à ses pieds, telle une poupée gonflable percée, gît la peau humaine de son amant... » (p. 92) Dans un compte rendu du recueil éponyme, Élisabeth Vonarburg constate que le livre contient des textes de fantastique aussi bien que des « textes d'horreur à hérissier le poil » (2001, p. 109). L'idée que le texte d'horreur affecte directement le lecteur — en lui donnant la chair de poule, en lui faisant hérissier le poil — correspond précisément à l'idée du *body horror* de Williams. Malgré sa brièveté, « La nuit démasque » est aussi paradigmatique de l'horreur haïtiano-qubécoise. Derrière les êtres surnaturels qui réclament le mari de Stella comme un des leurs, rôde toujours le spectre des horreurs réelles du régime duvaliériste : à son Haïti natale, cet homme appartenait à une société secrète. Une stratégie similaire apparaît dans les romans de jeunesse de Péan, *Quand la bête est humaine* (1997) et *La Mémoire ensanglantée* (1994).

Nous appelons *horreur psychologique* le genre littéraire et filmique qui cherche encore à représenter l'abjection de la violation du corps humain de manière extrême et graphique; dans ce cas, le corps humain est violenté par un agent humain, naturel, au lieu d'un être fantastique ou surnaturel. Le récit de tueur en série ou le roman justicier comme *Les Sept Jours du talion* (2002) de Senécal fournissent d'excellents exemples de ce genre. Les nouvelles de Stanley Péan offrent plusieurs textes d'horreur psychologique, souvent en conjonction avec des cas

de vengeance ostensiblement justifiées. De tels textes sont tout à fait « réalistes », voire « naturalistes » dans leur ancrage; ils mettent pourtant l'accent, comme chez Zola, sur les aspects sombres de la vie. Par exemple, « La fin d'une histoire d'amour » (2000, p. 109-122) met en scène un protagoniste banal qui entre dans un bar banal, mais avec un but extraordinaire : venger le viol de son ex-amante quand elle n'avait que treize ans. La violence de cette vengeance, qui comprend l'insertion avec force d'une manche de balai dans l'anus du coupable (2000, p. 120), coupe le souffle au lecteur qui reste bouche bée devant cette entreprise horrible.

Bien que Péan soit le seul de nos écrivains à exploiter de manière explicite les codes de ce genre, nous trouvons que partout dans l'œuvre de Gérard Étienne, les codes de l'horreur sont les seuls qui puissent décrire le régime de Duvalier et les violences faites par ses tortionnaires à la psyché et au corps de leurs victimes. Comme le dit l'Haïtien naufragé dans « L'envers du silence » de Péan, « [l]a vie est une histoire d'horreur » (1998 [1988], p. 154). En effet, chez les protagonistes étienniens, la réalité des horreurs qu'ils ont subies à Fort-Dimanche les font presque basculer dans le monde fantastique. C'est une vraie horreur psychologique que vivent les Haïtiens sous Duvalier, la terreur quotidienne d'être arrêtés et torturés, une terreur qui les hante et les traque jusqu'au Canada après leur immigration. Dans *La Pacotille* (1991) de Gérard Étienne, la violence du régime prend la forme d'une « bête », un être qui ressemble aux démons de l'horreur fantastique, mais qui est le produit de la psyché traumatisée du protagoniste, Ben Chalom.

En effet, pour Ben Chalom, le seul discours disponible pour décrire les scènes de violence et de torture qu'il a vues en

Haïti est celui du « film d'horreur », qu'il invoque pour décrire l'arrestation et la torture de son amie, la révolutionnaire Guilène (1991, p. 202) :

Dans cette infecte pièce où se passent des horreurs que l'on ne connaîtra jamais, que personne ne pourra décrire, que personne ne pourra raconter. Même avec une nouvelle mémoire que procureraient les dieux aux prisonniers qui, par miracle, sauveront leur peau. Même avec la fidélité d'une caméra promenée sur les suppliciés tout au long du chemin de croix. Oui. Tant d'horreurs dans la pièce qui s'évaporeront en bulles de savon quand tombera le rideau sur l'une des pages les plus sanglantes de l'histoire de l'écurie, que les bêtes rentreront dans leur tanière, satisfaites d'avoir assez détruit, mordu, avili le genre humain. (p. 206)

Nous trouvons également des scènes de l'horreur et de l'abjection vécues par des Haïtiens sous l'emprise du système duvaliériste chez Ollivier (1991, p. 42-43 et 113) et chez Laferrière (2000, p. 269, 277, 283-284 et 287-289). Ces vraies horreurs de la génération du père et du frère aîné se traduisent chez le cadet Péan en une horreur fantasmée, fantasmatique; les séquelles du traumatisme vécu par tout le peuple haïtien, c'est une histoire d'horreur. Tous ces auteurs, chacun à sa manière, essaient d'écrire l'indicible, la différence expérientielle qui empêche en quelque sorte une appartenance entière au pays d'accueil, qui retient une partie de leur être dans l'île des zombis.

L'étrange, le néo-fantastique et le récit kafkaïen

Dans le schéma de Todorov, le fantastique se trouve entre le merveilleux et « l'étrange⁶ »; selon lui, dans l'œuvre de « l'étrange pur »,

⁶ La traduction par Robert Howard de « l'étrange » par « the uncanny » dans la version anglaise de Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975), a encore brouillé la question chez les critiques anglophones.

on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière. (1970, p. 51-52)

Notre « horreur psychologique » ou « naturaliste » ne serait qu'une forme extrêmement violente, abjecte, de l'étrange pur. Il y a pourtant un développement dans la littérature du XX^e siècle que l'étrange todorovien, qui tient compte du conte cruel ou du « fantastique expliqué », ne peut pas comprendre.

La remise en question du rationalisme par le modernisme, le surréalisme, l'absurde kafkaïen ou le récit borgésien nous mène dans un territoire qui présente au personnage et au lecteur une situation ou un phénomène qui a tous les effets du fantastique *sans pouvoir en fournir une explication*, que ce soit surnaturelle ou rationnelle. Quelquefois, surtout chez Kafka et les écrivains qui s'en inspirent, il s'agit même d'un rationalisme instrumental poussé à son extrême, qui a pour résultat la situation inquiétante dans son absurdité. Simplement à cause de sa nationalité, certains auraient voulu ranger Borges parmi le réalisme magique d'autres écrivains latino-américains tels que Gabriel García Marquez. Mais si nous retournons à la distinction entre le réalisme magique « optimiste » — qui correspond la plupart du temps au merveilleux — et le fantastique « pessimiste » faite par Joubert Satyre (2006), le monde de Borges garde presque toujours cet élément de l'inquiétant également présent chez Kafka. Il en est de même pour l'école italienne de l'absurde, quasi mythique, d'Italo Calvino et de Dino Buzzati, qui ont influencé plusieurs écrivains du fantastique québécois. Dans ce monde moderne,

voire postmoderne (avant la lettre chez Kafka), l'horreur et la violence ont tellement miné une vision du monde rationaliste que rien ne reste sinon l'absurdité.

Ayant rencontré ce problème dans son étude du fantastique québécois depuis 1960 (1996, p. 21), Lise Morin a dû proposer la définition du « néo-fantastique ». De tels récits

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. (1996, p. 22)

En effet, c'est souvent le ton badin que remarque Morin chez le néo-fantastiqueur (1996, p. 76), ton que nous trouvons aussi dans notre corpus. Néanmoins, les événements sont souvent tellement bouleversants que l'angoisse du protagoniste n'a rien à voir avec le badinage.

Comme le dit Morin, ce « fantastique repose sur une vision problématique du réel » (1996, p. 17), comme nous voyons surtout pour les textes de style kafkaïen ou borgésien dont il est question dans cette analyse. Ces écrivains admettent cette inspiration souvent de manière explicite : Laferrière met Borges au sommet de ses influences (Coates, 1999, p. 915) et le nom de Kafka prend la place d'honneur parmi les multiples influences citées par Stanley Péan dans ses dédicaces ou ses références intertextuelles⁷. Depuis une nouvelle, dans son premier recueil, intitulée « Le

⁷ Voir aussi Ransom, 2010; d'autres références faites par Péan à Kafka paraissent dans « Invitation à souper » (1992, p. 33) et dans le titre du recueil *Le Cabinet du Dr. K et autres histoires d'amours contrariées* (2001).

syndrome Kafka » (1998 [1988], p. 101-120), jusqu'au « bon vieux hôpital kafkaïen » (Lemaire, 1989, p.115-116) de « Métempsychose » ([1988] 1998, p.87-100), dans lequel les patients perdent leur identité, une sensibilité à l'absurdité et à ce qu'appelle Régine Robin (1989) « l'entre-deux » de Kafka imprègne l'œuvre de l'écrivain haïtiano-qubécois. La conclusion de « Sombre allée » (1992), un de ses premiers textes publiés, fait écho à plusieurs textes du Tchèque juif : « Tout ce que j'exige de savoir, tout ce que je crois avoir le droit de savoir, c'est l'identité de ce fantôme pendu à ma fenêtre. *Qui était Sandra ?* » (1992, p. 22) Tout comme la bureaucratie étouffante du *Procès* ([1925] 1983) de Kafka, l'administration hospitalière refuse de comprendre Nadja (une référence à André Breton, autre amateur du merveilleux et de l'étrange) quand elle insiste sur le fait que son mari « Franz » n'est pas revenu depuis des heures de son rendez-vous avec un médecin. À la fin, quand elle croit retrouver son mari, c'est son identité à elle qui est partie, car tout le monde l'appelle, elle, par un autre prénom. L'idée du quotidien, d'une banale visite chez le docteur, qui vire à l'insolite reflète l'attitude du néo-fantastique. Les personnages péaniens ressemblent beaucoup aux personnages du néo-fantastique québécois décrit par Lise Morin et bien que ses références intertextuelles soient souvent à l'horreur californienne, Péan a été scolarisé au Québec et circule dans les milieux littéraires québécois. Selon la chercheuse québécoise,

[d]érouté en premier lieu par l'événement inhabituel, le personnage [du récit néo-fantastique] 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). (1996, p. 75)

Émile Ollivier se sert aussi de cette forme du néo-fantastique. La nouvelle éponyme du recueil *Regarde, regarde les lions* (2001), comprend un texte kafkaïen qui ressemble beaucoup au « Théâtre de la nature de l'Oklahoma » ([1946] 1969). Chez Ollivier, Manès Delphin est un immigré qui cherche sans succès du travail dans une Amérique caricaturale. Il en trouve comme lion dans un cirque. Sa peur extrême d'entrer sur scène avec d'autres « lions » bascule dans l'absurde quand un autre lui révèle que lui aussi est un homme déguisé en lion (2001, p. 43). Dans « La supplique d'Élie Magnan », un instituteur « de l'autre côté de la forêt » (2001, p. 111) va à la grande ville pour chercher une réponse à un problème de mathématiques. Dans ce monde d'un bureaucratisme absurde, il y a eu des « récentes réformes qui réglementaient l'usage de la langue » (2001, p. 113); ces règles limitent ce que le professeur peut dire : « il était en panne de mots depuis que les gens d'en haut avaient répandu [...] cette interdiction d'employer des vocables qui n'appartenaient pas au terroir qui n'avaient pas poussé avec "nos racines" » (2001, p. 114). Ce pays ressemble en partie au Québec traditionaliste, anglophobe, mais des références au bananier et à la chèvre rôtie font penser à Haïti (2001, p. 112-13). Le texte culmine par l'accusation et le jugement d'Élie, son emprisonnement dans un « lieu de détention » (2001, p. 124).

Conclusion

Le fantastique et le merveilleux tiennent une position privilégiée dans l'écriture migrante de ces auteurs haïtiano-qubécois qui exploitent toute la gamme de possibilités offertes

par ces formes de perturbation de la logique réalistico-rationaliste. En effet, l'usage de ces diverses formes sert souvent à « coder » l'haïtienneté du texte, qui introduit le merveilleux du conte traditionnel ou le réalisme magique des phénomènes du vaudou. Le fantastique classique et le néo-fantastique cherchent plutôt à exprimer la situation de l'entre-deux du sujet migrant qui vacille entre deux systèmes de la réalité, l'occidental, où règne soit la raison, soit la déraison absurde, ou le caribéen, où les frontières entre la vie et la mort ne sont pas aussi claires. Enfin, l'horreur est nécessaire pour décrire la réalité de la déraison de la dictature qui pendant longtemps sévit en Haïti, une horreur que le sujet migrant ne peut pas laisser sur l'île derrière lui, mais qu'il porte en lui au pays d'accueil et qui hante encore les générations subséquentes, comme nous le voyons chez Péan, qui a quitté Haïti l'année de sa naissance.

Comme Simone Grossman le souligne dans « Le fantastique féminin du Québec fin de siècle », le fantastique haïtiano-qubécois « revêt une dimension sociocritique » (2006, p. 88); les protagonistes, surtout ceux de Péan et d'Ollivier, sont souvent de réparateurs de torts individuels. Chez Étienne, nous trouvons pareille fonction justicière, par exemple quand les petits blancs et les immigrés manifestent contre la présence de *L'Ambassadeur macoute à Montréal* (1979) et contre l'exploitation par les Grands Blancs. En effet, l'appropriation des codes du fantastique effectuée par ces écrivains ainsi que leur transformation de ces mêmes codes cherchent à postuler une forme de critique sociale qui leur est propre en ce qu'elles remettent en cause l'infailibilité de la raison occidentale, surtout en ce qui concerne son emploi comme justification de l'oppression des peuples noirs et des

cultures autochtones. À propos de la littérature migrante en général, Clément Moisan et Renate Hildebrand affirment que « les agents et les produits, ou les systèmes d'agents et de produits sont autant de forces qui, en se posant, s'opposant et se composant, confèrent au tout (ici la littérature québécoise) une structure spécifique qui change d'un moment donné du temps à un autre » (2001, p. 13). De cette manière, les écrivains haïtiano-qubécois apportent pour leur part de nouveaux tons à la gamme du fantastique.

Bibliographie

- ALEXIS, Jacques Stephen. (1978 [1956]), « Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Dérives*, n° 12, p. 27-55.
- ASHLIMAN, D. L. (2004), *Folk and Fairy Tales: A Handbook*, Westport, Greenwood.
- BORGES, Jorge Luis. (1999 [1978]), « The Detective Story », dans Eliot Weinberger (dir.), *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986*, trad. Esther Allen, Suzanne Jill Levine and Eliot Weinberger, Londres, Penguin, p. 491-493.
- BROWN, Anne. (2003), « Le Parcours identitaire de Dany Laferrière », *Studies in Canadian Literature/Études de Littérature Canadienne*, vol. 28, n° 2, p. 39-58.
- CAILLOIS, Roger. (1965), *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.

- CARPENTIER, Alejo. (1980 [1949]), « Prólogo », *El Reino de este mundo*, Argentina, Editorial Quetzal, p. 9-15.
- CARROLL, Lewis. (1960 [1865; 1871]), « Alice's Adventures in Wonderland » et « Through the Looking Glass and What Alice Found There », dans Martin Gardner (dir.), *The Annotated Alice*, Harmondsworth, Penguin.
- COATES, Carrol F. (1999), « An Interview with Dany Laferrière », *Callaloo*, v. 22, n° 4, p. 910-921.
- CREED, Barbara. (1999), « Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection », dans Sue Thornham (dir.), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York, NYU Press, p. 251-266.
- DADIÉ, Bernard. (1955), *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine.
- DAVIS, Wade. (1988), *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- DIOP, Birago. ([1947] 1961), *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine.
- DUMONTET, Danielle (dir.). (2003), *L'Esthétique du choc : Gérard Étienne ou l'écriture haïtienne au Québec*, New York, Peter Lang.
- ÉTIENNE, Gérard. (1994 [1974]), *Le Nègre crucifié*. Montréal, Balzac.
- . (1979), *Un ambassadeur macoute à Montréal*, Montréal, Nouvelle Optique.
- . (1991), *La Pacotille*, Montréal, L'Hexagone.
- . (2001), *Vous n'êtes pas seul*, Montréal, Balzac.

- GOUANVIC, Jean-Marc. (1995), « A Past, A Future...: Québec Science Fiction », dans Andrea Paradis (dir.), *Out of this World*, Ottawa, Quarry Press, p. 66-75.
- GROSSMAN, Simone. (2006), « Le fantastique féminin du Québec fin de siècle : le recours au surnaturel contre l'abus masculin d'autorité », *Women in French Studies*, n° 14, p. 88-98.
- KAFKA, Franz. (1988 [1915]), *La Métamorphose*, Paris, Librairie Générale Française.
- . (1983 [1925]), *Le Procès*, Paris, Flammarion.
- . (1969 [1946]), « The Nature Theatre of Oklahoma », dans *Fairy Tales for Computers*, New York, Eakins, p. 64-103.
- KRISTEVA, Julia. (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
- LAFERRIÈRE, Dany. (1985), *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB.
- . ([1991] 1999), *L'Odeur du café*, Montréal, Typo.
- . ([1996] 2006), *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal.
- . (2000), *Le Cri des oiseaux fous*, Outremont, Lanctôt.
- LARAQUE, Franck. (1994 [1989]), « Préface à la deuxième édition », Gérard ÉTIENNE, *Le Nègre crucifié*, op. cit., p. 13-18.
- LEMAIRE, Marc. (1989), compte rendu de *La Plage des songes*, *imagine*, n° 48, p. 115-116.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie et Marie-Catherine D'AULNOY. (1979 [1756, 1697]), *La Belle et la Bête et autres contes*, Paris, Librairie Générale Française.
- LOUIS, Liliane Nâerette et Fred J. HAY. (1999), *When Night Falls, Kric! Krac!: Haitian Folktales*, Englewood, Librairies Unlimited.

- MÉRIMÉE, Prosper. (1982 [1837]), « La Vénus d'Ille », dans *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Antonia Fonyi (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, p. 27-64.
- MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND. (2001), *Ces étrangers du dedans : Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene.
- MORIN, Lise. (1996), *La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 : entre le hasard et la fatalité*, Montréal, Nuit blanche.
- MUNRO, Martin. (2007), *Exile and Post-1946 Haitian Literature: Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrière, Danticat*. Liverpool, Liverpool UP.
- OLLIVIER, Émile. (1991), *Passages*, Montréal, L'Hexagone.
- . (2001), *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel.
- OLIVIER, Nathalie. (1998), « Stanley Péan : L'œuvre au noir », *Lettres québécoises*, n° 90, p. 8-10.
- PÉAN, Stanley. ([1988] 1998), *La Plage des songes*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- . (1991), *Le Tumulte de mon sang*, Montréal, Québec Amérique.
- . (1992), *Sombres allées et autres endroits peu hospitaliers. Treize excursions en territoire de l'insolite*, Montréal, Voix du sud/CIDIHCA.
- . (1994), *La Mémoire ensanglantée*, Montréal, La courte échelle.
- . (1996), *Zombi Blues*, Montréal, La courte échelle.
- . (1997), *Quand la bête est humaine*, Montréal, La courte échelle.
- . (2000), *La Nuit démasque*, Montréal, Planète rebelle.

- . (2001), *Le Cabinet du Dr. K et autres histoires d'amours contrariés*, Montréal, Planète rebelle.
- PERRAULT, Charles. (1987 [1697]), *Contes*, préf. de Bruno Bettelheim, notice de François Flahaut, Paris, Librairie Générale Française.
- POE, Edgar Allan. (1966 [1840]), « The Fall of the House of Usher » et « The Imp of the Perverse », dans *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Doubleday, p. 177-190 et 270-275.
- PRADEL, Jacques et Jean-Yves CASGHA. (1983), *Haïti, la République des morts vivants*, Monaco, Éditions du Rocher.
- RANSOM, Amy J. (1995), *The Feminine as Fantastic in the conte fantastique: Visions of the Other*, New York, Peter Lang.
- . (2010), « Le Fantastique métissé : l'écriture identitaire de Stanley Péan », dans Monika Boehringer, Kirsty Bell et Hans Runte (dir.), *Entre textes et images. Constructions identitaires en Acadie et au Québec*, Moncton, Institut d'études acadiennes /U de Moncton, p. 297-312.
- ROBERTS, Richard. H. (1990), *Hope and Its Hieroglyph: A Critical Decipherment of Ernst Bloch's Principle of Hope*, Atlanta, Scholar's Press.
- ROBIN, Régine. (1989), *Kafka*, Paris, Belfond.
- SATYRE, Joubert. (2006), « Les Métamorphoses d'Émile Ollivier : baroque fantastique et baroque merveilleux », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance : les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Québec, PUL, p. 241-250.

- SENÉCAL, Patrick. (2002), *Les Sept Jours du Talion*, Beauport, Alire.
- SIMON, Sherry. (2006), *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*, Montréal, McGill/Queen's UP.
- SMITH, Kevin Paul. (2007), *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- SOURIEAU, Marie-Agnès. (2001), « La Cruci-fiction de Gérard Étienne : Une poétique de l'abjection », *Francographies*, n° 10, p. 63-74.
- TODOROV, Tzvetan. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- . (1975), *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trad. Robert Howard, Ithaca, Cornell UP.
- VAX, Louis. (1960), *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».
- VONARBURG, Élisabeth. (2001), compte rendu de *La Nuit démasque* par Stanley Péan, *Solaris*, n° 136, p. 108-112.
- WELLS, Paul. (2000), *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, London, Wallflower.
- WILLIAMS, Linda. (2003 [1986]), « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », dans Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader III*, Austin, U of Texas P, p. 142-145
- ZIPES, Jack. (2000), « Introduction », dans *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford UP, p. xv-xxxii.

Résumé

Amy J. Ransom examine la présence des formes du fantastique, depuis le merveilleux au néo-fantastique, chez les écrivains haïtiano-qubécois Gérard Étienne, Émile Ollivier, Dany Laferrière et Stanley Péan. L'article résume les discussions relatives à la nature du genre fantastique et cherche à formuler une synthèse des rapports entre le fantastique et les genres et sous-genres qui lui sont apparentés. Les formes du fantastique servent à des fonctions tantôt générales, tantôt spécifiques à la littérature migrante; par exemple, le fantastique permet autant de traduire la vie haïtienne sous le régime Duvalier que l'expérience immigrante au Québec.

Abstract

Amy J. Ransom examines the presence of various forms of the fantastic, from the marvelous to the neo-fantastic in Haitian-Québécois writers Gérard Étienne, Émile Ollivier, Dany Laferrière and Stanley Péan. The article summarizes discussions relative to the nature of the fantastic and seeks to formulate a synthesis of the relationships between the fantastic and the sub-genres related to it. The various forms of the fantastic serve both general functions, as well as functions specific to migrant literature; for example, the fantastic allows for the expressions of both Haitian life under the Duvalier regime and for the experience of the immigrant in Québec.

Le réalisme magique dans les récits d'Ook Chung

Simone Grossman
Université Bar Ilan

La présente étude se propose d'examiner la fonction du réalisme magique dans l'œuvre d'Ook Chung. Écrivain québécois, né au Japon de parents coréens et venu très jeune au Québec, Chung a pris conscience de sa différence à l'adolescence (Bernier, 2002, p. 203-206). Plus tard, la création littéraire lui donne les moyens de surmonter les difficultés de son identité mêlée, en particulier le réalisme magique, qui résout les conflits de personnages déchirés entre des cultures opposées, comme le montre l'étude de récits tirés de *Nouvelles orientales et désorientées* (1999 [1994]) et de *Contes butô* (2003).

Réalisme magique et postcolonialisme

Le réalisme magique est une stratégie narrative visant à faire coexister, à l'intérieur d'un récit, une vision rationnelle de la réalité avec le surnaturel. Comme l'expose Amaryll Chanady (1985), les histoires réalistes magiques s'intègrent à un contexte social, historique et politique réel cependant que l'auteur introduit des éléments extraordinaires, mais non signalés comme tels. Chanady montre que les perspectives contraires mises en présence relèvent de systèmes culturels opposés. Dans l'œuvre de Chung cohabitent la pensée occidentale empirique et la mentalité magique.

Le réalisme magique a été pratiqué par les auteurs latino-américains et antillais du XX^e siècle représentant les tensions entre la mentalité primitive et le rationalisme européen. On le trouve également dans la culture postcoloniale, dont font partie les fictions dont les auteurs sont originaires de pays anciennement colonisés. Selon Stephen Slemon, les narrations réalistes magiques résument les oppositions contenues dans la culture postcolonialiste. Les « voix perdues » et autres « débris » laissés pour compte par les structures impérialistes sont récupérés par le réalisme magique, en réaction à la fragmentation et à la discontinuité causées par le colonialisme (1988, p. 16 et 21). D'après Chanady, le réalisme magique « depicts and usually condemns colonialism¹ » (2003, p. 32). Marie Vautier range le réalisme magique au nombre des « techniques littéraires postcoloniales des pays du nouveau monde » autorisant « l'acte politique de "*write back to the*

¹ « décrit et condamne habituellement le colonialisme », trad. Amy J. Ransom.

*center*² » (Vautier, 2003) et visant à « démanteler, démystifier et démasquer l'autorité culturelle européenne, [...] tout en créant une identité littéraire indépendante » (Tiffin, 1988, p. 171; cit. et trad. par Vautier, 2003).

La littérature du Québec diffère de celle des pays du Nouveau Monde anciennement colonisé en ceci que les colons venus de France ont eux-mêmes été colonisés par les Anglais. Comme l'expose Vautier, les lettres québécoises ont dépassé le stade de la mise en question du rapport au centre impérialiste et ont évolué dans le sens d'un « postcolonialisme de consensus » (Vautier, 2003). Vautier cite à l'appui de sa thèse des romans québécois où la supériorité mythique du colonisateur blanc ou européen est contestée par les personnages amérindiens et métis.

Dans la critique québécoise de la fin du XX^e siècle, les débats théoriques sur le postcolonialisme ont fait place à des interrogations sur la transculture, l'identitaire et l'écriture migrante (Sugars, 2002, p. 35). Chanady observe que l'approche critique québécoise substitue aux oppositions binaires (colonisateur/colonisé, Blanc/non-Blanc, civilisé/barbare, et autres) posées par Slemon des modèles hybrides plus adaptés aux écrits des immigrants et des écrivains appartenant aux minorités culturelles³. Pour Pierre Nepveu, l'imaginaire

² « recentrer par l'écriture » (Vautier, 2003).

³ « And have more recent Quebecois critics not developed more nuanced approaches to their literature that reject binary paradigms of colonizers and colonized in favor of models of hybridity such as "écriture migrante" that are more relevant to contemporary writing by immigrants and cultural minorities and can also be applied to the presence of "otherness" in earlier Quebecois literature? » « Les critiques québécois n'ont-ils pas développé récemment des approches plus nuancées, écartant les paradigmes binaires des colonisateurs et des colonisés en faveur de modèles de l'hybridité, tels que l'écriture

québécois « s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil », en « imaginaire migrant, pluriel, souvent cosmopolite » (1988, p. 199).

Chung adopte « la perspective du colonisé » dans sa mise en fiction du « rapport difficile à l'origine », comme le fait valoir Gilles Dupuis (2005, p. 108). La quête d'identité de personnages métis, eurasiens ou autres, est également le thème dominant de *Nouvelles orientales et désorientées*. Nous verrons que le réalisme magique ouvre « une spatialité duelle » apte à faire éclater les « restrictions de l'espace colonial » et à dégager l'espace hybride constitutif d'identité, selon Suzanne Baker (1993, p. 87)⁴. Dans *Contes butô*, on trouve les éléments propres au récit réaliste magique, tel que le décrit Vautier, où « l'intrigue se perd dans des contes magiques, mythiques, allégoriques — hors temps, hors "réalité" — et [...] pourtant bien ancrés dans l'Histoire » (Vautier, 1991, p. 2).

Notre corpus comprend cinq nouvelles. « La petite princesse et le labyrinthe des rêves » (1999a, p. 27-37), « Le catcher du métro » (1999b, p. 57-68) et « Le royaume silencieux » (1999c, p. 143-154) ont pour décor l'Inde, le Japon et la Chine modernes. « Le baiser de minuit » (2003a), p. 25-39) et « L'enfantement » (2003b, p. 137-145) se déroulent respectivement en Islande et en Corée. Les protagonistes des récits, des personnes déplacées, immigrants ou indigènes de pays

migrante", plus aptes à définir les écrits contemporains des immigrants et des minorités culturelles, et pouvant aussi s'appliquer à la présence de l'"altérité" dans la littérature québécoise plus ancienne? » (Chanady, 2003, p. 32). Je traduis.

⁴ « magic realism contests the restrictions of colonial space by opening up a "dual spatiality" » (Baker, 1993, p. 87). Je traduis.

du tiers monde anciennement colonisés, sont le plus souvent d'anciens dominés.

Notre étude développera une triple axiomatique relative aux divers aspects du réalisme magique présents dans l'œuvre de Chung. Dans un premier stade, dans « Le catcher du métro », nous verrons que le réalisme magique catalyse l'interpénétration critique des cultures. Dans une deuxième partie, nous examinerons le topos réaliste magique de la lecture et de la bibliothèque régissant l'action dans « La petite princesse et le labyrinthe des rêves », « Le royaume silencieux » et « Le baiser de minuit ». Le troisième volet de notre étude traitera des personnages d'enfants qui, par-delà leurs dispositions extraordinaires, métaphorisent les colonisés, en particulier dans « L'enfantement ».

Réalisme magique et hybridité culturelle

Dans « Le catcher du métro », le métro de Tokyo, où s'affrontent le Japon traditionnel et la culture occidentale, les travailleurs de nuit, devenus fous, se suicident. Des barrières isolent les voies et des psychiatres surveillent les voyageurs, secondés par des *catchers* (p. 58) ou attrapeurs, dont fait partie le narrateur, un Japonais qui travaille la nuit. Sa femme, Mithra, une Américaine au prénom oriental, travaille à l'ambassade des États-Unis. Le couple a des triplés. Le *catcher* ne voit jamais sa famille, car il travaille la nuit et dort le jour. Un soir, une désespérée manque de l'entraîner sous la rame. Renvoyé par ses supérieurs et chassé par sa femme, il aperçoit sa famille en compagnie d'un ancien collègue et ne songe plus qu'à se suicider.

Le réalisme magique transforme le métro, moyen de transport banal, en enfer chthonien. L'accent est mis sur le gigantisme du réseau de « Tôkyo Metropolis » desservant de lointaines destinations, « de Nakano à Nishi-Funabashi, de Ebisu à Kita-Senju, de Ojikibo à Ikebukuro » (1999b, p. 57), noms de lieux dont l'authenticité contribue à ancrer le récit dans la réalité urbaine. Les interminables trajets quotidiens se muent en nomadisme pour les voyageurs qui perdent leurs repères dans une réalité bien connue d'eux, mais pervertie. En effet, le métro est devenu un monstre qui « déploie ses tentacules dans le ventre de la terre » et dévore les voyageurs ou « lemmings humains » (p. 57-58), oxymoron emphasiant le statut inférieur des « nocturnes », êtres monstrueux mi-humains, mi-animaux, privés de soleil, source d'énergie spirituelle. Là où « le bleu des vagues est remplacé par le noir du gouffre » (p. 60) s'opèrent la métamorphose des hommes et également celle des choses, telle la chaise de surveillant de plage transformée en siège d'attrapeur.

Dans la personne du *catcher*, le réalisme magique produit le cumul de l'ancienne culture du Japon et la nouvelle religion de l'Argent, d'origine étrangère bien sûr. L'Orient et l'Occident sont métaphorisés respectivement par le passé mythique et la vie moderne. Le *catcher*, écartelé entre son attachement au Japon traditionnel et son amour des voyages, a opté pour le travail de nuit, mieux rémunéré. Il est déchiré entre son passé oriental et le présent où, « à l'ère du village global » (p. 61), l'influence de l'Occident est la plus forte. Dans le métro, lieu de contact entre les civilisations et les mondes, il a rencontré Mithra, une Américaine dont le nom perse est une allusion au culte de Mithra, rival du christianisme naissant, célébrant la renaissance du soleil le jour de Noël. Mithra lui rappelle ses

voyages du passé, dans le monde entier, en tant que « conseiller technique pour les réseaux métropolitains » (p. 61). Dans le métro, lieu cosmopolite, le *catcher* se sent chez lui bien qu'il exècre le diktat venu de l'étranger, qui l'oblige à se déguiser en père Noël le soir du 24 décembre. Pris comme en étau entre les religions et les mythes, il incarne le choc des cultures et le syncrétisme des religions.

Le métissage culturel du Japon moderne est signifié à plusieurs niveaux sémantiques, d'abord dans la cumulation des traditions culinaires, marquée par la consommation de dinde rôtie accompagnée de saké au réveillon de Noël. La mentalité du *catcher* le rattache au Japon ancestral. Forcé de dormir dans un « hôtel-capsule » par sa femme qui lui refuse l'accès de sa propre maison, il regrette les « cloisons en *shoji*⁵ » (p. 66) de l'architecture japonaise traditionnelle. En tant que père de triplés, il est à contre-courant dans la nouvelle société nippone obsédée par la surpopulation et où la famille traditionnelle est reléguée à un passé révolu. Son mariage confère un statut cosmopolite à ses triplés, « amérasiens » dont les noms « internationaux » (p. 62), « Sonny, Sony et Soon-I » (p. 62), traduisent leur ethnie mêlée. La différence entre les prénoms est mise en évidence par les orthographes différentes qui soulignent les ascendances mixtes de chaque triplé. L'allusion à la marque « Sony », en référence à l'expansion économique du Japon moderne, met en valeur l'identité proprement japonaise du géniteur de l'enfant ainsi dénommé. « Sonny » évoque le mot anglais « sunny », signifiant « ensoleillé », et signale l'ascendance maternelle dominante. En effet, Mithra est d'essence solaire, à l'instar de la déesse mythique dont elle

⁵ Il s'agit de cloisons translucides en papier.

porte le nom, selon sa description par le *catcher* : « Ma femme, quand on la regarde, on a l'impression de voir le soleil. » (p. 61) « Soon-I » est un néologisme où le futur évoqué emblématise une Amérique cosmopolite, image d'un avenir gommant les identités pour les fusionner.

Les prénoms aux consonances anglaises des triplés s'intègrent à la langue hybride parlée dans le métro, où le métissage linguistique reflète celui des cultures. Les néologismes composites comme la « métrophobie » (1999b, p. 58), les « Euthanasiens », désignent les membres de la « société secrète d'entraide au suicide » (p. 59). Les « lucinogènes » (p. 60) sont les seuls médicaments autorisés aux Nocturnes, un allusion à la lumière refusée. Les croisements langagiers évoquent l'étouffement culturel qui mène les autochtones aliénés au suicide.

Le métro, à l'épicentre de l'affrontement entre le Japon traditionnel et la culture moderne venue de l'Occident, est un lieu de perdition. Il est assimilé au labyrinthe de la mythologie grecque, tandis que l'appropriation du mythe transforme le *catcher* en Thésée japonais. Sur le plan symbolique, le labyrinthe, « lieu de l'oubli et du musement » selon Bertrand Gervais, matérialise « l'errance provoquée par une multitude de choix à faire qui enfonce le sujet toujours plus profondément dans la confusion » (2008, p. 26 et 33). Le *catcher* tente de combiner les exigences de la tradition et celles de la vie moderne, mais il s'égare puis meurt. L'incipit de la nouvelle, « Les métros sont devenus des labyrinthes » (1999b, p. 57), vise tous les métros du monde, qui mènent leurs usagers à leur perte sous couvert de les transporter. La réunion de civilisations contraires sous l'effet du réalisme magique, dans la

nouvelle, se solde par un échec existentiel pour quiconque tente d'assumer conjointement des modes de vie inconciliables.

La bibliothèque, entre-deux réaliste magique

Le second axe de notre étude concerne la pénétration d'un personnage à l'intérieur du texte, caractéristique des récits réalistes magiques. Il s'agit d'une technique visant à faire s'interpénétrer des mondes opposés grâce à l'immersion d'un personnage de lecteur dans le livre qu'il lit (Thiem, 1995, p. 235-238). Pour un lecteur de ce type, qui a l'impression d'être dans deux mondes à la fois, le livre est un refuge. Renonçant au détachement du simple lecteur, il devient lui-même un acteur du monde livresque.

Dans « La petite princesse et le labyrinthe des rêves », les mondes opposés sont représentés par deux œuvres célèbres de la littérature enfantine, *A Little Princess* de Frances Hodgson Burnett (1961 [1905]) et les *Contes des mille et une nuits*. L'héroïne du récit, Mira, est une petite métisse âgée de cinq ans, de père hindou et de mère d'origines britannique et hindoue. Orpheline de mère, Mira vit dans un petit village pauvre de l'Inde avec son oncle paternel. Son seul défaut, d'après ce dernier, est son « imagination trop vorace » (1999a, p. 29). Ne sachant pas encore lire, elle exige chaque soir que l'oncle lui raconte une nouvelle histoire. La nuit, elle appelle son père en pleurant. Un jour, ce dernier revient la chercher, et l'oncle est très malheureux. Des années plus tard, il reçoit des lettres exaltées de Mira, qui lui raconte son rêve d'étudier la bibliothéconomie et de partir à Londres travailler dans une

grande bibliothèque dont ils parcourront ensemble « les allées remplies de livres merveilleux » (p. 37).

Le livre favori de Mira, *A Little Princess*, au titre repris dans celui de la nouvelle, est porteur de l'idéologie de l'empire britannique. Elle est aussi passionnée par les *Contes des mille et une nuits*, l'œuvre la plus célèbre de la littérature orientale. Mira s'identifie autant à Sara Crewe, la jeune héroïne de Burnett, qu'à Schéhérazade, au point de se retrouver à égalité avec elles, au mépris de la logique et de la temporalité. Raconter des histoires est vital pour les trois fillettes qui recourent à l'imaginaire pour surmonter des situations très difficiles. Telle Sara Crewe, remédiant à sa déchéance en se racontant des histoires où elle est une princesse, et Schéhérazade obtenant la vie sauve grâce à ses histoires, Mira compense sa solitude en écoutant puis en imaginant des histoires. L'amour de l'oncle, pauvre mais instruit, pour les livres est égal à celui de sa nièce : la lecture est le « refuge contre [son] existence aliénante » (p. 29) de misérable ouvrier.

Une voix narrative tierce se fait entendre dans la nouvelle à travers Mira, anxieuse de sauvegarder son double patrimoine. L'imprégnation des cultures opposées s'effectue comme une digestion à laquelle fait allusion l'avidité de Mira et de Sara Crewe pour les histoires. Les fillettes sont littéralement assimilées à des rats de bibliothèque. Elles dévorent les livres, réincarnant les rats sacrés de la légende hindoue, d'après laquelle les rats « kabaas » (p. 30) sont les enfants de Karni Mata, sainte faiseuse de miracles⁶. La souris Melchisedec, alliée

⁶ Selon la tradition, la déesse Karni Mata avait demandé qu'un enfant soigné par elle, appartenant à la caste des conteurs, revînt au monde sous l'apparence d'un rat.

de Sara Crewe qui a passé sa petite enfance en Inde, se joint aux rats de la légende : « (dans certaines régions de l'Inde, les rats mangent à même les couverts des hommes, qui les considèrent comme les enfants de la déesse Karni Ma au même titre qu'eux, de sorte qu'on les appelle *kabaas*, ce qui signifie "enfants") » (p. 30).

La boulimie poussant Mira et Sara Crewe à réclamer puis à inventer toujours plus d'histoires introduit un cycle narratif hybride. La nouvelle, dont les protagonistes sont des enfants/rats ou des souris/enfants, associe la vieille croyance et la fiction anglaise. Par la valorisation de la croyance traditionnelle de l'Inde, les enfants défavorisés, rats réincarnés, s'épanouissent dans l'imaginaire.

On note également le syncrétisme par lequel la religion hindoue est unie à la tradition judéo-chrétienne à travers la figure de la souris Melchisedec, ainsi nommée par Sara Crewe d'après le prêtre-roi biblique, considéré comme le précurseur du Christ (McGillis, 1996, p. 79). Les références religieuses sacralisent la lecture rituelle de l'oncle hindou, le culte immémorial des rats sacrés confirmant la spiritualité de l'Inde dans sa pérennité.

Le greffage des merveilles du monde imaginaire de Sara Crewe sur les vieilles légendes de l'Inde a pour effet de niveler des imaginaires opposés. Un univers mental hybride se construit, issu de la contestation de l'idéologie impériale. Le métissage culturel de Mira est dû à sa double ascendance familiale, anglaise et hindoue. Petite-fille d'un officier britannique, elle est d'autant plus attirée par la culture anglophone qu'il s'agit d'ascendance maternelle. La mère disparue métaphorise la rupture du cordon ombilical avec le

centre nourricier de l'empire, provoquant la perte d'identité des anciens colonisés. La nostalgie de Mira pour sa « mère » impériale se manifeste dans sa fascination pour la richesse matérielle : « Elle ne se lassait jamais d'entendre parler de ces villes modernes remplies de lumières, de voitures élégantes et d'hôtels luxueux » (1999a, p. 30). L'opposition des classes sociales recouvre celle des civilisations dans le contraste cruel entre les pauvres poupées de son offertes par l'oncle et les belles poupées anglaises de porcelaine apportées par le père. Ce dernier arrive « les bras chargés de cadeaux, tel un vrai Sahib », pour la petite fille qu'il appelle sa « *maharani* » (p. 35). Delhi, avec son prestige de grande métropole à l'occidentale, est aux antipodes du « village près de Rampur » (p. 28), anonyme et insignifiant.

La tendance anglophile de Mira est contrebalancée par son amour pour les livres de l'Inde et sa spiritualité latente, d'origine paternelle. Mira et l'oncle appartiennent au peuple hindou, détenteur d'une très riche tradition thaumaturgique, toujours vivante et agissante à travers leurs lectures qui les transportent littéralement, chaque nuit, dans l'univers merveilleux des légendes.

La théâtralisation est elle-même une mise dans le texte ludique par les deux acteurs, Mira et l'oncle, qui jouent au chat et à la souris, incarnant inlassablement « Schéhérazade et Shàhriyâr, Thésée, le Minotaure et Ariane » (1999a, p. 33). Les lecteurs d'histoires sont métamorphosés en acteurs, comme le montre le retour de la souris, furetant d'un registre culturel à un autre, telle Mira elle-même.

La quête de l'identité s'accompagne de déculturation. Le bazar hindou où l'oncle a trouvé *A Little Princess*, par une

appropriation de la culture d'origine étrangère, est le fonds inépuisable de l'imaginaire décrit comme une bibliothèque. À court d'histoires, forcé d'en inventer d'autres, « de [son] cru » (p. 30), comme Schéhérazade, l'oncle est lui-même, stimulé par Mira, l'auteur et le personnage de la nouvelle histoire.

- Je n'ai pas d'imagination ce soir...
- Alors, monte dans ta bibliothèque d'imagination.
- Il n'y a pas de livres! Tous les livres ont disparu!
- Dans ce cas, monte au 2^e étage.
- Il y a un monstre qui me barre la route...
- Monte encore...
- L'escalier qui conduit au troisième a brûlé...
- Prends l'ascenseur.
- (où a-t-elle été chercher ça?)
- [...]
- Il y a un bandit qui a volé tous les livres pour enfants et qui se sauve par la fenêtre...
- Cours après lui. Vite! (p. 31-32)

L'élaboration ludique de l'aventure, « (Je frappe le bandit, paf paf paf, et il tombe comme un guignol) » (p. 32), accompagne l'invention d'un fonds d'histoires inédites, malgré le déni de Mira :

- JE VEUX MON HISTOIRE! [...]
- Mais je viens de t'en conter une...
- Ça ne compte pas. (p. 33).

La nouvelle histoire est issu du mélange de types littéraires, le Minotaure et le guignol, originaires de fonds culturels différents. L'oncle et la nièce, simultanément lecteurs, auteurs et acteurs, refondent le mythe ancien dans une version moderne conforme au style des bandes dessinées.

L'horreur bien naturelle de Mira pour les histoires sérieuses « pour adultes », destinées à « [faire] penser » (p. 31),

ramène au registre de la littérature enfantine. Le lectorat enfantin, privilégié dans la nouvelle, exige une mise à niveau entraînant une distanciation par rapport au mythe. La saynète créée par Mira et son oncle subvertit la tragédie en spectacle drôle pour enfants. Dans la nouvelle, le comique l'emporte sur la tonalité grave de la tragédie grecque, dominante dans « Le catcher du métro ». Thésée, de pantin tragique, est devenu un héros de bande dessinée.

Le « labyrinthe des rêves » (1999a, p. 36), bibliothèque universelle où se trouvent toutes les histoires, est au carrefour des cultures. Comme chez Borges, la bibliothèque qui contient tous les livres est un labyrinthe. Telle Schéhérazade qui, représentée par Borges dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », « se met à raconter textuellement l'histoire des 1001 Nuits, au risque d'arriver de nouveau à la nuit pendant laquelle elle la raconte » (Borges, 2002, p. 100), Mira, devenue adulte, en même temps qu'elle avance dans le dédale des rues de New Delhi, refait en sens inverse le chemin vers l'enfance. Évoluant simultanément vers l'avenir et le passé, elle réitère le récit de sa vie. La dynamique qui l'entraîne est celle-là même de l'écriture qui la mènera, « si tout marche bien », à la « vaste bibliothèque » de l'Université de Bombay, voire, « peut-être même, à Londres! » (1999a, p. 87) La projection dans le futur la ramène en dernier ressort à l'espace culturel du passé impérial, partie intégrante d'une histoire refaite à l'infini.

Les temps ont changé pour Sara et Mira, qui transgressent les conventions sociales d'une époque révolue. En racontant des histoires aux « enfants déguenillés » de la rue, Mira provoque « une petite révolution » (p. 34) au village. Les « coins de rue » voués traditionnellement au troc, activité de survie économique,

se transforment en « ashrams » (p. 34) et la conteuse devient le gourou des enfants défavorisés. Elle les soustrait à leur pauvreté en les faisant accéder à l'univers magique des contes, comme Sara Crewe lisant des contes de fées à ses condisciples émerveillées. Lorsque la snob Lavinia proteste contre la présence dans l'auditoire de Becky, la petite servante, Sara Crewe lui réplique que « les histoires sont à tout le monde » (Burnett, 1961, p. 47). Comme McGillis le constate, l'imaginaire est en mesure de « the power to fashion the self and the self's world⁷ ». La littérature dite enfantine, politiquement marquée, n'est plus innocente. Raconter des histoires aux pauvres enfants hindous est un acte subversif qui restitue aux opprimés le statut qui leur a été usurpé dans le passé.

Le poisson-écrivain

Le pouvoir de l'écriture de réunir des mondes opposés dans une œuvre nouvelle apparaît également dans « Le royaume silencieux », dont l'action se passe en Chine. Un poisson à visage humain, ressemblant à Mao Tsé Toung, a été pêché, déposé vivant dans un plat et presque mangé mais, sur le point d'être dépecé vivant puis consommé, il est jeté dans l'eau d'un vivier en dernière extrémité. Ses déplacements forcés du vivier au baquet au chaudron puis au plat font de lui un migrant. Sa famille a été tuée, sa mère harponnée et ses frères « aspirés brutalement vers le ciel » (1999c, p. 146) par les pêcheurs. Depuis l'aquarium de l'école où on l'a plongé, il acquiert des notions de géographie utiles à ses futures pérégrinations de Chine en Alaska. Il finit par échouer sur une île en bordure du

⁷ « façonner le soi et le monde du soi » (1996, p. 70). Je traduis.

pôle, où il se métamorphose en triton, divinité marine à corps d'homme et queue de poisson dans la mythologie grecque. Grâce au rallongement de ses nageoires, il peut taper à la machine. Loin des hommes cruels, accroché à son rocher arctique, le triton solitaire, mais heureux, s'adonne désormais à l'activité littéraire et lance ses manuscrits à la mer dans des bouteilles de whisky.

Le cycle de la métamorphose du poisson en écrivain est reproduit par les écrits voguant sur l'océan, figurant l'écrivain migrant, ballotté à l'infini entre les continents. Tel est le sort du poisson-écrivain, transplanté d'un milieu à l'autre, isolé, méprisé et incompris jusqu'à son accomplissement dans l'écriture. Dès sa naissance, sa différence avec ses congénères concerne le langage. Bien qu'incapable d'émettre des sons, le poisson s'exerce à « balbutier mentalement des mots » (p. 144), par une capacité qui le distingue de la masse des poissons muets. Sa différence morphologique interviendra plus tard. Déjà au stade indifférencié où il a l'air pareil aux autres poissons, il nourrit « des ambitions...métaphysiques » (p. 144), désireux de rompre le mutisme de ses congénères. Grâce à sa métamorphose, il réalise son désir d'expression dans l'écriture.

La mutation du poisson en triton apte à la création littéraire métaphorise la prise de parole par l'écrivain dans un monde où les masses soumises et silencieuses n'ont pas droit à l'expression. Sa monstruosité physique ultérieure ne fait que refléter celle, mentale, qui fait de lui un être différent et rejeté par tous, évoquant l'expérience de Chung lui-même. La similarité entre le poisson-écrivain et son auteur, trouvant tous deux leur identité dans la création littéraire, est accentuée par le contexte de leurs pratiques d'écriture respective. L'île du

triton se réfère à Montréal, la ville-île peuplée d'immigrants destinés à demeurer des hybrides. Doté d'une capacité de survie hors pair et d'une grande faculté d'adaptation, le poisson-écrivain est le double de l'écrivain migrant.

Les deux règnes, animal et humain, auquel il appartient en même temps, comme les « lemmings humains » dans « Le catcher du métro » (1999b, p. 57-58), signalent la coexistence, en lui, de cultures divergentes. Ayant atteint le stade du triton, au terme de la métamorphose destinée à le faire survivre hors de l'eau, il se flatte d'appartenir « à ces créatures fabuleuses dans la mythologie » (1999b, p. 57-58). Pour le poisson autrefois sans contrôle sur sa vie, métaphorisant les peuples asiatiques colonisés et muselés dans le passé, la vraie vie est l'affirmation culturelle effectuée par l'appropriation du patrimoine des colonisateurs. La référence à la mythologie grecque renforce son statut dans l'île, où il règne « en monarque » (1999b, p. 57-58). Prenant sa revanche sur l'impérialisme occidental, le poisson-écrivain s'élève au rang d'un demi-dieu marin, lorsqu'il récupère de surcroît, sur l'épave du bateau échoué, les instruments conventionnels de l'écriture, la machine à écrire et le whisky, adjuvant à la création littéraire.

Il y avait aussi des livres dont les pages à moitié effacées par l'eau formaient un curieux mélange de silence et de mots rescapés. Tout à coup, la pureté des syllabes liquides constituant mon environnement sonore me parut décevante et j'éprouvai une vive nostalgie pour ce qui n'était pas la plénitude du sable, de l'air et de l'eau. C'est alors que, sortant du silence où je m'étais enseveli, je découvris de nouveau la nécessité des mots. (1999c, p. 152)

Construisant son identité sur les ruines de l'Occident naufragé, le poisson métaphorise l'écrivain migrant qui érige

son univers propre en recyclant les débris de cultures en perte. Le poisson-écrivain est un survivant échappé à l'inexistence des inférieurs muets en « sortant du silence où [il s'était] enseveli » (1999c, p. 155). Mourir ou écrire, tel est le dilemme de l'ancien dominé, forcé, pour survivre, de créer une langue et une culture nouvelles.

Un autre monstre: l'écrivain jeune-vieux

On assiste à une autre représentation de l'écrivain en monstre hybride dans « Le baiser de minuit ». Le protagoniste de l'action est un jeune islandais atteint de progeria, maladie génétique rare provoquant des changements physiques faisant ressembler ceux qui en sont atteints à des vieillards. Il raconte l'histoire de sa vie sur le mode autodiégétique. La maladie l'a fait déchoir, à l'âge d'un an, de son titre de « plus beau bébé d'Islande » (p. 38). L'accélération anormale du métabolisme, causée par la maladie, s'accompagne chez lui d'un développement intellectuel exceptionnel. Très jeune, il est passionné de lectures médicales, elles-mêmes monstrueuses, produites par « des mots longs et terrifiants comme des scolopendres » (p. 39). La monstruosité produite par l'interaction du lecteur et de l'écriture transforme l'écrit étalé sur la page en mille-pattes carnivore et venimeux, doté d'un pouvoir propre. Du poisson-écrivain on passe aux mots-reptiles lus et écrits par le malade. Ce dernier, nourrissant la double ambition de devenir écrivain et médecin, est à la fois le sujet et l'objet de recherches médicales approfondies.

Son amie Nuit-Blanche est une petite Japonaise albinos allergique au soleil, amenée en Islande par la « maladie

déroutante » (p. 34) qui, littéralement, la mène en Islande en la faisant dévier de son itinéraire de vie normal. À l'hôpital, la fête de Noël finit mal, car le garçon au visage repoussant et sa belle amie ont été contraints d'échanger un baiser sans que les adultes s'y opposent. Contrairement à *Nuit-Blanche*, dont il lit le dégoût sur son beau visage, le baiser procure au garçon un bonheur ineffable.

Comme Mira, au visage prématurément ridé par les nuits de lecture, le garçon, à la fois jeune et vieux, trouve dans l'écriture le remède à la mort et à l'anonymat. On apprend dès l'incipit qu'il n'a pas d'identité propre. « Mon nom n'a aucune importance. Les gens qui vivent quelques années seulement n'ont pas besoin de nom » (2003a, p. 27). Il subit le même sort que le petit village déshérité de l'Inde dans « La petite princesse et le labyrinthe des rêves ». Son seul recours, pour exister en tant qu'individu, est d'écrire le récit de sa vie.

Les éléments narratifs sont des doublets antinomiques, tels l'enfant adulte, la petite Japonaise blanche, le soleil et la nuit. La célébration de Noël à l'hôpital, avec ses rites particuliers, unit paradoxalement la joie et la douleur. L'hôpital est le lieu privilégié de la monstruosité due à la maladie métaphorisant, selon Eloïse Brézault, « un métissage impossible entre deux mondes » qui « prend tout son sens lorsque l'auteur met en scène des couples mixtes dont l'union ne peut durer comme si ces couples portaient, en eux, une malédiction » (2001). L'étreinte forcée du jeune garçon très vieux et laid et de la petite japonaise blanche et très belle est un « baiser au lépreux⁸ » (2003a, p. 38). La référence au Christ qui, par amour

⁸ *Le Baiser au lépreux* (1922) est le titre d'un roman de F. Mauriac.

des hommes, se sacrifie pour les sauver, est incluse dans l'union monstrueuse de l'Orient et l'Occident, réduplication du métissage des religions chez le garçon, davantage bouddhiste que chrétien. En effet, s'étant abstenu de sommeil trois jours durant, il s'identifie aux « bonzes marathoniens » devenus des « divinités vivantes » (p. 33).

Il a des « pensées doubles » l'apparentant aux héros de Dostoïevski, tout en jouant des scènes des *Mille et une nuits* avec la petite Japonaise : « [...] c'est la nuit que la magie commence : elle sort de sa chambre comme un génie de sa lampe d'Aladin, et moi je suis le prince persan qui la conduit à travers les mille et une nuits de notre royaume. » (p. 35)

Les Mille et une nuits participent du même brassage littéraire que l'écrit hybride dans « La Petite princesse et le labyrinthe des rêves », où il est la seule parade à la disparition et à la mort. Aussi bien, le journal intime du jeune Islandais est son testament, car sa vraie vie est l'écriture, « trace de [son] bref séjour sur terre » (2003a, p. 35), par laquelle il remédie à son altérité monstrueuse. Comme le montre Wendy B. Faris, Shéhérazade représente l'écrivain menacé de mort dans la modernité (1995, p. 163-190). Pour les enfants hybrides, comme pour le poisson-écrivain, la création littéraire est le seul moyen de s'affirmer dans un monde qui les condamne à l'inexistence. L'acte d'écriture du jeune Islandais prend la valeur d'une nouvelle naissance malgré la mort prochaine et inéluctable. L'écrit nouveau, dans son hybridité même, s'approprie les mythes de renaissance⁹.

⁹ Le titre de la nouvelle, « Le baiser de minuit » est une référence aux *Enfants de Minuit* de Salman Rushdie (1983) où, symboliquement, la naissance des enfants coïncide avec celle de l'Inde nouvelle. La monstruosité du jeune

Le réalisme magique en noir et blanc

Nous consacrerons la dernière partie de notre étude à un bref examen de « L'enfantement ». Le rattachement explicite de la nouvelle au conte oral est explicite, placé en exergue : « Inspiré d'un conte coréen » (2003b, p. 139). L'incipit, « Il était une fois » (p. 139), confirme l'appartenance de la nouvelle au genre. Évoquant Blanche-Neige, figure mythique d'origine germanique très populaire en Europe et en Amérique du Nord, la protagoniste du récit, Blanche, est une petite Coréenne à la peau très pâle, surnommée « la fille de neige » (p. 139), chassée de son village natal parce que sa blancheur fait peur¹⁰. Une chamane l'emmène dans une forêt magique. Par une nuit de tempête, un homme la possède sans mot dire. Blanche met au monde un enfant glacé à la peau bleue et transparente qui fond parce qu'il s'est trop approché du feu. Les cheveux de Blanche sont devenus noirs. De retour au village où on la traite en reine, elle repart cependant dans la forêt et retrouve son enfant de glace.

La communauté rurale superstitieuse, en retrait du monde, caractérise l'univers réaliste magique, situé à la campagne plutôt qu'à la ville (Faris, 1995, p. 182), où « le quotidien est souvent bouleversé par un événement anormal, bizarre, étrange, magique » (Vautier, 1991). Blanche et son enfant, rejetés par les villageois, sont des migrants et, comme tels, porteurs d'une altérité considérée comme anormale par les autochtones. Toutefois, son second départ, volontaire, de son village natal montre qu'elle assume sa différence. Non

islandais évoque la difformité de Saleem, le héros-narrateur du roman, métaphorisant l'Histoire, « malade », de son pays.

¹⁰ Blanche est une reduplication de Nuit-Blanche, la petite japonaise albinos.

seulement elle fait sien un système de valeurs où la chevelure noire ne dénote pas la conformité au modèle dominant, mais encore son départ définitif frappe la communauté de stérilité, marquant la fin de la civilisation primitive.

L'élément magique moteur du conte est la blancheur, comme dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1994 [1837]) d'Allan Edgar Poe où, selon Borges, le blanc est assimilé à la tempête et à la mort dans les vieilles croyances des autochtones à la peau noire (1981 [1932], p. 78). Le réalisme magique revêt une dimension critique dans la réécriture du conte de fées, où l'opposition noir/blanc est retournée. À son retour au village, Blanche a les cheveux noirs mais ceux des habitants sont « blancs comme neige » (2003b, p. 154) et ils ne peuvent plus avoir d'enfants depuis son bannissement. Comme précédemment, le renouveau s'accomplit dans la forêt, espace menaçant mais finalement accueillant où, à son retour, « l'enfant de glace [fait] un salut du bras, chac-chac, chac » (p. 155) dans son langage à lui. La renaissance s'accompagne de l'expression inédite du sens nouveau de la vie dans un présent rejetant le joug des coutumes et des croyances anciennes.

Michel Dupuis et Albert Mingelgrün constatent que les enfants, dans bon nombre de fictions, sont dotés de « leurs dispositions ludiques, leur imagination, leur promptitude à apprendre », qui les prédestinent « à percevoir les indices magiques » (1987, p. 230). Cependant, dans les nouvelles de Chung, les enfants sont orphelins ou ont été abandonnés par leurs parents. Chez eux, la perte du père ou de la mère métaphorise le déracinement des peuples colonisés et infantilisés. Démunis et impuissants, ils n'ont guère d'autre choix que l'écriture pour trouver leur identité. Grâce au réalisme magique, ils actualisent

leurs potentialités créatrices en élaborant un langage nouveau, porteur de significations nouvelles.

Conclusion

En conclusion, après avoir d'abord établi le lien entre le réalisme magique, le discours post-colonialiste et l'écriture migrante, dont les auteurs sont souvent originaires de pays non occidentaux, nous avons vu que la stratégie d'écriture réaliste magique traduit la condition des immigrés vivant « entre des mondes », selon l'expression de Iain Chambers¹¹. Dans un second temps, nous avons envisagé le réalisme magique, dans les nouvelles de Chung, comme technique littéraire postcoloniale, promotrice d'une écriture inédite exhibant ses diverses origines refondues dans des formes éclectiques. Appelé à donner le droit à l'expression libre aux anciens dominés, le surnaturel, aux marges de la rationalité, s'avère apte à assurer leur survie et leur affirmation. Au troisième stade de notre étude, nous avons constaté que, contrairement au *catcher* qui se suicide, à l'instar de nombre de ses congénères nocturnes, perdus comme dans un labyrinthe menant à une impasse, les protagonistes des autres récits de Chung trouvent dans l'écrit, que ce soit le leur en propre ou tous les livres, l'alternative possible à l'ambiguïté. Nous avons vu que la figure de Schéhérazade sert de modèle au conteur échappant à la mort. De la même façon que les histoires de Schéhérazade incluent la sienne propre, la bibliothèque, reproduite par le dédale des rues de New Delhi, à l'image du métro labyrinthe

¹¹ « living between worlds » (1994, p. 27). Je traduis.

de Tokyo circulant entre les civilisations, contient toutes les histoires que racontent les personnages eux-mêmes, telle, dans la « grande ville », Mira, devenue « une grande personne » (1999a, p. 36-37) qui cherche sa voie propre, métaphorisant la quête d'identité culturelle de l'Inde. Le réalisme magique a transformé les rues et le métro des grandes métropoles modernisées de l'Orient en domaine exclusif de l'imaginaire. L'absorption du substrat légendaire ancien dans la narration nouvelle, présentifiée par la non moindre fascination de Mira pour la littérature de l'Inde traditionnelle que pour la culture anglaise, assure sa survie à travers la voix qui s'immisce pour la faire perdurer. La bipolarité des espaces et des temps fonde un récit d'essence onirique magique qui s'auto-raconte comme une équipée dans un labyrinthe.

En définitive, dans les nouvelles que nous avons examinées, la coprésence de la normalité et du surnaturel implique la superposition des cultures et des traditions, caractéristique de l'écriture migrante qui, selon Nepveu, intronise « un mouvement culturel pour lequel [...] le métissage, l'hybridation, le pluriel, le déracinement sont des modes privilégiés » (1988, p. 201). Par leur recours aux techniques narratives réalistes magiques, les nouvelles de Chung s'insèrent dans une postmodernité appelée à traduire l'essence duelle de l'identité et de l'histoire¹².

¹² Voir à ce sujet Linda Hutcheon (1989, p. 154).

Bibliographie

- BAKER, Suzanne. (1993), « Binarisms and Duality: Magic Realism and Postcolonialism », *SPAN: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, n° 36, p. 82-87.
- BERNIER, Silvie. (2002), *Les Héritiers d'Ulysse*, Outremont, Lanctôt.
- BORGES, Jorge Luis. (1981 [1932]), « Narrative Art and Magic » (1932), dans Emir RODRIGUEZ MONEGAL et Alastair REID (dir.), *Borges, a Reader: A Selection from the Writings of Jorge Luis Borges*, trad. R. Simms, New York, Dutton, p. 34-38.
- . (2002 [1941]), « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », *Fictions*, trad. Paul Verdevoye, Nestor Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, p. 91-104.
- BRÉZAULT, Éloïse. (2001), « Démystification et mal-être dans le roman contemporain en Afrique Noire », *La Question des savoirs (Notre Librairie)*, n° 144, <<http://www.culturesfrance.com/librairie/derniers/144/somm144.htm>>.
- BURNETT, Frances Hodgson. (1961 [1905]), *A Little Princess*, Londres, Penguin.
- CHAMBERS, Iain. (1994), *Migrancy, Culture, Identity*, Londres, Routledge.
- CHANADY, Amaryll Beatrice. (1985), *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland.

- . (2003), « Rereading Quebecois Literature in a Postcolonial Context », *Quebec Studies*, n° 35, p. 31-34.
- CHUNG, Ook. (1999 [1994]), *Nouvelles orientales et désorientées*, Paris, Le Serpent à Plumes.
- . (2003), *Contes butô*, Montréal, Boréal.
- DUPUIS, Gilles. (2005), « L'Orient désorienté. Le topos du *Chinatown* dans quatre romans contemporains », *Voix et Images*, vol. 31, n° 1, p. 101-114.
- DUPUIS, Michel et Albert MINGELGRÜN. (1987), « Pour une poétique du réalisme magique », dans Jean Weisberger (dir.), *Le Réalisme magique, roman, peinture, cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 219-232.
- FARIS, Wendy B. (1995), « Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction », dans Lois PARKINSON ZAMORA et Wendy B. FARIS (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke UP, p.163-190.
- GERVAIS, Bertrand. (2008), *La Ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire. Tome II*, Montréal, Le Quartanier.
- HUTCHEON, Linda. (1989), « Circling the Downspout of Empire: Post-Colonialism and Postmodernism », *ARIEL*, vol. 20, n° 4, p. 149-175.
- MAURIAC, François. (1922), *Le Baiser au lépreux*, Paris, Grasset.
- MCGILLIS, Roderick. (1996), *A Little Princess. Gender and Empire*, New York, Twayne.
- NEPVEU, Pierre. (1988), *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal.

- POE, Edgar Allan Poe. (1994 [1837]), *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, Oxford, Oxford UP.
- RUSHDIE, Salman. (1983 [1981]), *Les Enfants de minuit*, trad. Jean Guilloineau, Paris, Stock.
- SLEMON, Stephen. (1988), « Magic Realism as Post-Colonial Discourse », *Canadian Literature*, n° 116, p. 9-24.
- SUGARS, Cynthia. (2002), « National Posts: Theorizing Canadian Postcolonialism », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 25, p. 15-41.
- THIEM, Jon. (1995), « The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction », dans Lois PARKINSON ZAMORA et Wendy B. FARIS (dir.), *Magical Realism*, Durham et Londres, Duke UP, p. 235-238.
- TIFFIN, Helen. (1988), « Post-Colonialism, Post-Modernism, and the Rehabilitation of Post-Colonial History », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 23, n° 1, p. 169-181.
- VAUTIER, Marie. (1991), « La révision postcoloniale de l'histoire et l'exemple réaliste magique de François Barcelo », *Études en littérature canadienne*, vol. 16, n° 2. <http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/cgi?directory=vol16_2/&filename=Vautier.htm>.
- . (2003), « Les pays du nouveau monde, le postcolonialisme de consensus, et le catholicisme québécois », *Québec Studies*, n° 35. <<http://find.galegroup.com/itx/infomark.do?&contentSet=IAC>>.

Résumé

Simone Grossman analyse des textes de deux recueils, *Nouvelles orientales et désorientées* (1994) et *Contes butô* (2003) d'Ook Chung, sous l'optique du réalisme magique. Elle montre combien ce genre se prête à l'expression de l'expérience migrante, tout en faisant appel à la théorie postcoloniale. Dans un premier temps, la critique examine comment le réalisme magique catalyse l'interpénétration critique des cultures. Puis, elle s'intéresse au topos réaliste magique de la lecture et de la bibliothèque. Enfin, l'étude traite des personnages d'enfants qui, par-delà leurs dispositions extraordinaires, métaphorisent les colonisés.

Abstract

Simone Grossman analyses texts from two short story collections of Ook Chung, *Nouvelles orientales et désorientées* (1994) and *Contes butô* (2003), through the lens of magic realism. She demonstrates how this genre lends itself to the expression of the migrant experience, invoking as well postcolonial theory. First, she examines how magical realism catalyzes the critical interpenetration of cultures. Then, she looks at the magical realist tropes of reading and the library. Finally, the study deals with child characters who, beyond their extraordinary traits, serve as metaphors of the colonized.

Fantastique, merveilleux et fantasmatique dans *Quand vient la nuit* de Daniel Sernine : la perméabilité des genres

Sébastien Sacré
Université de Toronto

Auteur d'une trentaine d'ouvrages, Daniel Sernine a, au cours de sa carrière, produit une œuvre riche et diversifiée, oscillant entre science-fiction, fantastique et fantasy¹. Publié en 1983, *Quand vient la nuit* est un recueil de nouvelles dans lequel il reprend, tout en les subvertissant, une série de thèmes canoniques du genre fantastique. Il s'agit d'un acte qu'il revendique ouvertement, comme en témoignent ses allusions, en paratexte, aux théoriciens du genre : « un clin d'œil à

¹ Terme de référence pour le merveilleux dans les romans contemporains.

Tzvetan... » (1983d, p. 165) ou « À la mémoire de Honoré, Alexandre, Paul, Théophile, Ernst Theodor, Guy, Prosper, Gustav, Gérard, Auguste et Raoul. Qu'ils se retournent dans leur tombe... » (1983a [1981], p. 193). Le type de subversion qu'il opère dans ses nouvelles permet au fantastique de dépasser ses spécificités génériques pour se mêler au fantasmatique, au merveilleux ou, encore, au mythe.

Hésitation entre le naturel et le surnaturel (selon Todorov [1970]) ou intrusion brutale et scandaleuse du phénomène surnaturel dans le monde réel (selon Vax [1965] et Caillois [1966]), le fantastique semble pourtant difficilement se confondre avec le merveilleux qui, rendant compte d'un double mouvement de surprise et d'admiration², est généralement associé à des récits dans lesquels des personnages, souvent détenteurs de pouvoirs magiques, vivent des aventures initiatiques dans des royaumes magiques (on pense aux épopées mythiques à la façon du *Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien [1995 (1954-1955)]). De même, le fantastique et le merveilleux semblent très différents du terme *fantasmatique* qui, traduit du terme allemand *Phantasie* créé par Freud, est un compromis entre l'hallucination (le phantasme) ou la capacité créative de l'imagination (la fantaisie).

Analysant les manifestations de ces genres apparemment incompatibles, nous verrons comment, au cœur d'un même récit, Sernine joue avec leurs spécificités pour mieux les relier et « mouler dans une forme artistique des interrogations

² Aristote est considéré comme le premier théoricien du merveilleux. Il a en effet employé dans plusieurs passages de *La Poétique* (1980 [335 avant J.C.]) le mot *thaumaston*, qui signifie à la fois *étonnant* et *admirable* (traduit par *mirabilis* en latin, puis par « maraviglioso » en italien).

relatives à la croyance en l'improbable qui circulent dans la pensée individuelle et sociale » (Lord, 1995, p. 10).

Le jeu fantastique des perceptions

Personnages et hésitations dans le genre fantastique

La première caractéristique théorique du fantastique se concentre sur « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov, 1970, p. 29). Comme l'indique Todorov, il s'agit là d'une hésitation autour de laquelle s'organisent chaque roman et chaque nouvelle fantastique. On remarque que les personnages de *Quand vient la nuit* respectent ce canon puisqu'ils sont souvent « sceptique[s] » (1983b, p. 35) et incarnent une fonction de rationalité, essentielle à toute création fantastique : « Non, je ne crois guère aux revenants » (1983a, p. 264). Donnant l'échelle du réel, ils représentent les doutes de la perception, les « doutes de ce que l'on voit, doutes de ce qu'on nous dit, de ce que l'on voit » (Grivel, 1992, p. 27) : « vision si brève que jamais je n'en serai certain » (1983b, p. 52), « est-ce une idée que je me fais, ou ai-je senti un froid sur ma joue, comme si Laugherty était littéralement glacé? » (1983d, p. 172) Dans la nouvelle « Ses dents », le narrateur cherche désespérément à voir les dents du personnage nommé Laugherty pour confirmer que ce dernier est bien un vampire, « voir ses dents. Juste voir ses dents » (1983d, p. 174); voilà probablement le meilleur exemple de cette hésitation dans le recueil. Clin d'œil à la théorie de Todorov, elle est cependant poussée à l'extrême par Sernine : même si, à la fin de la nouvelle, le narrateur indique qu'il va enfin voir les fameuses

dents, le lecteur n'en aura aucune description et ne saura jamais si Laugherty est un vampire ou non. Suivant à la lettre Todorov, le mystère de la nouvelle de Sernine s'enferme dans cette esthétique du questionnement qui « forme la matière/manière du récit fantastique » (Lord, 1995, p. 40) sans lui donner de résolution. Or, comme le narrateur, le lecteur s'attend à un scandale de la raison, à une rupture, mais celle-ci ne se produit à aucun moment. L'individu soupçonné de vampirisme n'a en effet « ni une voix profonde, ni des oreilles pointues » (1983d, p. 172) et il « n'habite point un château médiéval mais une maison à l'architecture traditionnelle » (1983d, p. 171) si bien que seules ses dents, qui ne seront jamais décrites, sont la source de cette hésitation. Jouant avec la tradition fantastique, Sernine pousse ici le genre jusqu'à ses limites, montrant que l'hésitation seule ne peut être la source de la peur du narrateur.

La multiplicité des regards et le phénomène fantastique

Comme « le fantastique n'est pas dans l'objet, il est toujours dans l'œil » (Ponneau, 1990, p. 36), la perception du personnage témoin du surnaturel est donc une des pièces maîtresses du genre fantastique. En effet, comme le note Jean Fabre dans *Le Miroir de sorcière*, les statistiques indiquent que l'utilisation du « je » domine dans les romans fantastiques : contrairement à la troisième personne, généralement associée au merveilleux, elle est une « perspective maîtresse seule capable d'insuffler le devoir-croire suffisant » (Grivel, 1992, p. 28). Mettant en rapport le lecteur et le personnage par l'expérience d'une « identification (un personnage-medium

accomplit mon indécision dans les faits de la fiction et en souffre), [et d'une] perspectivation (mon œil et son œil) » (Grivel, 1992, p. 27), le « je » conduit à une remise en question du réel et de la confiance liant le lecteur au regard du personnage/narrateur. En effet, c'est sur le témoignage du « je » que repose en partie le fantastique : soit que l'explication du phénomène manque (l'hésitation), soit qu'elle est inadmissible (le scandale) : « the relation of the individual subject to the world, the others, the objects, ceases to be known or safe, and problems of apprehension (in the double sense of perceiving and of fearing) become central³ » (Jackson, 1981, p. 50). C'est là un autre principe essentiel du genre fantastique que l'on trouve chez les narrateurs de plusieurs nouvelles du recueil, dans lesquelles le lecteur doit faire confiance à un narrateur qui doute très souvent de ce qu'il perçoit : « vision si brève que jamais je n'en serai certain » (1983b, p. 52), « est-ce une idée que je me fais » (1983d, p. 172). C'est pour cette raison qu'un recul est souvent nécessaire par rapport au texte, le plus souvent matérialisé par une narration au passé, produite par un narrateur qui « sait ».

Comme on le voit dans de nombreux romans fantastiques, le destin du narrateur est joué quand il entame son récit et il n'a plus rien à attendre de l'expérience dont il essaie de rendre compte. Ce n'est donc pas entièrement pour lui-même qu'il écrit, mais aussi pour que son expérience, dont il est le seul à posséder le secret, soit connue. Or nous remarquons que, contrairement à cet aspect traditionnel du fantastique, les

³ « La relation de l'individu au monde, à autrui et aux objets cesse d'être connue ou sauve et les problèmes d'appréhension (au double sens de percevoir et d'avoir peur) deviennent centraux. » C'est moi qui traduis.

nouvelles de Sernine sont presque toutes au présent de l'indicatif, un temps qui ne permet aucun recul face à l'expérience du phénomène. Le lecteur vit donc l'hésitation en même temps que le personnage et se pose les mêmes questions que lui : « et ce ton résigné [...] n'est-il pas celui d'un homme gravement malade qui se sait condamné? Ou d'un homme condamné à ne jamais mourir ? » (1983d, p. 174) Pris au piège de la narration et de la chronologie, le lecteur est contemporain de l'hésitation et dépend encore plus du regard et des doutes du narrateur. On trouve cette technique dans la nouvelle « Ses dents ». Écrite au présent, elle suit la voix du narrateur jusqu'au moment où ce dernier voit les dents de Laugherty. Cependant, comme il n'a aucun recul par rapport à son propre discours, il ne revient pas sur l'événement nous l'expliquer, si bien que la coupure brutale de la narration reste mystérieuse. Sernine complique également les relations narrateur-narrataire par le biais de relais de narration, comme dans « La pierre d'Érèbe » ou « L'icône de Kiev », dans lesquelles un premier narrateur communique un récit qui lui a été raconté par le véritable témoin. Devenant un « il » par le discours rapporté, le témoin originel cesse d'être à l'origine de son propre discours, qui est alors raconté par quelqu'un qui n'a pas eu l'expérience directe du phénomène, ce qui trouble encore la notion de « perspectivation ».

Tout en utilisant la focalisation interne, certaines nouvelles de *Quand vient la nuit* pourraient cependant appartenir au genre merveilleux par leur quasi-absence d'hésitations modales. On le voit par exemple dans « La pierre d'Érèbe » (1983), nouvelle dans laquelle les personnages ne s'étonnent pas de certains éléments surnaturels : « c'est avec cette pierre que les Adorateurs entendent évoquer leur démon;

ils veulent me la voler. Et s'ils s'en emparent, ils attireront sur toute la ville la fureur de Sourador. » (1983 [1980], p. 155) Comme le rappelle Denis Mellier, « là où l'élément surnaturel ne fait plus scandale mais est pleinement accepté comme partie de l'univers fictionnel [...], bref, là où la surnature semble s'être "naturalisée", nous sommes dans le domaine du merveilleux » (Mellier, 1999, p. 37). Comme nous le voyons ici, c'est pour cette raison que la troisième personne est généralement utilisée par le merveilleux; sans focalisation interne, le lecteur se heurte plus rarement à l'hésitation ou au scandale. Sernine propose une interprétation intéressante de ce système dans la nouvelle « Hécate à la gueule sanglante », dans laquelle Louis Leroux, le personnage principal, perd sa focalisation interne en se transformant en loup. Passant d'un « je » à un « il » qui n'a plus une conscience humaine, il accepte, bien malgré lui, cette condition surnaturelle : « les os même se déforment, le visage se tord et l'homme gémit » (1983a [1981], p. 225). Quittant le fantastique, dans lequel Louis pourrait se réveiller le lendemain sans savoir ce qu'il a fait, le texte s'oriente donc plutôt vers le merveilleux. Oscillant entre différentes focalisations, Sernine semble donc jouer avec la valeur de la focalisation dans la détermination des genres auxquelles elles s'appliquent. Comme on le voit dans la nouvelle « Le masque » (1983b [1981]), il va jusqu'à s'aventurer vers un type de focalisations beaucoup plus rare. Entièrement racontée à la deuxième personne du singulier, la nouvelle suit la « conscience, la voix de la Tribu, la voix du sang indien » (1983b [1981], p. 28) qui s'adresse à une Amérindienne. Dans un tel récit, l'identification du lecteur est donc impossible puisque la voix ne s'adresse pas à lui. Rejetant le rapport narrateur/narrataire classique, Sernine aliène donc

les lecteurs de tout rapport à la pensée mythique amérindienne, un thème récurrent dans ses nouvelles à tonalité merveilleuse.

Quand vient la nuit *et le merveilleux*

Pour Tzvetan Todorov ou Louis Vax, l'opposition entre le merveilleux et le fantastique reste un des éléments les plus importants de l'analyse du genre. Théorisant la notion de « mirabilisation » dans *Le Miroir de sorcière*, Jean Fabre s'intéresse à cette opposition en étudiant la dégradation de l'effet fantastique au contact du merveilleux, un phénomène qui, selon Denis Mellier, limite « tout autant la perception d'une déchirure ou d'un scandale fantastique [...] que le jeu de l'indétermination et de la suspension du sens » (1999, p. 37). Dans *Quand vient la nuit*, ce principe de mirabilisation se fait notamment à travers l'utilisation des mythes et du folklore. Selon Mircea Eliade, le mythe raconte une histoire sacrée, « une *histoire vraie*, qui s'est passée au début du Temps et qui sert de modèle aux comportements humains » (2001 [1957], p. 16-17; italiques de l'auteur). Acceptée comme vraie, cette histoire se rapproche donc plus du genre merveilleux que du fantastique, et son scandale de la raison. Nous le voyons dans la nouvelle « Le masque », par exemple, où les esprits sont considérés comme réels, car ils ont participé à la création de la tribu des ancêtres d'Agathe. Si les phénomènes sont acceptés comme faisant partie de la nature et si certains ne font plus scandale, nous pouvons dire que ces nouvelles font partie du merveilleux puisque sont merveilleux « les univers où la magie et les pouvoirs occultes expliquent et causalisent le surnaturel » (Mellier, 1999, p. 37). La pensée mythique et l'acceptation du

folklore sont ainsi, chez Sernine, des alternatives merveilleuses au sein du fantastique. En acceptant les mythes et le folklore comme le font certains personnages, il n'y aurait plus de scandale de la raison : un terrible orage peut être dû à l'invocation d'un démon (« La pierre d'Érèbe »), un masque peut causer la folie (« Le masque »), et un mauvais sort peut transformer un personnage en loup (« Hécate à la gueule sanglante »). *Quand vient la nuit* ne présente donc pas le merveilleux comme une force qui s'oppose au fantastique. S'appuyant sur les principes de la pensée mythique, le genre s'intègre aux récits fantastiques en les « mirabilisant » par le biais du folklore et des mythes de la Nouvelle-France.

Fantastique et fantasmatique

Narration, états mentaux et substances hallucinatoires

Dans les romans et nouvelles fantastiques, le héros se caractérise en général « par une exceptionnelle réceptivité au Surnaturel. Hypersensible, pré-angoissé, tourmenté, voire névrotique, il offre une proie toute prête aux manifestations de l'anormal » (Fabre, 1992, p. 205). Ce n'est donc pas un hasard si, dans « Petit démon » (1983c), Wenceslas souffre de perversions et de névrose : « de l'heure qui a suivi, Wenceslas conserve une impression de délire. Comme ces rêves désordonnés où l'enchaînement des événements défie le rationnel au quotidien. » (1983c, p.60) On trouve également cette névrose obsessionnelle dans les descriptions de Louis Leroux : « ah, cesseront-elles, ces pensées qui s'enchaînent, tournent en rond et reviennent impitoyablement ? » (1983b [1981], p. 205) C'est pour répondre à ces états mentaux que, bien souvent, la littérature fantastique matérialise les formes

excessives des désirs et perversions qui, dans *Quand vient la nuit*, prennent diverses formes : un diable tentateur (« Petit démon »), un succube (« Isangma ») ou encore un homme-loup (« Hécate à la gueule sanglante »). Ces créatures, comme dans les romans fantastiques classiques, apparaissent pour « donner la mesure de désirs sexuels particulièrement puissants » (Todorov, 1970, p. 146) et posent le problème des fantasmes. Si le fantasme est, par définition, une production de l'imagination ou une hallucination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité, on peut remarquer que, chez Sernine, ils sont les moteurs du fantastique. En effet, dans la plupart de ses nouvelles, les personnages voient leurs désirs réalisés par l'intermédiaire du surnaturel : Agathe permet à un esprit de se manifester pour sauver l'esprit d'un arbre, Simon rencontre un succube après avoir voulu une expérience sexuelle et Wenceslas rencontre un démon tentateur qui joue avec ses tendances pédophiles. Il semble donc que le surnaturel de *Quand vient la nuit* soit essentiellement une matérialisation de ces fantasmes et qu'il y ait, dans les nouvelles de Sernine, une transgression incessante des limites entre la matière et l'esprit qui rappelle les principes de l'allégorie : on glisse des mots vers les choses qu'ils désignent, des signifiants aux signifiés.

Le lien entre fantasme et fantastique passe, chez Sernine, par la matérialisation du fantasme dans le réel que perçoit le personnage et par la remise en question de son état mental. En effet, l'ambiguïté du fantastique est aussi, dans de nombreux romans, l'ambiguïté de celui qui est fou : « ainsi, le fou doit-il être dans la littérature fantastique un personnage suffisamment ambigu pour donner sujet moins à la compassion qu'aux doutes du lecteur appelé parfois à se prononcer sur le caractère surnaturel ou morbide des faits rapportés » (Ponneau, 1987, p. 45). Les récits de Maupassant ou de H. P. Lovecraft utilisent souvent la folie

comme une dynamique de l'intrigue dans laquelle « the reader is *kept uncertain* as to whether what was given in the name of "true" experience was true or not. The narrative voice is that of the confused/confusing at the centre of the tale⁴ » (Jackson, 1981, p. 30). Cette thématique, que l'on retrouve chez Sernine, nous ramène une fois encore à la notion de doute quant à l'état mental de personnages dont les sens sont brouillés par la folie, par le rêve ou encore par la drogue : « c'est l'alcool qu'elle m'a fait boire qui m'a assommé, c'est ce stupéfiant qu'elle a mis à brûler qui m'a fait halluciner » (1983b, p. 50). Les personnages utilisent ainsi leurs récits pour lutter et « rester le sujet syntaxique d'un discours qui signifie l'instabilité d'un monde aux mystères insondables et, simultanément, la fuite du sens » (Malrieu, 1992, p. 96). Ainsi, dans les romans et les nouvelles, tout dépend du choix de l'auteur : le phénomène peut n'être que de nature onirique/hallucinatoire ou, au contraire, celui-ci dépasse le mur du sommeil, de la folie ou de l'imagination pour se manifester dans le réel. Or, à première vue, le mélange des genres rend les nouvelles de Sernine ambiguës : ce sont des récits qui « montrent, d'une façon exemplaire, les relations contiguës, ambiguës et, en profondeur, complices et solidaires du surnaturel et de la pathologie, du fantastique et de l'univers fantasmagorique des aberrations mentales » (Ponneau, 1987, p. 169). En effet, on n'est jamais certain, à la fin des nouvelles, si tout n'est que fantasme ou, au contraire, si les visions de Wenceslas et de Louis Leroux sont bien réelles.

Quand vient la nuit : une œuvre fantasmagorique ?

⁴ « [L]e lecteur reste *incertain* si ce qui se donne au nom de l'expérience "vraie" était en effet véritable. La voix narrative est celui du confondu/confondant au centre du récit. » Trad. Amy J. Ransom.

Bien que présentes dans le fantastique, les névroses et obsessions pourraient donc nous rapprocher d'un autre type de récit, le récit fantasmatique, qui présente des personnages qui rêvent ou qui hallucinent. La mention indirecte des recherches de Freud et du complexe d'Œdipe dans la nouvelle « Petit démon » est importante, car elle diffuse une vague de rationalisation dans la nouvelle : le docteur Scully ne serait donc pas possédé, mais souffrirait de fantasmes utérins. Ce schéma pourrait s'appliquer à d'autres nouvelles, si bien que le loup-garou Louis Leroux pourrait lui aussi souffrir d'un problème psychanalytique, donnant à la phrase « cet homme était une bête » (1983b [1981], p. 246) une valeur à la fois littérale et métaphorique. Cependant, si l'on en croit Jean Fabre, fantasmatique et fantastique sont deux éléments inconciliables puisque « les éléments psychiques et psychopathologiques qui inscrivent le fantasme au cœur du genre constituent aussi une formation autonome, un frère ennemi du Fantastique que nous appellerons Fantasmatique » (1992, p. 112).

Si ces genres s'opposent, nous remarquons cependant que, bien souvent dans les nouvelles de Sernine, l'état psychologique des héros et leurs rêves permettent de poser l'hypothèse du fantasmatique : « je m'éveille avec un soubresaut » (1983b, p. 50), « Wenceslas se réveille, frissonnant dans la moiteur du lit. Une vision de cuisses claires et lisses fuit vers les coins d'ombres de son esprit. Encore un de ces rêves » (1983c, p. 59). Selon Fabre, il n'y a du fantasmatique que si les rêves ou les hallucinations sont la solution de l'énigme et si ceux-ci s'intègrent « de façon fonctionnelle dans le système fantastique » (1992, p. 118) pour que le fantasmatique s'impose « comme réduction ultime d'un système d'apparence fantastique, explication *in fine* donc réaliste d'événements

donnés comme surnaturels » (*ibid.*). Si ce n'est pas le cas dans toutes les nouvelles, c'est ce qui est cependant suggéré à la fin de « Hécate à la gueule sanglante » et de « Petit démon », nouvelles dans lesquelles on découvre que les rêves ont été suggérés aux personnages par le biais du surnaturel, notamment par un démon, si bien que le texte joue à la fois le jeu du fantastique et celui du fantasmatique : « je t'ai donné le rêve, mon ami. Ces soirées, ces chandelles parfumées, ce n'est pas le vrai monde, c'est le rêve. » (1983c, p. 94) Ainsi, si certaines nouvelles de *Quand vient la nuit* sont plutôt orientées vers le fantastique (« Ses dents ») ou plutôt vers le merveilleux (« La pierre d'Érèbe », « Le masque »), d'autres pourraient être décrites à la fois comme oniriques et fantasmatiques (« Petit démon », « Hécate à la gueule sanglante ») à cause de leurs descriptions de créatures qui, par l'hésitation fantastique, peuvent être perçues comme des manifestations de la folie ou, au contraire, comme des phénomènes réels.

Cependant, contrairement au merveilleux, dans lequel l'acceptation du phénomène se suffit à elle-même, fantastique et fantasmatique ne peuvent se réduire à une simple hésitation, comme dans la nouvelle « Ses dents ». C'est pour cette raison qu'il faut au personnage un élément tangible qui prouverait la réalité de ce qui lui arrive et que, donc, il n'est pas fou et n'a pas rêvé, comme c'est le cas dans la nouvelle « Véra » (1980 [1874]) de Villiers de l'Isle-Adam, où une clef atteste des visites nocturnes d'un personnage décédé. Ce type d'objet est ce que Jean Fabre appelle des « résidus testimoniaux » qui réduisent le fantasmatique et qui, souvent dans les dernières lignes du récit, relancent la théorie surnaturelle. On trouve des éléments de ce type dans les nouvelles de Sernine qui, justement, oscillent vers

le fantasmatique. La nouvelle « Hécate à la gueule sanglante » relance la théorie surnaturelle quand des poils qui n'ont rien d'humain sont trouvés dans la blessure du cadavre de Louis, ce qui pourrait indiquer qu'il s'est bien transformé en loup : « on voyait distinctement quelques longs poils, raides et sombres » (1983b [1981], p. 246), tout comme le masque primitif trouvé par Agathe confirme la réalité de la Voix qui lui parle. Comme le mythe, qui permet à Sernine de brouiller les limites du merveilleux et du fantastique, nous voyons que les rêves et les hallucinations peuvent aussi servir de stratégie discursive et narrative permettant à l'auteur de pousser plus loin encore, d'une nouvelle à l'autre, les frontières des genres.

***La pensée mythique dans Quand vient la nuit
Ancrer le récit dans un réel merveilleux***

Malgré des éléments surnaturels, on remarque que, comme dans le genre fantastique, dont la « fiction est indéfectiblement indexée sur le réel » (Mellier, 1999, p. 44), l'organisation de l'espace dans *Quand vient la nuit* s'inscrit dans le réel par le biais de villes comme Québec, St-Imnestre ou Neubourg. Il s'agit de villes dont l'existence est accentuée par leur présence d'une nouvelle à l'autre, mais aussi d'une œuvre de Sernine à l'autre, puisque l'on retrouve par exemple la ville de St-Imnestre dans le roman pour la jeunesse *L'Épée Arhapal* (1981). Cependant, contrairement à d'autres auteurs qui utilisent des villes réelles dans leurs œuvres, la plupart des lieux cités par Sernine n'existent, pour ainsi dire, pas. Floues et indéterminées, les villes ne sont que des projections, des combinatoires de la Nouvelle-France et de la ville de Québec, par exemple, ou

encore une dérivation toponymique, comme en témoigne la ville de « Paskédiac » de Sernine, inspirée de « Paspédiac », agglomération de Gaspésie. Or, c'est là une caractéristique généralement associée au genre merveilleux, dans lequel la mirabilisation « passe par l'atopie (indécision des lieux) autant que par l'hétérotopie (le lieu autre) » (Fabre, 1992, p. 220). Ainsi, tout comme la ville d'Arkham avait été créée par H. P. Lovecraft pour représenter la Nouvelle-Angleterre, les lieux créés par Sernine pourraient bien représenter la Nouvelle-France de la fin du XIX^e siècle ainsi que ses mythes et ses légendes. Ces lieux, paradoxalement réels pour les personnages qui y vivent, pourraient ainsi être perçus comme des enclaves imaginaires qui, modifiant la topographie réelle de la Nouvelle-France, permettraient au fantastique, au fantasmatique et au merveilleux de s'y infiltrer.

Centrant ses nouvelles sur un lieu et une culture précise, il semblerait ainsi qu'en plus d'utiliser le genre fantastique, Sernine reprenne à son compte la tradition des écrivains québécois du XIX^e siècle qui ont transformé « ce qui apparaît au premier abord comme des transcriptions de légendes merveilleuses contenant des éléments surnaturels auxquels le peuple ajoutait foi » (Lord, 1995, p. 50). Tout à la fois réinventeur d'une mythologie et de lieux, promoteur d'un folklore classique et créateur de démons tentateurs ou maléfiques comme Sourador, Sernine a donc élaboré un monde étrange dans lequel fantastique, merveilleux et fantasmatique rejoignent le folklore et le mythe. Si Roger Caillois définit le monde féerique comme un univers merveilleux qui, contrairement à la rupture du fantastique, vient s'ajouter au monde réel sans l'altérer ni en bouleverser la cohérence, on peut remarquer que la magie et la pensée mythique semblent

presque de règle dans « Hécate à la gueule sanglante » ou « Le masque », des nouvelles où le surnaturel semble faire partie de l'ordre des choses. Cependant, si la nature imaginaire du Québec représenté par Sernine le rapproche du merveilleux, on remarque que son aspect général est paradoxalement proche du lieu fantastique puisque « the represented world of the fantastic is of a different kind from the imagined universe of the marvellous and it opposes the latter's rich, colourful fullness with a relatively bleak, empty, indeterminate landscape⁵ » (Jackson, 1981, p. 42). Sans être des lieux imaginaires précis, comme la Terre du Milieu de J. R. R. Tolkien, et bien que souvent indistincts, les lieux décrits par Sernine renvoient pourtant à une forme de merveilleux à la fois historique et mythique qui, comme dans la plupart des récits de fantasy, se déroulent dans le passé ou dans un univers qui y ressemble : « ils utilisent l'autrefois sous toutes ses formes : historiques (vieilles chroniques) ou littéraires et artistiques (légendes, poèmes, parfois même partitions musicales permettant d'interpréter les poèmes) » (Goimard, 2003, p. 220-221).

Merveilleux et folklore dans Quand vient la nuit

En imaginant Neubourg, Sernine aurait donc eu, tout comme H. P. Lovecraft, l'intention « d'inventer un archétype aussi représentatif que possible d'une ville [...] en même temps qu'un décor imprégné des plus profondes traditions d'épouvante de cette région » (Shreffler, 1994, p. 80). Il aurait mis en place un arrière-plan réaliste qui, essentiel au genre fantastique

⁵ « Le monde représenté par le fantastique est d'un genre différent de l'univers imaginaire du merveilleux dans la mesure où il s'oppose à la richesse et à la plénitude colorée de ce dernier par un paysage relativement morne, vide et indéterminé. » Je traduis.

classique, contiendrait suffisamment d'aspects imaginaires pour lui permettre de laisser libre cours à un imaginaire fantastico-mythique mélangeant les genres. En effet, ces lieux dans lesquels vivent les personnages et qui sont, pour eux, réels, demeurent cependant, par leur non-existence pour les lecteurs, imaginaires. Pour les personnages des nouvelles, il n'y a alors d'effet fantastique que dans l'alternative surnaturelle qui apparaît à la suite de l'événement surnaturel. Il est curieux de noter que, dans les nouvelles, ces personnages n'évoluent ni dans un monde merveilleux ni dans le monde réaliste d'une Nouvelle-France authentique, mais plutôt dans un entre-deux, une sorte monde parallèle, donc, comme celui perçu par le narrateur des textes intercalaires : « je jurerais qu'il y a ici, dans ce manoir, mais sur un autre plan, tout un univers où se déroulent des événements dont seule Isis a connaissance. » (1983a, p. 263)

Les nouvelles de Sernine n'ont donc pas la distance maximale associée à l'univers merveilleux, ni la distance minimale et mimétique du fantastique, car l'inscription réaliste ou merveilleuse ne sont que partiellement réalisées. Il s'agit d'un monde symbolique dans lequel l'auteur insère des démons et autres créatures issues du merveilleux chrétien et du folklore amérindien. La nouvelle « Le masque » tourne en effet autour des mythes et des croyances amérindiennes d'Agathe, mentionnant notamment « un esprit bienveillant, issu de la terre en même temps que les premières pousses nées du gland » (1983 [1981], p. 14). C'est là un événement admis, car il fait référence à des événements qui remontent à l'origine de la tribu, depuis sa création jusqu'à son déclin : un mythe des origines dans lequel on trouve des êtres qui, bien que surnaturels, sont acceptés par la pensée mythique amérindienne. Sernine ne fait cependant pas

que reproduire ces croyances : il joue avec cette pensée mythique pour lui donner une portée sociale. Éloignée de la pensée mythique traditionnelle, Agathe est une métisse. Cette caractéristique lui procure également une perception occidentale du phénomène, incarnée par le doute : « comment oses-tu douter, fille de rien ! [...] Des fils et des filles de la Tribu, il n'y a que toi pour croire en lui. » (1983 [1981], p. 20-21) Cette hésitation devant le surnaturel, auquel elle a du mal à croire, réintroduit ainsi le fantastique dans le récit merveilleux. Remis en doute par le fantastique, le texte subit cependant une autre mirabilisation : étant obligée de symboliquement remplacer dans la société amérindienne sa grand-mère décédée, Agathe ne peut plus rejeter le phénomène surnaturel comme un occidental le ferait ; elle doit l'accepter comme un mythe traditionnel. C'est chose faite quand on retrouve le personnage d'Agathe dans la nouvelle « La pierre d'Érèbe ». Devenue grand-mère, Agathe ne nie plus les mythes ; bien au contraire, elle croit en l'existence de Sourador, un démon-oiseau adoré par une secte maléfique : « Il est l'une des trois Puissances du Mal. Sourador, le Sournois, Celui qui guette derrière les nuages, le Malin, le Pervers, Celui qui fait naître l'angoisse. » (1983 [1980], p. 155) Remarquons que, dans cette nouvelle qui se déroule plusieurs décennies après « Le masque », c'est le petit-fils d'Agathe qui ne croit pas : « Simon n'accordait nul crédit à la fable selon laquelle le joyau permettait aux Adorateurs de faire apparaître un démon ou une puissance du mal. » (1983 [1981], p. 158) Lui aussi suit, au cours du récit, un cheminement semblable à celui de sa grand-mère dans « Le masque ». Malgré les différences évidentes entre fantastique et merveilleux, il n'y a donc pas, dans *Quand vient la nuit*, de frontières nettes entre les deux genres. Construisant ses nouvelles dans un monde à la fois réaliste, merveilleux et riche

en mythes (pris comme réels ou imaginaires selon les croyances), Sernine est donc un auteur qui, tout en respectant les règles des genres, joue cependant avec leurs limites.

Conclusion

Comme le montre Daniel Sernine, l'opposition théorique du merveilleux, du fantastique et du fantasmatique ne peut donc pas être exclusivement envisagée comme une limitation ou une dégradation. Il s'agirait plutôt d'une complexification des caractéristiques du surnaturel en littérature. Ainsi, si le fantastique est, dans la tradition critique, le produit d'une hésitation et d'un scandale, l'œuvre de Sernine permet de voir que ces deux aspects sont propices à des glissements de valeurs : le scandale peut être une hallucination du fantasmatique, une acceptation « mirabilisante » ou, tout simplement, le produit d'une Nouvelle-France folklorique et imaginaire. La valeur des récits de Sernine viendrait ainsi de leur façon de se déplacer d'un sous-genre à l'autre et de présenter, dans un même recueil, un visage hybride, insaisissable mais toujours fidèle à une certaine identité culturelle.

Bibliographie

- ARISTOTE. (1980 [335 avant J.C.]), *La Poétique*, trad. Roselyn Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil.
- CAILLOIS, Roger (dir.). (1966), « De la féerie à la science-fiction », dans *Anthologie du fantastique. Tome I*, Paris, Gallimard, p. 7-24.
- ELIADE, Mircea. (2001 [1957]), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.
- FABRE, Jean. (1992), *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- GOIMARD, Jacques. (2003), *Univers sans limites : Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket.
- GRIVEL, Charles. (1992), *Fantastique-fiction*, Paris, PUF.
- JACKSON, Rosemary. (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres et New York, Routledge.
- LORD, Michel. (1995), *La Logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche.
- MALRIEU, Joël. (1992), *Le Fantastique*, Paris, Hachette Supérieur.
- MELLIER, Denis. (1999), *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion.
- PONNEAU, Gwenhaël. (1990), *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, CNRS.

- SERNINE, Daniel. (1983 [1980]), « La pierre d'Érèbe », dans *Quand vient la nuit*, Longueuil, Le Préambule, p. 151-160.
- . (1981), *L'Épée Arhpal*, Montréal, Paulines.
- . (1983a [1981]), « Hécate à la gueule sanglante », dans *Quand vient la nuit*, *op. cit.*, p. 193-246.
- . (1983b [1981]), « Le masque », dans *Quand vient la nuit*, *op. cit.*, p. 11-28.
- . (1983a), « Épilogue : un revenant », dans *Quand vient la nuit*, *op. cit.*, p. 263-265.
- . (1983b), « Isangma », dans *Quand vient la nuit*, p. 33-54.
- . (1983c), « Petit démon », dans *Quand vient la nuit*, p. 59-145.
- . (1983d), *Quand vient la nuit, contes fantastiques*, *op. cit.*
- . (1983e), « Ses dents », dans *Quand vient la nuit*, *op. cit.*, p. 165-188.
- SHREFFLER, Philip A. (1994), *L'Univers de Lovecraft*, trad. Patrick Marcel, Amiens, Encrage, coll. « Cahiers d'études lovecraftiennes ».
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- TOLKIEN, J. R. R. (1995 [1954-1955]), *Le Seigneur des anneaux*, Paris, C. Bourgois.
- VAX, Louis. (1965), *La Séduction de l'étrange, étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1980 [1874]), « Véra », dans *Contes cruels*, Paris, Garnier Flammarion, p. 45-56.

Résumé

Daniel Sernine propose, dans *Quand vient la nuit* (1983), une utilisation plus évanescence des paradigmes du fantastique, ce qui lui permet de reproduire les jeux de la croyance en l'improbable telle qu'elle circule dans l'imaginaire individuel et collectif. Son usage de motifs conventionnels comme le vampirisme et la lycanthropie, par exemple, problématise les frontières entre les notions du fantastique canonique, du merveilleux et de la fantasmagorie. L'étude révèle comment les diverses stratégies discursives, telles que la focalisation interne du narrateur et son rapport au narrataire ou le choix des temps verbaux, brouillent les frontières entre ces genres.

Abstract

In *Quand vient la nuit* (1983) Daniel Sernine proposes a more evanescent use of the paradigms of the fantastic, which permits him to reproduce the games of belief in the improbable as it circulates in the individual and collective imaginary. His use of conventional motifs like vampirism and werewolfery, for example, problematize the frontiers between notions of the canonical fantastic, the marvelous and phantasmagoria. S. Sacré reveals how these diverse discursive strategies, such as the internal focalization of the narrator and his relationship to the narrate or the choice of verb tense, blur the frontiers between these genres.

De la métaphore globale à l'allégorie locale dans *La Suite du temps* de Daniel Sernine

Nicholas Serruys

Université McMaster

L'œuvre majeure de Daniel Sernine¹, *La Suite du temps* (2004-2008), est un récit de science-fiction (SF) qui se prête à une lecture allégorique en raison de sa reconstitution nuancée de l'Histoire et de la société² canadienne-française et québécoise. L'intrigue se situe dans le cadre d'un ailleurs spatio-temporel où la technoculture étonne et où la conjoncture sociopolitique se révèle plus ou moins différente de celle du monde empirique. Ainsi, je

¹ Daniel Sernine, pseudonyme d'Alain Lortie (Serruys, 2010).

² J'emprunte la formule à Ruth Levitas (2007). Pour ce qui est de « l'Histoire », le H majuscule renvoie à l'Histoire factuelle officielle ou communément admise, à la différence de l'histoire (h minuscule), qui est synonyme de récit.

chercherai à montrer la forme allégorique de l'œuvre selon son exploitation particulière de la métaphore et selon son inscription dans divers sous-genres de la SF : utopie, uchronie et anticipation. Avant de plonger dans l'univers serinien, je voudrais faire le point sur les divers concepts sur lesquels notre étude se fonde.

L'envergure d'un genre

Le récit de SF, comme tout autre genre ou forme de littérature narrative, est un produit esthétique issu d'un milieu culturel particulier et qui a souvent pour objectif de représenter un univers entretenant un rapport étroit ou éloigné avec ce milieu. Tantôt l'univers se calque sur la configuration et les tendances de la société réelle ; tantôt il en diverge en ce qui concerne les normes, les lois, les mœurs et les valeurs. Le récit de SF exploite un discours axiologique distinct, dans lequel peut toutefois se lire l'idéologie dominante du milieu de sa création.

Pour le lecteur, les phénomènes et les péripéties du récit stimulent la curiosité et l'étonnement, s'ils ne suscitent pas une réception carrément affective en raison des épreuves extrêmes subies par les acteurs qui peuplent l'univers autre — avec qui le lecteur s'identifierait — et dont l'action constitue éventuellement un facteur déterminant par rapport à l'avenir dépeint. Par exemple, l'exploitation du « récit d'avertissement » dans les œuvres d'anticipation permet d'avertir contre certaines tendances humaines néfastes, telles la science sans conscience, l'exploitation débridée et la pollution des ressources naturelles, la domination d'autrui, etc.

Le récit représente également un défi cognitif, car il faut disposer de certains savoirs et de certaines compétences pour

bien accéder à l'ailleurs spatio-temporel et suivre la logique de ses « conjectures romanesques rationnelles » (Versins, 1984 [1972], p. 6). Il y a souvent un certain brouillage des repères en raison de l'optique légèrement décalée ou bien radicalement différente de la représentation par rapport au monde familier, ce qui exige une attention et une participation particulières de la part du lecteur afin que les propos du récit soient cohérents, saisissables et qu'ils s'actualisent. Ce brouillage des repères se réalise grâce à des énoncés qui perturbent les frontières du littéral et du figuré pour déclencher chez le récepteur un questionnement des acquis et, par là, un désir d'en savoir plus sur les nuances de la spéculation. Le lecteur participe ainsi à la réalisation du sens du récit en conciliant les écarts qui distinguent les aspirations et les préoccupations de l'univers de la fiction de celles de son monde. Les spéculations de la SF peuvent ainsi positionner le lecteur pour l'orienter de façon particulière dans la logique de son univers, notamment pour créer un effet ludique, pour inspirer une réflexion intellectuelle originale, ou pour transmettre un commentaire critique sur certaines tendances de la réalité contemporaine à la production de l'œuvre.

La SF se révèle donc un terrain fertile pour le décodage de sens auquel on s'applique en études littéraires. Le texte peut représenter une vision distanciée, liée étroitement au milieu dans lequel il s'inscrit, mais exprimant à la fois des espoirs et des craintes répandus sur le plan international. De tels récits exploitent une approche allégorique dans la mesure où ils reconstituent en quelque sorte la suite historique d'une civilisation particulière, tout en représentant de façon plus ou moins détournée les tendances de la civilisation humaine dans son ensemble. Pour rappeler une définition de base, l'allégorie

peut se constituer, selon l'expression d'Olivier Reboul, à partir d'« une suite cohérente de métaphores, qui, sous forme de description ou de récit, sert à communiquer une vérité abstraite » (1986 [1984], p. 56) :

Elle a donc un sens littéral [...] ce qui est dit [...] et un sens dérivé [...] ce qu'il faut comprendre. Aussi ne faut-il pas la confondre avec la métaphore, ni même avec la métaphore filée, suite cohérente de métaphores. Pourquoi? Paradoxalement, parce que l'allégorie ne comprend que des métaphores. La vraie métaphore, elle, comprend toujours des termes non métaphoriques et ne peut donc être lue qu'au sens figuré; l'allégorie, parce que tous ses termes sont métaphoriques, peut être lue selon la lettre ou selon l'esprit. Ainsi, dans le vers de Voltaire [...] : « Il n'est point ici bas de moisson sans culture. », on peut voir, soit un sens littéral, soit un sens figuré. Par contre, la maxime attribuée à Confucius : « L'expérience est une lanterne accrochée dans le dos qui éclaire le passé. » est une métaphore filée; car expérience et passé sont au sens propre [...]; la phrase ne peut donc être lue qu'au sens figuré. (p. 56)

Je reviendrai prochainement sur la métaphore. Il faut d'abord développer la question de l'allégorie nationale, notant du même coup qu'elle peut justement se constituer selon l'élaboration d'une métaphore.

L'allégorie nationale

Des lectures allégoriques des œuvres de SF s'imposent, lectures relevant de trames dont l'analogie ou l'extrapolation est tantôt implicite, tantôt explicitement événementielle. Cela à deux niveaux, d'abord à l'échelle locale ou nationale, en l'occurrence du Canada français et du Québec contemporains à l'œuvre donnée, ensuite à l'échelle globale ou de la société humaine

dans son ensemble selon, entre autres, les tendances et les effets découlant de la mondialisation. Il sera question ici d'examiner brièvement les constantes de la SF sur le plan global, et ensuite l'usage de l'allégorie nationale, et ce, dans le cadre de la SF canadienne-française et québécoise (SFCFQ) et de l'Histoire du Canada français et du Québec.

Reconnaissant qu'il est plus courant, pour parler de SF québécoise, d'employer l'acronyme SFQ et de désigner ainsi le corpus selon la production spécifiquement québécoise dont relève la plupart des œuvres dont il est question, nous jugeons cependant plus englobant et historiquement exact d'inclure la qualification canadienne-française dans l'identification du domaine pour discuter des œuvres pré-institutionnelles (de 1839 aux années 1970), ainsi que des œuvres contemporaines (des années 1970 à nos jours). (Serruys, 2010, p. 100; voir également Serruys, 2008, p. 43)

En général, les œuvres territorialement spécifiées se distinguent les unes des autres ainsi que par rapport aux caractéristiques de l'institution dominante (il s'agit en l'occurrence de celle des États-Unis, dont les œuvres de SF sont les plus abondantes et les plus répandues mondialement). Ainsi, la SFCFQ, comme d'autres milieux nationaux de SF, exploite les codes technoculturels et sociopolitiques communs à la SF dans son ensemble (quel que soit le pays d'origine de l'œuvre donnée). Pour Csicsery-Ronay Jr., il s'agit d'« universaux abstraits et modernes³ » (2003, p. 236), que nous pourrions qualifier de *phénomènes cryptosymboliques modernes et universels*. Ce qui est entendu par là, ce sont les explorations, les extrapolations et les analogies parmi lesquelles comptent, par exemple, la colonisation terrestre et extra-terrestre et les

³ L'expression de Csicsery-Ronay Jr. est : « abstract modern universals ». Je traduis librement les concepts utilisés dans son article.

aventures scientifiques, la normalisation des dons ou des phénomènes paranormaux tels que la télépathie et la télékinésie, les métamorphoses, les modifications génétiques ou bien les nouvelles formes de vie (éventuellement artificielles), les guerres futures et les réalités post-cataclysmiques (voir Serruys, 2008, p. 35; 2010, p. 16-17).

Cependant, l'allégorie nationale sert également de constante : il s'agit en l'occurrence d'un paradigme dominant dans lequel sont présentés des modèles mondiaux comme systèmes alternatifs qui, tout en étant éloignés ou distancés, évoquent nécessairement les normes idéologiques, comportementales et langagières ainsi que le patrimoine et le paysage canadien français et québécois. Ainsi, en nous appuyant sur la conception selon laquelle le Canada français / le Québec serait une nation du « second monde » — en raison de sa position double de colonisateur (des Amérindiens dès 1534) et colonisé (par les Anglais en 1763) (Ransom, 2009, p. 8-24) —, mais sans forcément faire appel à une interprétation homogène des textes diversifiés de sa tradition littéraire, il est plausible d'avancer l'idée de l'allégorie nationale comme étant tout particulièrement pertinente par rapport aux poétiques de la SFCFQ. Il y a, en effet, des preuves empiriques de ce phénomène, surtout dans le cadre des sous-genres de l'utopie (l'idéalisation sociopolitique), de l'uchronie (l'Histoire revisitée) et de l'anticipation (l'avertissement dans le cadre d'un ailleurs spatio-temporel futuriste), où abondent des visions altérées de l'identité et de la « nation », mais qui demeurent inextricablement canadienne-françaises et québécoises⁴.

⁴ Voir Serruys (2010, p. 107-108) pour une liste importante, mais non exhaustive, des œuvres charnières.

Problématique de la métaphore dans le cadre de la SF

On peut comprendre le procédé cognitif par lequel le lecteur modèle expérimente le va-et-vient transmondial qu'exige la lecture allégorique (un voyage mental entre le monde fictionnel et le monde empirique pour en faire la comparaison) lorsqu'on considère le fonctionnement et le discernement des figures rhétoriques telles que la métaphore. Pour Peter Stockwell, la SF serait justement une extrapolation de la métaphore à l'échelle de récits narratifs élaborés (sous la forme de contes, de nouvelles ou de romans, par exemple). En principe, « a metaphor involves at least two areas of information: a new topic area and a familiar area, and the new information is presented in terms of the old⁵ ». Pour que le sens voulu du texte soit saisi de façon exacte dans la pensée du lecteur modèle, il s'agit d'organiser l'information selon une espèce de cartographie structurale entre le domaine de base ou le domaine source (le monde familier que l'on comprend selon des « idealized cognitive models⁶ ») et le domaine cible (en l'occurrence, la fiction distanciée qu'on cherche à connaître selon des paradigmes comparables) (Stockwell, 2000, p. 200; Serruys, 2010, p. 17).

Selon Stockwell, on peut voir l'approche figurée de la SF comme l'élaboration d'une métaphore à l'échelle d'un récit : il s'agit de la mise en œuvre d'une conjoncture apparemment sans congruence avec la réalité du lecteur modèle, mais qui sert,

⁵ J'énumère les critères selon une traduction libre de Peter Stockwell (2000, p. 199) : « la métaphore se compose de deux constituants d'information, une base familière et un contenu nouveau qui a un certain rapport avec cette base ». Je traduis.

⁶ Des « modèles cognitifs idéalisés ». Je traduis.

paradoxalement, de moyen efficace de commenter les tendances humaines comme ne saurait le faire un discours plus direct, voire non littéraire (par exemple, un manuel de notions essentielles, un traité philosophique, un document politique, un écrit d'observation sociale ou d'expérience scientifique). Par l'intermédiaire d'une idée abstraite, l'œuvre s'appuie sur l'imaginaire et les compétences du lectorat ciblé pour réaliser une représentation détournée. Le lecteur finit ainsi par saisir le fond du récit de façon indirecte, telle la communication d'une morale tout à fait pertinente par rapport à la vie du lecteur, mais qui lui est présentée sous forme de parabole ou de fable. La signification des propos exige une interprétation et une évaluation plus ou moins profondes, selon la distanciation proposée dans le récit (voir Serruys, 2010, p. 55-56).

La métaphore de la Terre malade dans l'œuvre de Sernine

L'œuvre majeure de Daniel Sernine, *La Suite du temps*, me semble exemplaire de ce genre d'extension de métaphore en allégorie. Il s'agit d'une saga romanesque constituée de trois volumes qui met en œuvre une anticipation catastrophique et qui s'inscrit également dans les sous-genres (ou hypogenres) de l'utopie et de l'uchronie⁷. L'histoire est celle d'une communauté de surdoués humains (les Éryméens) dont le mandat, commandité par une espèce extra-terrestre (les Mentors), est

⁷ Quant aux tomes de *La Suite du temps*, le premier volume, *Les Méandres du temps*, est un roman paru d'abord en 1983 (Longueuil, Le Préambule), mais dont Sernine s'est permis la réécriture d'une version définitive (2004). C'est à cette dernière que je ferai référence. Le premier tome est suivi des *Archipels du temps* (2005) et des *Écueils du temps* (2008).

de veiller clandestinement à ce que les tendances humaines n'atteignent pas leur comble sur Terre, finissant en une autodestruction qui, cependant, se révèle apparemment inéluctable en raison des saccages résultant de l'exploitation démesurée des ressources naturelles : dépouillement des forêts et des pêcheries, agriculture biotechnologique, surconsommation qui mène à la pollution et à d'autres désastres écologiques, etc. Ces activités destructrices ne sauront que nuire à l'habitabilité de la Terre. À l'échelle de la planète, l'humanité serait ainsi une espèce de cancer, rongant ce corps céleste jusqu'à épuisement définitif. Dans le cadre de la saga, elle incarne la métaphore proposée par le proverbe anglais : « Il n'existe pire oiseau que celui qui souille son propre nid ».

Sernine avait d'abord abordé l'idée de « la planète malade d'humanité » dans une nouvelle éponyme en 1979. Plus tard, en 1983 et de 2004 à 2008, « Terre malade » (2005, p. 57) a trouvé une forme développée dans la trilogie *La Suite du temps*. Cette personnification métaphorique passe du figuré au littéral, car il s'avère que « Gaïa », l'autre nom de la Terre, est une entité vivante, éventuellement douée d'une conscience. Le nom *Gaïa* est une allusion à la déesse mère grecque. L'exploitation de ce concept chez Sernine s'inspire de « l'hypothèse Gaïa » selon la pensée de James Lovelock, pour qui la Terre est un système autorégulateur; l'activité de l'ensemble des formes de vie existant sur une planète contribue de façon positive à son évolution, l'intérêt égocentriste qui se rattache à cette activité constituant malgré elle un certain équilibre (Lovelock, 2000 [1979]). À l'encontre de la théorie de Lovelock, Peter Ward a fait paraître *The Medea Hypothesis* (2009), qui propose que la Terre est plutôt autodestructrice, que ses diverses formes de vie s'acharnent à surconsommer toutes les ressources

disponibles jusqu'à ce qu'il n'en reste plus. Le mythologue Joseph Campbell (1988), quant à lui, prend ces allusions aux mythes grecs — d'un côté, Gaïa, la mère protectrice, et de l'autre, Médée, celle qui a cannibalisé sa propre progéniture — pour des mythes du futur, dont la pertinence dépasse une communauté locale donnée pour se préoccuper de la survie à l'échelle planétaire. Ajoutons qu'Isaac Asimov s'est également inspiré en partie de l'hypothèse Gaïa pour son cycle de romans intitulé *Fondation* (1951-1953). Alors que la métaphore du nid souillé à laquelle nous avons fait allusion ci-dessus n'est pas explicitement abordée dans l'œuvre, d'autres métaphores similaires le sont : il y a, par exemple, la désignation des habitants de la Terre par leurs surveillants comme la « Maison de fous » (2008, p. 51). L'espèce humaine aurait ainsi comme caractéristique saillante la maladie mentale en raison des gestes imprudents qui ne s'expliqueraient que selon un déséquilibre psychosocial, un certain manque de conscience collective, une absence de sens commun.

La communauté de surdoués humains, les Éryméens, espère toutefois contourner la fin qui s'annonce, à la fois grâce à la percipience télépathique et précognitive dont certains sont naturellement doués et grâce aux dons technologiques que leur fournit l'espèce extra-terrestre, les Mentors, pour amoindrir les dégâts. Un présage récurrent d'anéantissement inéluctable semble cependant tourmenter la pensée et les efforts des Éryméens, créant un paradoxe qui problématise les notions du libre arbitre et du déterminisme, de l'entropie et de la téléologie, notions clefs en ce qui concerne l'agentivité des individus et, par extension, l'autonomie et l'autodétermination de la collectivité : « [S]upposons qu'[on] ait la prémonition d'une catastrophe, d'une explosion accidentelle... S[i on] la voit, ne sera-ce pas signe

qu'elle est inévitable, qu'elle est déjà accomplie dans le futur? Le même vieux paradoxe. [...] [S]eule l'expérience apportera une réponse [...]. » (2004 [1983, p. 84-85])

Dans *La Suite du temps*, se présente de façon efficace la problématique de la littérature non mimétique, dont le discours figuré se révèle nuancé, se prêtant à l'attribution de diverses significations. La SF fait un usage particulier des figures de style pour élucider un phénomène. En l'occurrence, en tentant de saisir la logique de la suite du temps — à savoir s'il est question d'un trajet linéaire prédéterminé ou bien si la causalité susciterait des possibilités latérales, si elle ne faisait pas carrément preuve d'univers parallèles —, les personnages du récit serninien ont recours à des images analogiques diversifiées. Ainsi, pour nommer la plus marquée, il y a l'image des méandres des fleuves, dont les multiples courants changent de cours selon la présence d'archipels ou d'écueils, d'où les titres respectifs des trois volumes de la trilogie : *Les Méandres du temps*, *Les Archipels du temps* et *Les Écueils du temps*.

Sur la question de la configuration spatio-temporelle et de son apport métaphorique à la signification du récit dans son ensemble, considérons une invention culturelle des Éryméens, le « Gohajec » : il s'agit d'un jeu de société qui mime la manipulation de lignes temporelles. Il est intéressant de noter que le jeu est joué à la fois à titre de divertissement et de stimulation intellectuelle. Il représente à échelle réduite la façon dont *La Suite du temps* se conçoit, tout comme une autre espèce de jeu (le ludisme fictionnel) peut représenter une reconstitution allégorique de l'Histoire. C'est le cas pour le récit de SF de Sernine. Le clin d'œil méta-évaluatif est palpable : tel le jeu Gohajec, l'œuvre majeure de Sernine cherche à plaire et à

instruire à partir de spéculations rationnelles, notamment celles qui concernent le déploiement de l'Histoire et la possibilité d'y participer, de jouer un rôle déterminant dans sa réalisation (Serruys, 2010, p. 267). Pourtant, le narrateur du récit constate de façon pertinente, et cela représente parallèlement un commentaire sur l'artifice de la SF dans son ensemble : « toutes ces métaphores n'étaient que des approximations, lesquelles trahissaient la réalité autant qu'elles l'illustraient » (2008, p. 404).

L'œuvre de Sernine dans le cadre de la dystopie⁸

En tant qu'écrivain, critique et éditeur, Sernine compte depuis les années 1970 parmi les pionniers et les acteurs charnières de la SFCFQ contemporaine. Son œuvre traite principalement de la mutation, de l'anéantissement et du recommencement à l'échelle globale. Le discours sur l'utopie y est explicite, sinon méta-évaluatif, et nous serions alors tentés de qualifier ses dystopies (utopies négativement idéalisées) de *critiques* :

Se qualifient de « critiques » les utopies et les dystopies qui discutent expressément de la notion d'utopie en tant que projet politique, souvent de façon intertextuelle avec leurs précurseurs littéraires, cela afin de mieux établir leur propre projet et de promouvoir l'hybridité, l'hétérogénéité et l'évolution perpétuelle dans la forme et le contenu du genre. (Serruys, 2007, p. 77)

Tom Moylan identifie justement les principes de l'utopie critique en signalant « the awareness of the limitations of the

⁸ Voir Serruys (2010, p. 29, 139-140).

utopian tradition⁹ » (1986, p. 10-11). Selon le théoricien, l'utopie critique relève d'une méta-évaluation qui mène au refus de l'« Utopia as blueprint while preserving it as dream. [...] [T]he novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives¹⁰. » (p. 10-11)

La raison pour laquelle nous accolerions l'étiquette de dystopie critique à l'œuvre de Sernine tient non pas à ce que les références intertextuelles et dialogiques abondent, mais plutôt à ce qu'il est question d'une (méta)critique de projets politiques idéalisés, où sont bien mises en évidence une rhétorique propre à persuader ainsi qu'une argumentation contre-idéologique qui scrute et qui évalue consciencieusement l'organisation sociale de l'utopie.

Les textes tels que ceux qui constituent le cycle du Carnaval¹¹, par exemple, où il s'agit d'« un univers désespéré sur fond de fête bruyante » (Beaulé, 2000, p. 878), jouent assez explicitement sur le rose et le noir de la poétique de la dystopie, c'est-à-dire sur la répartition de la présentation du projet politique comme cage dorée d'un côté et comme système totalitaire de l'autre¹². Ce que Beaulé affirme à propos du

⁹ « reconnaissance fondamentale des limites de la tradition utopienne ». Je traduis.

¹⁰ « refus de l'utopie en tant qu'esquisse concrète ou modèle prescriptif, tout en la conservant comme rêve. [...] On met l'accent sur la présence continue de la différence et de l'imperfection au sein de la société utopienne, afin de faire appel à des possibilités alternatives plus dynamiques. » Je traduis.

¹¹ La plupart des nouvelles dont il est question sont répertoriées dans le recueil *Boulevard des étoiles* (1998).

¹² Les deux exemples classiques du rose et du noir dans les utopies négativement idéalisées sont *Le Meilleur des mondes* (1932) d'Aldous Huxley et *1984* (1949) de George Orwell, respectivement. Voir Bouchard (2000, p. 43-66).

« “Aum” de la ville » (1983) d’André Carpentier s’applique tout aussi pertinemment aux nouvelles « Fin de règne » ([1979] 1981) et « La planète malade d’humanité » (1981) de Sernine : « le discours apocalyptique se moule au récit de la genèse, fondant ainsi le pays dans la catastrophe » (Beaulé, 2000, p. 886). Selon la formule de la chercheuse, « n’est-ce pas là une caractéristique du sujet québécois qui non seulement revient sans cesse sur une Histoire marquée par les traumatismes, mais se pose encore comme être-catastrophe dans le monde postmoderne? » (p. 886)

« [S]’aventur[ant] dans l’anticipation politique » (Lord, 1993, p. 162), les récits de Sernine spéculent parfois sur l’avenir proche du Québec, sur la possibilité de sa souveraineté et sur les conséquences idéologiques qui en découleraient. « Dans le monde alternatif de *Chronoreg* [...], le Québec est devenu un État souverain vers la fin du vingtième siècle, tandis que l’Union soviétique et ses pays satellites n’ont pas connu l’effondrement que l’on sait » (Sernine, 1999 [1992], p. x). Le roman a justement pour sujet un conflit à l’échelle du continent nord-américain où ledit État souverain lutte contre les forces de Terre-Neuve, et donc contre le Canada. Sernine s’attaque aussi aux problèmes humains en général, tels que les excès de la société du spectacle (divertissement, toxicomanie, léthargie), la violence et l’indifférence comme symptômes d’un désespoir répandu, mais sans forcément s’y résigner ou renoncer à tout espoir de renaissance. En revanche, l’espoir, lorsqu’il en est question, est souvent proposé par le truchement de résolutions troublantes, en faisant *tabula rasa*. Cela ne facilite guère la tâche d’évaluer le degré de pessimisme de certains textes pour les intégrer au sous-genre de la dystopie ou bien au sous-genre de l’anti-utopie. Selon Moylan, la dystopie, qualifiée d’utopie

négativement idéalisée, se caractérise par la cartographie critique d'un espace imaginaire afin d'avertir et d'espérer (2000, p. 196). Elle est une satire sociale dans la mesure où elle met l'accent sur « the flaws and negative developments in one's own system¹³ ». (p. 17) L'anti-utopie, en revanche, se révèle conservatrice et donc apte à se résigner à un présent insatisfaisant, se moquant du projet utopique en tant que chimère irréalisable et se complaisant dans la réalité telle quelle. L'anti-utopie rejette « foreign values which threaten that community's intrinsic organization and beliefs¹⁴ » (Fitting, 1988, p. 16). Il s'agit dans les deux cas d'évaluer l'apport des « attitudes expressed towards the core values of the "author's community"¹⁵ » (Fitting, p. 16), et les approches se distinguent l'une de l'autre par l'orientation et la projection de leurs craintes respectives. Le « principe espérance » avancé par Bloch constitue le clivage principal qui les distingue : « [s]i la dystopie le propose, l'anti-utopie le refuse » (Serruys, 2007, p. 77). Pour ce qui est de la poétique dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Sernine, une conciliation des deux sous-genres s'impose. Les romans et les nouvelles de SF de Sernine mettent en scène un contexte culturel où le bien-être collectif laisse à désirer, où l'autonomie de l'individu est à la merci d'un système social peu libérateur et où la conclusion ouvre très étroitement la voie à la possibilité de salut¹⁶.

¹³ « met l'accent sur les défauts et les développements négatifs de son propre système ». Je traduis.

¹⁴ « les idées étrangères qui ne servent que de menaces à l'organisation et à la croyance intrinsèques à sa communauté ». Je traduis.

¹⁵ « attitudes exprimées en regard des valeurs charnières de la communauté de l'auteur ». Je traduis.

¹⁶ Ces écrits renvoient en grande partie à l'univers d'« Argus » et d'« Érymède ». En dehors de l'œuvre qui constitue le corpus principal de la

Dans *La Suite du temps*, il est question de projets politiques idéalisés, où l'égoïsme humain se maîtrise mal et où les tendances de l'espèce aboutissent à des conséquences catastrophiques. Est également en jeu l'exploration temporelle, selon les connaissances et les compétences de ceux qui peuvent s'orienter en quelque sorte dans le « continuum psi ». Il s'agit d'un paradigme selon lequel, par l'intermédiaire de l'esprit, certains personnages auraient accès à des « chronodes » : événements d'une certaine envergure, repérables dans l'espace et dans le temps, et sur lesquels ils peuvent censément agir selon la connaissance de leur conjoncture future : « Son cerveau devenait graduellement une antenne mise à l'écoute d'un autre plan de l'univers, le continuum psi, où les distances spatiotemporelles s'amenuisaient et où l'esprit s'affranchissait de la matière. » (2005, p. 211) Par l'intermédiaire des renseignements décelés en sondant le continuum psi et en repérant des chronodes cruciaux, les personnages de *La Suite du temps* tentent de contrecarrer l'évolution des pires tendances sociopolitiques et technoculturelles aux conséquences les plus néfastes. Par là, ils espèrent assurer le meilleur des mondes, car ceux qui sont avisés par rapport à l'avenir pourront manifestement agir pour contourner tout contretemps futur. Cependant, « le même vieux paradoxe » (2004 [1993], p. 84) s'impose : énigme irrésolue ou insoluble

présente étude, *La Suite du temps*, cet univers serninien particulier connaît une existence littéraire fragmentée et éparpillée dans d'autres textes. Il est question de cette topique dans les recueils de nouvelles, *Le Vieil Homme et l'espace* (Le Préambule, 1981) et *Boulevard des étoiles* (Ianus, 1991/Encrage, 1998), qui regroupe des textes déjà publiés. Les intrigues de ces récits ont cependant lieu dans le temps-histoire suivant le « Grand ménage » des Alii — « une douce fin du monde qui a rayé 90 % de la population mondiale » —, génocide sur lequel se conclut *La Suite du temps*. Sernine, *Boulevard des étoiles*, quatrième de couverture.

pour le percipient (sujet qui perçoit) télépathique ou précognitif qui espère intervenir dans une crise avant qu'elle ne s'amorce. Je rappelle une question clef : « S'il la voit, ne sera-ce pas signe qu'elle est inévitable, qu'elle est déjà accomplie dans le futur? » (2004 [1993], p. 84)

Résumé de La Suite du temps

Je voudrais maintenant aborder *La Suite du temps* plus en profondeur. Le peuple éryméen, comme il a été dit, est constitué d'êtres humains mandatés clandestinement par des extra-terrestres scientifiquement et technologiquement avancés, les Mentors, pour modérer (dans la mesure du possible) le comportement destructif des Terriens. Les recherches et les expériences terrestres en parapsychologie ou « psilogie », entre autres efforts militaires, risquent d'aboutir à la découverte de la surveillance éryméeenne, ce qui culminerait à son tour en une guerre des mondes et, ultimement, à l'anéantissement des Terriens. Par la « métapsychique », c'est-à-dire la faculté de prévision, les Éryméens consacrent donc une grande partie de leur énergie à prévoir et ensuite, espèrent-ils, à contourner les étapes menant à la guerre d'anéantissement que l'on croit imminente en raison d'un présage récurrent. À la longue, c'est d'un côté l'usage consciencieux que les personnages feront de ces dons et, de l'autre, une force hors de la portée des êtres humains — Terriens et Éryméens — qui déterminera leur sort.

Cependant, une autre espèce extra-terrestre, les Alii, quelque peu cachottiers par rapport à leurs propres activités dans le système solaire, mais soi-disant servants (serviteurs) des Mentors, se présentent comme alliés des Éryméens dans

leurs efforts pour préserver la Terre des saccages continus qu'y infligent ses habitants humains. Ils croient en effet que « la Terre serait une vaste entité consciente, dont la survie serait menacée par l'existence même de l'humanité » (2008, quatrième de couverture). L'incertitude qu'éprouvent les Éryméens par rapport aux intentions des « étrangers » Alii est le plus souvent suspendue en raison de l'appui que leur donnent les « arbitres suprêmes », les Mentors. Toutefois, une tension risque de se produire et de s'étendre entre les deux civilisations en raison du décalage existentiel et idéologique qui les divise. Une certaine méfiance règne implicitement à cette époque où les percipients s'orientent avec difficulté dans le continuum psi. Il s'avère que les Alii, qu'on prenait pour des non-télépathes, font preuve de compétences extraordinaires à cet égard en brouillant délibérément le continuum psi à leurs propres fins, et ce, pour que les Éryméens ne réussissent pas à déceler leurs intentions troublantes (un plan de contingence pour sauver la Terre au détriment des Terriens). À la longue, alors que les Éryméens se révèlent d'accord pour instituer la stérilisation en masse d'une génération de Terriens afin de freiner la hausse vertigineuse de la population humaine et de « sauver d'une mort atroce des milliards d'humains, en les dispensant de naître » (2008, p. 358), les Alii (appuyés par les Mentors) ont des projets encore plus radicaux à réaliser (à la fois par l'intermédiaire et à l'insu des Éryméens) : l'anéantissement quasi total des Terriens pour permettre à Gaïa de se régénérer : « nombre estimé de survivants : entre trois cents et quatre cents millions. Un Terrien sur deux mille. » (2008, p. 543)

Ainsi sont explorées dans le cadre de la trilogie romanesque les questions des connaissances, des compétences

et de l'exploitation du pouvoir qui en découle, de l'identité, de l'altérité et donc des allégeances et des antagonismes qui s'instituent dans les rapports avec autrui, ainsi que de la possibilité de s'ingérer de façon efficace dans le déploiement de l'Histoire, dans le sort de son univers. *La Suite du temps* s'inscrit donc, comme il a été mentionné, à la fois dans les poétiques de l'utopie, de l'uchronie et de l'anticipation et constitue une des œuvres charnières de la SFCFQ contemporaine.

Enjeux interculturels et mentalités parallèles

L'extension de la métaphore en allégorie dans la SF, telle qu'elle se réalise dans l'œuvre de Sernine selon l'idée de la « Terre malade » ou de la « planète malade d'humanité », a une pertinence globale (du moins par rapport aux tendances des pays industrialisés), mais il y a aussi d'autres lectures allégoriques à faire des péripéties et des enjeux à une échelle plus restreinte. Pour celle que je propose, il faut tenir compte des diverses espèces dont il est question dans le récit afin de montrer en quoi les rapports interculturels fictionnels représentent certaines dynamiques dans le monde empirique. Il y a d'abord les êtres humains, divisés entre Terriens, pour la plupart ignorants du fait qu'ils font l'objet d'une surveillance, et Éryméens. Les Éryméens, qui font preuve de compétences métapsychiques élevées, c'est-à-dire de percipience télépathique ou précognitive, peuvent aussi subir des greffes cybernétiques pour devenir « métapses ». Il y a ensuite les Alii, des extra-terrestres avec qui les Éryméens sont plus ou moins sur un pied d'égalité par rapport à la subordination aux Mentors. Ces derniers, les « arbitres suprêmes », commanditent

les autres espèces et assurent leur autorité grâce aux quelque 25 millénaires de progrès technologiques et biogénétiques qui distinguent leurs savoirs des connaissances éryméennes. À l'époque où les Mentors visitent la Terre pour la première fois, ils formaient déjà une espèce postcorporelle, dont le cerveau était logé « dans des corps androïdes auxquels ils avaient donné une apparence humaine. Aujourd'hui ils étaient sans doute plus avancés dans leur quête pour se libérer de l'organique, et donc du mortel » (2005, p. 172).

On constate donc une échelle d'évolution entre les trois entités, qui s'appuie sur la connaissance et les compétences, sur le savoir et les aptitudes technologiques respectives. En fonction des conditions d'existence de ces différents êtres, une certaine logique de rapports s'institue qui parallélise en quelque sorte les échelons physiques et socioculturels de l'Histoire : il s'agit d'un classement où le stade des Métapses constituerait une étape intermédiaire entre le stade des sacrés (des Mentors) et celui des profanes (des êtres humains terriens) (Serruys, 2010, p. 257-260).

Je propose ainsi une lecture allégorique où les enjeux hiérarchiques mis en relief dans le récit seraient parallèles à une espèce d'organisation religieuse telle que celles connues dans le monde empirique, où l'idée de s'élever à un plus haut rang de l'échelon selon une espèce d'illumination ou d'expérience transcendante constituerait en quelque sorte la raison d'être de la mentalité des adhérents. Tout comme les Terriens peuvent devenir Éryméens et, éventuellement, Métapses (grâce à l'intégration à un certain milieu scientifique ainsi qu'à l'acquisition et au développement des perceptions extra-sensorielles), les Éryméens métapses et les Alii

pourraient-ils à la longue devenir Mentors (tout comme les catholiques fidèles, entre autres, sont censés passer à un règne supérieur, c'est-à-dire l'immortalité spirituelle dans les cieux)? Comme les humains, les Alii et les Mentors ne partagent pas la même biologie; leurs trajectoires évolutives respectives sont distinctes. L'échelle hiérarchique est donc érigée selon les compétences cognitives et métapsychiques, sinon spirituelles, et les connaissances en matière de technologies. Il y a cependant, par extension à ces connaissances, un côté physiologique qui s'y rattache, car, à la longue, les Mentors ont atteint un stade en quelque sorte post-biologique, post-corporel. Les Éryméens, comme il a été signalé, ont quelque 25 millénaires de progrès technologiques et biogénétiques à rattraper par rapport aux Mentors, mais ces êtres humains « sélectionnés » pourraient, eux aussi, être en voie d'atteindre une existence post-corporelle.

Pour ce qui est du devenir intellectuel, qu'on pourrait mettre en parallèle avec la mentalité théologique dans notre lecture allégorique, sa plausibilité est renforcée par l'acte de foi qui sous-tend les activités des subordonnés. La différence entre la religion terrienne et l'adhésion aux principes éryméens est qu'au lieu de se fier à une croyance spirituelle quelque peu aléatoire, on fait appel à une prétendue rationalité scientifique, qui dépasse cependant le contrôle et le savoir des subordonnés et demeure ainsi paradoxalement invérifiable. Dans les deux cas, celui de la foi religieuse et celui de la confiance incontestée dans les Mentors, les personnages doivent donc suivre les consignes soi-disant correctes, sinon bienséantes, de ceux qui se posent arbitrairement en position supérieure. C'est à ce titre qu'est évoquée de façon explicite, bien que trop brièvement, la question du contact interculturel. Mais cette évocation brève

dans le récit des enjeux de certaines dynamiques interculturelles pourrait justement représenter le manque fatal d'attention que portent les Éryméens aux véritables intentions ultérieures des « arbitres suprêmes », manque d'attention qui rappelle aussi celui des Terriens du monde empirique par rapport aux merveilles de la religion ou de la technologie. Les constats énoncés à ce propos, alors qu'ils renvoient aux personnages de *La Suite du temps*, relèvent bel et bien de la rencontre avec autrui et de l'esprit colonial selon la tradition qui s'est tragiquement instituée au cours de la Conquête de l'Amérique. La phrase qui semble articuler le plus explicitement la dynamique en jeu s'exprime dans le volume final de la trilogie : « Le choc des cultures a toujours été fatal pour la société la moins avancée [...]. » (2008, p. 271)

Il y a également la question du rôle spécifique, dans ces enjeux, des Alii, espèce dont les Éryméens ne se méfient pas assez au cours de l'ultime volume de la trilogie (2008), bien qu'ils se demandent entre eux, de temps à autre, s'il s'agit vraiment d'*alliés*. Alors que leur nom pourrait évoquer une *alliance*, la racine latine du mot est « étranger » (2008, p. 58) et ces inconnus se révèlent à la longue des traîtres. L'opinion défavorable, sinon xénophobe, qu'ont les Éryméens par rapport à ceux qui représentent par excellence l'altérité (et cela, bien avant leur trahison), renvoie éventuellement, sur un plan allégorique, aux rapports entre francophones et anglophones au Canada, sinon entre ces deux communautés et les autochtones. La problématisation de la différence est palpable. Les Éryméens, bons vivants sérieux, candides, pacifistes, généreux, mais cependant condescendants quant à leurs « cousins » terriens non sélectionnés, se voient trompés par les co-Servants des Mentors, dont les activités tantôt clandestines, tantôt

foncièrement agressives font de leur étrangeté quelque chose à craindre. Les Alii jouissent de moyens avancés pour exercer leur pouvoir sur le territoire terrien et son peuple indigène.

Cependant, si certaines lectures allégoriques se révèlent fructueuses (tel le rapprochement entre les enjeux du récit et la hiérarchisation catholique ou bien les rapports coloniaux dans le Nouveau Monde), d'autres sembleraient incompatibles, car les parallèles transmondiaux à déceler par la lecture ne relèvent pas toujours d'équivalences sans équivoque. Par exemple, une espèce existant dans le récit ne représente pas nécessairement une race/ethnie particulière du monde réel, et les rapports entre communautés fictionnelles ne se règlent pas inéluctablement selon une dynamique directement proportionnelle à ceux de la réalité empirique. Il s'agit d'un jeu de pouvoir interculturel qui s'inspire davantage de catégories connues au sens large (par exemple, colonisateur/colonisé) que de dynamiques historiques distinctes (par exemple, Ancien régime français et Église chrétienne française/peuple indigène du Nouveau Monde).

Cela dit, cette ambivalence constitue éventuellement une nuance intentionnelle. Tout comme l'identité canadienne-française et québécoise relève tantôt d'un esprit colonisateur et se place tantôt en position de colonisée, les Éryméens se présentent d'abord comme missionnaires prétendant, quelque peu naïvement, viser un meilleur sort pour tous et, ensuite, comme victimes des mesures radicales prises par d'Autres, plus puissants, pour assurer cette protection. Ils cherchent d'abord à protéger la planète par des moyens écolo-pacifistes, selon des ordres et des moyens reçus de l'au-delà, littéralement des cieux, grâce à une espèce supérieure venue d'un autre monde.

Pourtant, le mandat est ensuite modifié en raison de l'inefficacité des Éryméens et des activités de moins en moins dignes des Terriens; aux Alii d'imposer la solution finale, sous les auspices providentiels des Mentors.

Sernine est lui-même souverainiste et on pourrait vraisemblablement présumer que ce parti pris s'exprime par extension, à un niveau allégorique, dans le cadre de la fiction. Ce serait le cas si, par exemple, Nicolas Dérec, son protagoniste et porte-parole, manifestait surtout de la sympathie pour le sort des Terriens (peuple insulaire, menacé de façon immanente d'une influence externe troublante; conjoncture qui se calque, de façon distanciée, sur celle des Canadiens français/Québécois). Cependant, le héros est en principe d'accord avec l'idée que la fin justifie les moyens (2008, p. 38) et finit par accepter les activités inquiétantes des Alii et la complicité des Mentors dans l'extermination quasi totale de la race humaine. Ainsi, le parallèle à faire entre l'orientation et les actions des diverses espèces ou communautés représentées dans la fiction et l'orientation et les actions respectives de peuples réels doit être nuancé. Toute lecture allégorique doit donc être entreprise avec prudence, en fonction de la pluridimensionnalité des dynamiques interactorielles, qui relèvent davantage de tendances historiques que de conjonctures spécifiques.

Le (manque de) pouvoir d'intervention

Quant à son influence particulière en tant qu'agent, la confiance de Nicolas par rapport à ses aptitudes, confiance qualifiée d'orgueil démesuré, se voit contrée par des hasards, des coïncidences et des forces externes qui dépassent largement ses

connaissances, ses compétences et, par là, son agentivité. Ce phénomène d'emprise, à l'insu et contre le gré du héros, s'appelle plus précisément *hybris*. D'abord, comme Œdipe dans la pièce de Sophocle, Nicolas est indirectement responsable de la mort de son père. Ce dernier se suicide justement parce qu'il refuse de tuer son fils (à la différence d'Abraham dans la Bible) pour empêcher sa participation dans l'extermination de l'humanité (le père, Karilian, est au courant grâce à une prophétie incertaine). Dans un second temps, Nicolas participe par mégarde, donc malgré lui, à l'extermination en perdant un barillet de Samaël kaph (produit toxique) dans l'océan, qui est par la suite récupéré par les Alii pour être substitué à l'Atropase (produit destiné, selon l'opération Anankè, à stériliser une génération de Terriens), transformant le but de l'opération en une hécatombe mondiale. Le héros a en quelque sorte « caus[é] la Fin du Monde par inadvertance¹⁷ ».

À la longue, ce n'est toutefois pas vraiment le penchant de Nicolas qui détermine cette fin, ni les moyens. Le protagoniste ne peut qu'observer passivement l'anéantissement de ses semblables. Cependant, cette incapacité d'influer sur le cours des événements, malgré ses efforts les plus acharnés pour empêcher la catastrophe, contribue assez convenablement à l'attitude cynique et à peine voilée de Nicolas (et, éventuellement, par extension, de celle de Sernine). Nicolas ressent même un certain confort par rapport au manque de pouvoir insurmontable que lui impose sa situation lointaine (2005, p. 46). Cela l'arrange de ne pas pouvoir intervenir directement pour contrecarrer les activités néfastes des Terriens sur le plan environnemental. Ceux-ci méritent ainsi le

¹⁷ D. Sernine, cité dans Josée Boudreau (2009, p. 49).

sort qu'ils se sont imposé par avarice (selon leurs habitudes de consommation et de pollution, etc.). L'impuissance de Nicolas se transforme en une espèce de vengeance, issue d'un certain ressentiment envers ses semblables; selon cette perspective, on peut se passer des Terriens, ce qui justifie leur éradication pour sauver la Terre, ce qui justifie l'extermination des Terriens pour sauver la Terre. Ce n'est pas la première fois que le narrateur et les personnages serniniens proposent de faire table rase en guise de solution à l'imprudence humaine (voir les nouvelles « Fin de règne » et « La Planète malade d'humanité »). Il s'agit là d'un message récurrent qui représente un cynisme fondé par rapport à l'urgence de la conjoncture environnementale sur Terre : bien que l'espèce humaine soit en mesure de contrer les ravages écologiques, elle semble ne pas vouloir agir en conséquence. Compte tenu du nombre d'espèces aux dépens desquelles l'humanité se perpétue, le message à tirer de l'œuvre de Sernine est clair : devant l'abondance de preuves démontrant sa nature néfaste, l'humanité ne mérite pas sa continuité.

Conclusion

La lecture allégorique que j'ai proposée de l'œuvre de Sernine ne constitue pas une reconstitution événementielle directement proportionnelle à l'Histoire empirique, où chaque péripétie renverrait à un incident particulier. Le récit allégorique renvoie plutôt aux dynamiques parallèles, aux conflits idéologiques pertinents par rapport aux tensions ayant caractérisé les mentalités réelles. Celles-ci se sont vues représentées selon diverses perspectives au cours de l'évolution du genre SF.

L'exploitation de chronotopes ou de configurations à la fois non mimétiques et de caractère « national » se révèle cependant pertinente à deux niveaux du réel : le territorial, bien entendu, mais aussi le mondial, car le destin de la planète, sinon celui de l'univers, est souvent impliqué dans le traitement de ces technocultures fictionnelles. Étant donné l'étendue des enjeux éventuels, la question de l'agentivité, ou du pouvoir d'agir sur le cours de l'Histoire, se trouve au premier plan, car c'est selon l'autonomie des individus et l'autodétermination des collectivités (en accord ou en conflit avec celles des autres, ainsi que face au hasard et aux caprices de l'univers) que le sort des personnages se joue et se déjoue dans le récit. Ce jeu sur la destinée des acteurs et de leur(s) monde(s) renvoie aux questions d'entropie et de téléologie dans le monde réel et, ainsi, à une vue totalisante sur la logique du temps et des événements ainsi que sur l'importance et l'envergure de la participation des êtres « quasi humain[s] » (Suvin, 1977, p. 57) dans l'évolution de l'univers (Serruys, 2010, p. 273-274).

Dans le cadre thématique de *La suite du temps*, l'exposition d'un contexte multiculturel — présenté selon une optique à la fois utopienne, uchronienne et anticipatoire —, l'exploration de la question de l'agentivité — selon les connaissances et les compétences des personnages et selon l'intervention du hasard et des coïncidences —, et la présentation d'un dénouement eschatologique ambivalent relèvent de préoccupations à la fois universelles et particulièrement appropriées au discours d'où la saga est issue. Dans le cadre théorique, l'approche idéologique du récit quant aux contraintes des projets sociaux, son exploitation nuancée de sous-genres spécifiques, de même que sa promotion de la chronologie de l'Histoire comme étant en partie sujette à la

causalité et, paradoxalement, en partie sujette à un destin prédéterminé, créent une configuration fictionnelle dont l'apport ludique et cognitif est pluriel. Finalement, la trilogie met en œuvre une allégorie à partir d'une métaphore classique, mais adéquate (« terre malade »), dont les propos importent à l'évolution des conjectures dans la pratique de la SF dans son ensemble et dans sa mise en discours au Canada français et au Québec. Les spéculations sur des questions sociopolitiques et technoscientifiques, dont l'effet de la présence humaine sur son environnement et les dynamiques interculturelles qui problématisent les rapports entre soi et l'Autre, font de *La Suite du temps* une œuvre charnière de la SFCFQ contemporaine. Les conjectures originales de la saga, qui s'inscrit toutefois dans une tradition bien délimitée, demandent une lecture dont la signification à déchiffrer est multiple et nuancée.

Bibliographie

- BEAULÉ, Sophie. (2000), « "Il n'y a que des cauchemars et des angoisses, des délires..." : Lecture de la nouvelle fantastique et de science-fiction québécoise depuis 1980 », *University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities*, vol. 69, n° 4, p. 871-890.
- BOUCHARD, Guy. (2000), « Science-fiction, utopie et philosophie : l'art de s'étonner », dans Gilbert Hottois (dir.), *Philosophie et science-fiction*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, p.43-66.
- BOUDREAU, Josée. (2009), « Entrevue avec Daniel Sernine », *Brins d'éternité*, vol. 23, p. 45-55.

- CAMPBELL, Joseph, Bill MOYERS et Betty Sue FLOWERS (dir.). (1988), *The Power of Myth*, New York, Doubleday.
- CSICSERY-RONAY, Jr., Istvan. (2003), « SF and Empire », *Science Fiction Studies*, vol. 30, n° 2, p. 231-245.
- FITTING, Peter. (1988), « Ideological Foreclosure and Utopian Discourse », *Sociocriticism*, vol. 4, n° 1, p. 11-25.
- LEVITAS, Ruth. (2007), « The Imaginary Reconstitution of Society », dans Tom Moylan et Raffaella Baccolini (dir.), *Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming*, Oxford et Berne, Peter Lang, p. 47-68.
- LORD, Michel. (1993), « Un feu roulant en perpétuelles mutations : la science-fiction québécoise », *La Licorne*, vol. 27, p. 155-166.
- LOVELOCK, James. (2000 [1979]), *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Londres, Oxford UP.
- MOYLAN, Tom. (1986), *Demand the Impossible*, New York, Methuen.
- . (2000), *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Westview.
- RANSOM, Amy J. (2009), *Science Fiction From Québec: A Postcolonial Study*, Jefferson, McFarland.
- REBOUL, Olivier. 1986 [1984], *La Rhétorique*, Paris, PUF.
- SERNINE, Daniel. (1981 [1979]), « Fin de règne », dans *Le Vieil Homme et l'espace*, Longueuil, Le Préambule, p. 205-233.
- . (1981), « La planète malade d'humanité », dans *Le Vieil Homme et l'Espace*, Longueuil, Le Préambule, p. 103-145.

- (2004 [1983]), *Les Méandres du temps (La Suite du temps – 1)*, Québec, Alire, coll. « Science-fiction ».
 - (1998), *Boulevard des étoiles*, Amiens, Encrage.
 - (1999), « Avant-propos », dans *Chronoreg*, Québec, Alire, coll. « Science-fiction », p. ix-x.
 - (2005), *Les Archipels du temps (La Suite du temps – 2)*, Québec, Alire, coll. « Science-fiction ».
 - (2008), *Les Écueils du temps (La Suite du temps – 3)*, Québec, Alire, coll. « Science-fiction ».
- SERRUYS, Nicholas. (2007), « Véhicules (é)garés : du mouvement et de la stase dans le(s) territoire(s) québécois science-fictionnel(s) », dans Françoise Dupeyron-Lafay et Arnaud Huftier (dir.), *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Paris, Michel Houdiard, p. 76-94.
- (2008), « Xénotalité : l'utopie, l'uchronie et l'anticipation canadiennes-françaises et québécoises dans l'optique de l'allégorie nationale », *Voix plurielles*, vol. 5, n^o 2, p. 28-44.
 - (2010), « Utopie et idéologie dans la science-fiction canadienne-française et québécoise », thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto. <<http://hdl.handle.net/1807/24875>>.
- STOCKWELL, Peter. (2000), *The Poetics of Science Fiction*, Londres, Longman, 2000.
- SUVIN, Darko. (1977), *Pour une poétique de la science-fiction : Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, PUQ.

VERSINS, Pierre. 1984 [1972], *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

WARD, Peter. (2009), *The Medea Hypothesis: Is Life on Earth Ultimately Self-Destructive?*, Princeton, Princeton UP.

Résumé

La trilogie *La Suite du temps* (2004-2008) de Daniel Sernine est un bon exemple de la capacité de la science-fiction à élaborer une métaphore à l'échelle du récit et à l'étendre en allégorie. Si l'œuvre propose une lecture de l'Histoire et de la société franco-canadienne, elle se concentre surtout sur la métaphore de la Terre malade. Par ailleurs, les enjeux hiérarchiques entre les espèces, humaine ou étrangères, suscitent une autre lecture allégorique qui renvoie à l'organisation catholique. Les dynamiques interculturelles, le manque d'agentivité des personnages principaux ainsi que le dénouement ambivalent complètent l'analyse de la trilogie.

Abstract

The *Suite du temps* (2004-2008) trilogy by Daniel Sernine is a good example of science fiction's ability to elaborate a metaphor at the level of the narrative and to extend it into an allegory. If this work proposes a reading of History and of French-Canadian society, it also concentrates on the metaphor of the sick Earth. Furthermore, the hierarchical games between human or alien species raises another allegorical reading pointing toward Catholic organization. The intercultural dynamics, the lack of agency of the main characters, as well as the ambivalent ending complete this analysis of Sernine's trilogy.

L'utopie critique et « l'identité sexuelle » chez Élisabeth Vonarburg

Sharon C. Taylor

Washington & Jefferson College

Les utopistes ont depuis des siècles décrit des sociétés utopiques, c'est-à-dire des modèles de société parfaite et fixe du point de vue de leur fonctionnement au niveau collectif. Georges Jean remarque à cet égard qu'à partir du XVII^e siècle, des « [p]hilosophes, juristes, écrivains ont recours au genre. Ils se servent de cet artifice littéraire [...] pour critiquer de façon radicale la société, à laquelle ils présentent une alternative au nom du *bonheur des peuples* » (1994, p. 57; nous soulignons). À la différence de ces écrivains, plusieurs utopistes féminins contemporains, dont Élisabeth Vonarburg fait partie, se préoccupent de la description, par le biais de leurs

personnages, du progrès personnel et de l'évolution sociale qu'il entraîne; ce n'est, en fait, que grâce à la transformation de l'individu que la société peut se transformer. En employant la forme particulière d'écriture utopique contemporaine qu'on appelle l'« utopie critique », Vonarburg interroge les représentations du « gender », ou identité sexuelle¹, de l'individu; ce faisant, elle remet en cause l'influence qu'ont les traditions socio-culturelles et les structures de pouvoir sur la construction de celle-ci. Nous nous proposons, dans cette étude, d'examiner comment Vonarburg exploite son utopie critique *Chroniques du Pays des Mères* (1992) pour créer de nouvelles configurations de la sexualité et de l'identité sexuelle.

L'« utopie critique »

À partir des années 1970, un grand nombre d'utopistes masculins et féminins rejettent l'image de l'utopie positive parfaite et fixe pour la remplacer par la représentation du processus utopique. Le récit utopique correspond toujours à la volonté chez l'auteur de changer le statu quo, mais aujourd'hui, peu de textes proposent des projets détaillés de réorganisation sociale et politique. Tom Moylan appelle ces récits des « utopies critiques » (1986, p. 10-11), catégorie où s'inscrivent plusieurs romans utopiques féminins, dont celui de Vonarburg. L'utopie critique sur laquelle nous allons travailler présente moins un modèle de société idéale détaillé que le processus littéraire, social et politique menant à la création d'un nouvel espace

¹ Pour rendre le terme anglais « gender », nous emploierons un terme forgé par Guy Bouchard comme équivalent français de ce mot : l'identité sexuelle. Nous nous servirons aussi de l'adjectif *sexual(e)* dans notre étude (Bouchard, 1992, p. 15).

d'existence humaine². De par leur nature dialectique, les récits utopiques actuels reprennent souvent des éléments et de l'utopie positive (l'eutopie) et de l'utopie négative (la dystopie)³. Pour ces auteures en particulier, l'« utopie critique » est un processus dynamique, une sorte de laboratoire, de lieu d'expérimentation et non un projet clos (Sargisson, 1996, p. 41, 43). Dans les années 1960 et 1970, le mouvement féministe incite les utopistes anglophones à créer des récits dans lesquels les intérêts de l'individu (féminin) sont privilégiés. Selon ces écrivaines, l'amélioration de la condition sociale de l'individu doit précéder la réforme de la société (voir Bammer, 1991, p. 24-25)⁴.

Pendant cette période, des écrivaines françaises et québécoises se mettent, elles aussi, à revendiquer dans leurs écrits les désirs de la femme au sein de la société. Elles tentent de déconstruire le patriarcat et de suggérer des moyens d'organiser la société de manière égalitaire. Quelques textes utopiques français empruntent ces idées : *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig, *La Planète des poupées* (1972) de Christine Renard, *Archaios ou le jardin étincelant* (1972) de Christiane Rochefort, *La Satellite*

² L'idée de l'utopie comme processus littéraire est aussi étudiée entre autres par Louis Marin (1973, p. 20-21).

³ *Eutopie* est l'équivalent français du terme *eutopia*, dérivé du grec par Thomas More. *Dystopie* est l'équivalent français du terme *dystopia*, qui, lui, a été dérivé par des spécialistes de l'écriture utopique contemporaine. Nous empruntons les termes *dystopie*, *eutopie* et leurs adjectifs aux spécialistes de l'écriture utopique (tels que Guy Bouchard) qui en donnent les définitions suivantes : le mot *dystopie* caractérise des conditions de vie oppressantes alors qu'*eutopie* caractérise des conditions plus propices à l'épanouissement individuel et collectif. Voir Bouchard (1985) et Patai (1981, p. 185).

⁴ Les utopies d'expression anglaise les plus connues sont : *Memoirs of a Survivor* (1974) de Doris Lessing ; *Solution Three* (1975) de Naomi Mitchison ; *The Female Man* (1974) de Joanna Russ ; *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy et *The Handmaid's Tale* (1986) de Margaret Atwood (voir Patai, 1981, p. 184-206).

de *l'amande* (1975) et *Les Bergères de l'apocalypse* (1977) de Françoise d'Eaubonne. Au Québec, quatre romans s'inspirent de ce thème : *L'Euguélionne* (1976) et *Le Pique-nique sur l'Acropole, cahiers d'Ancyl* (1992 [1979]) de Louky Bersianik, *Le Silence de la Cité* (1981) (voir Bouchard 1992, p. 5) et sa suite, *Chroniques du Pays des Mères*, d'Élisabeth Vonarburg⁵.

Les rôles sexuels aux « Harems » et au Pays des Mères

Dans *Le Silence de la cité*, les femmes habitent dans des tribus dominées par un chef masculin qui privilégie les droits des hommes; cette période de régime phallocratique s'appelle la période des « Harems ». C'est ce régime et celui dit « gynocratique » (Bouchard, 1995, p. 212), pendant la période des « Ruches », un terme qui désigne la communauté et ses habitants, tous les deux marqués par la violence, qui ont précédé l'époque à laquelle se déroule *Chroniques du Pays des Mères* (Bouchard, 1995, p. 212). Contrairement à leurs ancêtres féminines des Harems, les habitantes du Pays des Mères détiennent le pouvoir. Elles sont les descendantes des Ruches, femmes qui ont lutté contre les hommes pour se libérer de l'oppression des chefs des Harems. À la différence de leurs ascendantes, les femmes de la contrée des Mères abandonnent la violence comme stratégie souveraine et habitent dans des communautés appelées Familles et dirigées par des Mères suprêmes, les « Captes ». Chaque Capte participe aux « Assemblées » où sont prises les décisions concernant le bien-être de tout le pays.

⁵ Il est à préciser qu'Élisabeth Vonarburg est française de naissance ; elle vit au Québec depuis 1973.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la majorité des femmes du Pays des Mères sont restées esclaves dans ce nouvel État matriarcal. Les femmes et les hommes nés dans une Famille du Pays des Mères portent le tatouage de leur lignée sur les épaules. Durant leur vie, les femmes jouent des rôles sociaux prescrits par la Capte et ses conseillères. Elles sont classées par couleur : « Rouge » (fertile), « Bleu » (stérile) ou « Vert » (impubère). Ces classifications sont déterminées en fonction de leur capacité de reproduction, car être mère reste le devoir primordial au Pays des Mères. Toute femme fertile, y compris la Capte, est tenue de procréer autant que possible pendant ses années de fertilité. Le nouveau pouvoir des femmes s'accompagne d'une nouvelle histoire féminine et d'un calendrier commençant par l'Année de Garde (A.G.)⁶. Une nouvelle religion basée sur Elli, la Déesse toute-puissante, est promulguée. De nouvelles croyances et pratiques culturelles qui privilégient les désirs de la femme apparaissent.

Les femmes du Pays des Mères ont donc renversé les rôles sexuels prescrits à l'homme et à la femme. Dans cette contrée, c'est l'homme qui est identifié en tant qu'Autre. Les discours historique et religieux du Pays des Mères affirment que le mâle est inférieur à la femme. Au lieu de libérer la femme de son devoir de procréation, les Familles, constituées presque uniquement de femmes, valorisent cette fonction afin d'assurer la surpopulation féminine⁷. Bien que les jeunes femmes soient

⁶ Les femmes du Pays des Mères estiment que le Déclin a eu lieu vers 2120. On est en 623 A.G. au Pays des Mères.

⁷ Précisons que, dans *Le Silence de la cité*, le généticien Paul crée une nouvelle race humaine capable d'autorégénération et de métamorphose ; ces nouveaux êtres humains (les ancêtres de certains habitants du Pays des Mères) peuvent se transformer en homme, en femme ou en n'importe quel animal. À cause des

obligées de remplir leur devoir de mère, elles semblent être libres de participer à une activité qui était interdite pendant la période des Harems. Lorsqu'il s'agit du plaisir sexuel, les femmes du Pays des Mères préfèrent en effet s'engager dans des relations sexuelles avec d'autres femmes, les relations lesbiennes leur paraissant plus naturelles et satisfaisantes. Les réflexions suivantes de l'héroïne Lisbeï, surnom de « Lisbéli » (qui fait penser au mot lesbien), mettent en lumière cette perception de la sexualité féminine :

Lisbeï n'arrivait pas à l'imaginer. Le seul corps qu'elle pouvait imaginer aussi proche du sien, c'était celui de Tula, mais c'était complètement différent : elles se roulaient l'une sur l'autre en jouant ou elles se caressaient pour se faire *plaisir*! Avec le Mâle, il y aurait cette grosse chose étrange en elle, entrant en elle comme... comme pour prendre toute la place! [...] [C]'était quand même une sorte d'invasion. (p. 122; italiques de l'auteure)

Révoltée par le sexe du mâle, la femme n'engage des relations sexuelles avec l'homme que pour procréer, la procréation étant vue comme un acte dénué de plaisir sexuel. Elle ne fait *l'amour* qu'avec une autre femme (p. 122).

Le contrat lesbien au Pays des Mères

En créant une communauté où le lesbianisme est la forme normative de l'expression sexuelle, les femmes du Pays des Mères ont réussi à subvertir les codes de comportement sexual dominants dans la société des Harems. À la place du contrat hétérosexuel, s'établit cependant le contrat lesbien, posant à

mutations génétiques développées par Paul, les femmes accouchent de plus de filles que de garçons.

son tour ses propres règles de comportement : l'hétérosexualité n'est pas permise, sauf entre la Capte et le Mâle, et ce, uniquement pour suivre la supposée volonté de leur déesse Elli. L'homosexualité n'est jamais permise entre deux hommes et le mariage est interdit entre tous les habitants du Pays des Mères.

Nous voyons ici mis en scène un sujet maternel et lesbien qui semble être l'archétype de la « femme » au Pays des Mères. Cette nouvelle construction, tout comme l'ancienne, est née de la notion d'une *essence* féminine, maternelle et lesbienne. La construction patriarcale de l'identité sexuelle est remplacée par une construction matriarcale aussi répressive que la première. Elles perpétuent en effet la « culturally constructed lesbian », pour nous servir d'un terme d'Annamarie Jagose (1994, p. 17-18). Le sujet lesbien de Vonarburg nous semble, dans un premier temps, posséder les mêmes traits rigides que celui décrit par Monique Wittig dans ses ouvrages de critique et de fiction (1969; 1972; 1992, p. 9-20 et 21-32). Selon certaines théoriciennes féministes, dont Diana Fuss (1989), Wittig conçoit un nouveau sujet lesbien qui risque de tomber dans le même piège qu'il cherche à éviter. Examinant la question d'essentialisme dans les théories féministes de Wittig, Fuss fait observer que

[w]hat Wittig ought to be talking about is not lesbian culture, but lesbian cultures, not the « lesbian » body (the title of one of her best-known novels) but lesbian bodies, not lesbian sexuality but lesbian sexualities. « Lesbian » is itself an unstable, changing, and historically specific category which all too often becomes reified and solidified in Wittig's theoretical texts. Phrases such as « that is the point of view of a lesbian » (1983, 64) or « a lesbian subject as the absolute subject » (1986, 72) are troubling because, in or out of their textual contexts, they suggest that a lesbian is innocent and whole,

outside history, outside ideology, and outside change (Fuss 1989, p. 43-44)⁸.

À la différence de Wittig, Vonarburg paraît décrire cette société totalitaire de mères et de lesbiennes afin de signaler explicitement le caractère construit du concept d'une seule identité sexuelle féminine, qu'elle soit hétérosexuelle ou lesbienne. Rappelant certaines caractéristiques littéraires du *Bildungsroman*, le récit de Vonarburg fait la « chronique » des expériences de Lisbeï, fille aînée de la Capte de la Famille de Béthély. C'est par le biais des observations et des protestations de Lisbeï que l'identité lesbienne en tant qu'unique option sexuelle offerte à la femme tend à se déconstruire. Nous nous concentrerons ici sur les découvertes de Lisbeï liées à la sexualité, qui représente un élément fondamental de la culture de son pays.

Les découvertes sexuelles de Lisbeï

Quand Lisbeï approche de l'âge d'être sacrée nouvelle Capte (en tant que fille aînée de la Capte Selva, Lisbeï est l'héritière de la Capterrie), elle ne tarde pas à reconnaître que les règles de la maternité au Pays des Mères sont illogiques, comme plusieurs

⁸ « [C]e dont Wittig doit parler n'est pas de la culture lesbienne, mais des cultures lesbiennes, non pas du "corps lesbien" (titre d'un de ses romans les plus connus), mais *des corps lesbiens*, non pas de la sexualité lesbienne, mais des sexualités lesbiennes. "Lesbien" est en soi une catégorie instable, changeante, et historiquement spécifique qui devient trop souvent réifiée et solidifiée dans les textes théoriques de Wittig. Des énoncés tels que "il s'agit du point de vue lesbien" (1983, p. 64) ou "un sujet lesbien en tant que sujet absolu" (1986, p. 72) sont troublants, car en dehors ou à l'intérieur du contexte textuel, ils suggèrent qu'une lesbienne est innocente et entière, en dehors de l'histoire, en dehors de l'idéologie et en dehors du changement. » Je traduis (italiques de l'auteure). Voir aussi A. Jagose (1994).

autres aspects de la tradition : « jusqu'à présent ni Lisbeï ni Tula n'ont jamais été tellement d'accord avec la façon dont on a voulu arranger leur vie » (p. 137). Pour Lisbeï, « [l]a véritable maîtresse de Béthély, c'était la tradition avec ses règles stupides, cette boîte invisible que toutes transportaient avec elles à chaque instant et qui les empêchait de voir ce qui les entourait » (p. 146-147). La description de la tradition en tant que « boîte invisible », un fardeau que doit porter chaque citoyenne, illustre la nature répressive du contrat lesbien. Lisbeï reconnaît que les droits de l'individu ne sont pas respectés dans sa communauté et qu'elle n'est pas libre de se comporter selon sa propre volonté.

« Le héros de *Bildungsroman* ne peut [cependant] pas commencer son apprentissage s'il n'est pas arraché à son milieu d'origine » (Eterstein *et al.*, 1998, p. 57-58). Lisbeï, diagnostiquée inféconde, est d'abord déchargée des obligations reproductrices ainsi que du poste de Capte. À cela s'ajoute sa répugnance à suivre les règles de la Capte, sa mère. Ces deux facteurs lui permettent dès lors d'observer la vie dans d'autres communautés. C'est par le biais du processus d'explorations et de découvertes de sa protagoniste que Vonarburg dépeint, dans son utopie critique, sa vision de l'avenir de la femme et de l'homme.

Une fois « arrachée » à ses responsabilités à Béthély, Lisbeï s'inscrit à la Schole (école) pour exploratrices à Wardenberg, une autre communauté faisant partie du Pays des Mères, où elle se permet de goûter à la vie autour d'elle. Sa première expérience, révélatrice du point de vue sexuel, est sa visite à la « Danse », aussi nommée la « Célébration » (p. 290-297). Pendant la soirée de Danse inaugurée par « l'Appariade »

de la Mère et du Mâle, les femmes (et quelques hommes) du Pays des Mères se droguent et font l'amour. Dérivée du mot « pariade », l'« Appariade » désigne ici l'« accouplement » ou la liaison entre la Mère et le Mâle. La Danse,

[c'est] le solstice d'été, la nuit où les deux moitiés d'Elli se rejoign[ent]. [...] Grâce à une autosuggestion facilitée par la drogue, les célébrantes partag[ent] la rencontre de la Mère et du Mâle : les célébrantes, pour un moment, dev[iennent] Elli avec elles... Et tout cela se termin[e] en orgie érotique [...]. (p. 289 et 304)

Seule occasion au Pays des Mères durant laquelle toute activité sexuelle est permise, cette liberté temporaire que représente la Danse rappelle le carnaval tel que le conçoit Mikhaïl Bakhtine : « pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même » (1970, p. 16). Au carnaval, on oublie les règles de la vie quotidienne; « [l']individu sembl[e] doté d'une seconde vie qui lui perme[t] d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables » (1970, p. 18-19).

À dix-huit ans, Lisbeï s'engage donc dans sa première Célébration. Sa participation est motivée par des sentiments de jalousie et de rébellion; elle sait qu'à Béthély, sa demi-sœur et ancienne amante Tula est en train de « danser » avec son premier Mâle, une tâche qu'elle-même aurait accomplie si elle avait été féconde. Sous les effets de la drogue appelée « agvite » (p. 301), Lisbeï vit d'étranges expériences. Étourdie et désorientée par la drogue, elle ne comprend pas les nouvelles sensations qu'éprouve « son corps en déroute » (p. 295) :

[...] un corps ondule mais ce n'est pas le sien, ou alors elle est des milliers de corps, elle ne les sent plus autour d'elles, ils sont en elle, elle est toutes les célébrantes comme elles sont la Mère

et le Mâle ! Horrifiée, elle ferme les yeux, elle lutte de toutes ses forces pour ne pas tomber du fil ténu qui la relie à elle-même. (p. 296)

Au cours de cet épisode quasi hallucinatoire, l'héroïne rencontre le Bleu Toller, de la Famille d'Angresea, et « danse » avec lui. Il s'agit ici de sa première expérience sexuelle avec un homme. Le lendemain, ses souvenirs de la veille ne sont pas très clairs : Toller lui rappelle qu'ils étaient ensemble, mais Lisbeï n'en est pas persuadée, car on lui a appris à Béthély que les relations sexuelles avec le Mâle n'apportent pas de jouissance physique pour la femme (p.302-315); or, elle se souvient vaguement d'avoir éprouvé du plaisir. Remarquons que le plaisir qu'elle éprouve n'est pas uniquement dû à la drogue, mais également aux changements de son corps mutant. Lisbeï n'appréciera que plus tard la portée des pouvoirs de son corps à métamorphoses. C'est donc lors de sa première visite à la Danse de Wardenberg que l'héroïne éprouve des sensations qu'elle n'a jamais eues avec Tula. Bien qu'elle ne comprenne pas exactement ce qui s'est passé avec Toller, Lisbeï a déjà fait un premier pas sur un chemin *sexuellement autre*, un chemin rarement emprunté au Pays des Mères.

L'expérience de la protagoniste à la Célébration ne représente que le début de ses découvertes sexuelles. À la fin de ses études d'exploratrice, on lui demande de faire la « patrouille », tâche qui consiste à étudier la « cartographie, les prélèvements réguliers d'échantillons d'eau, de sol, de faune et de flore » (p.263). Ce séjour à la patrouille offre à Lisbeï l'occasion de rencontrer des renégates, des femmes criminelles (ou tout au moins opposées aux lois des Mères) en exil. Condamnées par la société matriarcale, ces femmes flétrissent d'une manière ou d'une autre le caractère sacré du contrat

lesbien. Les expériences de Lisbeï avec les renégates lui fournissent encore l'occasion de réfléchir sur les traditions du Pays des Mères ainsi que sur la situation des femmes vivant d'autres réalités que celle du « credo de Béthély » (p. 264). L'héroïne observe que les renégates Kolia et Gerd, toutes les deux originaires de Wardenberg (p. 262), utilisent un phallus artificiel afin d'accroître entre elles leur plaisir sexuel. À Béthély, seule la future Mère s'en sert pour « s'entraîner » à être avec le Mâle. Lisbeï trouve comique l'usage du phallus par les Bleues. Sa curiosité est toutefois éveillée : est-il possible que le membre masculin (même artificiel) puisse faire plaisir à la femme ? La protagoniste n'a jamais pensé que le sexe masculin puisse servir à autre chose que la procréation. Or, elle se rend compte que le plaisir que peut apporter le sexe masculin ne va pas à l'encontre de la croyance béthélienne selon laquelle l'amour ne se fait pas avec le corps, mais avec l'esprit.

Vers de nouvelles identités sexuelles

Peu après son séjour à la patrouille passé à interroger les pratiques sexuelles et les dogmes enseignés dans sa Famille, l'héroïne fait face à une nouvelle réalité : la sexualité des Bleus. Dans le contexte des « Familles », les femmes entrent dans des relations amoureuses avec d'autres femmes, le lesbianisme étant la seule forme d'amour acceptable. Lisbeï n'a jamais pensé au fait que les hommes pouvaient eux aussi se désirer (p. 348). De plus, ce n'est pas seulement l'amour homosexuel (vu comme un sacrilège par les femmes au Pays des Mères) qui peut s'épanouir entre deux hommes une fois leur service de géniteur terminé, mais aussi l'amour entre un Bleu et une Bleue. Un

explorateur Bleu du nom de Dougall tombe amoureux de Lisbeï. Il essaie de la toucher, de trouver du réconfort dans ses bras, mais l'héroïne ne comprend pas son geste. Le désir sexuel chez l'homme est censé être inexistant dans les sociétés lesbiennes, tout comme le désir de la femme n'existe pas dans la société phallocratique (des Harems). L'idée qu'il ne pourra jamais exprimer ses sentiments envers Lisbeï pousse Dougall au suicide; il préfère la mort à l'amour non partagé et incompris.

Lisbeï réalise non seulement que la sexualité des Bleus n'est pas valorisée par les Mères, mais aussi que la subjectivité masculine n'est pas reconnue :

[l]es éclats en facettes de tous ces Dougall que Lisbeï connaissait sans les connaître, sans vouloir les reconnaître, sans pouvoir... ? Elle écoute sa propre voix qui dit, sans vraiment trembler, sans vraiment la surprendre : « Il me rappelait Garrec. Et Turri. Et Rubio. Les garçons de la garderie, à Béthély. Ils étaient trois mais c'était comme un seul. Un seul, et ils étaient toujours à l'écart [...]. » (p. 355-356)

La mort de Dougall incite Lisbeï et d'autres exploratrices à réfléchir sur le statut de l'homme par rapport à celui des femmes au Pays des Mères (p. 375-376). Pour la première fois, on demande aux camarades masculins de Dougall de prendre la parole et de parler de leurs vies et de leur malheur : « Et les voix s'élevèrent l'une après l'autre, dans l'obscurité tremblante de flammes. Elles n'avaient pas de nom, pas de visage, c'étaient seulement des voix, des voix d'hommes qui montaient dans la nuit » (p. 368). La participation aux Jeux, « l'occasion pour les Familles de démontrer les qualités physiques et créatrices de leurs Lignées » (p. 372), est ensuite accordée aux hommes (p. 390), ce qui symboliserait le premier pas vers la participation des hommes à la vie active au Pays des Mères.

Lisbeï a une autre occasion de remettre en cause sa conception de la sexualité lorsqu'elle rend visite à la Famille d'Angresea. Se liant d'amitié avec les jumeaux Toller et Guiséia, l'héroïne découvre les pratiques sexuelles de cette Famille. À la différence des autres Familles du Pays des Mères, celle d'Angresea permet aux hommes de participer à la vie active. Ils ont accès à l'éducation surtout pour « avoir de bonnes relations avec les Mères » (p. 404) pendant le Service. En ce qui concerne la sexualité, des pratiques qui entraîneraient l'exil chez les habitants de Béthély semblent acceptées à Angresea : Lisbeï remarque, en particulier, le rapport intime entre Toller et Guiséia.

Rendue asexuelle à cause de son rôle d'exploratrice et de sa séparation d'avec son ancienne amante Tula, la protagoniste sera séduite par les jumeaux; elle entame une liaison amoureuse avec eux et vit une expérience qui défie toutes les règles du contrat lesbien :

Elle entre Toller et Guiséia, Guiséia entre elle et Toller, elle se rappelait très clairement chaque caresse, chaque geste, et l'étonnement de ne pas être étonnée, et toutes ces nuances différentes de plaisir, le leur, le sien, et la lumière, jusque dans ses ombres. Dans les ombres, peut-être, un indice caché ? Mais les ombres restaient les ombres, elle ne pouvait expliquer ces zones d'inconnu qu'en disant « c'était Guiséia », « c'était Toller », « c'était moi » : chaque personne, distincte, différente, même au moment des convergences si intensément partagées... (p. 496)

Une sexualité donnant égale valeur à l'hétérosexualité et au lesbianisme, c'est la subversion quintessenciée du contrat sexual dicté par les Mères. Toller, Guiséia, et Lisbeï s'ouvrent à leurs propres désirs sexuels : rien n'est ici prescrit, rien n'est interdit. La liaison de Lisbeï avec le couple d'Angresea apportera également un fruit non autorisé à la Bleue de Béthély

qui se croit stérile : elle aura un enfant de Toller. C'est aussi sa grossesse qui incitera la protagoniste à mieux connaître les fonctionnements de son corps mutant; elle apprendra qu'il est porteur d'un « polygène androgyne », de la capacité de métamorphoses et de la « lumière », c'est-à-dire une « faculté particulière d'empathie » (p.283) héritée des descendants d'Elisa du *Silence de la cité*. Ces capacités n'apparaissent que chez une douzaine de personnes, dont Antoné, Kély, Lisbeï, Tula, Toller et Guiséia.

Bien qu'elle soit moins omniprésente au Pays des Mères que dans la cité décrite dans le premier roman utopique de Vonarburg, *Le Silence de la cité*, la technologie génétique, qui rend possible la création d'un être humain doué de capacités physiques extraordinaires, y joue tout de même un rôle considérable. Certains habitants du Pays des Mères commencent à se poser des questions ontologiques lorsqu'ils se rendent compte qu'ils possèdent la « lumière ». Les habitants du Pays des Mères ne comprennent pas encore toutes les capacités de leurs corps à métamorphoses, mais ils se servent de leur lumière pour reconnaître la nature répressive de leurs traditions sexuelles. C'est, en effet, son rapport avec Toller, un autre éclairé, qui aide Lisbeï à comprendre l'oppression dont il souffre avec d'autres Bleus. Les personnages dotés de la lumière se mettent à interroger le statut des hommes et des femmes au Pays des Mères. Ils veulent se comprendre en tant qu'individus unis et non en tant que citoyens divisés (femmes contre hommes) au service de l'État.

C'est dans les Mauterres, terres éloignées de Béthély et considérées comme dangereuses par les habitants du Pays des Mères, que Lisbeï, enceinte, apprend enfin que son corps a des

capacités extraordinaires. Afin d'atténuer les inconforts de la grossesse, Kéllys lui montre comment « se plonger dans une transe légère et [...] visualiser la façon dont le corps pouvait s'[en] débarrasser » (p. 505). Une fois, Lisbeï a essayé d'« oublier complètement son corps » (p. 505), mais Kéllys lui a défendu de le faire, car « c'[était] trop dangereux, pour [elle], pour l'enfante » (p. 505). Lisbeï ne réalise jamais une métamorphose totale, mais elle se souvient de la nuit avec Toller et Guiséia, durant laquelle elle a senti qu'il y avait autre chose dans « les ombres » (p. 496) de leurs corps entremêlés. Lisbeï se rend compte du fait que l'évolution de la communauté des Mères dépend de celle des femmes et des hommes possédant la lumière; c'est pourquoi elle écrit dans son journal que le pays est à l'aube de grands changements sociaux (p. 517).

Conclusion

C'est donc à travers les expériences sexuelles vécues par certains personnages et leurs enquêtes historiques et scientifiques que Vonarburg révèle (afin de la déconstruire) la nature exclusive et répressive du matriarcat dans lequel ils vivent. L'auteure mène Lisbeï à interroger les rôles sexuels que tiennent les hommes et les femmes des différentes régions du Pays des Mères. En effet, son héroïne passe toute sa vie à découvrir non seulement sa propre identité en tant que femme, mais la vraie histoire de la Cité (cachée par Elisa il y a cinq cents ans). Lisbeï lutte aussi pour la participation des hommes dans la vie active. Elle incarne un nouveau « moi » sexual et la première voix indépendante à Béthély. Elle a vu que l'histoire qu'elle a apprise n'est qu'une version possible parmi d'autres. Après sa mort, on écrira d'ailleurs une nouvelle Charte de la Famille de

Béthély, qui permet désormais aux hommes (Bleus) de participer aux explorations, aux Jeux et aux Assemblées. L'organisation d'un nouveau pays égalitaire est donc entamée. Par l'intermédiaire de ses personnages, Vonarburg montre également que le processus de découverte et d'amélioration de soi, une caractéristique fondamentale de l'utopie critique, ne se termine jamais.

De « Blanche Neige » à Madonna, les idoles féminines de la culture occidentale sont multiples, mais bien prescrites et prévisibles. Vonarburg conçoit dans son ouvrage des corps capables de changer de fonction et de désir, et d'adopter diverses configurations sociales et sexuelles. L'auteure des *Chroniques du Pays des Mères* réussit à déconstruire, par le biais de ses personnages, les anciennes structures culturelles qui emprisonnent les femmes, afin d'imaginer un nouvel être humain capable de vivre, de respirer, de désirer en tant que femme et homme. En remettant en cause les codes de comportement traditionnellement fixés sur l'identité hétérosexuelle de la femme et de l'homme, les personnages de Vonarburg semblent chercher des rapprochements comportementaux entre les deux sexes. Ils cherchent également à créer des communautés où l'homme et la femme ne seront limités ni par leur sexe, ni par leur sexualité. Ils ouvrent enfin de nouveaux espaces permettant l'intégration dynamique de l'altérité sexuelle chez les individus.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl. (1970), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BAMMER, Angelika. (1991), *Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970's*, New York, Routledge.
- BERSIANIK, Louky (1976), *L'Euguélionne*, Montréal, La Presse.
- . ([1979]1992), *Le Pique-nique sur l'Acropole, cahiers d'Ancyl*, 2^e éd., Montréal, L'Hexagone.
- BOUCHARD, Guy. (1985), « Eutopie, dystopie, para-utopie et péri-utopie », dans G. Bouchard, Laurent Giroux et Gilbert Leclerc (dir.), *L'Utopie aujourd'hui*, Montréal, PUM, p. 135-227.
- . (1992), « Le rôle des images du futur dans la pensée féministe », dans G. Bouchard (dir.), *Les Cahiers du GRAD : Images féministes du futur*, n° 6, Québec, PUL, p. 1-6.
- . (1992), « Utopie et féminisme dans *L'Euguélionne* de Louky Bersianik », dans G. Bouchard (dir.), *Les Cahiers du GRAD : Images féministes du futur*, n° 6, Québec, PUL, p. 7-35.
- . (1995), « L'utopie canadienne au féminin », dans Andrea Paradis (dir.), *Visions d'autres mondes : la littérature fantastique et de science-fiction canadienne*, Saint-Laurent, Quarry Press / Bibliothèque nationale du Canada /RD, p. 206-214.
- EAUBONNE, Françoise d'. (1975) *La Satellite de l'amande*, Paris, Des femmes.
- . (1977), *Les Bergères de l'apocalypse*, Paris, J.C. Simoën.

- ETERSTEIN, Claude *et al.* (dir.). (1998), *La Littérature française de A à Z*, Paris, Hatier.
- FUSS, Diana. (1989), *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, New York, Routledge, Chapman et Hall.
- JAGOSE, Annamarie. (1994), *Lesbian Utopics*, New York, Routledge.
- JEAN, Georges. (1994), *Voyages en utopie*, Paris, Gallimard.
- MARIN, Louis. (1973), *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit.
- MOYLAN, Tom. (1986), *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York, Methuen.
- PATAI, Daphne. (1981), « British and American Utopias by Women (1836-1979): An Annotated Bibliography », *Alternative Futures*, vol. 4, n° 2-3, printemps-été, p. 184-206.
- RENARD, Christine. (1972), *La Planète des poupées*, Paris, Galliera.
- ROCHEFORT, Christiane. (1972), *Archaos ou le jardin étincelant*, 2^e éd., Paris, Bernard Grasset.
- SARGISSON, Lucy. (1996), *Contemporary Feminist Utopianism*, Londres, Routledge.
- TAYLOR, Sharon. (2002), « Dystopies et eutopies féminines : L. Bersianik, É. Vonarburg, E. Rochon », thèse de doctorat, Université McGill.
- VONARBURG, Élisabeth. (1981), *Le Silence de la cité*, Paris, Denoël.
- . (1992), *Chroniques du Pays des Mères*, Montréal, Québec/Amérique.
- WITTIG, Monique. (1969), *Les Guérillères*, Paris, Minuit.

- . (1973), *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit.
- . (1992), *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon.

Résumé

Avec les utopies critiques *Le Silence de la cité* (1981) et surtout *Chroniques du Pays des Mères* (1992), Élisabeth Vonarburg propose une nouvelle configuration de l'identité sexuelle (ou *gender*) et de la sexualité. Si les femmes du Pays des Mères ont renversé les rôles sexuels prescrits durant la société des Harems, elles demeurent encore esclaves d'une *essence* féminine, maternelle et lesbienne. Le personnage principal questionne, puis change cette identité sexuelle répressive. Par-delà, Vonarburg imagine de nouveaux espaces où l'homme et la femme ne seront limités ni par leur sexe, ni par leur sexualité.

Abstract

With the critical utopias *The Silent City* (1982) and above all *In The Mothers' Land* (1992), Élisabeth Vonarburg proposes a new configuration of sexual identity (or *gender*) and sexuality. If the women of the Mothers' Land reversed the gender roles prescribed during the period of the "Harems," they remain slaves to a feminine, maternal, and lesbian *essence*. The main character questions, and then changes this repressive sexual identity. Furthermore, Vonarburg imagines new spaces where men and women are no longer limited by their sex or their sexuality.

Les univers d'Élisabeth Vonarburg (1992-2007) : entre fantasy et science-fiction

Philippe Clermont
Université de Strasbourg

Pour ouvrir cette étude et l'inscrire dans une possible continuité, relevons un jugement qui situe le sujet de la présente contribution :

Si l'on s'intéresse à Élisabeth Vonarburg, c'est d'abord parce qu'elle est depuis 1974 l'une des voix les plus autorisées de la science-fiction québécoise [...], elle est une référence, aussi bien pour les Québécois que pour la SF francophone en général [...]. Ajoutons qu'elle est, avec Esther Rochon, l'une des rares écrivaines francophones qui puissent rivaliser avec les grandes auteures étasuniennes de science-fiction, comme Ursula Le Guin (Bozzetto, 2001)¹.

¹ On notera, dans cet article, que Bozzetto s'intéresse utilement aux nouvelles de l'écrivaine, moins souvent évoquées que ses ensembles romanesques.

Ou encore, nous pouvons noter que Laurent Mailhot, dans son essai sur *La Littérature québécoise*, fait d'Élisabeth Vonarburg l'un des deux pôles, avec Jean-Pierre April, de la science-fiction québécoise « professionnelle » (1997, p. 276) à partir de 1980. Vonarburg² est donc une écrivaine importante, mais aussi une traductrice, à considérer de façon particulière non seulement parmi les auteurs féminins, mais parmi les écrivains en général du domaine des littératures de l'imaginaire.

Témoigne de cela une œuvre déjà importante de vingt-quatre titres parus depuis 1980 (romans ou recueils de nouvelles, si l'on tient les cinq volumes de *Reine de Mémoire* pour un unique titre) et au moins deux autres titres en cours de publication. Cette œuvre, en partie traduite en anglais, est reconnue par les critiques spécialisés et distinguée par des prix littéraires. Le rapprochement fait par d'autres encore (Bozzetto, 2001, et Hoël et Dunyach, p. 66) avec Ursula Le Guin paraît d'autant plus légitime que les deux écrivaines sont comparables sur certaines thématiques, mais en miroir³; cependant, il serait limitatif de réduire une œuvre originale à une ombre tutélaire, aussi prestigieuse soit-elle.

À défaut de pouvoir rendre compte, dans l'espace d'une brève étude, de l'exhaustivité d'une œuvre et de la singularité d'un style, il va s'agir d'en montrer quelques aspects à partir d'une intuition initiale, devenue la question centrale des présentes pages : dans quelle mesure les univers de Vonarburg, qu'ils soient de science-fiction ou de fantasy, fonctionnent-ils de

² Pour des repères biographiques concernant Vonarburg, se reporter au site de l'auteure (www.noosfere.org/heberg/auteurstf3/sommaire.asp?site=58). Pour une « bibliographie exhaustive », se référer notamment au dossier consacré en 2009 à l'écrivaine par la revue *Galaxies : Nouvelle série*.

³ Voir, pour cette comparaison, Bozzetto (2007, p. 105-110).

la même façon et produisent-ils des effets similaires sur le lecteur? Cette interrogation renvoie à l'idée que les différents univers en question sont d'abord *un* univers d'auteur et qu'ils ont des traits communs abolissant ou, à tout le moins, atténuant les éventuelles frontières entre genres littéraires. C'est là une réponse anticipée qu'une déclaration de l'auteure confirme, mais qui reste à démontrer. En effet, dans un entretien, Élisabeth Vonarburg précisait ceci :

En écrivant *Reine de Mémoire*, je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas différence, pour moi, entre la création d'univers de SF et celle d'univers de *Fantasy* [...]. De toute manière, la convergence s'établit pour moi entre féminisme et création d'univers parallèles. SF et *Fantasy* produisent toutes deux, fondamentalement, ce genre d'univers (Gévert et Hoël, p. 77-78).

Si l'on voit bien une relation possible entre production d'univers de fiction et intention féministe, il y a lieu de considérer que la « convergence » énoncée est aussi à lire en-deçà, c'est-à-dire au plan de l'écriture. Pour ce faire, nous appuierons en particulier notre étude sur le roman jugé majeur de Vonarburg, *Chroniques du Pays des Mères* (1999 [1992]), ainsi que sur deux de ses ensembles romanesques : *Tyranaël* (1996-1997) et *Reine de Mémoire* (2005-2007). Ce choix significatif ne permettra cependant pas d'aborder tous les univers créés par l'auteure, mais peut se lire comme une introduction à son œuvre.

Des univers distancés

Science-fiction (SF) et fantasy se caractérisent par des récits mettant en scène des lieux ou des temps autres que ceux du monde de référence du lecteur, *autres* au sens de distancés du

réel. Dès lors, on est tenté de les qualifier de récits non mimétiques, même si, pour d'évidentes raisons de lisibilité, les univers décrits conservent des points d'ancrage familiers avec la réalité, le quotidien ou l'Histoire supposés connus du lecteur. Richard Saint-Gelais a proposé la notion de « pseudoréalisme » (Saint-Gelais, 1999, p. 165 et suiv.) pour rendre compte du processus de création et du cadre esthétique des récits de SF, et celle de « xénoencyclopédie » (p. 140, puis p. 212 notamment) pour indiquer le résultat cognitif du parcours de compréhension qu'effectue le lecteur pour se constituer une image de ces univers. Nous nous proposons de montrer ces modalités de fonctionnement aussi bien dans deux récits étiquetés « SF » (*Chroniques du Pays des Mères*, *Tyranaël*), que dans un troisième ensemble estampillé par l'auteure « fantasy uchronique » (*Reine de Mémoire*). Les pages d'incipit des romans serviront logiquement de point de départ à cette première approche. Dans tous les cas, et ainsi que fonctionne la SF actuelle comme le relève Saint-Gelais, l'univers est installé par touches successives qui permettent au lecteur de compléter peu à peu sa xénoencyclopédie du monde fictionnel créé.

Ainsi, dans une forme de récit rétrospectif, le début de *Chroniques du Pays des Mères* installe un monde autre, d'abord par le langage et les pratiques sociales évoquées :

L'apparition de Tula, c'est le premier vrai souvenir de Lisbeï. Dans la salle de jeux, à la garderie. Elle est seule dans son coin, déjà une habitude. Elle doit avoir cinq années : les toutes petites mosta quittent les nurseries pour rejoindre les grandes dans les garderies quand elles savent marcher [...]. Elle s'est habituée, et même de commencer à penser qu'elle a choisi elle-même d'être seule. Ce n'est pas comme Rubio, Turri et Garrec qui jouent toutes seules aussi dans un autre coin – mais on dit « tout seuls » pour Rubio, Turri et Garrec; on dit « ils »; on dit

« les garçons ». Lisbeï ne sait pas bien pourquoi ni depuis quand. (1999, p. 4-5)

Dès lors, s'esquisse ce monde où les enfants sont élevés collectivement dans des garderies, où les garçons, nommés et ainsi dénombrés, semblent si peu nombreux qu'ils sont quelque peu isolés, ou encore un monde où, de façon corrélative, le féminin l'emporte dans la grammaire (*années* au lieu de *ans*, *toutes seules*, etc.). Le terme *mosta* est un mot-fiction⁴ (dont le lecteur apprendra un peu plus loin qu'il signifie « presque-personnes » (p. 61), ce qui en dit long, mais aussi grâce à des explications complémentaires, de la façon dont cette société considère ses très jeunes enfants qu'elle risque de perdre en bas âge à cause de « la Maladie » (p. 27-28). Dans le même temps, le récit caractérise le personnage principal, Lisbeï, la faisant apparaître très tôt à part, avec « ses perceptions bizarres » (p. 4), et ayant conscience de sa propre différence : « tout le monde n'était pas comme elle » (p. 5). Du point de vue du récit, cette distinction permet de capter l'intérêt du lecteur et de porter l'histoire d'une vie. Histoire, us et coutumes, évolutions du Pays des Mères seront ainsi communiqués au lecteur au fur et à mesure du parcours de Lisbeï dans ce qui s'apparente à un roman d'apprentissage.

Dans *Tyranaël 1 : Les Rêves de la Mer* (1996), deux points de vue s'imposent d'emblée, même s'ils seront complétés par d'autres. C'est d'abord Timmi, dont on ne sait rien au début, qui fait peut-être un rêve :

Une grosse lune flotte dans le ciel. Il n'y a pas de vagues, pas d'océan. L'océan est parti. À sa place, un grand désert de sable violet sous le ciel violet : la lune est violette [...]. Une ville se

⁴ Voir, à la suite des travaux de Marc Angenot, l'analyse de R. Saint-Gelais (1999, p. 206 et suiv.).

trouvait là avant la mer. Maintenant que la mer est partie on voit la ville, mais elle est en morceaux. (p. 3)

Puis Eilai, cette « vieille femme aujourd'hui », se penche sur son passé et son influence sur le peuple *rani* :

Ce sont les plus vieux qui changent parfois de visage lorsqu'ils entendent mon nom, ceux pour qui le Passage sera malgré tout une déchirure. Et ceux qui pour cette raison n'ont pas encore rejoint la Mer, qui ne la rejoindront peut-être jamais, n'ayant pas réussi à trouver la paix... Eilai Liannon Klaïdaru. Un nom qui aurait pu ne jamais rien signifier pour personne, sauf pour mes proches et quelques lettrés. Je me serais parée des robes et des plumes de Paalu lors des festivals, et quelque amoureux aurait peut-être tendrement plaisanté en m'appelant « Éluë-du-Dieu », comme la première Eylai. (p. 3)

Lors de la première lecture de ces premières pages pourrait se dessiner l'interprétation, du côté du récit d'Eilai, d'un cadre de fantasy campant une civilisation pré-moderne avec ses rites religieux, ses croyances métaphysiques (« le Passage ») et un personnage ordinaire que le destin va peut-être muer en héroïne. Deux pages plus loin, le voile n'est pas davantage levé :

Mais le seul fait de pouvoir me servir des termes qu'utiliseraient sans doute les Étrangers m'est une curieuse libération; dans notre langue, « aïlmâl », le verbe que je traduis par « Rêver » signifie « se faire donner » un Rêve. Ou plutôt une vision, littéralement « une vision capricieuse dans l'éternel présent » — car bien sûr le terme « aïlmâlan » ne correspond pas au rêve des Étrangers. (p. 5)

Cependant, l'introduction dans ce passage des « Étrangers » annonce ce qui se vérifie quelques pages après : Timmi est un jeune Terrien s'embarquant avec ses parents pour découvrir une planète qui fut (est ?) habitée par le peuple d'Eilai, les deux se rencontrant grâce au « Rêve ». Dès lors, c'est davantage un cadre de SF qui se dessine, mais dont le mystère reste entier —

surtout du point de vue de Timmi —, mystère formulé par une reprise, presque un refrain : « L'océan est parti. À sa place un gouffre béant s'ouvre au ras des quais; en bas, éclairé par une lune violette, s'étend une vaste plaine de terre noire, avec la carcasse d'une ville en ruine. Maintenant que la mer est partie, on voit la terre, mais elle est morte. » (p. 8)

La quête de sens pour le lecteur se verra satisfaite très progressivement et toujours de manière parcellaire (dès la deuxième partie, p. 23), par des éclairages venant de points de vue complémentaires : Eïlai *Rêve* aussi avec Anna, la mère de Timmi, avec un autre Étranger, David, ou encore la situation est envisagée avec les yeux d'Arkhal, le père d'Eïlai. Tyranaël s'annonce ainsi et s'avère être un récit complexe, à la narration éclatée, prise en charge par de multiples points de vue, tentant de rendre compte d'un univers lui-même complexe et extrêmement détaillé. Et pour autant, ce sont sans doute ce(s) mystère(s) à percer et une langue poétique qui entraînent le lecteur à poursuivre sa lecture : « Seule bientôt, mais sans tristesse, je contemple la vaste étendue des eaux orangées, j'écoute le silence empli de souvenirs. » (p. 4) Au-delà des sonorités de cette phrase et de la nostalgie qu'elle peut évoquer, l'étrangeté discursive des « eaux orangées » appelle l'exploration du lecteur. La curiosité de celui-ci sera par la suite partiellement comblée par les informations données de type archéologique, écologique, ethnologique et encore d'autres domaines de savoir tendant à la description et à la compréhension d'un monde, bref, à la constitution d'une xénoencyclopédie de lecture, puisque cet univers est tout autant étrange que fictif.

À bien des égards, *Reine de Mémoire* enclenche la narration et sa lecture de la même façon que les deux autres récits. Le prologue de la première partie de *La Maison d'Oubli* (2005, p. 1) est aligné sur le point de vue d'un personnage féminin (« elle ») partageant sa chambre avec Pierrino et Senso : il est question d'une pièce secrète, « chambre mystérieuse » que la magie, dont il faut se méfier, ne suffit pas à expliquer. Les chapitres qui suivent vont à la fois tenir le fil narratif de ce mystère, bientôt compliqué par d'autres, à élucider par les trois enfants, frères et sœur. En même temps, ils livrent les détails qui vont installer le sud-ouest d'une France situé dans un XVIII^e siècle alternatif. Ceux-ci créent ainsi une uchronie où le point de divergence s'enracine dans une religion qui dote le Christ d'une sœur, Sophia, où l'Église Géminite qui professe ce dogme a par ailleurs le monopole de l'attribution — par sacrement — de la magie, et où l'Église Chrétienne qui subsiste redoute sa puissante concurrente. Dans cet univers autre, co-existent rationalité, démarche scientifique (notamment représentées par Pierrino, ou les Encyclopédistes⁵) et la magie (incarnée en particulier par les mages-ecclesiastes européens ou les mages indigènes d'Émorie/Mynmari). Le « grand-père » des enfants se trouve à la croisée des deux types de pensées ou de pouvoir sur le monde. Le système de magie de cet univers est introduit par touches successives, permettant d'en comprendre fonctionnement, étendue et limites (voir notamment 2005, p. 15, 38, 109-110, 123 et passim.); tout comme c'est le cas pour les principes du *Rêve* dans *Tyranaël*, ou encore l'organisation politique des communautés de *Chroniques du Pays des Mères*, chaque

⁵ Les Encyclopédistes : voir notamment *Reine de Mémoire 2* (2006), ch. 18, qui cite Lamarck et Cuvier.

« système » étant décrit avec une forme de rationalité et un degré de précision relatifs à sa place dans la narration. Il s'agit d'un point essentiel à nos yeux, car on trouve sur le même plan, par exemple, le fonctionnement de la magie dans un univers (*Reine de Mémoire*) et celui de l'organisation politique dans un autre (*Chronique du Pays des Mères*). Ce rapprochement entre univers de fantasy et univers de SF n'est pas fortuit à notre sens, pour deux raisons au moins. Tout d'abord, il témoigne du même souci de l'écrivaine de donner à la société décrite épaisseur, cohérence et donc vraisemblance. Ensuite, il est évident que le système de la magie dans *Reine de Mémoire*, avec sa rationalité propre et sa part de mystique religieuse (« l'Entremonde » avec lequel l'esprit des mages est en relation, la « Suspension », séparation de la psyché et du corps, etc.), participe de l'organisation politique de la société, car les mages-ecclesiastes et leur Église y jouent un rôle temporel important; les conflits de religions et de cultures forment l'un des thèmes de fond de cet ensemble romanesque. Ainsi, avec Saint-Gelais, on peut donc relever que

[l]a notion de xénoencyclopédie semble toutefois insuffisante à distinguer la science-fiction des genres voisins comme le fantastique, le merveilleux ou la *fantasy*, qui eux aussi offrent des altérités non triviales. Cependant [...] elle permet de marquer jusqu'à un certain point les spécificités respectives de chaque domaine. (1999, p. 140, note 10)

À notre sens, il ne s'agit pas d'une limite de la notion proposée, mais d'un fonctionnement identique, lors aussi bien du processus de production que de celui de réception, de ces différentes altérités discursives, dont seul le cadre historique diffère parfois : an-historique pour le conte merveilleux, réaliste

pour le fantastique, pseudoréaliste et distancié pour la SF et la fantasy (un autre monde ou un autre temps).

Ces premières observations conduisent à d'autres conclusions provisoires, concernant l'écriture cette fois. En rappelant tout d'abord que ces univers de fiction sont avant tout des univers de mots, on observe chez Vonarburg l'évidence d'une langue neuve, comme rénovée, pour installer ces univers. Qu'il s'agisse d'effets poétiques (comme évoqués plus haut) ou du travail récurrent sur le genre des mots (par exemple : la « notaire » [2005]; « l'année de sa vingtième anniversaire », [1999], parmi d'autres), la langue est le premier initiateur à l'étrangeté de l'univers décrit. Les mots-fictions (comme *mosta* [1999]; *Rêve* [*Tyranaël*]; *géminite* [*Reine de Mémoire*]) ajoutent bien sûr leur part de distance avec le réel de référence et signifient des éléments du monde alternatif. Ces mots inventés, ou détournés, employés parfois en nombre (*Tyranaël*, *Reine de Mémoire*), sont-ils pour autant sans paradigme (Angenot, 1978, p. 74-89 et Saint-Gelais, 1999, p. 206 et suiv.), dans la mesure où, pour certain, ils semblent avoir des racines communes avec des langues européennes? S'ils n'existent pas dans la langue française, ils n'en ont pas moins une étymologie vraisemblable et une signification, car leur sémantisme est en effet livré par la fiction.

Par suite, ce qui est mis en place dans le récit, grâce à ce travail sur la langue et aux détails déployés touchant à la construction de la société mise en scène, relève d'une sorte d'« hyperéalisme⁶ », voire — si l'on ose — d'hyper-pseudoréalisme, pour conjuguer, à la fois, un souci quelque peu systématique de précision comme de cohérence interne voulues

⁶ « Je trouve souvent l'hyperéalisme bien plus fantastique que des évocations vaporeuses. » Vonarburg (Gévert et Hoël, 2009, p. 85)

par l'auteure, et le fonctionnement particulier de ces univers non mimétiques du réel. La finalité de cette démarche est alors d'atteindre non seulement le *sense of wonder* que l'on prête à la SF, mais aussi cet effet de distanciation ou de défamiliarisation⁷ (Jameson, 2008, p. 16 et suiv.) que bien des écrivains de SF (ou de fantasy?) recherchent pour leurs lecteurs. Ainsi, le dépaysement obtenu n'a sans doute pas pour seul but de distraire le lecteur, de le divertir en le plongeant dans une sorte d'exotisme dont l'étendue, l'inattendu et la cohérence feraient la force et l'intérêt. Il s'agit de « défamiliariser et de restructurer l'expérience que nous avons de notre *présent*, et ce, sur un mode très spécifique, distinct de toute autre forme de défamiliarisation⁸ » (p. 16 et suiv.). D'une façon certaine, Jameson signifie ainsi que la SF, héritière de l'utopie, tend à montrer à la fois des manques dans notre réel et l'incapacité que nous avons à produire de nouveaux imaginaires utopiques visant à changer ce réel. Chez Vonarburg, cette restructuration du présent rejoint une intention d'écriture féministe et se focalise sur un certain nombre de figures ou de thèmes récurrents qui ont à voir avec l'altérité en particulier.

Une altérité polyphonique ***Une altérité utopique***

Une caractérisation première de l'altérité chez Vonarburg renvoie d'évidence à la différence des sexes, dont la fiction peut

⁷ « *estrangement* ». Je traduis. Vonarburg utilise l'adjectif « fantastique » pour qualifier cette « *étrangisation* ».

⁸ Cette finalité de la SF exposée par Jameson prolonge pour une part ce que Darko Suvin lisait dans les récits de SF comme visant une distanciation cognitive (*cognitive estrangement*) ou connaissance distanciée (p. 13-20).

proposer une vision autre que celle du présent de référence du lecteur. Sur ce point, l'écrivaine a exposé ce qui peut constituer pour elle un projet d'auteur, dont voici quelques formulations essentielles :

D'abord, [...] la pensée féministe est de nature fondamentalement utopiste : une fois conscience prise et compte tenu des pépins de la réalité, nous sommes obligées d'imaginer l'autrement autre part qu'ici, et le premier autre part, c'est la nulle part de l'utopie [...]. La convergence obligée de la science-fiction et de la pensée féministe se fait d'abord, pour moi, dans la mesure où la SF moderne écrite par les femmes a revivifié le modèle traditionnel, statique, de l'utopie en des utopies ambiguës, c'est-à-dire ayant partie liée avec le temps et le changement [...]. La SF me permet de faire jouer divers personnages dans divers modèles de société afin d'éclairer et critiquer (et non fuir et ignorer) les/mes situations actuelles. Mais elle va plus loin en me permettant d'imaginer d'autres modèles, et pour cela d'autres façons de poser les questions qui sont, ou devraient selon moi être, à la base de toute pensée féministe [...]. Et la question fondamentale de la SF : qu'est-ce qu'un être humain? (Vonarburg, 1994, p. 453-457, italiques de l'auteure)

Cette convergence obligée, selon Vonarburg, entre SF et féminisme s'étend à la fantasy pour son égale potentialité en création d'univers parallèles⁹. Dès lors, les sociétés de *Chroniques du Pays des Mères* ou de *Reine de Mémoire* peuvent donc être lues comme des alternatives (« ambiguës¹⁰ » ou imparfaites) du point de vue du féminisme. De plus, les trois récits considérés dans leur ensemble sont bien des narrations de métamorphoses des êtres, des pays, et donc « ayant partie liée avec le temps et le changement ». Ainsi, l'altérité admet une

⁹ Voir plus haut dans l'étude et la note 3.

¹⁰ On se rappellera qu'une « utopie ambiguë » est le sous-titre du roman d'Ursula Le Guin, *Les Dépossédés* (*The Dispossessed*, 1974), 1975.

lecture politique puisqu'elle qu'elle relève d'un tel projet utopique. Cette altérité engendre, notamment dans les romans de Vonarburg, des figures de la différence, mais aussi de l'identité sexuées. Ce sont les garçons jumeaux de *Reine de Mémoire* différents de leur sœur, tous trois pourtant très unis, voire fusionnels à plus d'un titre; c'est la grand-mère de ces enfants (« Grand-mère est différente aussi »; 2005, p. 28) qui vient de la lointaine contrée de Mynmari; c'est encore le clergé géminite, qui incarne une stricte égalité des sexes. Dans *Chronique du Pays des Mères*, Lisbeï est elle-même différente des autres filles ou femmes, tout en se sentant inséparable de Tula, sans savoir un temps que celle-ci est sa sœur; c'est aussi la découverte étonnée par l'héroïne que « les garçons n'étaient donc pas des mosta ratées » (p. 34). Les systèmes religieux décrits portent eux-mêmes l'empreinte de cette réflexion sur les identités de genre : la divinité *Elli* (*Chronique du Pays des Mères*) est Elle + Il; ou bien « Sophia », sœur jumelle de Jésus, vient rétablir l'équilibre (*Reine de Mémoire*). Dans *Tyranaël*, Virginiens (colons Terriens), Ranao, Ekelli, Shipsha sont différentes espèces qui peuplent la planète dans le temps et apprennent à communiquer entre elles avec plus ou moins de bonheur tout au long du cycle¹¹, ce que l'on peut voir comme une métaphore de la diversité et des différences humaines.

Une polyphonie narrative

Afin de mettre en scène ou de donner à voir les altérités qu'elle souhaite, Vonarburg a recours, en plus des traits d'écriture déjà évoqués plus haut, à une polyphonie narrative appuyée, dans

¹¹ Voir notamment *La Mer allée avec le soleil* (1997), fin du cycle.

les récits considérés. Elle s'inscrit en cela dans une tradition récente (depuis les années 1970) d'écriture féminine en SF ou en fantasy, à l'instar d'écrivaines comme Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Doris Lessing¹², et rejointe par Joëlle Wintrebert (*Pollen*, 2002), parmi d'autres.

La narration n'est plus centrée sur un seul locuteur et les points de vues alternent, y compris parfois dans le temps. Sans aller jusqu'à un éclatement du récit, *Chroniques du Pays des Mères* est pris en charge par plusieurs narrateurs, y compris sous forme de légendes rapportées, d'échanges épistolaires, d'extraits de journaux personnels de différents personnages. Dans *Reine de Mémoire*, ce seront les points de vues, parfois les récits (quand les trois « jumeaux » sont séparés, par exemple), de Jiliane, Pierrino, Senso ou Gilles qui s'entrecroisent, y compris au plan temporel. Dans *Tyranaël*, ainsi que le formule Jean-Claude Dunyach,

[I]a première narratrice, Eïlai, appartient à la race humanoïde qui occupait Tyranaël avant l'arrivée des Terriens. C'est une Rêveuse, c'est-à-dire quelqu'un qui reçoit des visions d'un futur possible. Toute petite, elle a vu ainsi les Étrangers arriver sur sa planète et détruire son peuple, qui a décidé en conséquence de déménager. Puis la narration bascule du côté des Terriens avant de revenir à Eïlai avec un balancement subtil entre les différentes races qui se sont succédé sur Tyranaël, le Rêve de l'une étant la réalité de l'autre... (Dunyach, 1997, p. 141-142)

La narration plurielle n'est pas sans rapport avec la visée utopique que l'on vient de voir; elle permet au lecteur de saisir

¹² Voir Ursula K. Le Guin, *Les Dépossédés*, ou *La Vallée de l'éternel retour* (*Always Coming Home*, 1985), 1994; Doris Lessing, *Canopus dans Argo : Archives. Mariages entre les zones Trois, Quatre et Cinq* (*Canopus in Argos : Archives. The Marriages Between Zones Three, Four and Five*, 1980), 1983; Joanna Russ, *L'Autre Moitié de l'homme* (*The Female Man*, 1975), 1977.

l'utopie féminine dans sa complexité, dans sa spécificité. La multiplicité des points de vue ainsi souvent mise en scène contribue pour une part à atténuer l'aspect monolithique, donc plus totalisant, voire totalitaire, des utopies traditionnelles masculines. Évidemment, l'emploi de voix narratives plurielles n'est pas spécifique tout à fait à l'écriture féminine. Il convient cependant de souligner que c'est une pratique systématique dans les utopies féminines, là où il s'agit davantage d'un procédé ponctuel chez certains auteurs masculins¹³ en SF. Dans le même temps, cette polyphonie peut être lue comme un trait d'écriture postmoderne, figurant la complexité d'un monde éclaté. Chez Vonarburg, elle est aussi moyen d'éviter de lourds passages didactiques et fournit ainsi diverses sources d'informations sur le monde fictif, tout en maintenant du mystère, des blancs; elle est enfin une manière de réussir le tour de force d'animer un récit long en faisant partager au lecteur plusieurs trames narratives, plusieurs psychologies et destins individuels.

Présence de la nature

On notera que des écrivaines comme Le Guin, Lessing ou Elizabeth Lynn¹⁴, notamment, passent de la SF à une forme de fantasy, tout comme le fait Vonarburg. Il y a chez ces auteures

¹³ Des écrivains masculins comme René Barjavel dans *La Nuit des temps* (1968), ou des auteurs de SF de la *New Wave* anglo-saxonne (années 1970), ont pu avoir recours à ce procédé narratif. Pour d'autres spécificités de ces utopies féminines, voir Philippe Clermont (2006, p. 29-48).

¹⁴ Voir Elizabeth Lynn, *Chroniques de Tornor 1 : La Tour de guet* (*Watchtower*, 1979), 1980 : épisode de « la vallée de Vanima », récit d'une utopie sur plus d'un tiers du roman, ch. VII-XII. Pour les autres, voir note 12.

des points de convergences qui peuvent expliquer cette identique proximité des genres. Lié à la veine utopique, l'un de ces points réside dans une place particulière faite à la nature ou ce qui la symbolise. Dans les terres postcataclysmiques de *Chroniques du Pays des Mères*, les habitant(e)s parviennent, non sans efforts, à bien survivre dans une nature qu'il ne s'agit pas de domestiquer, mais d'appriivoiser tout au plus, une nature non pas hostile, mais austère. Dans *Reine de Mémoire*, à la nature cultivée d'Aurepas et de Lamirande, bourg et château où résident les personnages, s'oppose celle, plus sauvage et mystérieuse, du pays de Mynmari; mais toutes deux sont nourricières, toutes deux sources de connaissances. Les dragons de Mynmari, incarnations d'une nature divinisée, sont de redoutables protecteurs. Dans *Tyranaël*, le phénomène naturel mystérieux de la « Mer » se présente comme une sorte de brume sur laquelle il est possible de naviguer et qui recouvre régulièrement les trois quarts de la planète en dessous d'une certaine altitude, annihilant en son sein la matière organique vivante, empêchant l'électricité de fonctionner. Cette « Mer » représente la neutralité et la potentialité destructrice des phénomènes naturels, en même temps qu'elle est chargée d'une symbolique mystique liée au « Passage ». Ainsi, elle relève à la fois du « rationnel science-fictionnel » d'un phénomène physique et du merveilleux d'un univers de fantasy. Parfois, la relation à la nature est même sacralisée. Cette dimension sacrée, pouvant faire référence à d'antiques cultes à la Déesse Mère, à des rites célébrant la féminité, se trouve par ailleurs accentuée dans les traces d'utopie féminine qu'on peut trouver par ailleurs dans les récits de fantasy de certaines écrivaines¹⁵. En tout cas, cette place ménagée à la

¹⁵ On peut penser notamment aux ensembles romanesques de Marion Zimmer Bradley (cycle d'*Avalon*) et de Mercedes Lackey (*Les Hérauts de Valdemar*).

nature témoigne d'un « écoféminisme [qui] part de l'analogie entre le rôle des femmes dans la procréation et la Terre Mère, et en conclut qu'il existe une relation privilégiée entre la femme et la nature » (Cohen-Safir, 2000, p. 180).

Raconter des histoires, voyager dans l'Histoire

Thématiser l'altérité passe, dans les romans de Vonarburg, par une place particulière accordée à l'Histoire. On l'a compris, ces romans sont au premier chef un entrelacs de voix ou de récits individuels de statuts variés, mais qui finalement donnent tous un aperçu de l'Histoire même d'une société ou d'une planète. « Il faut s'occuper de l'histoire d'abord, c'est plus important (Voyager dans le temps, alors) » (1999, p. 74), déclare l'une des héroïnes au devenir d'historienne. Voyager dans le passé est ainsi une façon de remonter aux sources de l'altérité, de donner à comprendre au lecteur les origines de la différence, des différences. Dans *Tyranaël 1*, Elaiï Rêve de Timmi et des Terriens qui représentent le futur de la planète et dont la venue explique le départ des Anciens. Jiliane (*Reine de Mémoire*) rêve de Gilles et découvre ainsi des bribes du passé familial lié à l'Histoire de son pays. Pour les trois univers romanesques, les plongées dans l'Histoire des sociétés imaginées, la narration de quelques-uns de leurs mythes, ainsi que la dimension religieuse qui parfois accompagne cette plongée, tissent systématiquement un lien entre destinées individuelles et histoire collective : « c'était de l'Histoire, ces histoires » (1999, p. 80). Au-delà de la mise en abyme, ici, de la création de ces univers comme narration d'Histoire, la prégnance du mythe et du passé contribue beaucoup à atténuer la distinction entre univers de SF et de

fantasy dans les trois romans. En effet, l'un des traits génériques de la fantasy est sans doute de donner un passé pré-moderne alternatif aux sociétés de référence du lecteur. Et dans le même temps, les univers de science-fiction de Vonarburg tirent cohérence, vraisemblance et « épaisseur » des références faites à leur propre passé, « réel » ou mythifié. Pour l'auteure, mythe et histoire sont « consubstantiels » et révèlent la préoccupation humaine d'ordre eschatologique souvent thématifiée en SF (Gévert et Hoël, 2009, p. 82), et c'est de la sorte que les limites entre SF et fantasy sont bel et bien brouillées.

Conclusion

L'ensemble de ce qui précède indique déjà pour une part en quoi Élisabeth Vonarburg s'inscrit dans une veine de l'imaginaire empruntée par d'autres, et en quoi elle est originale. Dans le même mouvement, nous avons voulu montrer quelle proximité on pouvait lire entre science-fiction et fantasy, aussi bien dans la nature des univers donnés à lire que dans les thématiques elles-mêmes. Finalement, il reste à relever un point commun aux grands récits que nous avons choisi d'approcher : la figure de l'enfance. Dans les trois romans, le récit commence avec de jeunes enfants pour héroïnes et héros, et les suit dans leur apprentissage du monde et de la vie. Loin d'en faire des ouvrages pour la jeunesse, mais peut-être une manière de travailler une question personnelle, c'est en tout cas pour l'auteure une façon d'accompagner le lecteur, grâce à un narrateur au regard naïf, dans la découverte de ces riches univers.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc. (1978), « Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n° 33, p. 74-89.
- BARJAVEL, René. (1968), *La Nuit des temps*, Paris, Presses de la Cité.
- BOZZETTO, Roger. (2001), « Élisabeth Vonarburg : nouvelliste francophone en science-fiction ». <<http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/auteurs/vonarburg.html>>.
- . (2007), *La Science-fiction*, Paris, Armand Colin, p. 105-110.
- CLERMONT, Philippe. (2006), « De la rupture utopique : écriture et représentations du politique dans des récits contemporains de science-fiction féminine », *Eidôlon* n° 73, p. 29-48.
- COHEN-SAFIR, Claude. (2000), *Cartographie du féminin dans l'utopie*, Paris, L'Harmattan.
- DUNYACH, Jean-Claude. (1997), « Tyranaël », *Galaxies : Nouvelle série*, n° 4, p. 141-142.
- GÉVART, Pierre et Jean-Christophe HOËL. (2009), « Entretien avec Élisabeth Vonarburg », *Galaxies : Nouvelle série*, n° 4, p. 76-90.
- HOËL, Jean-Christophe et Jean-Claude DUNYACH. (2009), « La Voyageuse inquiète », *Galaxies : nouvelle série*, n° 4, p. 65-70.

- JAMESON, Fredric. (2008 [2005], *Archéologies du futur. Tome 2 : Penser avec la science-fiction*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Max Milo, coll. « L'inconnu ».
- LE GUIN, Ursula. (1975 [1974]), *Les Dépossédés*, trad. Henri-Luc Planchat, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et demain ».
- . (1994 [1985]), *La Vallée de l'éternel retour*, trad. Isabelle Heinharez, Paris-Arles, Actes Sud.
- LESSING, Doris. (1983 [1980]), *Canopus dans Argo : Archives. Mariages entre les zones Trois, Quatre et Cinq*, trad. Robert Pépin, Paris, Seuil.
- LYNN, Elizabeth. (1980 [1979]), *Chroniques de Tornor 1 : La Tour de guet*, Paris, J.C. Lattès, coll. « Titres SF ».
- MAILHOT, Laurent. (1997), *La Littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo.
- RUSS, Joanna. (1977 [1975]), *L'Autre Moitié de l'homme*, trad. Henry-Luc Planchat, Paris, Robert Laffont, 1977, coll. « Ailleurs et demain ».
- SAINT-GELAIS, Richard. (1999), *L'Empire du pseudo. Modernité de la science-fiction*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) ».
- SUVIN, Suvin. (1977), *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec, PU Québec, 1977.
- VONARBURG, Élisabeth. (1994), « La Science-fiction et les héroïnes de la modernité », *Philosophiques*, vol. 21, n° 2, p. 453-457.
- . (1999 [1992]), *Chroniques du Pays des Mères*, Québec, Alire, coll. « Science-fiction ».

- . (1996), *Tyranaël 1 : Les Rêves de la Mer*, Québec, Alire, coll. « Science-fiction ».
 - . (1997), *Tyranaël 5 : La Mer allée avec le Soleil*, Québec, Alire, coll. « Science-fiction ».
 - . (2005), *Reine de Mémoire 1 : La Maison d'Oubli*, Québec, Alire, coll. « Fantasy historique ».
 - . (2006), *Reine de Mémoire 2 : Le Dragon de Feu*, Québec, Alire, coll. « Fantasy historique ».
 - . (2007), *Reine de Mémoire 5 : La Maison d'Équité*, Québec, Alire, coll. « Fantasy historique ».
 - . (2009), « Bibliographie exhaustive », *Galaxies : Nouvelle série*, n° 4, p. 71-75.
- WINTREBERT, Joëlle. (2002), *Pollen*, Vauvert, Au diable Vauvert, 2002.

Résumé

Philippe Clermont nous montre l'effacement des frontières intergénériques chez Élisabeth Vonarburg, figure marquante de la science-fiction québécoise. Il analyse la convergence entre les productions science-fictionnelles, *Chroniques du Pays des Mères* (1992), *Tyranaël* (1996-1997) et le cycle de fantasy *Reine de Mémoire* (2005-2007). Les *incipit*, d'abord, montrent le fonctionnement identique des deux genres quant aux processus de production et de réception. Ensuite, le travail sur la langue, une altérité marquée par l'utopie et le féminisme, la polyphonie narrative ainsi que la prégnance du mythe et de l'histoire forment l'univers vonarburgien, au-delà des choix génériques.

Abstract

Philippe Clermont demonstrates the erasure of intergeneric boundaries in the writing of Élisabeth Vonarburg, a notable figure in Québec's science-fiction milieu. He analyzes the convergence between the science-fictional works *Chroniques du Pays des Mères* (1992), *Tyranaël* (1996-1997) and the fantasy cycle *Reine de Mémoire* (2005-2007). The *incipit* first demonstrates the identical functioning of the two genres in terms of the process of production and reception. Then, the work on language, an otherness marked by utopia and feminism, narrative polyphony, and the presence of myth and history form Vonarburg's universe, one beyond generic choices.

La plaie et le couteau : formes du pouvoir et de la violence dans l'univers de *Suprémie* de Laurent McAllister

Sophie Beaulé
Saint Mary's University

« Je suis la plaie et le couteau! Je suis la victime et le bourreau!
Extrait d'une archéocantate de l'Erdichter Baudelaire, préservée par l'Ordre des Voyageurs du Vide » (McAllister, 2009, p.631). Ainsi pourrait-on résumer les enjeux politiques déployés dans l'univers de *Suprémie* de Laurent McAllister. Sous ce pseudonyme, Jean-Louis Trudel et Yves Meynard écrivent en collaboration depuis 1989 une œuvre qui relève surtout de la fantasy et de la hard SF et dont l'un des motifs récurrents est certainement celui du pouvoir et de son corollaire, la violence. Les deux écrivains le déclinent, entre

autres, dans l'univers de Suprémie, qui regroupe un roman éponyme (2009) doublement couronné en 2010 par les Prix Aurora et Boréal, de même que des nouvelles signées par McAllister ou Trudel. Le chronotope principal du corpus, mais surtout du roman qui se nourrit des nouvelles tout en demeurant autonome, nous semble correspondre à certaines des thèses avancées par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie* (1980a [1972]; 1980b), dont on s'inspirera librement. Au sein d'un espace rhizomatique marqué par l'hostilité et la mort agissent des personnages comme autant de corps sans organes parcourus de désirs, qui participent de machines de guerre relevant du capitalisme avancé ou le rejetant.

Le rhizome sophonte

On pourrait comparer l'espace principal du corpus Suprémie et les significations qu'il véhicule à un rhizome. En botanique, un rhizome est une « tige rampante se développant ordinairement à l'horizontale, au-dessous ou à la surface du sol, qui se distingue d'une racine par la présence de feuilles squamiformes (en écailles), par le développement de feuilles ou de pousses aériennes près de ses extrémités et par la production de racines à partir de sa surface inférieure. » (Ressources naturelles Canada) Employant la métaphore rhizomatique comme base à leur réflexion, Deleuze et Guattari soulignent que le rhizome est étranger à l'idée d'axe génétique; comme il pousse dans des directions mouvantes, il constitue des multiplicités (1980b, p. 31-32). Il en va ainsi du corpus qui se déroule dans « l'Amas », un secteur en marge de notre

galaxie. Plus qu'un terme d'astronomie, l'Amas comprend des mondes habités par des sophontes —néologisme qui signifie êtres pensants (McAllister, s.d.) —, des planètes colonisables, mais aussi des entités nomades (ou errantes) comme les cylindres d'Elseneur et les vaisseaux des Voyageurs du Vide.

L'Amas forme un nœud, et non un axe central, en raison de facteurs historiques et politiques. En effet, il est d'abord un point dans les grandes migrations humaines, les trois *Völkerwanderung*, terme « erddeutsch » combinant « peuple » et « en déplacement » (McAllister, 2009, p. 269). Pour lancer la première migration, Erd avait construit des stellaneufs, dont les noms s'inspiraient des grandes villes-infothèques de l'humanité, suivant en cela le désir des mémorialistes (Trudel, 1997, p. 129). La première *Völkerwanderung* a quitté l'Erd pour coloniser des planètes avoisinantes il y a si longtemps que « toutes les branches issues du tronc de cette dispersion n'ont pas été recensées » (McAllister, 2009, p. 639). C'est le cas du rameau humain établi sur la planète Émeraude, que les Suprémates ont voulu soumettre par deux fois (Trudel, 1992, p. 16). Un autre legs de cette migration, la Flotte Oubliée et ses cadavres, erre dans l'espace telle une ramification rhizomatique morte (McAllister, 2009, p. 541-542). On trouve aussi sur une Arche les descendants de l'équipage du *Vatican*, une stellaneuf « donnée pour perdue depuis des millénaires » (Trudel, 2000, p. 259). Il s'agit d'un « dernier sanctuaire pour les espèces intelligentes de la Galaxie, une garantie de survie de la diversité qui rendrait vaines toutes les victoires à venir des Suprémates » (p. 280). Les survivants de la Première *Völkerwanderung*, les Voyageurs du Vide, agiront quant à eux comme messagers entre les mondes habités dès la seconde migration et serviront de mémoire culturelle de l'Humanité (Trudel, 1997, p. 269). Avec

le temps, les humains ont voulu lutter contre les infiltrations suprémates ennemies en formant L'Arbre des Mille Étoiles, qui a uni temporairement « tous les rameaux humains dispersés » (McAllister, 2009, p. 269). Toutefois, les luttes intestines de L'Arbre ainsi que l'invasion suprémate encouragent bientôt la seconde migration. La Troisième Völkerwanderung voit la dispersion s'étendre encore davantage à travers la galaxie à la suite de la destruction de Canterna, planète-citadelle suprémate dans l'Amas.

Selon l'époque, les mondes libres s'interrogent sur l'origine réelle des Suprémates; bien que tous les rameaux de l'univers proviennent d'Erd, les Suprémates sont-ils vraiment humains malgré leur apparence (Trudel, 1992, p. 18) et le passage des millénaires? Le rhizome suprémate apparaît plutôt une machine sociale qui vise à soumettre, à contaminer, les mondes sophontes à son idéologique; à la fin de la Seconde Völkerwanderung, la moitié des mondes habités de l'Amas sont en effet tombés sous sa coupe :

Les mondes acquis à la Suprématie s'illuminèrent successivement en rouge. Une poignée d'étincelles éparses se transforma en un émiettement de grains rouges répartis dans presque tout l'Amas. Les points se coagulèrent pour former des agrégats de plus en plus massifs, qui se fusionnèrent un par un. (McAllister, 2009, p. 35)

L'Amas ne constitue en fait qu'un point nodal dans le rhizome canterniste, car la Suprématie est elle-même une succursale d'une entreprise rassemblant des millions de mondes dispersés à travers la galaxie.

Qu'ils soient partis d'Erd, de l'Amas ou d'ailleurs, les machines sociales sophontes ont ainsi suivi des lignes ou flux de déterritorialisation. Trudel présente une belle illustration de

ces lignes de fuite, au moment où une stellanef s'approche d'une étoile de très près : « Kerkovius n'en aurait qu'une vision fugitive, déformée par la vitesse, altérée par le décalage spectral, perdue dans la masse des étoiles voilées par l'entonnoir électromagnétique [...]. » (Trudel, 1997, p. 131-132) Ces flux dessinés par les vaisseaux spatiaux et planètes colonisées correspondent bien à la conception qu'ont Deleuze et Guattari du champ social, marqué par trois sortes de lignes qui coexistent : la ligne souple (ou moléculaire), faite de codes et de territorialités, caractéristique des sociétés primitives; la ligne dure (molaire), où un appareil d'État opère un surcodage généralisé, et des lignes de fuite qui décodent et déterritorialisent (1980b, p. 271).

Si de nombreuses collectivités descendent de migrants, le corpus présente surtout des socius qui suivent des lignes de fuite, qu'ils aient choisi le nomadisme ou non. Selon Deleuze et Guattari, les nomades sont les Déterritorialisés par excellence, car leurs lignes de fuite « ouvrent l'agencement territorial sur d'autres agencements, et le fait [*sic*] passer dans ces autres » (1980b, p. 630). Dans les mondes libres, les lignes de fuite visent à étendre l'Humanité dans l'espace ou à échapper à une aliénation. C'est le cas des Sagashi en fuite, qui contactent une stellanef humaine dans le désir de contrer les Suprêmes (Trudel, 1998, p. 400). Comme la déterritorialisation ne va pas sans la reterritorialisation, les sophontes ont (re)territorialisé différentes machines sociales. Avant leur contact avec la Suprémie, l'espèce sophonte, dont Sarokol est le dernier représentant, avait ainsi transformé leur monde en utopie : ils « avaient réaménagé tout leur système d'origine, morcelant les planètes géantes pour en faire des orbitats, et ils avaient poussé fort avant leurs investigations scientifiques. Ils vivaient dans

l'harmonie et la beauté (Trudel, 2000, p. 281) ». Outre la variation utopique, les socius reterritorisés apparaissent variés, allant de Baja Dora, une société matriarcale hautement hiérarchisée, aux Puristes d'Elseneur et à Vestârg, « étron planétaire » (McAllister, 2009, p. 445), symbole de la cruauté des sophontes dans le sillage de L'Arbre des Mille Étoiles (McAllister, 2009, p. 441). De leur côté, les lignes suprêmes cherchent à imprimer des territoires sur des terres déterritorisées (Deleuze et Guattari, 1980b, p. 473) par leur invasion; leur machine de guerre produit des reterritorisations régressives, dont les « narrenschiff », vaisseaux-prisons mortifères (McAllister, 2009, p. 215). Ces néo-territorialités feraient écho aux territorialismes créés par le capitalisme avancé (Deleuze et Guattari, 1980a, p. 306-307), tels le néo-tribalisme urbain, le fascisme moderne et les minorités ethniques.

La machine de guerre

De fait, la machine de guerre est consubstantielle du nomadisme, selon Deleuze et Guattari, en ce sens qu'elle se distingue de l'appareil d'État, de l'institution militaire (1980b, p. 471), voire de la guerre, car celle-ci en est « seulement l'abominable résidu » (1980b, p. 281). Entendue comme une manière de remplir l'espace-temps (Deleuze, 1990, p. 233), elle est liée à un espace lisse, c'est-à-dire un espace d'affects intenses, non polarisé et ouvert (Buydens, 2003, p. 130). Il est à souligner que l'espace lisse peut être « strié », c'est-à-dire occupé, organisé, mais qu'il resurgit toujours à partir du strié sous des formes nouvelles. L'espace dominant du corpus,

sillonné par les désirs migrants et territorialisants des sophontes, apparaît lisse; la volonté de contrôle territorial des Canternistes et des mondes libres le strie au sens fort, mais des actions mêmes de « striage » renaît le lisse sous de nouvelles formes. Les machines de guerre se situent du côté des flux de déterritorialisation, du lisse et du révolutionnaire, mais leur portée libératrice change selon le contexte. Les États se sont approprié la machine de guerre pour élaborer peu à peu une « machine de guerre totale » liée au capitalisme, déclarent Deleuze et Guattari, pour qui le fascisme¹ et la situation actuelle en constituent des variantes. Dans le même mouvement, les conditions générées par cette grande machine suscitent l'émergence de machines de guerre destinées à créer de nouveaux espaces lisses (1980b, p. 525-526). C'est d'ailleurs l'objet de la macro-intrigue de *Suprématie* : éliminer le surcodage représenté par Canterna, qui vise une Paix sous le signe de la terreur.

Le corpus *Suprématie* présente donc deux machines de guerre, celle des Canternistes et celle des mondes libres, qui englobe la coalition des Vingt Races (McAllister, 2009, p. 36). Les lignes de fuite de la première, axées sur la conquête toujours plus étendue des mondes, tendent à devenir « une pure et froide ligne d'abolition » (Deleuze et Guattari, 1980b, p. 281). En effet, les Suprémates tentent d'abord d'amener les mondes à adhérer à leur idéologie par la négociation, « ouverture rêvée pour les infections idéologiques et intoxications désinformatives » (McAllister, 2009, p. 111). Certaines races acceptent d'ailleurs les promesses de paix et

¹ Remarquons que les textes, en particulier le roman, abondent en termes « stersprach » (McAllister, 2009, p. 40), *lingua franca* des sophontes, dont les sonorités allemandes pourraient faire allusion à une machine de guerre fasciste.

d'harmonie à l'échelle galaxique (Trudel, 2000, p. 279; McAllister, 2009, p. 62-64). Toutefois, les Suprêmes n'hésitent pas à employer leur stratégie de « L'Apothéose de l'Effroi » (McAllister, 2009, p. 225) pour vaincre l'ennemi, c'est-à-dire la destruction d'un symbole sacré ou l'éradication. Ainsi, jugeant une planète cible incapable de s'intégrer à leur consensus, les Suprêmes ont disposé un trou de ver autour d'elle pour en aspirer l'atmosphère (Trudel, 1998, p. 405). Leur totalitarisme les amène surtout à employer les « filtres de réalité », greffons implantés dans les individus et dont les paramètres permanents assurent la coopération et le consensus idéologique, répriment les désirs individuels et imposent le bonheur : « Nous portons le nom de Suprêmes parce que chacun d'entre nous participe à la Suprématie de la collectivité. Chacun d'entre nous est le juge suprême de ce qui sert, ou ne sert pas, les intérêts de la Suprématie » (McAllister, 2009, p. 514).

S'agirait-il là d'une forme de « biopolitique », néologisme créé par Michel Foucault lorsqu'il analyse le contrôle capitaliste du corps? « Le contrôle de la société sur les individus ne s'effectue pas seulement par la conscience ou par l'idéologie, mais aussi dans le corps et avec le corps. Pour la société capitaliste, c'est la biopolitique qui importait avant tout, le biologique, le somatique, le corporel » (Foucault, 1974, p. 210; 2004a, p. 323).

Avant le XVIII^e siècle, le pouvoir politique s'exerçait sur les individus en les distribuant sur le plan de l'espace, ce qui permettait de les contrôler et d'en augmenter la force par la mise en série, le dressage et l'exercice. Avec le développement du capitalisme se mettent en place des procédures qui permettent une prise de pouvoir sur la population, c'est-à-dire

la prise en charge des processus affectant la vie, de la naissance à la mort. L'individu devient un spécimen d'une population dont il faut réguler les mouvements. Les Suprémates s'octroieraient une forme de pouvoir biopolitique en imposant ses normes régulatrices (sans la dimension médicale, toutefois) sur les populations qu'ils visent. Dans les textes, les différentes espèces de sophontes nous semblent correspondre, par ailleurs, à la population au sens foucauldien, à la fois enracinement biologique par l'espèce et le public, autrement dit les habitudes, les comportements, les préjugés communs à cette population (Foucault, 2004b, p. 77). Les Suprémates agiraient selon une gestion gouvernementale, « dont la cible est la population et dont les mécanismes essentiels sont les dispositifs de sécurité » (Foucault, 2004b, p. 111), par le biais des filtres de réalité. De même, lorsqu'échoue le recalibrage sémantique opéré par les filtres de réalité, les virus « psychoclastiques » créés par les Canternistes prennent le relais et rendent « gelbauge[s] » (McAllister, 2009, p. 571), fous, les dissidents idéologiques enfermés dans les narrenschiffs². Soulignons toutefois que le lisse renaît du striage, permettant l'ouverture révolutionnaire. En effet, la narration souligne d'autres défaillances des filtres de réalité, que ce soit par les doutes d'un personnage sur son allégeance suprémate (McAllister, 2009, p. 112) ou les discussions entre Alcaïno et Blaauw sur le libre arbitre et les désirs individuels (p. 611-612, par exemple).

La machine de guerre des mondes libres vise ainsi à protéger les libertés collective et individuelle, à restituer un

² La narration souligne encore d'autres défaillances des filtres de réalité, que ce soit par les doutes d'un personnage sur son allégeance suprémate (McAllister, 2009, p. 112) ou les deux discussions entre Alcaïno et Blaauw sur le libre arbitre et les désirs individuels (p. 519-514; 611-612).

espace lisse où sont contrés les flux mortifères canternistes. Si les diégèses s'intéressent surtout à des quêtes individuelles parfois éloignées de la question géopolitique, c'est dans le roman que se déploient à grande échelle les flux contraires des machines de guerre. La Ville d'Art, monde consacré à l'art et symbole de la dissidence, demande au capitaine Konstantin Alcaino et à ses mercenaires du *Soyouz Doukh*, bientôt rebaptisé *Harfang*, de l'aider à combattre leur ennemi commun. Si Alcaino sort victorieux de l'attaque de La Ville d'Art, les Suprémates se vengeront bientôt et détruiront la planète entière. C'est pourquoi le capitaine décide alors de retourner L'Apothéose de l'Effroi contre Canterna même, action aux résultats ambigus : la machine des mondes libres gagne, mais au prix du génocide de milliards de Canternistes. Les sophontes connaissent bien les flux de désirs mortifères suprémates et les reterritorialisent, mais la narration refuse tout manichéisme; elle montre combien les machines de guerre peuvent participer à la fois au révolutionnaire et au surcodage, à l'instar des multiples machines de guerre mutantes présentes dans l'environnement géopolitique contemporain.

La machine capitaliste

On a signalé plus avant que la Suprématie était une succursale d'entreprise; elle cherche avant tout à s'appropriier les richesses de l'Amas en termes de matières premières et de mondes habités (McAllister, 2009, p. 36). Elle a ainsi décidé que Gythéion serait un monde agricole et empêche toute autre activité pour mieux l'intégrer à son « réseau d'échanges mutuellement enrichissants » (p. 63). En outre, le siège de La Ville d'Art aurait moins pour cause

le refus des artistes d'abdiquer la liberté d'opinion que leur refus de payer la taxe suprémate sur leurs exportations (p. 73). La machine canterniste proposerait, en fait, une illustration du capitalisme avancé tel que l'analysent Deleuze et Guattari. Comme les autres systèmes, le capitalisme joue sur les flux de désir, qu'il décode et déterritorialise. Il naît de la rencontre entre les flux décodés de production (le capital-argent), et les flux tout aussi décodés du travail sous la forme du « travailleur libre »; c'est pourquoi il ne peut générer de code qui couvrirait l'ensemble du social. Il défait donc le social au profit d'un corps sans organe, sur lequel il libère les flux qu'il contrecarre simultanément en organisant le manque dans l'abondance de production. Ce faisant, il s'assure la conjonction des flux déterritorialisés, qu'il rabat sur la production (Deleuze et Guattari, 1980a, p. 42). Le fonctionnement de la machine capitaliste apparaît donc paradoxal, puisqu'elle réprime et contrôle les flux tout en les déterritorialisant; c'est pourquoi elle possède une tendance schizophrénique qui s'accroît d'ailleurs dans le capitalisme avancé.

L'espace rhizomatique du corpus *Suprémie* peut se rattacher à une perception du capitalisme dans sa forme contemporaine de la mondialisation, c'est-à-dire la conjonction de réalités économiques caractérisées par la concentration économique et financière, la fin de la division Est-Ouest et de l'affrontement de deux systèmes sociaux et la constitution d'un système d'interdépendance autant réelle que virtuelle. Au processus économique s'ajoute ainsi une dimension politico-idéologique et technico-naturelle³ (Balibar, 2001, p. 163-181): « au niveau complémentaire et dominant d'un *capitalisme*

³ Ajoutons que Balibar utilise les termes de « flux » et de « lignes de fracture » aux résonances deleuze-guattariennes.

mondial intégré (ou plutôt intégrant), un nouvel espace lisse est produit où le capital atteint à sa vitesse “absolue” [...] » (Deleuze et Guattari, 1980b, p. 614, italiques des auteurs). Les flux de la finance, de l’information électronique (source de communication et de culture, tout comme système de surveillance), de la marchandise, mais aussi de la population remettraient désormais en question l’État-nation; il en va ainsi des flux suprémates, qui neutralisent les identités locales par les filtres de réalité, voire éradiquent les planètes dissidentes ou jugées inutiles.

Selon Luc Boltanski et Ève Chiapello (1999), un « nouvel esprit du capitalisme » se développe à partir des années 1970 et s’actualise sous la forme de la Cité de projets. Par « cité », les sociologues entendent un modèle théorique qui montre que, lorsqu’une personne désire légitimer ses actions, elle s’appuie sur des ensembles conventionnels pour construire ses arguments; on entérine ou conteste une hiérarchisation de personnes en présence sur la base de principes supérieurs communs qui correspondent à une façon idéale de vivre en société. On trouve sept cités, qui coexistent au sein d’une société. La « cité industrielle », par exemple, s’appuie sur l’œuvre de Saint-Simon et fonde la grandeur des personnes sur la capacité à planifier efficacement à long terme (p. 64). Elle se voit relativisée dans les années 1990 en raison de la place occupée par la « cité de projets ». Parmi les caractéristiques de celle-ci, on trouve l’antiautoritarisme, le thème de la concurrence et du changement permanent, l’idée d’entreprises travaillant en réseaux, l’organisation du travail en équipe ou par projets et l’implication personnelle des travailleurs grâce à leur flexibilité, leur mobilité et à des leaders intuitifs (p. 93-131). La Suprématie illustre bien ce nouveau capitalisme, en ce sens

qu'elle possède une structure rhizomatique et non hiérarchique dans laquelle la « caste des chefs » (McAllister, 2009, p. 225), ou « coaches » en langage managérial, applique les décisions prises en consensus par tous les Suprémates grâce aux filtres de réalité. De plus, tout comme le capitalisme déterritorialise les flux pour les récupérer, les Suprémates font preuve de flexibilité; non seulement ils redistribuent les richesses planétaires selon une gestion décidée sur le plan galactique, mais ils apprennent aussi de leurs échecs et des techniques guerrières de leurs ennemis.

Or, la machine capitaliste canterniste montrerait la « déchéance de la cité », pour reprendre les termes des deux sociologues. La déchéance renvoie à des configurations d'ensemble qui échouent à incarner la grandeur de la cité (Boltanski et Chiapello, 1999, p.164). Cela peut s'actualiser, entre autres, par des formes rhizomatiques inadéquates et l'inadaptation. Il faut dire que si la forme contemporaine du capitalisme répond à la critique qui lui a été faite dans les années 1960, il véhicule de nouvelles contradictions, telles que la marchandisation des produits et des humains, la contradiction entre l'obligation d'être soi et le sentiment d'être manipulé ou récupéré, de même que la précarité comme contrepartie de la flexibilité. La peinture de personnages entés de greffes, marqués par des traumatismes, voire par la folie, nous semble faire écho à cette déchéance de la Cité en plus de se lier à la nature même du capitalisme, comme on le verra plus loin.

Deleuze se rapproche de cette idée de déchéance de la Cité par projets lorsqu'il parle, à la suite de Foucault, de société de contrôle, où la communication instantanée et le contrôle continu par le biais de la cybernétique et de l'informatique

remplacent l'enfermement caractéristique de la société disciplinaire :

La famille, l'école, l'armée, l'usine se sont plus des milieux analogiques distincts qui convergent vers un propriétaire, État ou puissance privée, mais les figures chiffrées, déformables et transformables d'une même entreprise qui n'a plus que des gestionnaires. [...] Le contrôle est à court terme et à rotation rapide, mais aussi continu et illimité, tandis que la discipline était de longue durée, infinie et discontinue. (Deleuze, 1990, p. 245-246)

Outre les filtres de réalité, *Suprématie* souligne l'importance de Mmémosyne, l'intelligence artificielle du *Harfang*, qui permet le contrôle permanent des activités des membres à bord, contribue aux actions guerrières et fait état de virus visant à infiltrer ou à paralyser la communication. On pourrait en outre relier la corrélation entre la machine de guerre et la mondialisation à l'idée de déchéance de la cité. En effet, Manola Antonioli rapproche le capitalisme avancé deleuze-guattarien des thèses de Carlo Galli, pour qui l'espace de la mondialisation est celui d'un Empire global en lutte contre les anomalies qu'il produit lui-même; la mondialisation génère la guerre comme manifestation des contradictions qui la hante :

La guerre globale apparaît donc comme un conflit qui oppose la mondialisation capitaliste, ses armées et ses polices, à un « terrorisme » mondialisé tout autant déterritorialisé et rhizomatique, aussi abstrait, fantasmatique et insaisissable que le système politique mondialisé, dont il constitue la face sombre [...]. (Antonioli, 2003, p. 146)

L'action d'Alcaino aurait ainsi pour but de rétablir la cité ou de tracer la voie à une critique constructive de la nouvelle machine capitaliste. Elle participerait de ce que Deleuze et Guattari associent aux luttes de la « minorité ». Les minorités se

définissent non pas par leur nombre, mais plutôt par le devenir et l'écart par rapport à un axiome majoritaire; « si elles sont révolutionnaires, c'est parce qu'elles portent un mouvement plus profond qui remet en question l'axiomatique mondiale » (1980b, p. 589). L'action micropolitique, moléculaire des mondes (ou États) minoritaires permet de résister à l'action majoritaire (suprême) sans nécessairement l'abattre; il est vrai que si Alcino a détruit Canterna, il n'a que blessé la Suprémie. Il n'empêche qu'aux flux déterritorialisés, mortifères, des machines capitaliste et guerrière ne peuvent répondre que les flux d'une autre machine de guerre, celle-là au service du rétablissement de la Cité.

Les machines désirantes

Il n'est pas innocent que le narrateur cite l'extrait de l'archéocantate de l'Erdichter Baudelaire : « *Je suis la plaie et le couteau! Je suis la victime et le bourreau!* » (McAllister, 2009, p. 631) Le chronotope rhizomatique véhicule des flux dont la violence se répercute non seulement sur les socius, mais aussi sur les personnages, ces machines célibataires sur lesquelles nous concluons notre étude, en s'intéressant surtout au roman.

Il n'y a pas d'opposition, selon Deleuze et Guattari, entre la production désirante individuelle et la réalité matérielle de la production sociale. Les flux de désir dérivent à la fois des machines fantasmatiques et des machines techniques et sociales, et s'inscrivent sur un corps plein sans organes (1980a, p. 15-22), en d'autres termes le vide entre les organes dans un organisme, au centre du sujet. « Défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supposent

tout un agencement, des circuits, des conjonctions [...], des territoires et des déterritorisations mesurées à la manière d'un arpenteur » (Deleuze et Guattari, 1980b, p. 198). Le socius, par définition, doit canaliser les flux produits par la machine désirante; or la machine capitaliste (qui plus est, sa forme avancée du mondialisme) tend à la déterritorialisation des flux (Deleuze et Guattari, 1980a, p. 41) tout en inhibant cette tendance, c'est-à-dire qu'elle met en place de nouvelles territorialités imaginaires ou factices qui lui permettent de recoder les individus. Les dérives névrotiques, perverses, sinon schizophréniques qui découlent de la dislocation de l'identité prennent source dans le capitalisme : « ni l'homme ni la femme ne sont des personnalités bien définies — mais des vibrations, des flux, des schizes et des "nœuds" » (Deleuze et Guattari, 1980a, p. 434).

Cette idée de corps sans organe parcouru de bandes désirantes s'actualise d'abord sur le plan physique. Outre les espèces intelligentes manipulées par les humains (Trudel, 1997, p. 129), les textes présentent des sophontes entés de greffes technologiques, de nanosystèmes ou de biosystèmes intégrés (Trudel, 2000, p. 288). « Elle avait grandi dans un corps truffé d'implants, habituée à se brancher sur les circuits de la stellanef [...]. Marang faisait-elle la moindre distinction entre les cellules de son corps et les nanomécanismes de la matrice? » (Trudel, 1997, p. 144) Un personnage ira jusqu'à imaginer qu'en fait, « les cerveaux des vaisseaux et [...] les programmes suprémates s'affrontaient sur le champ de bataille de conscience des sophontes les servant » (Trudel, 1999, p. 30). Les Suprémates, comme nous l'avons vu, portent des filtres de réalité qui permettent aux dirigeants de contrôler toute pensée rebelle :

Tout de l'être humain, son corps biologique, mental, musculaire, cérébral, flotte autour de lui sous forme de prothèses mécaniques ou informatiques. [...] En fait, au lieu de graviter autour de lui en ordre *concentrique*, toutes les fonctions du corps de l'homme se sont satellisées autour de lui en ordre *excentrique*. [...] Par rapport aux satellites qu'il a créés et mis sur orbite, c'est l'homme avec la planète Terre, avec son territoire, avec son corps, qui est aujourd'hui satellisé. De transcendant, il est devenu *exorbitant*. (Baudrillard, 1990, p. 37. Italiques de l'auteur)

Les transformations physiques peuvent s'effectuer sur le plan personnel, comme chez les Multimorphes (McAllister, 2009, p. 289), ou servir d'idéologie dominante, chez les Mosaïstes. De son côté, Alcaino se sent diminué par le fait qu'on lui a retiré ses greffons qui lui permettaient de se brancher sur la mémoire de l'ordinateur central (p. 301). Il est à noter que le narrateur insiste sur la supériorité de l'individu ne possédant pas d'implant : Alcaino n'est pas asservi aux données fournies par Mnemosyne — donc à une vision du monde — et possède une créativité imprévisible que ne permettent pas les implants (p. 251). Mû par ses désirs vengeurs, il s'est néanmoins doté d'une autre forme de greffes, illégale : il s'est asservi une meute de Dikkiks, une race de carnassiers féroces remodelés génétiquement pour en faire des guerriers et des esclaves (p. 386 et 431-432).

Sur le plan psychologique, de nombreux personnages connaissent bien ces flux de désirs produits, coupés, et renaissants : ils sont la plaie et le couteau ; la plaie, car leur douleur, sinon leur traumatisme, est le plus souvent liée aux flux de la Suprémie ; le couteau, car ils répondront aux déterritorialisations suprêmes par la production de nouveaux flux. En général, l'environnement sociopolitique et

technologique favorise les délitements identitaires ou les reterritorisations névrotiques. Ainsi, au bonheur canterniste basé sur la certitude d'avoir raison, fait donc écho, chez les sophontes non-suprêmes, la volonté d'échapper à la réalité par les séjours dans la virtualité; ils souhaitent « s'enrouler dans la gaze au point de ne plus rien voir du monde extérieur, car ils n'acceptaient que leur propre vision des choses. Les pires cas se réfugiaient dans les mondes imaginaires qu'ils avaient eux-mêmes créés » (McAllister, 2009, p.583). Le narrateur mentionne en outre les effets schizophrénisants du syndrome du palimpseste :

Même avec l'aide des implants, le cerveau humain était incapable d'intégrer et gérer l'accumulation des souvenirs sur plus de deux siècles. [...] C'était le sens de l'identité qui se délitait, submergé par les sédiments du temps passé. [...] Certains humains choisissaient la survie physique au mépris du moi passé. Les plus cruels considéraient ces obsédés de la survie comme des palimpsestes ambulants, grattés et regrattés, qui avaient choisi de vivre un éternel présent au prix de mille assassinats. Les plus compréhensifs les considéraient comme des imposteurs s'ils s'obstinaient à porter le même nom que leur ancien moi. » (McAllister, 2009, p. 444-445)

Que ce soit par le syndrome ou le refuge dans la virtualité, les sophontes « s'éta[le]nt sur le pourtour du cercle dont le moi a déserté le centre » (Deleuze et Guattari, 1980a, p. 28).

Le corpus abonde en personnages qui s'interrogent sur leur perception de la réalité (Trudel, 1999, p. 22), se voient acculés à la mort à la suite d'une situation de crise (Trudel, 1992, p.19), ou encore connaissent une existence toute virtuelle, mais marquée par des flux de dépressions doublés de pulsions suicidaires, bientôt contrecarrés par l'amour (Trudel, 1998, p. 447). Dans le roman, Lynga, la Seconde du *Harfang*,

Mnémosyne et Alcaïno nous semblent des exemples d'ébranlement identitaire et de flux déliés. Née dans un cylindre d'Elseneur, Lynga rejette l'idéologie puriste (qui refuse tout implant) de ses compatriotes, puis sa famille qui lui a volé son fœtus; elle s'enfuit, dans le sillage d'un amour malheureux. Sa colère, puis ses regrets quant à son fils deviennent douleur aiguë quand elle apprend la destruction d'Elseneur par les Suprémates (McAllister, 2009, p. 278). Toutefois, elle vomira pourtant la décision du commandant Alcaïno de détruire Canterna; il s'agit d'un génocide, même si c'est de l'ennemi qu'il s'agit. Par ailleurs, c'est pour contribuer aux objectifs du *Harfang* qu'elle accepte de dissoudre son esprit (p. 446) dans Mnémosyne, de « se disperser, [de] laisser les divers éléments de sa psyché travailler indépendamment, perdre leur cohésion » (p. 589) lors des Communions solennelles. Mnémosyne elle-même fait figure de corps sans organe parcouru de flux désirants. Cette intelligence artificielle qui se compare à une divinité est la dernière nef intelligente datant de la Première Völkerwanderung. « [D]ispersée sous la forme de filaments moléculaires et d'agrégats cristallins » (p. 253), l'IA est un être vivant, avec ses signes de vieillissement (la scission en personnalités indépendantes) et des sentiments, comme la solitude et la peur d'être devenue folle lors d'une boucle temporelle (p. 591). Car les dangers de dissociations demeurent présents; elle est d'ailleurs victime d'un parasite phordal installé par une taupe canterniste : « Ma mémoire est corrompue, mes fonctions d'identité sont endommagées. Je me rappelle ce que je suis, mais pas très bien *qui* je suis » (p. 482, italiques dans le texte). Enfin, Mnémosyne favorise le projet de destruction de Canterna pour assouvir sa propre vengeance : l'ennemi n'a-t-il pas détruit ses sœurs?

Alcaino apparaît le personnage le plus développé en termes d'identité altérée, de bandes de désirs produites et coupées, dérivant vers la folie obsessionnelle. Ce Canterniste avait douté de l'idéologie suprémate et, pour cela, avait été enfermé dans un narrenschiff. S'il s'en échappe et se retrouve commandant du *Harfang*, poussé par son désir de combattre ses anciens compatriotes, une partie de lui-même demeure encore sur sa planète d'origine : « Ma mémoire [...] est plurielle. Parfois, je suis encore l'homme que j'ai été, un guerrier suprémate et un père de famille de Canterna. » (McAllister, 2009, p. 144) Sa mémoire apparaît trouée en raison des implants que les Canternistes lui ont retirés (p. 323), filtres dont il garde la nostalgie : ils lui procuraient appartenance et sécurité. C'est pourquoi l'identité d'Alcaino reste à jamais marquée : « Les Suprêmes l'ont brisé, et seule sa volonté l'a gardé malgré les fêlures. Par moments, il est comme une machine de l'ère pré-spatiale, une chose sans esprit, un automate aveugle qui n'est mû que par sa rage de vivre » (p. 523). Les flux de haine, mêlés de regrets et de nostalgie, s'exacerbent au fil des événements et dériveront en folie obsessionnelle. Mais au prix de sa propre vie, il aura assouvi ses bandes de désirs les plus profonds : « L'avenir qu'il avait choisi le rattrapait. Cette fois, il ne fuirait pas. Le soleil, et le vent... Comme la promesse d'un été qui ne finirait jamais. » (p. 663)

« *Je suis la plaie et le couteau! Je suis la victime et le bourreau!* » résume bien les flux parcourant à la fois les machines sociales et les machines individuelles désirantes. Les flux de désirs oscillent entre les déterritorialisations et les reterritorialisations opposées produites par la machine de guerre suprémate et celle, « terroriste », car visant le lissage de l'espace strié, des mondes libres. Le chronotope du rhizome

véhiculerait l'idée d'un capitalisme avancé dont il faut contrecarrer les périls, d'une cité dont il faut rétablir la grandeur, même au prix de la violence. Ces flux à la fois révolutionnaires et conservateurs, potentiellement cathartiques et aliénants, sont aussi ceux des machines célibataires, parcourues de bandes de désir et à l'identité flottante. « Mon désir gonflé d'espérance / Sur tes pleurs salés nagera / Comme un vaisseau qui prend le large » (Baudelaire) : tel le rhizome, poussant dans des directions mouvantes, sans axe génétique, multiple, rien d'humain n'est étranger aux machines désirantes de l'univers Suprémie.

Bibliographie

- ANTONIOLI, Manola. (2003), *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan.
- BALIBAR, Étienne. (2001), *Nous, citoyens d'Europe? Les frontières, l'État, le peuple*, Paris, La Découverte.
- BAUDELAIRE, Charles. (1972 [1857]), « L'héautontimorouménos », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française, p. 80.
- BAUDRILLARD, Jean. (1990), *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée.
- BOLTANSKY, Luc et Ève CHIAPELLO. (1999), *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais ».

- BUYDENS, Mireille. (2003), « Espace lisse / espace strié », dans Robert Sasso et Arnaud Villani (dir.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, coll. « Les Cahiers de Noesis », n° 3, p. 130.
- DELEUZE, Gilles. (1990), *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. (1980a [1972]), *Capitalisme et schizophrénie I : L'anti-Œdipe*, nouv. éd. augm., Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- . (1980b), *Capitalisme et schizophrénie II : Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- FOUCAULT, Michel. (1974), « La naissance de la médecine sociale », dans *Dits et écrits*, t. III, Paris, Gallimard.
- . (2004a), *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Seuil-Gallimard, coll. « Hautes Études ».
- . (2004b), *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Seuil-Gallimard, coll. « Hautes Études ».
- MCALLISTER, Laurent. (2009), *Suprématie*, Paris, Bragelonne SF.
- . (s.d.). <<http://www.laurentmcallister.com/Amas.html>>.
- RESSOURCES NATURELLES CANADA.
<<http://cfs.nrcan.gc.ca/soussite/glfc-tree-planting/glossaire>>.
- TRUDEL, Jean-Louis Trudel. (1992), « La Douzième Vie des copies », *Solaris*, n° 103, p. 15-19.
- . (1997), « Le choix du lion, le festin des chacals », *Étoiles vives*, n° 1, p. 125-155.

- (1998), « Scorpion dans le cercle du temps », dans Serge Lehman (dir.). *Escales sur l'horizon. Science Fiction*. Paris, Fleuve noir, coll. « SF », p. 387-469.
- (1999), « Stella Nova », *Galaxies*, n° 13, p. 15-30.
- (2000), « L'Arche de tous les temps », dans Jean-Claude Dunyach, *Escales 2000. Douze récits de science-fiction*, Paris, Fleuve noir, p. 253-292.

Résumé

Sous le pseudonyme de Laurent McAllister, Jean-Louis Trudel et Yves Meynard écrivent en collaboration depuis 1989 des textes de *hard SF* et de *fantasy* orientés vers le renouvellement générique. L'univers de *Suprématie*, riche, regroupe un roman éponyme et des nouvelles signées par Meynard, Trudel ou McAllister. Un de ses motifs récurrents est certainement celui du pouvoir et de son corollaire, la violence, déclinée selon plusieurs modes, allant de la thématique au chronotope et au style. Beaulé y voit des affinités avec certaines des thèses proposées par Deleuze et Guattari sur le capitalisme avancé.

Abstract

Writing under the pseudonym of Laurent McAllister, Jean-Louis Trudel and Yves Meynard have worked in collaboration since 1989, composing texts of both hard SF and fantasy which work toward these genres' renewal. The rich universe of *Suprématie* includes an eponymous novel and several short stories signed by Meynard, Trudel or McAllister. One of the recurring motifs is certainly that of power and its corollary, violence, articulated in several modes, ranging from the thematic to the chronotope, and styles. Beaulé finds here affinities with certain theses about late capitalism proposed by Deleuze and Guattari.

Aliss de Patrick Senécal : la métalepse ontologique comme instrument du fantastique

Clotilde Landais
Purdue University

Le récit fantastique, construit sur les conventions du récit réaliste, vise à générer différents degrés de peur chez son lecteur. Pour ce faire, l'intrusion brutale d'un phénomène surnaturel dans une représentation réaliste de l'univers contemporain de l'auteur et de son lecteur suffit généralement. Des œuvres fantastiques du XIX^e siècle, telles que « *The Fall of the House of Usher* » d'Edgar Allan Poe (1840) ou *Dracula* de Bram Stoker (1897), nous en offrent des exemples. Dans le cas contraire, les descriptions terrifiantes peuvent être intensifiées pour susciter l'horreur, comme c'est le cas en fantastique obvie,

où le personnage, et donc le lecteur, sont mis en présence du phénomène dans toute sa monstruosité. Toutefois, les auteurs du genre peuvent également recourir à la narration même pour déstabiliser le lecteur et l'effrayer. En effet, comme le rappelle Jean Fabre (1992, p. 189), nous savons depuis Freud (1919) que le fantastique est un jeu sur l'écriture. Ce jeu se manifeste par rapport aux règles dans lesquelles se développe le discours fantastique, à commencer par son rapport au réel. Ainsi, le sentiment d'inquiétante étrangeté peut survenir par le biais de l'effacement de la frontière entre réel et imaginaire, lorsqu'un personnage considéré comme fictif dans l'espace fictionnel prend vie, par exemple. Au cinéma, Woody Allen notamment a utilisé ce procédé dans le film *The Purple Rose of Cairo* (1985), dans lequel un personnage de film sort de l'écran pour s'enfuir avec une spectatrice et découvrir l'univers de celle-ci. Ce procédé, courant en fantastique, est lié à la confusion des niveaux narratifs. En effet, si les niveaux diégétique et métadiégétique coïncident souvent dans un texte, ils sont normalement imperméables. Or, un procédé narratif brise volontairement cette frontière entre les deux niveaux, suscitant chez le lecteur « un désarroi, une espèce d'angoisse ou de vertige » (Cohn, 2005, p. 129) : il s'agit de la métalepse ontologique, telle que redéfinie par Genette.

Dans « Discours du récit », Genette attribue une dimension narrative à cette figure rhétorique, désignant ainsi « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement » (Genette, 1972, p. 244). La métalepse ontologique suppose donc un récit composé d'au minimum deux niveaux diégétiques pour pouvoir transgresser cette frontière habituellement imperméable, c'est-

à-dire pour effacer la distinction entre le monde de celui qui raconte (la narration) et le monde qui est raconté (les événements narrés). Si ce procédé de transgression des niveaux narratifs n'a été défini que récemment par les chercheurs, le fantastique l'a mis en œuvre dès ses origines, comme le montrent les analyses de Roland Heine (1974) et Dorrit Cohn (2005) à propos du conte d'E. T. A. Hoffmann, *Der Goldne Topf* (1958 [1814]). En littérature contemporaine, des auteurs comme Julio Cortázar — dans « Continuidad de los Parques » (1956) par exemple, où un lecteur est victime d'un meurtre qui arrive dans l'histoire qu'il est en train de lire —, Stephen King ou Patrick Senécal continuent d'exploiter les effets d'inquiétante étrangeté qui découlent de la métalepse ontologique.

Ainsi, dans son roman *Aliss* (2000), Senécal a recours au procédé métaleptique. Cependant, contrairement à Stephen King, il ne l'emploie pas simplement entre les niveaux diégétique et métadiégétique, mais entre la narration et la fiction d'un côté, et entre trois niveaux de fiction de l'autre. *Aliss* comporte en effet deux types de métalepses. Tout d'abord, une métalepse qualifiée d'« extérieure » par Cohn (2005, p. 22-125), consistant en une série de jeux de glissement entre narration et fiction. Elle est également appelée « métalepse d'auteur ». Il s'agit de la forme de métalepse la plus courante, qui vise à renforcer l'effet de fiction, non à créer un effet proprement fantastique. La métalepse à effet d'inquiétante étrangeté est celle à laquelle nous nous intéresserons ensuite. Elle est dite « intérieure » (Cohn, 2005, p. 125-130), car elle se produit entre différents niveaux de l'histoire elle-même. Comme le souligne Irène Bessière, « [p]ar ce jeu des niveaux de la narration [...],

l'organisation du texte est, elle-même, une structure d'interprétation » (1974, p. 194).

Le roman de Senécal se compose en effet de trois niveaux de fiction. Celui de la fiction proprement dite tout d'abord, à savoir les événements narrés par le personnage d'Aliss, le niveau de la fiction de Lewis Carroll¹ ensuite et, enfin, le niveau de la fiction issu d'un autre texte de Senécal, qui entretient également une relation transtextuelle avec le roman *Aliss*. La présence de trois niveaux de fiction dans un même récit et leurs relations transtextuelles nous amèneront enfin à nous intéresser à la perméabilité de la frontière entre réel et imaginaire dans le roman, reflétée par la construction métaleptique du récit.

La métalepse d'auteur

Le niveau de la narration est constitué au sens strict des « grands choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose » (Reuter, 2003, p. 40), soit ce qui nous donne le récit comme fictionnel. Ce niveau de la narration est explicité ici par un narrateur homodiégétique qui présente au narrataire le récit comme un conte : « Notre conte, comme il se doit, s'ouvre sur une situation initiale en apparence équilibrée [...]. » (Senécal, 2000, p. 7) Ce narrateur apparaît aux débuts de chapitres, en italique. Fonctionnant sur le mode narratif du « raconter », il ne dissimule pas sa présence et fait figure de conteur. Il n'est pas le narrateur des événements

¹ Pour une étude plus complète de la réécriture des contes de Lewis Carroll par Senécal, voir Landais (2009, p. 50-61).

rapportés dans le récit puisque c'est le rôle d'Aliss, mais il intervient à chaque chapitre pour résumer la situation, poser des questions ou donner des indices sur la suite des aventures de l'héroïne :

Hé bien, hé bien! Voilà une première péripétie assez mouvementée! Comment s'en est sortie Aliss? Est-elle blessée? Ou, pire, morte? Allons, ami lecteur, ne t'inquiète pas trop. Les héros ont-ils l'habitude de mourir dans les contes? Et puis, nous n'en sommes même pas au tiers de notre histoire... Nous avons besoin d'elle jusqu'à la fin... (p. 131)

Bien que ce narrateur, par cette omniscience qu'il a de l'histoire et sa position de conteur, puisse s'apparenter à l'auteur de l'objet-livre, Patrick Senécal, cet énonciateur interne au récit est à différencier de l'auteur, l'écrivain de chair et de sang. En effet, extérieur à la fiction au sens où il n'appartient pas aux événements narrés, ce narrateur n'appartient pas, contrairement à l'écrivain du roman, à ce que Reuter appelle le « hors texte » (2003, p. 10), c'est-à-dire à notre monde réel. De même, le lecteur ne doit pas être confondu avec le narrataire. Ce dernier est le lecteur idéal, imaginé par l'auteur et sans adéquation avec le public réel qui lira le texte. Dans ce niveau de la narration, le narrataire est l'interlocuteur du narrateur, qui se voit ainsi interpellé par un « ami lecteur » récurrent en vertu de la fonction communicative du narrateur. Ces apostrophes donnent lieu à un jeu entre ces deux instances de la narration.

Par ailleurs, sa position extérieure aux événements narrés permet au narrateur de tenir une fonction métanarrative, qui consiste à commenter le texte en signalant son organisation interne. Il s'agit en fait d'une fonction complémentaire à celle de régie, qui consiste à organiser le récit. Nous en trouvons une

illustration lorsque le narrateur fait explicitement référence au schéma proppien du conte² : « Notre conte s'ouvre, comme il se doit, sur une situation initiale en apparence équilibrée. [...] Mais si on y regarde de plus près, nous constaterons que notre héroïne Alice a déjà pris une décision qui est venue briser cet équilibre. » (Senécal, 2000, p. 7)

Cette fonction métanarrative peut également se traduire par un jeu entre le narrateur et le narrataire, comme lorsque le narrateur suppose une connaissance théorique de la littérature de la part du narrataire :

Dis-moi, ami lecteur, qu'est-ce qui est indispensable à tout héros dans ses aventures en terres étrangères? Bien deviné : un conseiller, un guide, un adjutant! Pour cela, notre héroïne sait à qui s'adresser... Mais dans une telle aventure et dans une telle contrée, un adjutant saura-t-il respecter les règles du schéma actantiel conventionnel? (p. 239)

Ici, le narrateur suppose de la part du narrataire une connaissance non seulement de Propp, mais également du schéma actantiel de Greimas (1966, p. 180).

Le narrataire peut enfin être encouragé à suivre le narrateur dans la fiction, comme s'ils étaient au même niveau que les personnages : « Alice est là, dans cette voiture... Allons la retrouver! » (p. 7) Ou encore, le narrateur peut sortir de la narration et apostropher le narrataire, comme s'il était au même niveau que lui : « Pourtant, il reste encore pas mal de pages, ami lecteur, n'as-tu pas remarqué? » (p. 353)

² Vladimir Propp trace dans *Morphologie du conte* (1970) un schéma du conte qu'il reprend dans les *Racines historiques du conte merveilleux* (1983). Malgré les nombreuses limites dues à la spécificité des contes oraux russes qui constituèrent le terrain d'étude de Propp, ce schéma reste la référence dans le domaine.

Ainsi, cette première métalepse dite « d'auteur » a pour objet, selon Dorrit Cohn, de présenter « une rupture radicale de la frontière habituellement ferme et fermée entre l'action narrative et l'acte narrateur, ou (pour employer les termes de Jean Ricardou) entre le récit d'une aventure et l'aventure du récit » (2005, p. 125-130). Cependant, *Aliss* comporte également ce que Cohn appelle métalepse intérieure, soit une transgression narrative entre deux niveaux de l'histoire elle-même. Or, le roman comporte trois niveaux de fiction distincts, se définissant par leur appartenance à trois univers différents, mais liés les uns aux autres. Nous les présenterons distinctement tout en étudiant la relation de transtextualité qui les unit.

La métalepse intérieure

Le premier niveau de fiction correspond au récit principal, à savoir celui de la fiction proprement dite. Il s'agit donc des aventures vécues et narrées par l'héroïne de ce roman, *Aliss* :

Je traverse le pont.

Drôle de *feeling*. Pas d'emprunter le pont Jacques-Cartier comme tel (je l'ai quand même fait une centaine de fois), mais de le traverser en sachant que je ne le reprendrai plus. Pas avant un bon bout de temps, en tout cas. (p. 7)

La narratrice autodiégétique met ainsi en œuvre sa fonction narrative, qui consiste à raconter un monde. À l'inverse du conteur omniscient, *Aliss* raconte ce qui lui arrive au présent, utilisant le mode du « montrer » et une focalisation interne. Cette position lui interdit de prendre de la distance par rapport aux événements, et ses émotions en sont d'autant plus brutes. Ces

divers procédés favorisent l'effet de réel, déjà grandement construit par le lieu initial de l'action qu'est la ville de Montréal et le langage parlé des personnages. Le lecteur a ainsi l'impression d'être proche de l'héroïne et peut suspendre son incrédulité dans la mesure où ce qui est raconté correspond à la réalité du personnage. Toutefois, contrairement au narrateur-conteur, la nature du narrateur Aliss ne laisse aucun doute : personnage de fiction, elle évolue dans un monde qui ne l'est pas moins, bien qu'il lui apparaisse réel. En cela, elle est un personnage diégétique, inscrite dans une narration et une fiction.

Le deuxième niveau de fiction est celui de l'univers de Lewis Carroll. En effet, les aventures de l'adolescente Aliss sont guidées par les récits de Carroll, qui servent de trame au roman de Senécal. Les contes victoriens se situent donc également au niveau des événements narrés, constituant ainsi un deuxième niveau de fiction dans le roman québécois. Par ailleurs, l'introduction, dans un récit d'un univers de fiction préexistant, même réécrit comme ici, a pour effet de présenter ce niveau de fiction comme un univers métadiégétique, une fiction dans une fiction.

Le troisième et dernier niveau de fiction présent dans *Aliss* est celui de *5150, rue des Ormes* (Senécal, 2001), qui est un autre roman de Senécal. Le fait, pour un auteur, de croiser des personnages appartenant à des fictions différentes n'est pas rare. Stephen King, par exemple, emploie souvent cette technique, qui consiste à faire de personnages secondaires d'un roman les héros d'un autre, ou vice versa. Senécal lui-même n'est pas étranger au principe puisqu'un personnage de *5150, rue des Ormes*, le Dr Lacasse, n'est autre que le narrateur du roman *Sur le seuil* (1998). Cette technique du *cross-over* crée ce que Linda Hutcheon appelle « a self-sufficient aesthetic system

of internal relations among parts that aim at an Aristotelian harmony which the reader actualizes³ » (1987, p. 7). Ce faisant, cette pratique développe une certaine connivence entre un auteur et son lectorat.

Le lien se fait ici par le personnage de Michelle Beaulieu, alias la Reine Rouge. Michelle est la fille de Jacques et Maude Beaulieu, le couple tortionnaire de la « maison des horreurs » (Senécal, 2000, p. 424), sise 5150, rue des Ormes, à Montcharles. Réfugiée au Wonderland, cette meurtrière récidiviste est devenue la reine du quartier deux ans avant l'arrivée d'Aliss. Elle le gouverne selon sa logique : aucun tabou, aucune règle si ce n'est d'être authentique dans tout ce que l'on entreprend. Tout ce qui n'est pas accepté dans le monde « normal » (la drogue, une sexualité débridée, la violence gratuite) y est le bienvenu. C'est elle qui décide des épreuves imposées à Aliss, dans le but de l'obliger à se poser « la bonne question » (p. 207), celle de son identité réelle.

Par la continuité temporelle entre les deux romans et le personnage commun de Michelle, *Aliss* pourrait être la suite de *5150, rue des Ormes*. En effet, bien que Michelle et Aliss appartiennent à deux niveaux de fiction différents dans le roman éponyme, elles viennent du même « réel ». Cependant, dans une suite, les personnages sont clairement identifiés. Or, le fait que la reconnaissance de Michelle tienne à une accumulation d'indices que seuls les lecteurs connaissant le premier roman pourront trouver définit la relation entre les deux textes comme transtextuelle.

³ « un système esthétique autosuffisant de relations internes entre différentes parties visant à une harmonie aristotélicienne actualisée par le lecteur ». Je traduis.

En effet, la transtextualité joue sur une dimension de « culture du lecteur » qui est bien présente ici. Pour tout lecteur d'*Aliss* qui connaît *5150, rue des Ormes*, le lien entre la Reine Rouge et Michelle Beaulieu s'effectue très vite. Les premiers soupçons apparaissent dès que Charles mentionne la Reine Rouge :

- Ho, non! *Non decet!* Aucune information concernant la Reine Rouge ne franchira mes lèvres, sois-en assurée!
- La Reine Rouge? Vous l'appellez comme ça? (Senécal, 2000, p. 135)

En effet, c'est ainsi que Michelle aime à s'appeler dans *5150, rue des Ormes* : « Je suis pas folle, moi... [...]. La Reine Rouge est pas folle... » (Senécal, 2001, p. 200) Ces soupçons se confirment lorsque l'on apprend que la Reine Rouge n'est connue sous aucun autre nom et que, d'un point de vue sexuel, elle a « une spécialité, qui l'a rendue bien vite célèbre » (Senécal, 2000, p. 246). Cette particularité renvoie à un épisode de *5150, rue des Ormes*, où l'on découvre que Michelle a la capacité d'éjaculer : « Michelle renversa la tête en poussant un long cri de plaisir déchirant, sauvage. Un frisson contracta les muscles de ses cuisses et, d'entre ses doigts qui frottaient son clitoris, un jet de liquide incolore et poisseux gicla de son sexe. » (Senécal, 2001, p. 336)

De même, un autre indice est donné au lecteur lorsque Chess décrit la Reine comme quelqu'un qui n'a « pas de frontières » (Senécal, 2000, p. 250), ce qui fait écho au passage suivant de *5150, rue des Ormes* :

- Je me donne pas de raisons, ni de code, ni rien! C'est ça le problème avec p'pa. Ses supposées règles morales l'empêchent de profiter pleinement du pouvoir.
- [...] Je lui demande de quel pouvoir elle parle.
- Le pouvoir d'être libre. [...] De tout. (Senécal, 2001, p. 199)

Enfin, lorsqu'Aliss découvre ses voisins empaillés, dans l'une des « salles d'exposition de la Reine » (Senécal, 2000, p. 288), le lecteur n'a plus aucun doute : la Reine Rouge est bien Michelle et, d'une certaine manière, elle a repris le flambeau de son père, comme le relève Aliss : « Tu t'appelles Michelle Beaulieu, tu viens de Montcharles, ta famille a été mêlée à une horrible histoire [...]! Pis même si je comprends pas le rapport, tu empailles des gens en souvenir de ton père! » (p. 503)

Ainsi, par le biais de la transtextualité se met en place ce que Reuter appelle le « jeu sur le savoir énonciatif » (2003, p. 56), qui permet au lecteur d'en savoir plus que le personnage. En effet, ici, Aliss doit quasiment attendre la fin du roman pour découvrir l'identité de celle qu'elle voit comme la surfemme, alors que le lecteur averti pouvait l'avoir découvert dans le premier tiers du récit : « Michelle Beaulieu... Le vrai nom de la Reine! » (Senécal, 2000, p. 424)

C'est par ce personnage à la fois extra- et intradiégétique de Michelle qu'apparaît la complexité du degré de liaison entre les niveaux de fiction dans *Aliss*. En effet, deux de ces niveaux, appartenant à des fictions originellement différentes et indépendantes d'*Aliss*, s'inscrivent dans une relation transtextuelle avec le roman. L'une des caractéristiques de ce roman est donc d'emprunter des lieux, des personnages et même une partie de sa trame à des récits extradiégétiques. La présentation de ces différents niveaux de fiction nous a permis de voir les rapports qu'entretiennent les deux textes antérieurs au roman *Aliss* avec ce dernier. Cependant, dans *5150, rue des Ormes*, Senécal avait déjà créé une relation de transtextualité entre ce roman et les contes de Carroll, qui sert de fondement à l'intrigue d'*Aliss*.

C'est en effet dans ce récit que se trouve la genèse des aventures vécues par Aliss dans le roman éponyme. Michelle nous y est présentée comme une adolescente fascinée par la Reine de Cœur des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1960 [1865]), qu'elle préfère appeler la Reine Rouge. Elle la dessine, a peint sa chambre en rouge, s'habille en rouge, etc. :

[Michelle] lit beaucoup, à mon grand plaisir. L'autre jour, elle a lu *Alice au pays des merveilles* et a adoré ça. Tellement qu'elle s'est mise à dessiner un personnage du livre sur un grand carton.

— Tu dessines Alice, ma chérie? lui ai-je demandé.

— Non, la Reine Rouge! C'est elle qui décide tout! Et si quelqu'un est sur son chemin, elle lui coupe la tête! (Senécal, 2001, p. 262)

Le rapport de transtextualité est posé explicitement par la référence directe aux contes de Carroll.

Par ailleurs, tout au long du récit, Michelle ne cache pas son souhait de devenir la Reine Rouge. Elle se nomme d'ailleurs ainsi à plusieurs reprises, comme nous l'avons vu précédemment. Mais surtout, à la fin de *5150, rue des Ormes*, Michelle disparaît après avoir recouvert de son sang la reine d'un jeu d'échecs :

[S]ur le jeu d'échecs de Yannick, l'une des pièces blanches était recouverte d'une substance rouge et poisseuse. Il s'agissait de la reine, que l'on avait déplacée jusqu'au roi noir, le mettant ainsi « et mat ». Rapidement, on constata que la substance écarlate sur la reine était du sang. Plus tard, l'analyse révéla que ce sang n'était pas celui de Yannick Bérubé.

[...]

— Le plus curieux, fit le psychologue, c'est que la reine ne pouvait effectuer un tel mouvement. [...]

— L'agresseur ne doit pas connaître les règles du jeu, suggéra timidement un policier.

Le docteur Simard devint sombre et ajouta d'une voix basse, sans quitter la reine rouge des yeux :

— Je crois plutôt qu'elle les connaît, mais qu'elle ne les suit pas... (Senécal, 2001, p. 363-364)

Le lecteur devine alors que Michelle a plongé plus profondément dans sa fascination, ce qui est confirmé à la lecture d'*Aliss*, où nous la retrouvons en Reine Rouge personnifiée.

Ces différentes relations de transtextualité suggèrent que les interactions entre les trois niveaux de fiction sont plus profondes que de simples influences ou emprunts. Il semble en effet que chaque niveau de fiction soit enchâssé dans au moins un autre et que la frontière réputée immuable entre chaque niveau puisse être franchie. En effet, dans le roman, les deux protagonistes féminines, Aliss et Michelle, sont des personnages intradiégétiques qui appartiennent à des niveaux de fiction différents, mais qui se côtoient dans le récit. De même, toutes deux partagent un lien avec les contes de Carroll. Ainsi, les deux jeunes filles passent de leur univers diégétique (*Aliss* et *5150, rue des Ormes*) à un univers métadiégétique (les contes de Lewis Carroll). En d'autres termes, par le biais de la métalepse intérieure, deux personnages quittent leur monde « réel » pour entrer dans un monde de fiction. Mais si le passage d'Aliss dans l'univers métadiégétique de Lewis Carroll est écrit, celui de Michelle s'effectue « hors-champ », pour reprendre un terme cinématographique. En effet, son arrivée au Wonderland n'est narrée ni dans sa fiction d'origine, *5150, rue des Ormes*, ni dans le roman *Aliss*. Cette métalepse est donc induite par la transtextualité. Cependant, contrairement à Aliss, Michelle est un personnage diégétique qui a conscience de la transtextualité qui l'unit aux récits de Carroll. C'est ce qui la fait sourire

lorsque, sans s'en rendre compte, Aliss reprend les paroles de son homonyme victorien⁴ :

Alors, sans réfléchir, je lance quelque chose d'absurde, d'insensé, quelque chose dont je ne comprends même pas le sens moi-même :

— Qui se soucie de vos ordres! Vous n'êtes qu'un... qu'un jeu de cartes!

Tout le monde dans la salle éclate de rire. [...] La Reine se contente de sourire, tout en hochant la tête... (Senécal, 2000, p. 489-490)

Par ce niveau de conscience, Michelle montre une dimension métalectique supérieure à Aliss qui intensifie le sentiment d'inquiétante étrangeté provoqué par la perméabilité des frontières ontologiques. Cette idée de frontière est d'autant plus nette que Senécal insiste sur sa présence dans la narration, notamment par le biais du va-et-vient qui s'opère à chaque chapitre entre l'effet de fiction créé par le narrateur-conteur et l'effet de réel créé par la narratrice Aliss. Cette idée se trouve en outre dans la diégèse : « Je repense aux frontières de Verrue. C'est peut-être pas si idiot, ce qu'il racontait. En venant ici, au fond, j'ai traversé une frontière. » (Senécal, 2000, p. 77) En effet, comme nous allons maintenant l'étudier, cette perméabilité ontologique reflète dans le roman une perméabilité territoriale.

La perméabilité ontologique comme symbole de la perméabilité territoriale

Ce passage du réel à l'imaginaire, autorisé par une perméabilité des frontières ontologiques, symbolise une perméabilité

⁴ « "Who cares for *you*? [...] You're nothing but a pack of cards!" » (Carroll, 1960 [1865], p. 161) : « "Qui se soucie de *toi*? [...] Tu n'es qu'un jeu de cartes!" » (trad. Amy J. Ransom).

territoriale entre les deux mondes. Tout d'abord, comme dans le premier conte de Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, c'est un tunnel qui sert de passage entre le monde du réel du personnage et celui de l'imaginaire⁵ :

[L]e métro va évidemment plus vite que moi et, trois secondes plus tard, lorsque j'arrive enfin au bout du quai, les phares moqueurs sont déjà loin dans le tunnel.

[...]

Je tente quand même de deviner le nom de la station, malgré le peu de lettres encore visibles : W D R D. (Senécal, 2000, p. 23 & 26)

Toutefois, là où l'héroïne de Carroll était bel et bien coupée de son réel lorsqu'elle se trouvait au Pays des Merveilles, celle de Senécal garde un contact visuel avec la ville de Montréal, par l'intermédiaire du pont Jacques-Cartier, ce qui lui fait dire à son arrivée : « L'horizon s'allonge et je vois, très loin devant moi, légèrement sur ma gauche, le pont Jacques-Cartier. Enfin un point de repère connu! Ça fait du bien. » (Senécal, 2000, p. 80) La perméabilité entre les deux mondes semble donc plus importante que dans les récits de Carroll.

Cependant, ce n'est pas pour autant qu'Aliss peut librement passer de l'un à l'autre, comme elle le découvre rapidement. Tout d'abord, il n'existe qu'un seul moyen de rejoindre le réel : le métro (Senécal, 2000, p. 165). Ensuite, même par l'intermédiaire du métro, il n'est pas possible d'aller et venir librement entre les deux mondes :

— On peut donc quitter ce quartier et y revenir sans problème?

— C'est plus compliqué que ça.

— Ce qui veut dire?

— Tout est une question de choix et de désir réel. (p. 277)

⁵ « The rabbit-hole went straight on like a tunnel » (Carroll, 1960 [1865], p. 26 : « Le terrier continuait tout droit comme un tunnel » (trad. Amy J. Ransom).

Or, Aliss ignore qu'elle ne désire pas réellement quitter le quartier. Pour cette raison, lorsqu'elle retrouve le chemin du métro, elle découvre que la société est en grève : « Je marche sur Lutwidge, blasée. Je pense qu'il est temps que je change d'air. Le centre-ville, par exemple. J'arrive au métro : surprise! Une pancarte collée dans la porte indique GRÈVE GÉNÉRALE DE LA STCUM. » (p. 80) Toute retraite lui est donc coupée : la grève durera jusqu'à ce qu'Aliss comprenne qu'elle ne peut partir avant d'avoir achevé sa quête.

Cette perméabilité restreinte entre le réel et l'imaginaire est signifiée par le fait que, à quelque extrémité du quartier qu'elle se trouve, Aliss a toujours pour point de repère le pont Jacques-Cartier, vu d'un cul-de-sac. Ainsi, ce qui la rassurait au début devient rapidement inquiétant :

Au bout de trois quarts d'heure, j'arrive au cul-de-sac. Le même que la semaine passée. Le même chantier de construction désert devant moi. Et, surtout, le pont Jacques-Cartier, au loin, du même point de vue que la dernière fois.

Voyons! Je suis absolument certaine que j'ai pas refait le même chemin que l'autre jour. J'ai fait Lutwidge dans l'autre sens, je peux pas arriver à la même place!

Je fixe le pont Jacques-Cartier au loin [...]. Tout à coup, je tourne les talons. Reviens vers le quartier. Le pas raide.

[...]

Je me sens vraiment pas bien.

[...]

Au bout d'une quinzaine de minutes, les immeubles disparaissent... les terrains vagues apparaissent et... et...

... le pont Jacques-Cartier, là-bas...

Minute, là... Minute! Ça marche pas, ça, ça marche pas pantoute!
(p. 164)

De même, lorsqu'Aliss demande où se trouve le quartier par rapport à Montréal, on lui donne toutes sortes de réponses : « à

l'ouest de Verdun, je pense... »; « au sud du Plateau... Mais je suis pas sûre... »; « Je dirais pas loin d'Anjou » (p. 165-166). Le Wonderland se situe donc à la fois partout et nulle part. Il est comme un univers parallèle, mais également interne à la réalité de l'héroïne. Pour cette raison, les personnages font référence au « vrai » Montréal comme étant « là-bas », et Aliss, quant à elle, se répète qu'elle est « ailleurs » (p. 171) au Wonderland, pour tenter de se rassurer sur la folie qui l'entoure. Le fait qu'un univers réel et un univers imaginaire puissent se côtoyer, mais surtout que l'on puisse passer de l'un à l'autre sans toujours s'en rendre compte reflète une certaine perméabilité du réel à l'imaginaire, qui est symbolisée par la perméabilité ontologique.

Aliss de Patrick Senécal met donc en scène un univers littéraire qui prend vie. C'est ce passage du réel à la fiction, proprement fantastique, qui est à l'origine du sentiment d'inquiétante étrangeté évoqué par Genette et par Cohn puisqu'il sous-entend la négation d'une frontière normalement imperméable, entre réel et imaginaire. En autorisant une forme de jeu sur l'écriture, la métalepse ontologique se révèle un instrument privilégié du fantastique et en souligne la spécificité relevée par Freud.

Bibliographie

- BESSIÈRE, Irène. (1974), *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- CARROLL, Lewis. (1960), « Alice's Adventures in Wonderland » et « Through the Looking-Glass and What Alice Found There », dans Martin Gardner (dir.), *The Annotated Alice*, Harmondsworth, Penguin.
- COHN, Dorrit. (2005), « Métalepse et mise en abyme », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, p. 121-130.
- CORTÁZAR, Julio. (2004 [1956]) « Continuidad de los Parques », dans *Final del juego*, Madrid, Suma de Letras.
- FABRE, Jean. (1992), *Le Miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- FREUD, Sigmund. (1985 [1919]), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Ferson, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien. (1966), *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse.
- HAMON, Philippe. (1983), *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz.

- HEINE, Roland. (1974), « Die fictionale Reduktion der Transzendentalpoesie. E. T. A. Hoffmanns Märchen "Der goldene Topf" », dans *Transzendentalpoesie: Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, p. 154-202.
- HOFFMANN, E. T. A. (1958 [1814]), « Der goldne Topf », *Werke*, Wien, K. Desch, p. 5-79.
- HUTCHEON, Linda. (1987), « Metafictional Implications for Novelistic Reference », dans Anna Whiteside et Michael Issacharoff (dir.), *On Reference in Literature*, Bloomington et Indianapolis, Indiana UP.
- LANDAIS, Clotilde. (2009), « L'hypertextualité révélatrice d'identité dans Aliss de Patrick Senécal », *Clair-Obscur*, vol. 5, p. 50-61.
- POE, Edgar Allan. (1966 [1840]), « The Fall of the House of Usher », dans *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Doubleday, p. 177-190.
- PROPP, Vladimir. (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- . (1983), *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- REUTER, Yves. (2003), *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan.
- SENÉCAL, Patrick. (2000), *Aliss*, Beauport, Alire, coll. « 2000 ».
- . (2001 [1994]), *5150, rue des Ormes*, Beauport, Alire.
- STOKER, Bram. (1997 [1897]), *Dracula*, New York, Norton.

Résumé

Avec *Aliss* (2000), Patrick Senécal rend hommage au roman de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* (1865). Chez Senécal, le roman pour la jeunesse se transforme en un roman pour adultes, variante « X »; il explore les limites du réel et du possible par le biais des aventures d'une adolescente de Beauport dans un Montréal parallèle. L'analyse structuraliste de Landais montre comment Senécal emploie la métalepse narrative pour effectuer le passage d'un personnage diégétique à un univers métadiégétique et engendrer le sentiment d'inquiétante étrangeté à la source du fantastique.

Abstract

With *Aliss* (2000), Patrick Senécal pays homage to Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* (1865). In Senécal's hands, the children's novel is transformed into a work for adults, nearly "X-rated;" he explores the limits of the real and the possible through the adventures of an adolescent from suburban Beauport in a parallel-world Montreal. Landais's structuralist analysis demonstrates how Senécal employs Genette's narrative metalepsis to move from a diegetical character to a meta-diegetical universe and to invoke the sense of the uncanny at the source of the fantastic.

Patrick Senécal (1995-2007) : de la normalité à la déviance, de la lucidité à la folie, de l'inaccessible sens à l'absurde monstruosité du non-sens

Estelle Girard

Dans le paysage littéraire du Québec, Patrick Senécal est considéré par plusieurs spécialistes comme le maître du roman fantastique et d'horreur québécois du XXI^e siècle. Parfois surnommé le « Stephen King québécois », Senécal a construit une œuvre unique¹ où se mêlent la banalité du quotidien, l'aléatoire et l'absurde, la violence et la cruauté, la raison et la

¹ Une liste exhaustive des œuvres, des articles, des scénarios et des prix décernés est disponible sur le site officiel de l'auteur.

déraison. L'auteur semble fasciné par le monde de la folie et du mal; il décrit le passage continu et hésitant dans l'association hybride de ces deux composantes, hybridation scénarisée dans le jeu des conflits entre les personnages torturés par l'emmêlement de l'humanité et de la bestialité.

De son propre aveu, ce qui fait le plus peur à Senécal, « ce ne sont pas les monstres, les loups-garous ou les vampires : ce sont les êtres humains » (cité par Fortin, 2001, p. 36). L'auteur traque les monstres humains, explore le côté sombre qui sommeille en chaque personne. Dans le cadre de cet article, il est impossible de présenter une analyse exhaustive de chaque roman senécalien. Je propose donc de saisir les thèmes de son œuvre à partir des couples de la raison et de la folie, de la norme et de la transgression, du sens et du non-sens. Le jeu dialectique de ces pôles binaires permettra également d'exposer la nature monstrueuse des divers acteurs senécaliens.

Ma démarche d'analyse du monstre senécalien se déploie sur l'axe des processus ternaires de symbolisation, concept emprunté à Paul Ricœur. Ce dernier a exploré le jeu ternaire des pronoms dans *Soi-même comme un autre* (1990) en mettant en scène une identité qui se cherche et le processus narratif qui exprime la quête de cette dernière en jouant sur les variations de pronoms de narration (1985). Résumée grossièrement, la théorie ricœurienne repose sur une triple mimesis : la figuration, la refiguration et la configuration (1988, p. 304). Chacune de ces situations ont en commun une logique ternaire qui permet d'en exprimer la complexité multiforme. Toutes les triangulations y sont ouvertes, mobiles, susceptibles d'inversions et réfractaires à toute logique moniste ou dualiste. En proposant une logique ternaire, il est possible de mieux déchiffrer les dualités

anthropologiques fondamentales, par exemple celles du bien et du mal, du sens et du non-sens, de la raison et de la déraison, de l'ordre et du chaos, de la finitude et de la démesure humaine, et d'examiner la tierce béance qui échappe aux délimitations et aux codes normatifs de ces dualités.

En s'inspirant du modèle ternaire, ma démarche se veut une tentative nouvelle d'exploration du champ de la monstruosité. Le processus ternaire de symbolisation de Ricœur permettra de dévoiler la multidimensionnalité du monstre senécalien et le jeu pluriel de la monstruosité. Ainsi, l'enjeu d'un *débordement* d'une logique dualiste se joue toujours au pluriel, car elle ouvre sur une monstruosité polymorphe et polysémique, avec ses contradictions, ses distorsions et ses ambivalences. Le monstre, comme tiers métaphorique, laisse entendre qu'il y a d'autres sens et non-sens au-delà des régulations de la conscience, du jugement ou de la conduite.

Les romans phares tels que *5150, rue des Ormes* (1994), *Le Passager* (1995), *Sur le seuil* (1998), *Aliss* (2000), *Les Sept Jours du talion* (2002) et *Le Vide* (2007) sont les principaux livres sur lesquels j'appuierai cette étude. On verra comment Senécal donne à lire autrement, dans ses divers romans, les repères entre les bons et les méchants. Il semble que les personnages senécaliens ne se réduisent pas facilement au principe général du bien et du mal et qu'ils s'inscrivent dans l'entre-deux de ces pôles. On note, ce faisant, un retournement de la place victimaire dans les récits senécaliens. Et au-delà de cette stupéfiante inversion de l'opprimé en tyran, Senécal permet au lecteur de prendre conscience de l'altération des lois à la frontière de l'illégalité et de l'illégitimité ainsi que la mise en place de règles de conduite hors norme érigées comme pratiques normatives. Les personnages

senécaliens font éclater la notion de violation d'un interdit. Leurs actions relancent les codes définitoires du bien et du mal. Par exemple, est-il monstrueux de mettre en pratique la loi du talion? Senécal déplace habilement la monstruosité de l'acte punitif ou sacrificiel sur l'axe de la raison et de la déraison. La projection des fantasmes et des démons intérieurs de certains personnages monstrueux s'inscrit à l'intérieur d'une logique du délire, d'une folie raisonnée. Les monstres parviennent à légitimer leur discours (dé)raisonnable sur ce qui est juste et injuste et font éclater la relation dyadique entre l'aliénation et la lucidité. Par le biais de la folie de ses personnages, Senécal met en lumière leur vide intérieur et leur absence de finalité, d'où peut-être leur quête excessive à chercher du sens dans le non-sens. Il sera intéressant de voir comment *Le Vide*, au titre évocateur, explore cette négation de la néantisation et du non-sens.

***Éclatement de la logique des systèmes de référence :
norme et transgression***

Élan vengeur, justice vindicative et usage purificateur de la violence font partie du réseau thématique caractéristique de l'œuvre de Senécal. La notion de vengeance et de justice est au cœur de son premier roman, *5150, rue des Ormes* : inspiré par les échecs, le personnage de Jacques Beaulieu juge les actes d'autrui avec l'intention morale du devoir d'appliquer sa propre Justice. C'est un psychopathe qui a construit dans sa cave un jeu d'échecs grandeur nature composé de cadavres. Les échecs représentent à ses yeux Le Grand Jeu de la Justice et seul un Juste au cœur pur peut prétendre à la victoire. Il retient contre son gré Yannick Bérubé, qui s'est trouvé à la mauvaise place au mauvais moment. Dans *Les Sept Jours du talion*, Senécal met en scène un père de

famille qui s'arroge un droit à la vengeance : quelque temps après que la police a arrêté l'homme qui a violé et tué sa petite fille Jasmine, un projet terrible germe dans l'esprit enténébré du docteur Bruno Hamel. Il va kidnapper le *monstre*, le séquestrer pendant sept jours dans un repaire secret spécialement aménagé, lui infliger les pires supplices, après quoi il l'exécutera. Ensuite, Hamel se rendra aux autorités.

Jacques Beaulieu et Bruno Hamel accomplissent des actes qui n'obtiennent du sens que dans la mesure où la vengeance et la violence sont considérées comme un droit individuel et comme une source de satisfaction libératrice de la haine. Conséquemment, Beaulieu et Hamel érigent un système expiatoire en fonction de leur propre règle de conduite, laquelle évacue toute référence à une transgression quelconque. Jacques Beaulieu, qui ressemble à un justicier, tranche entre l'armée blanche des purs, constituée d'individus intègres, et l'armée noire, composée de gens corrompus. Beaulieu se donne pour mission de faire régner la Justice et assume la responsabilité d'exécuter des êtres mauvais. Quant à Bruno Hamel, la probable libération conditionnelle du meurtrier de sa fille soulève en lui une vague de haine. Sa décision de le séquestrer et de le brutaliser répond au besoin d'apaiser son sentiment d'injustice et d'impuissance.

Au-delà des notions de vrai et de faux, de bien et de mal, de légitimité et d'illégitimité, les personnages senécaliens se déclarent quittes des reproches et des poursuites judiciaires qui pèsent sur eux et prononcent leur absolution. Car il faudrait être dans la même situation pour les comprendre! D'une certaine façon, ils revendiquent le droit de se soustraire aux

lois. Le dialogue suivant entre Bruno Hamel et sa conjointe Sylvie illustre bien cet état de fait :

— Si c'était... si quelqu'un d'autre faisait ce que tu es en train de faire, tu ne serais pas d'accord! reprit Sylvie. Tu trouverais ça insensé!

— Mais ça n'arrive pas à quelqu'un d'autre, justement, ça m'arrive à moi! rétorqua Hamel avec une colère inattendue. Toute la différence est là! (Senécal, 2002, p. 84)

Bruno Hamel devient donc une exception à laquelle la loi devrait s'adapter. Il réclame une certaine permissivité en matière de conduite; il déduit le droit de sa propre existence, de sa propre expérience de vie. Peut-on dire que Hamel a un sens erroné de la justice, sur l'application de *sa loi*? Habituellement, c'est l'institution judiciaire qui a le pouvoir de dire et d'appliquer le droit. Avec *Les sept jours du talion*, Senécal renverse le processus : c'est le citoyen qui revendique le droit et le pouvoir de se faire justice à lui-même.

La position de Jacques Beaulieu par rapport à la loi est semblable à celle de Bruno Hamel. Le personnage semble ne tuer ni par plaisir, ni par cruauté. Plutôt par devoir :

Tuer quelqu'un aujourd'hui, c'est un meurtre... À cause des valeurs, qu'ils disent... Mais justement, les valeurs d'aujourd'hui sont tout croches, hypocrites! Qu'on le veuille ou non, il y a des personnes qui méritent pas de vivre! Ils le méritent pas! Et moi, ces personnes-là, je les élimine! Parce que c'est Juste! [...] Mais personne a le « guts » de le faire, personne ose les éliminer! À cause d'une supposée morale qui, dans le fond, est hypocrite et encourage l'injustice! [...] Le vrai homme, l'homme qui mérite d'être un homme, c'est celui qui propagera la vraie Justice! Pis c'est ça que je fais! [...] Jamais de violence inutile ou de cruauté! Je le fais froidement, parce qu'il faut que je le fasse! Quelqu'un qui tue par plaisir ou par cruauté mérite autant de mourir! Mais pas moi! C'est un devoir. C'est tout! (1994, p. 133-134)

Jacques Beaulieu semble suppléer à des inaptitudes de la société à gérer le chaos. Il se donne la tâche et le devoir de pallier là où la société s'avère impuissante à redresser des systèmes défaillants. Il prend la responsabilité de mettre *son ordre* là où, selon lui, règne le chaos. Il tente de neutraliser l'anomie de la cité.

Au-delà de l'approbation ou de la condamnation quant à la légitimité de l'entreprise des personnages, Senécal propose la réflexion suivante : Beaulieu et Hamel deviennent les sources de la loi et seule cette loi constitue la mesure de leur conscience et de leur comportement. Ils choisissent des droits selon leur convenance et leurs intérêts : les lois sont pour les autres.

Dans *Aliss*, parodie d'*Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll, Senécal campe ses personnages dans un univers parallèle, un quartier fictif de Montréal où règne le chaos et où « c'est la logique conventionnelle qui semble illogique » (2000, p. 138). Il était une fois une jeune fille curieuse, délurée et sans gêne, Alice Rivard, qui aboutit dans un quartier de Montréal dont elle n'a jamais entendu parler. Sorte de cité maudite où règne en despote la Reine Rouge, entourée d'une faune désengagée des circuits normaux de la société. Au terme d'un procès retentissant, *Aliss* — nouvelle orthographe — est accusée d'avoir tenté de devenir *ce qu'elle n'est pas*. Elle est donc priée de retourner *là-bas*, parmi les siens. Et elle vécut heureuse et eut beaucoup d'enfants!

Dans *Aliss*, Senécal donne à lire l'éclatement des systèmes de référence en matière juridique, criminelle, sociale et civile. On assiste à une mise en crise générale de la norme. Dictature, violence, torture, meurtre, corruption, extorsion, chantage, duplicité, fourberie, prostitution et trafic de stupéfiants sont

politiquement corrects. Les criminels et les assassins agissent en toute impunité et leurs méfaits sont approuvés par la plus haute sphère du pouvoir, la Reine Rouge. Ce qui est mis en scène, c'est l'exercice d'un pouvoir subversif visant à protéger les meurtriers. La Justice assure l'immunité aux assassins.

Aliss est désignée comme bouc émissaire, comme *outsider* lorsqu'elle refuse de tuer son agresseur. Dans le récit, la Reine et ses sujets considèrent que l'adolescente observe une conduite illogique en s'abstenant de tuer son assaillant et que son inaction porte atteinte aux valeurs de la communauté. Le meurtre s'inscrit à l'intérieur d'une réglementation juridique non traditionnelle, mais fonctionnelle au sein de la collectivité. L'un des témoins au procès d'Aliss, Chair, laisse voir l'éclatement de toute logique judiciaire :

— Comme elle refusait de se faire justice elle-même en se vengeant d'un malotru qui l'avait frappée, j'ai voulu libérer ledit malotru. Mais comme elle a compris que ce malotru lui voulait toujours du mal, elle a voulu m'empêcher de le libérer. C'est ce qu'on appelle ne pas savoir ce que l'on veut, si vous voulez mon humble avis.

— Qu'en déduisez-vous?

— Hé bien, je dirais que cette Aliss ne comprend pas trop comment ça fonctionne ici. Elle a... disons... une autre façon de voir les choses... Une façon de fonctionner basée sur des valeurs, sur un code qui, pour nous, n'est pas très logique... (2000, p. 496)

Le discours de Chair est porteur de transgression, car il reflète la validation d'une justice inscrite *contre* la victime, en l'occurrence Aliss. Sous la gouverne de la Reine Rouge, la loi et la justice relèvent d'un illogisme qui prétend intégrer les contradictions, les conflits, les oppositions et les transcender.

Ainsi, la communauté relève d'un autre ordre, d'une loi et d'une justice *autres*, mystérieuses.

Camus cerne dans *L'Homme révolté* (1985 [1951]) un formidable contresens ou retournement à propos de l'inscription des codes normateurs d'aujourd'hui dans la société occidentale : « Le jour où le crime se pare des dépouilles de l'innocence, par un curieux renversement qui est propre à notre temps, c'est l'innocence qui est sommée de fournir des explications. » (cité par Bruckner, 1995, p. 189). Comment esquiver, dans l'œuvre de Senécal, la *crise* du normatif? L'auteur explore le problème du rapport à la norme; ses romans laissent sous-entendre qu'il y a une béance au cœur de l'appareil normatif. Cette béance est porteuse de chaos et de contradiction.

Monstrueux mental : folie et raison

Catatonie, folie, aliénation, psyché désaxée, maladie et déséquilibre mental sont des termes et des thèmes chers à l'auteur; « tous mes romans parlent de la très mince ligne qui sépare le normal et l'anormal, la folie de l'équilibre mental » (cité par Fortin, 2001, p. 36). Ce qui fait l'originalité de Senécal, c'est l'incapacité de réduire les multiples dimensions de la psyché de ses personnages à une simple logique moniste ou dualiste.

Par exemple, dans *5150, rue des Ormes*, l'élaboration d'un jeu d'échecs grandeur nature composé de cadavres donne l'une des clefs de la psyché de Jacques Beaulieu tout en dévoilant un pan des multiples dimensions du psychisme humain. Inspiré par les échecs, Beaulieu endosse les rôles de justicier et de vengeur : « Parce que je suis le justicier. Celui qui a raison. » (p. 100) Selon ce justicier, il y a des gens qui ne méritent pas

d'exister, c'est injuste qu'ils vivent et c'est juste qu'ils meurent. Beaulieu se donne pour mission de faire régner la Justice. Il assume la responsabilité d'exécuter des êtres mauvais. L'événement clef qui remue tout l'univers de Beaulieu est la mort de Jacques junior. Lorsqu'il tue le médecin responsable de l'accouchement, Beaulieu l'accuse de faute professionnelle et d'incompétence. Beaulieu dévoile toujours la faute dont il accuse le fautif. Par exemple, il déclare les crimes de l'une de ses victimes, André Payette, en ces termes :

André Payette, je te condamne à mourir! Parce que tu es un être méprisant et méprisable, raciste et odieux, qui est un danger pour les autres peuples et qui, par ses gestes et comportements, nuit à l'égalité des autres races! Par conséquent, je te condamne à mourir et à devenir un simple Pion, minable comme toi! Un Pion noir, un Pion non juste. Telle est ma décision, telle est la Justice! (1994, p. 227)

De ce premier événement causal, la mort de Junior, découle une série d'actions et d'effets menant jusqu'à la séquestration de Yannick Bérubé, qui s'est trouvé au mauvais endroit au mauvais moment. Beaulieu n'a rien à lui reprocher : « Je te tuerai pas, qu'il dit. Je te tuerai pas parce que t'as rien fait de mal. Après tout, t'as juste vu quelque chose que t'aurais pas dû voir, pis ça, c'est pas ta faute. Hein? » (1994, p. 22) Mais lorsqu'il découvre que Yannick est impliqué dans le suicide de son épouse Maude, Beaulieu fait volte-face et l'accuse en ces mots : « C'est de ta faute [...]. Jusqu'ici, j'avais aucune raison pour te tuer. T'avais rien fait de mal! Mais là, j'ai une raison! T'as tué ma femme! Ça, c'est injuste! Tu dois mourir! » (p. 309) Dans la sphère délirante de Beaulieu, la faute de ses victimes est synonyme de négligence, de criminalité, de corruption et d'injustice. Il juge les actes d'autrui avec l'intention morale du devoir d'appliquer sa Justice. Pourtant, selon Beaulieu, son

attitude ne peut se cacher derrière une pathologie mentale. Il affirme ne pas être fou lorsqu'il s'adresse à sa femme Maude :

Je me demande ce qu'on pourrait faire avec cette cave. Il faut faire honneur à tes parents qui ont habité ici, il faut que cette cave serve à quelque chose de beau, de noble... de Juste. Tu es d'accord? (p. 113)

Tu me prends pour un meurtrier parce que tu ne comprends pas encore! Tu ne sais pas encore la portée de tout cela! [...] Ne me traite plus jamais de fou! Réfléchis, tu finiras par comprendre! (p. 231-232)

Ainsi, la construction d'un jeu d'échecs grandeur nature s'appuie sur le sentiment d'une justice exacerbée et d'une logique tordue. Le jeu d'échecs renvoie aux pôles de la justice et de l'injustice, du bien et du mal, de la démesure et de la finitude; dualités profondes du psychisme humain réfractaire à toute logique dualiste. Les échecs métaphorisent une béance comme tiers terme que l'on ne peut pas réduire à une unité *logique*. La logique de Jacques Beaulieu n'est pas de l'ordre rationnel; ce qui ne signifie pas qu'elle soit sans raison d'être, ni qu'elle échappe à un certain ordre. Il n'existe, dans le choix de Beaulieu des pièces noires et des pièces blanches, dans la manière dont il les associe et les oppose, nul désordre et nulle fantaisie. La création de ce jeu d'échecs obéit à certaines lois intérieures et introduisent le lecteur dans l'irrationnel du psychisme de Beaulieu.

Les échecs métaphorisent la représentation du monde de Jacques Beaulieu : l'armée blanche et l'armée noire. L'échiquier est une donnée immédiate de *sa vision* du monde; c'est la monstration extérieure de sa réalité intérieure. Les échecs expriment la division du psychisme de Beaulieu, tout comme l'échiquier ouvre à une pluralité de sens et d'horizons. Le jeu

d'échecs comme *expression* de la logique de Beaulieu cristallise la complexité de sa psyché, qui déborde toute logique dualiste.

Le personnage de l'écrivain Thomas Roy de *Sur le seuil*, enfermé dans un hôpital psychiatrique à la suite d'une tentative de suicide, ne peut être qualifié d'aliéné ou de schizophrène. L'écrivain brille d'un éclat singulier; celui de la pensée. Il a en effet la faculté d'inventer des histoires d'horreur avant que les drames relatés ne se produisent réellement. Senécal brosse le portrait d'un homme capable d'arrêter et de fixer les réflexions d'autrui, dans un habile jeu de manipulation — de possession? —, afin d'interrompre le cours normal de la pensée raisonnante. Par exemple, Roy incite un policier à tuer onze enfants. Guidé par un mystérieux prêtre, Roy devient le témoin de plusieurs drames sanglants. Fléchissement de la pensée, altérité radicale de l'esprit, mise à nu de l'inavoué, Roy soumet la psyché humaine à de dures épreuves. Par le biais de l'enquête du psychiatre Paul Lacasse, le narrateur montre que le simple fait de côtoyer l'écrivain fait perdre l'esprit à ses vis-à-vis, voire le simple fait de le croiser fait courir un péril.

Senécal ne met en scène aucun personnage susceptible de circonscrire l'*inspiration* de Roy. La structuration de son *imaginaire* est perçue comme absolument opaque, là où les psychiatres et le corps médical croient saisir dans la plus parfaite transparence la *muse* de Thomas Roy, là apparaît la sombre puissance des failles du psychisme humain. L'origine de la pensée créatrice de l'écrivain reste flottante, énigmatique, *diabolique* et *surnaturelle*. Il s'agit d'un paradoxal mélange d'abstrait et de concret: pour Lacasse, tout est affaire de concepts, de formalisation et de structures, alors qu'il reste une béance même dans les tests psychologiques les plus

perfectionnés. Roy métaphorise cette béance, donnée comme une sorte de tiers terme. Il représente cette tierce zone de non-dit et de *non-théorisable*. Lui-même ne parvient pas à expliquer d'où lui viennent ses idées de romans : « Je ne le sais pas! Moi-même, je ne comprends pas! » (1989, p. 215) La brèche devient béance dans la mesure où, après avoir aussi mal compris son patient, Lacasse ne parvient même pas à trouver les outils nécessaires pour le *déconstruire*. Thomas Roy le laisse dépourvu de repères.

Le même éclatement des pôles binaires de la raison et de la déraison revient dans *Aliss* et relance la question du dépassement des limites. Les personnages de Charles, le professeur de mathématiques, de Bone et de Chair, médecins qui dépècent leurs patients à la recherche de l'âme humaine, complexifient le questionnement à propos des notions de lucidité et de folie. Sous la plume de Senécal, ils sortent du probable, du connu; ils outrepassent la norme dans tous les domaines et à tous les niveaux.

Charles élabore un théorème qui semble déroger à la logique des gens *normaux*; il tente de définir la beauté par une anti-logique qui n'a de sens que si elle se confronte à la logique! Tout au long du roman, le professeur manifeste l'existence d'une pensée (dé)raisonnante qui est, peut-être, l'expression cachée d'une intelligence tout à fait remarquable, vraisemblablement hors du commun, au point d'en être incompréhensible pour Aliss. Charles confond l'entendement humain et met la raison en déroute. D'un côté, il apparaît comme un être génial, doté d'un mécanisme de la pensée hors du commun et, de l'autre, les fragmentations dans son discours, l'incohérence de certains de ses propos et la suspension de ses

énoncés laissent transparaître une certaine perturbation psychologique : « Ici règne la laideur, le cauchemar... Mais au bout se trouve l'inverse... C'est une question d'équilibre... Au bout du cauchemar doit exister le rêve... Au bout de la laideur, la beauté... Tout doit s'équilibrer, c'est logique... C'est logique... » (2000, p. 141)

Le même constat s'applique aux personnages de Bone et de Chair. Leur quête de l'âme échappe à la simple logique de la normalité et nous entraîne dans une exploration des contraires de la raison et de la déraison, du sens et du non-sens :

— Nous sommes nous-mêmes, Bone et moi, assez convaincus de l'inexistence de l'âme.

— Mais pour dire que quelque chose n'existe pas, il faut ne l'avoir jamais trouvé, poursuit Bone sur le même ton. Comme le monstre du Loch Ness. Jusqu'à preuve du contraire, il n'existe pas puisqu'on ne l'a jamais déniché, vous voyez? Il doit en être de même pour l'âme. Pour être certain qu'elle n'existe pas, il faut ne pas la trouver.

— Et pour ne pas la trouver, il faut la chercher.

— En la cherchant et en ne la trouvant pas, nous savons qu'elle n'existe pas.

— Tant que nous la chercherons et que nous ne la trouverons pas, nous saurons qu'elle n'existe pas. [...]

— Vous voyez, c'est clair et logique! ajoute Chair. (2000, p. 313)

Bone et Chair sont un paradoxe. Médecins sociopathes, ils se servent de leur savoir médical pour infliger de sévères sévices corporels à leurs patients cobayes, qui meurent dans d'horribles souffrances. Senécal propose l'image de médecins méthodiques et disciplinés, dont le raisonnement est irréductible à une seule norme. La logique de leur quête de l'âme émerge de la dichotomie entre l'irrationnel et le rationnel. On doit concéder que même si Bone et Chair ont des principes médicaux non conventionnels, ils suivent une ligne de conduite

et de pensée en accord avec leurs propres normes. D'entrée de jeu, Bone et Chair s'inscrivent en marge des codes binaires de la raison et de la folie. Impossible d'analyser dans sa globalité le mécanisme de la pensée de Bone et Chair, car la démesure de leur génie — de leur folie? — reste indéfinissable. Il n'y a pas de critères qui permettent de mesurer leur logique.

Les personnages senécaliens figurent l'éclatement de tous les repères normatifs en laissant entrevoir un ailleurs insaisissable. Ils métaphorisent une tierce zone d'incertitude, non théorisée, qui déborde des pôles binaires de la raison et de la folie, du sens et du non-sens, de la logique et de l'illogisme.

Tentation nihiliste et suicide : sens et non-sens

Senécal parvient à scénariser dans son œuvre cette mystérieuse capacité humaine de chercher et, parfois, de créer du sens là où il n'y en a pas. Par contre, il montre également l'échec de cette utopie de faire sens alors qu'il n'y a que non-sens. Un nihilisme et une violence aussi bien tournés vers soi que contre les autres sont la figure emblématique de cet échec. *Le Passager*, 5150, rue des Ormes et *Le Vide* illustrent bien cette problématique de la déprise du sens auquel sont confrontés divers personnages.

Découvrir que l'Autre est soi est une épreuve insurmontable pour Étienne dans *Le Passager*, où le thème du double est abordé : Alex Salvail est l'alter ego d'Étienne Séguin. Celui-ci embarque sur une base quotidienne un auto-stoppeur, Alex Salvail. Ce dernier se révèle un ami d'enfance. De fil en aiguille, Étienne se trouve mêlé à une sombre histoire de meurtres. Il affronte Alex, qui a commis les crimes, et le somme de disparaître de sa vie. Alex refuse. Peu de temps après,

Étienne se confie à ses parents : il leur raconte ses retrouvailles avec Alex et ses aventures meurtrières des dernières semaines. Horrifiés, ils lui expliquent qu'Alex Salvail était un ami imaginaire inventé pour tromper sa solitude étant gosse. Hystérique, horrifié, Étienne refuse d'admettre l'horrible vérité quant à la véritable nature d'Alex Salvail et sombre dans la folie.

Comme le remarque Denis Mellier à propos de la figure du double, « la copie cherche à expulser l'original qui ne peut se libérer qu'en cherchant à exterminer le double » (2000, p. 59). Dans *Le Passager*, la relation entre Étienne Séguin et son double, Alex Salvail, se renverse : Étienne se laisse mener par Alex qui, au fil du roman, *prend consistance*. Étienne se met à jouer le double de son double, lequel acquiert une substance *physique* dispensée par l'original. Étienne est sous les *ordres* de son double, lequel s'offre aux sens comme un être physique, sans que sa présence et son existence ne s'imposent forcément aux autres : les parents d'Étienne, son ami Louis, deux garagistes.

Avant même d'accepter la terrible vérité quant à la présence imaginaire d'Alex Salvail, Étienne la rejette d'emblée et trouve refuge dans la folie. Pourtant, dans les méandres du jeu de l'hallucination auditive et visuelle, Étienne a un faible sursaut de lucidité; Alex n'a pas de *sens*. Alex n'existe comme passager que par les réactions d'Étienne qu'il sollicite. Alex Salvail est, par là, inséparable du psychisme de son chauffeur. L'absence de sens, d'abord relative à la substance même d'Alex, renvoie à l'exercice conflictuel entre Étienne et lui-même. Irène Bessière résume bien la situation : « par là, le héros devient porteur inconscient du non-sens. » (1974, p. 199)

Étienne cherche du sens là où il n'y a que du vide. Il s'invente une identité toute-puissante et monstrueuse qui ne peut plus être perçue comme porteuse de sens. Il tente de conjurer le vertige ressenti devant l'angoisse d'une néantisation insupportable. Ses propos illustrent cette négation de la néantisation par cette rationalisation :

[Alex] m'attend Là-bas, sur l'autoroute, il m'attend! [...] Et je vais aller le rejoindre! Mais pas pour jouer, non! Pour le tuer [...] Je le tuerai, je ramasserai son cadavre, et le ramènerai au poste de police! Ils verront ainsi qu'il est vrai, qu'il n'est pas un produit de mon imagination! (1995, p. 229)

À l'issue de son désir obsessionnel de reconnaître et de vouloir maintenir l'existence d'Alex, Étienne sombre dans la folie. Le dédoublement aboutit à un suicide abyssal; le personnage s'engloutit en lui-même. Le tandem de la répulsion et de l'attirance est au cœur de la problématique du processus identitaire qui reste inachevé. C'est dans la contradiction des deux perspectives que se joue la réalité d'une identité qui se clôt sur elle-même. Une réplique d'Étienne révèle qu'il saisit la scission de sa personnalité : « Je ne peux plus me sauver, Louis. Je ne peux plus me sauver de moi-même... » (p. 207) Il est significatif à cet égard que la vérité entraperçue, le dédoublement, devienne chez Étienne la source même de l'aliénation.

L'obsession pour les échecs de Jacques Beaulieu et de son prisonnier, Yannick Bérubé, se donne à lire dans *5150, rue des Ormes* comme un rempart contre l'abîme nihiliste qu'ils portent en eux, abîme qui mène au *suicide psychique* — autisme et catatonie — et à tourner la violence contre soi-même. Les parties d'échecs se déroulent sur un fond nihiliste où la logique de mort l'emporte.

Une fois passé l'ivresse des premières parties d'échecs, le désir de prouver à Beaulieu la fausseté de sa théorie sur le Royaume des blancs et du Justicier devient comme une idée fixe chez Yannick. Ainsi, l'obsession de gagner finit par le dévorer tout entier : « Drogué. C'est le mot le plus précis que je peux trouver. J'étais drogué par le jeu. » (1994, p. 199) À la lisière de la sphère de la folie, il cherche un moyen d'éluder les réponses aux questions sur ce qu'il est, ce qu'il devient et ce qu'il doit faire pour arrêter Beaulieu. Lorsqu'il revient de lui-même chez les Beaulieu après s'être enfui, il tombe ainsi dans ce qu'il a condamné : la question du fondement du vrai — qui a tort ou raison? — entre Yannick et Beaulieu. Senécal donne à lire la justification de son personnage comme un état transitoire, le temps d'échanger pour Yannick sa vieille vision du monde contre une autre, qui sera peut-être moins tachée de sang. Mais ériger cette transition en certitude, prôner une sorte de conviction à l'égard du combat mené pour la vérité, c'est simplement consentir à la violence et, paradoxalement, au non-savoir. En effet, Yannick ne semble pas en mesure de saisir l'abîme caché au-dessous de ses *nouvelles convictions* : « Fais-toi pas d'idées, Beaulieu. Je suis juste revenu pour te montrer, une fois pour toutes, que c'est moi qui ai raison! C'est moi, je le sais! » (p. 282-283) Il ne peut se débarrasser de l'obsession quasi nietzschéenne à l'égard de ce qu'il y a de funeste, de mortel dans l'avidité de savoir, de s'approcher aussi près de la vérité. C'est ainsi que l'absence de réponse (la dernière partie d'échecs entre Beaulieu et Yannick reste inachevée) plonge Yannick dans un trou noir, dans un état de catatonie.

Lorsque Yannick revient de son propre chef chez Beaulieu, il n'ose pas entreprendre une autocritique, sous peine de découvrir une néantisation insupportable. À l'instar de

Hamlet, comme l'a formulé Alain Montandon, Yannick « penché sur son propre néant est pris de vertige devant l'absence totale de centre, de références, de valeurs » (1984, p. 38). Sa quête de sens et de vérité s'exprime sur un fond de désarroi intérieur, de crise occultée. Yannick porte en lui-même un horizon au caractère indéfinissable, un champ dépourvu de repères et de balises. Or, cette hantise du vide que ressent Yannick se concrétise lorsque la dernière partie d'échecs entre lui et Beaulieu reste inachevée. Yannick découvre un moyen de mettre échec et mat son adversaire. Beaulieu le réalise-t-il? Voit-il le coup venir? Yannick peut-il gagner? Il ne le saura jamais, et l'absence de réponse le plonge dans un trou noir, dans un état de catatonie. Devant le nihilisme où s'ensevelit le personnage, Senécal ne peut que renvoyer le lecteur à la mise en échec (au sens figuré et littéral) de Yannick à trouver du sens dans le vide du non-sens. Yannick ne peut envisager l'absence de sens et la catatonie, sorte de suicide psychique, devient un *espace* mental où il s'engage désespérément.

On note, dans les romans de Senécal, le passage de la violence contre les autres, puis contre soi. La folie et la catatonie sont l'une des expressions déroutantes de cette tendance à tourner la violence contre soi. Le suicide psychique médiatise l'identité néantisée des personnages et la béance tierce monstrueuse de ce vide de sens et de finalité. Par exemple, la Justice de Jacques Beaulieu s'effondre lorsqu'il tue sauvagement sa petite-fille autiste innocente. Tout l'univers de Beaulieu s'écroule en cet instant fatidique. Son suicide psychique devient le refuge par excellence contre l'échec de son projet de Justice. Beaulieu occulte sa souffrance et le non-sens de son geste meurtrier en tournant la violence contre lui-même. Il ne peut pas gérer la faille de son concept de la Justice; il ne

peut pas admettre la propre béance de sa logique et l'absence de sens de sa vie. Il s'agit là d'un abîme qui le pousse à tourner la violence contre lui-même, d'où sa catatonie.

Dans *Le Vide*, le lecteur est confronté à un abîme nihiliste qui tient d'une logique de mort comme seule certitude, c'est-à-dire que les protagonistes du roman cherchent un sens à leur vie, tentent de *plaquer* sur du non-sens une logique de vie; devant l'absence de réponse, ils sombrent dans une angoisse innommable et illimitée à laquelle la mort d'autrui et de soi trouvent un écho. Le roman met en scène trois protagonistes qui n'ont rien en commun, sinon la négation de la néantisation de leur existence. Pierre Sauvé, sergent-détective, se trouve au cœur d'un événement sanglant qui l'amène à consulter l'inquiétant psychologue Frédéric Ferland. Professionnel de la santé mentale, le quinquagénaire désillusionné, assoiffé de sensations fortes, cherche l'exaltation ultime, celle qui viendra assouvir son profond ennui. Il trouve en la personne de Maxime Lavoie un exutoire à son mal de vivre. Concepteur et animateur de *Vivre au Max*, Lavoie est un producteur milliardaire désenchanté, assoiffé de vengeance, qui par le truchement de son émission de téléréalité controversée ourdit un plan machiavélique où les gens mourront littéralement à chercher du sens dans le non-sens.

Par le biais du phénomène contemporain de la téléréalité, Senécal module la problématique du nihilisme en ce sens : le monstre narcissique d'hier était amoureux de sa propre image et celui d'aujourd'hui veut être connu et vu par des millions de gens. L' mission *Vivre au Max* permet aux concurrents de « concrétiser les rêves les plus fous, les fantasmes ultimes, les idées hors d'atteinte, les souhaits secrets » (Senécal, 2007,

p. 84) devant plus de 2 765 447 spectateurs rivés au petit écran. Via la réactualisation du mythe de Narcisse, Senécal met en scène des personnages dont l'insignifiance des rêves (prouesses sexuelles, défis sportifs, agissements extrêmes ou vengeances pathétiques; p. 148) est le miroir de leur vide existentiel. À la lecture des rapports d'audition des participants, la détective Chloé Dagenais fait le constat suivant : « ces rêves pour la plupart insignifiants, pathétiques, ou alors si désespérés... Toutes ces recherches du bonheur dans la futilité, ces quêtes de sens dans l'éphémère... » (p. 398). L'émission de télé-réalité magnifie et glorifie les participants qui, l'espace de quelques minutes, connaissent l'euphorie suprême, mais éphémère, de l'aboutissement de leur rêve avant de sombrer dans l'anonymat et la désillusion. Ils tombent dans le nihilisme du tout est non-sens, donc ils peuvent tout se permettre et faire éclater les pôles de l'ordre et du chaos, du vrai et du faux, du bien et du mal. Maxime Lavoie retient la candidature de 70 individus qui se démarquent des participants de son émission; les candidats sont désengagés à fond des circuits *normaux* de la société. Ces gens retenus pour le projet Déluge illustrent bien cette déprise du sens sur le non-sens; tombés dans leur propre abîme nihiliste, ils sont poussés par Maxime Lavoie à trouver leur flambeau, leur rêve, avant de se suicider. Peu importe les risques encourus, les conséquences et les lois bafouées, les 70 participants sont invités à *allumer* leur flambeau, d'en profiter au maximum et de se *retirer*. La solution au mal de vivre est mortifère; au bout du rêve, il n'y a que le vide abyssal, il n'y a pas de dépassement de soi ni libération. On se sacrifie, on se tue, car on ne trouve plus de sens à sa propre vie. On se tue pour obturer une insupportable béance en soi.

Avec *Le Vide*, Senécal dresse le portrait d'une culture narcissique qui sombre dans la déprise du sens devant la sensation du vide existentiel, de l'ennui et de la désillusion. La solution envisagée afin de contrer la néantisation est le geste extrême, le hors-limites. Ironiquement, les personnages senécaliens tentent d'assouvir leur besoin chronique de se sentir en vie en se donnant la mort!

Tenter de trouver un sens au non-sens et ne pas y parvenir sont l'une des clés de l'œuvre de Senécal. On décèle chez ses personnages une quête de sens qui s'accomplit toujours sur un fond de nihilisme et de non-sens. L'auteur brosse le portrait d'individus rendus au fond de leur gouffre, où ils prennent contact avec ce qu'ils portent de plus fou, de plus dur.

Saisir le riche univers thématique de l'œuvre de Senécal, c'est souligner la béance entre des dualités telle que la polarité entre l'ordre et le chaos, le bien et le mal, la raison et la déraison, la finitude et la démesure. C'est également déconstruire les rouages de la norme face à la démesure de la monstruosité et du nihilisme. Senécal laisse entendre que ces dualités de base dans la normalisation sont sans cesse débordées, contestées, décomposées par des maux et des excès, bref une béance souvent abyssale qu'on trouve au-delà des régulations de la conscience, du jugement ou de la conduite. Les sens et les non-sens cachés, les questions sans réponse, les rapports de force hors normes, la difficulté à s'inscrire dans les limites du réel, l'incapacité à gérer la démesure humaine, le combat de la violence par la violence, voilà les enjeux de l'œuvre senécalienne, qui nous projette aux extrêmes de l'expérience humaine.

Bibliographie

- BESSIÈRE, Irène. (1974), *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- BRUCKNER, Pascal. (1995), *La Tentation de l'innocence*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- CAMUS, Albert. (1985 [1951], *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard.
- FORTIN, Marie-Claude. (2001), « Patrick Senécal : Mauvais genre », *Voir*, vol. 15, n° 39, p. 36.
- MELLIER, Denis. (2000), *La Littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Mémo ».
- MONTANDON, Alain. (1984), « Hamlet ou le fantôme du moi : Le double dans le romantisme allemand », dans *Le Double dans le romantisme anglo-américain*, Centre du romantisme anglais, nouvelle série, n° 19. Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, p. 31-56.
- RICŒUR, Paul. (1985), *Temps et récit III*, Paris, Seuil.
- . (1988), « L'Identité narrative », *Esprit*, vol. 140-141, p. 295-304.
- (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SENÉCAL, Patrick (s.d.), *Patrick Senécal : Site officiel*, <www.patricksenecal.net>.
- . (1994), *5150, rue des Ormes*, Laval, Guy Saint-Jean.

- . (1995), *Le Passager*, Laval, Guy Saint-Jean.
- . (1998), *Sur le seuil*, Beauport, Alire.
- . (2000), *Aliss*, Beauport, Alire.
- . (2002), *Les Sept Jours du talion*, Lévis, Alire.
- . (2007), *Le Vide*, Lévis, Alire, GF

Résumé

Dans cette étude, Estelle Girard traite des romans noirs — le corpus produit entre 1995 et 2007 — de Patrick Senécal, qui explorent la monstruosité non pas surnaturelle, mais humaine. Selon la critique, c'est sur le dérapage d'un personnage complexe, peint en demi-teintes, que se concentrent l'horreur fantastique et le thriller de Senécal, lui-même un « monstre » par son succès dans le paysage littéraire du Québec. Son analyse examine donc le jeu dialectique entre la raison et la folie, la norme et la transgression, le sens et le non-sens dans la genèse du personnage monstrueux senécalien.

Abstract

In this essay Estelle Girard deals with the “romans noirs” — the works produced between 1995 and 2007 — by Patrick Senécal which explore monstrosity of a human, rather than supernatural, nature. According to Girard, through the unraveling of a complex character, depicted in half-tones, Senécal — himself a “monster” through his unprecedented success in Québec — creates the effects of the fantastic and the thriller. Her analysis thus examines the dialectic play between reason and madness, the norm and transgression, sense and non-sense in the genesis of Senécal's monstrous protagonists.

Maud Graham et l'affaire de la mauvaise mère : le polar féministe chez Chrystine Brouillet (1987-2007)

Kathleen Kellett-Betsos
Université Ryerson

L'auteure québécoise Chrystine Brouillet affirme avoir créé le personnage de Maud Graham pour contrer une certaine vision de la féminité dans le roman policier traditionnel : « J'en avais assez de voir des stéréotypes de femmes dans certains de ces romans, les blondes pulpeuses, aguichantes n'ont rien à voir avec notre réalité. Je suis féministe, je ne vois pas comment on peut ne pas l'être. » (citée par Godin, 1992-1993, p. 34) Or, parmi les stéréotypes féminins de ce genre énumérés par Anne Lemonde dans *La Femme et le roman policier* se trouve celui de la « femme-refuge », représentée par la mère, l'épouse ou par

tout autre personnage maternel qui évoquent un monde sécuritaire et tranquille, faisant contraste avec le milieu criminel et violent où circule le détective¹ (Lemonde, 1984, p. 39). Chez Brouillet, l'image de la femme-refuge se brise; la mère peut être héroïque, mais aussi incompréhensive, égoïste et même criminelle. Brouillet met en question le rôle traditionnel de la mère surtout en posant son personnage principal, la détective Maud Graham, comme figure maternelle alternative, venue réparer les dégâts occasionnés par une structure familiale contrainte par une dynamique de pouvoir déséquilibrée. En fait, Graham en vient à remplir le rôle d'über-mère dans une version renouvelée de la famille. Dans *The Woman Detective*, Kathleen Klein remarque le paradoxe du polar féministe : alors que le féminisme devrait s'attaquer au *statu quo*, la structure du roman policier exige la résolution d'un mystère, généralement une affaire de meurtre. Si le détective est policier, comme c'est le cas avec Maud Graham, il a le devoir de remettre le coupable entre les mains de la justice. Le détective rétablit donc l'ordre social perturbé par l'acte criminel (Klein, 1995 [1988], p. 200-201). Auteure de *Murder by the Book? Feminism in the Crime Novel*, Sally Munt souligne les limites du roman policier, caractérisé par le féminisme libéral qui se focalise normalement sur la réforme des structures régissant la famille, ce bastion de la société occidentale (1994, p. 43). Elle cite l'exemple de la détective V.I. Warshawski chez l'auteure américaine Sara Paretsky :

The family is a crucial site of interest for liberal philosophy, straddling as it does the individual and the state. [...] Within the structure of the novels, the threat to the family is always removed by Warshawski, the enigma resolved, and order

¹ Lemonde emprunte ce terme à Lacombe (1975, p. 149).

restored. This effectively re-forms it (in both senses) and perpetuates a mildly revisionist status quo, so that Warshawski is complicit with its continuing hegemony². (p. 34)

Nous verrons que Maud Graham, autre féministe libérale, partage cette attitude protectrice envers la famille tout en s'intéressant particulièrement au rôle de la mère, traditionnellement centre émotif de la famille nucléaire.

En tant qu'agente de police, Maud Graham est réformiste plutôt que révolutionnaire : elle vise à transformer la société en accédant aux structures du pouvoir afin de les réformer. Dans les dix romans de la série, depuis *Le Poison dans l'eau*, paru en 1987, jusqu'à *Promesses d'éternité*, paru en 2009, son souci pour les personnages démunis et marginalisés reste constant. Le narrateur de *Préférez-vous les icebergs?* souligne les intentions cachées de la policière : « Mais Graham avait triché dès le début; elle avait une âme d'assistante sociale qui se serait déguisée en flic pour avoir davantage de pouvoir. » (1988, p. 70) Si elle maugrée lorsque son patron lui assigne surtout des cas d'inceste et de viol, perçus comme relevant de la vie privée et donc du domaine féminin, Graham profite néanmoins de l'occasion pour mater les victimes. Par exemple, elle exige de son supérieur son propre bureau en lui expliquant que les femmes battues ont besoin de parler derrière des portes closes : « Graham sait qu'on a accédé à sa requête pour confiner ce genre de problèmes dans un seul bureau. Pour une seule personne. N'empêche, elle peut maintenant fermer la porte sur

² « La famille est un lieu d'intérêt crucial pour la philosophie libérale, car elle enjambe l'individu et l'État. [...] Au sein de la structure des romans, la menace faite à la famille est toujours éliminée par Warshawski, l'énigme résolue et l'ordre restauré. Ceci la ré-forme (dans les deux sens du terme) effectivement et perpétue un statu quo légèrement réformiste ainsi que Warshawski est complice de sa continuelle hégémonie. » (trad. Amy J. Ransom)

les blessures de ses victimes. » (1987, p. 125) Dès le premier roman, elle établit un centre d'écoute pour les victimes de viol et d'inceste. Informée d'un manque de fonds pour établir ce centre, elle contourne les objections des autorités en faisant annoncer dans les journaux que l'argent avait déjà été accordé pour ce projet, ce que son patron ne veut pas nier face à la réception favorable du public envers cette initiative. Dans *C'est pour mieux t'aimer, mon enfant* (1996), on apprend que Graham a mis sur pied un centre pour femmes battues pour et les enfants de celles-ci et qu'elle organise une soirée-bénéfice pour soutenir ces projets.

L'attitude protectrice de Graham ne s'applique pas seulement aux femmes et aux enfants. Dans *Le Collectionneur*, lorsqu'un journaliste lui demande : « Allez-vous [...] combattre [le tueur] avec autant d'énergie s'il s'occupe maintenant des hommes? », elle s'offusque : « Elle faillit répondre qu'elle était féministe, oui, mais elle n'avait jamais eu pour autant envie de castrer les hommes et elle tenterait de les protéger de la même manière qu'elle protégeait les femmes. » (1995, p. 155) Graham est ici autant représentante de la loi que mère justicière déterminée à protéger ses enfants, les citoyens du Québec. Au cours de ses enquêtes, la détective féministe bute contre les aspects malsains de la dynamique familiale où la mère est sujette à des attentes irréalistes. Examinons les avatars de la maternité en fonction de certaines catégories relevées d'une lecture des dix romans mettant en vedette la détective Maud Graham : la mère porteuse ou la femme-réceptacle, la mère reine de beauté, la mère-pieuvre, la mère célibataire effacée et, finalement, l'über-mère et sa famille non-traditionnelle.

La mère porteuse ou la femme-réceptacle

En tant que féministe, Maud Graham met en question le rôle traditionnel de la femme comme mère et épouse. La mère de Graham même lui déconseille une carrière dans la police puisqu'elle la voit comme un obstacle au mariage (1996, p. 212). Dans *Le Poison dans l'eau*, Catherine boit pour oublier son effacement à l'intérieur de son propre foyer; son mari Philippe, qui l'empoisonne lentement comme il a empoisonné sa première femme, la considère comme une simple matrice, une mère-réceptacle qui lui a permis d'engendrer sa fille Emma, qu'il aime d'un amour incestueux. En visant sa femme, Philippe finit par tuer sa belle-fille, Julie-Anne, meurtre dont son fils Mathieu est accusé. Le père s'en réjouit : « Bien sûr. C'était une coïncidence incroyable, inespérée, parfaite... On trouvait du poison dans le corps, c'est toi qui étais condamné. J'aurais achevé Catherine. Emma est pour moi. Je l'ai faite pour moi! » (p. 207) Catherine croit que sa fille Emma, qu'elle n'aime guère, est responsable du meurtre, mais elle ne la dénonce pas avant que son beau-fils Mathieu ne soit accusé. Incapable de quitter son mari parce qu'elle serait sans le sou si elle divorçait, Catherine semble également avoir renoncé à son rôle maternel, se contentant de s'adonner à l'alcoolisme et aux liaisons adultères.

À première vue, Suzanne Geremelek, dans *Les Fiancées de l'enfer* (1999), représente aussi la mère-porteuse. Bouleversée par la mort de son fils Éric, âgé de quinze mois, elle sombre dans un monde de fantasmes au moyen de médicaments et de vols à l'étalage dans des boutiques pour bébés. Son mari la traite comme une enfant qu'il doit protéger et sa fille, aliénée, pratique l'auto-mutilation, se drogue et s'efforce d'entrer en

contact avec son frère mort. Poursuivant son optique féministe, Brouillet situe la source des troubles psychologiques de Suzanne dans une adolescence vécue avec un père veuf qui abusait d'elle sexuellement et qui justifiait l'inceste en citant l'exemple de l'Égypte antique :

Le Dr Labonté avait expliqué à Suzanne que les rois égyptiens se mariaient entre eux : Cléopâtre avait épousé ses deux frères. [...] Ils [...] imitaient [les rois égyptiens], s'élevaient au-dessus du commun des mortels. Dans ses rêves, Joël Labonté flottait au-dessus d'elle, tel un dieu, omniprésent, occupant tout l'espace sans lui laisser le moindre interstice de liberté. (p. 78)

Obsédé par son désir pour l'adolescente pubère, le père a tendance à réifier le corps féminin. L'aliénation de Suzanne se manifeste dans la sensation de fragmentation de son corps :

Suzanne avait si fortement l'impression d'être fragmentée qu'il lui arrivait parfois de ressentir physiquement cet éclatement : un doigt ou le bout de son pied, sa fesse gauche, son œil droit manquaient de sensibilité quand elle les touchait. Comme si ces parties de son corps appartenaient à une autre femme. (p. 45)

Sans que son mari le sache, leur fille Marie-Ève est également la sœur de Suzanne. Négligée par sa mère, Marie-Ève est d'abord attirée par la bonté simulée de Joël Labonté. En surprenant son père en train de s'attaquer à Marie-Ève, Suzanne l'abat, mettant fin à la carrière de ce Barbe-Bleue, image qu'elle avait toujours évoquée; elle soupçonnait en effet son père d'avoir tué sa mère à elle. De mauvaise mère, Suzanne se transforme, après le parricide, en mère féroce protectrice : « Une certaine sérénité flottait dans son regard : la fierté d'une lionne qui a su protéger son petit et qui ne se souvient même pas du goût du sang de son ennemi dès que la vie revient à la normale. » (p. 218)

Une autre piste narrative à l'intérieur des *Fiancées de l'enfer* illustre la façon dont le refus de l'autorité patriarcale par la mère-épouse peut déclencher une série d'actions destinées à remettre les femmes à leur place. Steeve [*sic*] Tremblay voudrait se venger du meurtre-suicide de son frère Paul, qui a tué sa propre femme et ses trois fils lorsque celle-ci a décidé de quitter son mari en exigeant la garde des enfants. Tremblay en veut surtout à Graham pour avoir encouragé Ginette à fuir son mari violent en se réfugiant dans le centre pour femmes et enfants en détresse que la détective a fait établir. Selon lui, si son frère a parfois « corrigé » sa femme en la battant, c'est qu'elle l'avait bien mérité (p. 56). Sa haine contre les femmes se traduit par une violence presque surnaturelle. Il viole ses victimes avec un godemiché avant de graver sur leur sein gauche l'initiale du nom de chacun des hommes de sa famille qui a péri dans le meurtre-suicide. Toutefois, il ne peut pas réussir son opération sur l'une des femmes, car celle-ci vient de subir une mammectomie. Son affolement révèle sa crainte du pouvoir castrateur de la femme : « Il détestait les surprises! Il n'aurait pu graver l'initiale de Paul dans la chair sans être obligé d'y toucher. Et si sa main avait glissé sur la plaie, *dans* la plaie, si les lèvres s'étaient décollées, s'étaient ouvertes pour avaler ses doigts, puis son bras? » (p. 148) Impatient de se venger contre la mère en défigurant le sein, métonymie du pouvoir maternel d'offrir, mais aussi de refuser, la nourriture vitale, Tremblay est bouleversé par ce décalage entre la femme fantasmée et la femme réelle. La révulsion inspirée par l'abject se rattache, selon Julia Kristeva, à l'ambivalence envers le corps maternel associé à la fusion précœdipienne qui offre la sécurité corporelle tout en menaçant d'engloutir l'enfant, d'effacer les frontières entre soi et l'autre (1980, voir notamment p. 65 et 94). Le corps

maternel a un pouvoir qu'il faut mater si l'on veut préserver l'intégrité individuelle et maintenir le pouvoir masculin à l'intérieur de la famille patriarcale. À cet égard, les « corrections » administrées à la femme de Paul Tremblay ainsi que les viols commis par Steeve Tremblay relèvent du besoin pressant de contrôler la femme, dont le corps représente une menace potentielle à l'intégrité psychique.

La mère reine de beauté

L'obsession de l'image corporelle, aiguë chez les femmes dans notre société, représente chez Brouillet un obstacle à l'épanouissement personnel ainsi qu'à l'expression entière de l'amour maternel. La mère qui valorise trop la beauté est moins apte à offrir à son enfant le réconfort de l'amour inconditionnel. L'adolescente Betty Désilets, personnage récurrent depuis *Les Indésirables* (2003), est négligée par ses parents, surtout sa mère, belle et mince, qui accepte mal sa fille grassouillette couverte de boutons; son manque d'amour-propre amène Betty à se laisser séduire par un bel homme qui voudrait qu'elle le débarrasse de sa femme riche.

Les troubles de l'image corporelle inspirent des fantasmes freudiens d'une férocité sanglante dans *Le Collectionneur*, où les pulsions criminelles d'un tueur en série relèvent directement d'un attachement œdipien à la mère, ancienne reine de beauté. Le tueur, Michaël Rochon, collectionne des parties du corps de ses victimes afin de créer un terrifiant mobile composé de trois figures : la mère, une figure composite couronnée de la tête de sa propre mère décapitée lors d'un accident de voiture; le fils, qui devrait être

représenté par le corps empaillé d'un garçon de douze ans (l'âge qu'il avait lors du divorce de ses parents); et le père, réduit à sa plus simple expression : un pénis empaillé. Ce désir de recomposer la mère à partir des parties du corps de plusieurs femmes se rattache à la réification de la femme, implicite dans le discours de la mère de Rochon, qui parle constamment à son fils de son ancienne gloire de gagnante de concours de beauté :

Elle le faisait asseoir près d'elle et lui expliquait comment elle avait gravi les marches du podium, lentement, félinement, lascivement. Les juges n'avaient pas pu détacher leurs regards de ses jambes, de ses seins, de ses fesses si fermes! Pas comme celles de son fils...? (1995, p. 38-39)

Elle aurait voulu un fils aussi beau qu'Elvis Presley : « Cette belle gueule d'amour, et ce déhanchement! Et il aimait sa mère, Elvis; il l'avait gâtée dès qu'il avait commencé à gagner de l'argent. » (p. 39) Pour plaire à sa mère, Michaël participe à un concours de M. Univers, mais sans succès. Cet échec est compensé par le pouvoir qu'il ressent en tant que tueur en série : « Toutefois, il terrifiait une ville bien plus efficacement que ce M. Muscles. Et sans vraiment se servir de ses muscles. » (p. 107) En hommage à sa mère, il voudrait faire tourner son mobile au rythme de la chanson d'Elvis, « Love me tender ».

Après avoir sauvé le jeune garçon que Rochon avait destiné au rôle du fils empaillé, Maud Graham assume une attitude maternelle en le berçant et en lui chantant une chanson douce. Frédéric sera remis à la garde du père autoritaire et de la mère effacée dont il s'était enfui. Graham explique les dangers encourus par le garçon en grande partie par la négligence maternelle; elle est donc contente d'apprendre que la mère de Frédéric a décidé de laisser tomber l'alcool et les pilules pour

mieux s'occuper de son fils. Graham ne peut pas s'empêcher de condamner la mère du tueur non plus : « Francine Rochon n'a jamais témoigné d'affection à son fils et il a trouvé d'autres moyens d'attirer son attention. » (1995, p. 213) Lorsque son ami Grégoire proteste contre cette observation trop simpliste, Graham renchérit : « Je sais que ce ne sont pas tous les enfants mal aimés qui deviennent des tueurs en série. Mais l'inverse est vrai. Il faut le dire! Ça devrait faire réfléchir les parents qui ne s'occupent pas de leurs enfants. » (p. 213) Il est tout de même curieux que cette condamnation, dans ces romans, tombe aussi rarement sur les pères absents ou effacés.

La notion que la valeur de l'être humain, surtout la femme, réside dans un corps idéal, perçu comme un assemblage de beaux seins et de belles jambes, mène dans ce roman à la perspective déshumanisante du tueur. En même temps, en fragmentant le corps de la mère, le tueur en diminue la puissance. Le corps maternel, associé à l'abject par l'enfant, qui cherche l'individuation, est maîtrisé et modelé par Michaël Rochon. Le père, représenté par le phallus, est réduit à la plus simple expression de la masculinité. La théorie féministe, qui puise dans le discours psychanalytique, insiste sur l'image terrifiante de la mère toute-puissante, dont l'enfant dépend presque exclusivement, surtout en l'absence du père; la peur de la dépendance inspirerait un sentiment d'horreur, surtout chez le fils, qui aurait donc tendance à rabaisser la mère afin d'en limiter la puissance³. Réduite à un élément dans un beau collage de parties du corps, la mère de Michaël Rochon est transformée en poupée; le pouvoir du corps maternel est défait.

³ Voir Chodorow (1978), notamment p. 183, à propos du concept « *the dread of the mother* » chez la psychanalyste Karen Horney.

La mère-pieuvre

Dans *Soins intensifs* (2000), Brouillet crée un personnage qui est l'incarnation même de la mère toute-puissante, qui se valorise en exigeant la dépendance totale de l'enfant. Graham a beaucoup de difficulté, au début, à déceler chez Denise Poissant les symptômes du syndrome de Münchhausen par procuration; celle-ci cherche à se faire valoir en participant aux soins médicaux subis par son fils Kevin, qu'elle a rendu malade elle-même de diverses façons. Denise Poissant se réjouit de pouvoir mystifier les médecins dans les hôpitaux où elle fait traiter son jeune fils. Ce qu'elle voudrait surtout, c'est qu'on pratique sur Kevin « une belle intervention » (p. 45). La sollicitude apparente pour l'enfant qu'elle refuse de laisser seul à l'hôpital donne l'impression d'une mère dévouée, mais le narrateur révèle sa mauvaise foi, surtout dans des passages en discours indirect libre :

Elle s'était même abonnée à *L'actualité médicale* et la lisait toujours au complet, rêvant du jour où on y accepterait ses propres articles. Elle s'imaginait présenter un témoignage passionnant sur le cas de Kevin. N'était-elle pas la personne idéale pour exprimer avec des mots justes les nombreux traitements qu'avait subis l'enfant? (p. 21-22)

Graham souligne la nécessité de prouver la culpabilité de la mauvaise mère : « Vous direz ce que vous savez, mais l'image de la madone, de la mère aimante est gravée en nous. On vous croira avec des preuves. » (p. 176) Le dévouement apparent de Denise Poissant masque son rôle archétype de mère dévoratrice telle que l'entrevoit André Rouaix, le partenaire de Graham : « Il avait fait un cauchemar où elle avait un corps d'araignée et s'avançait vers lui pour l'emprisonner d'un fil

gluant. Elle s'apprêtait à découper Kevin et il ne pouvait rien faire pour l'empêcher parce qu'il était collé dans sa toile. » (p.216) Ayant dû renoncer à son ambition de devenir infirmière à la suite de son expulsion pour avoir signé de fausses ordonnances, ayant divorcé d'un homme qui n'était qu'un simple soldat alors qu'elle aurait voulu un héros décoré de médailles, Denise Poissant ne réussit à se faire valoir qu'en adoptant le rôle de mère vigilante auprès d'un enfant malade qu'elle seule peut guérir en cessant ses traitements pathogènes. Pour les lecteurs, sa mort doit paraître comme un exemple de justice romanesque. La personnalité obsessionnelle de Denise Poissant n'est qu'une image agrandie de la femme qui s'attire l'approbation sociale en remplissant son rôle de mère zélée.

La mère célibataire effacée et la tentation du patriarcat

On pourrait supposer que la rupture de la famille patriarcale apporterait un sentiment de libération pour tous ceux qui la composent. Cependant, il est évident, dans les romans de Brouillet, que les parents divorcés, et surtout les mères solitaires, souffrent de ne pas recevoir l'appui social dont ils ont besoin pour élever leurs enfants. Par exemple, dans *Silence de mort* (2008), la mère de Frank Potvin est une femme brisée par la vie qui élève son fils dans une maison aseptisée, dépourvue de chaleur, mais qui ne sait pas empêcher son implication dans le trafic de drogue et, finalement, sa mort. Dans *Les Indésirables*, il arrive à Graham de demander pourquoi les hommes divorcés acceptent aussi souvent de ne passer qu'un ou deux week-ends par mois avec leurs enfants, ce à quoi son partenaire Rouaix ne trouve pas de réponse satisfaisante (2003, p. 278). Graham est

conséquence dans sa vision d'un État interventionniste qui aiderait les parents à subvenir aux besoins physiques et psychologiques des enfants.

Comme si l'éclatement de la famille nucléaire créait un vide social qu'il fallait combler, dans *Promesses d'éternité*, les fraudeurs Denis Tremblay et Martin Plante et le pyromane Carol Blondin-Warren profitent des familles en désarroi en créant la secte Espérance renouvelée. Dans un centre établi dans un motel abandonné, on accueille des démunis, à qui sont offerts des programmes de désintoxication. Les membres de la secte doivent se soumettre à l'autorité du Maître et de ses Gardiens. L'autorité paternelle traditionnelle est donc remplacée par celle du Maître, qui interprète pour les adeptes les vœux de Dieu. L'une des adeptes, Ariane Paradis, est une économiste bien rémunérée qui accepte de s'intégrer à la secte en y emmenant sa fille Marie-Lune. Selon Hélène Paradis, qui se reconnaît comme « une handicapée de l'amour maternel », sa fille Ariane est forte en affaires mais, ayant souffert d'un manque d'amour dans son enfance, elle est susceptible de succomber facilement aux charmes de beaux-parleurs tels que Martin Plante (2009, p. 75). Comme les autres parents, Ariane est séparée de sa fille et ne saurait donc la protéger du Gardien qui la séduit. Le Maître s'accorde le droit d'organiser des mariages pour les jeunes filles, souvent avec des adeptes bien plus âgés. Blondin-Warren en a d'ailleurs l'habitude : dans son ancienne secte, surnommée *Le Ranch des vierges sacrifiées*, les jeunes filles étaient agressées sexuellement par ses acolytes. La menace de l'Apocalypse plane sur tous les habitants du centre, puisque Blondin-Warren, atteint d'un cancer incurable, projette de les tuer et de se donner la mort dans un incendie

spectaculaire qui aurait lieu le premier décembre, date d'anniversaire qu'il partage avec sa mère, Édith Blondin.

Femme effacée, victime de violence conjugale, Édith Blondin habite tranquillement dans un couvent près de Québec. Son fils Carol lui en veut pour son sentiment d'abandon lorsqu'elle a dû l'envoyer, enfant, chez son père aux États-Unis à la suite des incendies criminels dont il était responsable au Québec. Le frère d'Édith se rappelle l'incapacité de sa sœur de refuser quoi que ce soit à son fils, ce qui ne suffit sûrement pas à justifier la psychose de Carol, mais ce qui constitue un facteur de sa délinquance. De retour au Québec après la dissolution de la secte américaine, Blondin-Warren invite sa mère à se joindre à lui au centre. Il est furieux de son refus : « Il avait acquiescé, alors qu'il avait envie de lui crier qu'elle ne l'avait jamais aimé, qu'elle préférerait être séparée de lui. » (2009, p. 374) Empêché par la police de mettre le feu au centre, il compte se suicider avec sa mère dans un incendie qui devait détruire le couvent et tous ses habitants. Cependant, ce projet criminel est déjoué par les actions de Maud Graham, justicière et über-mère, qui fait semblant d'être la mère de Blondin-Warren afin de désarmer le Maître incendiaire de l'Espérance renouvelée.

Maud Graham : über-mère

Ayant choisi de ne pas avoir d'enfants elle-même, Maud Graham joue le rôle de mère auprès des jeunes gens qu'elle rencontre dans sa vie professionnelle. Comme Sherlock Holmes avec son Dr Watson, Graham bénéficie d'un « personnage faire-valoir » (Lemonde, 1984, p. 48) : le jeune prostitué Grégoire, avec qui

elle s'est liée d'amitié. Renvoyé de chez sa mère qui ne voulait pas croire que son concubin agresse son fils sexuellement, Grégoire offre à Graham sa capacité, aiguisée par le contact avec ses clients et des vendeurs de drogue, d'évaluer le caractère des suspects. Le rôle maternel de Graham se précise à partir de la première parution de Grégoire, dans le deuxième roman de la série. Dans *C'est pour mieux t'aimer, mon enfant*, lorsque son partenaire remarque que Grégoire est un ange, Graham le remercie du compliment, mais s'interroge aussitôt : « Merci de quoi? Grégoire n'était pas son fils, elle ne l'avait pas élevé. Elle avait pourtant l'impression d'être responsable de lui. » (p. 164) En général prompte à comprendre la faiblesse humaine, y compris celle des femmes « [é]puisées, déprimées [...] [é]nervées » qui élèvent leurs enfants seules et finissent par les négliger ou les battre (1988, p. 165), Graham ne peut que condamner la mère de Grégoire :

Qui était-elle pour avoir ainsi rejeté son fils? Que reprochait-elle à son enfant? Graham aurait aimé la rencontrer pour mieux comprendre son jeune ami, mais elle redoutait ses propres réactions. Elle ne pourrait s'empêcher de dire à cette femme qu'elle était une mère indigne. [...] Parfois, elle en venait à souhaiter [que Grégoire] s'installe chez elle pour pouvoir le dorloter, le gâter comme l'enfant qu'il n'avait pas été. (1996, p. 53)

Ici, la mère absente, la mauvaise mère, joue le rôle de repoussoir au profit de l'image maternelle de Graham. Grâce au soutien de celle-ci, au fil de cette série de romans, Grégoire en vient à s'affirmer comme individu, à accepter son homosexualité, à délaisser la prostitution et la cocaïne pour se lancer dans la cuisine et la restauration, à l'instar de son amant, Pierre-Yves, dont on fait la connaissance dans *C'est pour mieux t'aimer, mon enfant*.

Comme s'il fallait remplacer un protégé par un autre, dans *Soins intensifs*, Graham devient la tutrice de l'adolescent Maxime Desrosiers, dont le père, Bruno, est vendeur de drogue et délateur. Lorsque le père est blessé dans un règlement de comptes, on lui amène l'enfant en supposant que « [j]ustement, Graham doit être bonne avec les enfants » (p. 13). Maxime défend son père en soutenant que celui-ci ne le laisse jamais seul plus de deux jours de suite. Sa mère lui manque beaucoup, mais elle est partie vivre avec son nouveau conjoint en Ontario et ne le contacte plus guère. La détective s'indigne d'un tel manque de tendresse maternelle : « Graham éprouvait du ressentiment envers cette inconnue qui abandonnait son fils à un irresponsable. Elle lui rappelait la mère de Grégoire qui avait préféré son amant à son fils. » (p. 44) Dans son rôle de tutrice, Graham remplace la mère indigne en créant « cette étrange famille » (2006, p. 82) constituée de Graham, son amant le médecin légiste Alain Gagnon, Maxime, Grégoire et son chat Léo. Cette famille n'est pas pour autant « nucléaire »; Graham fait appel constamment à son partenaire Rouaix et à sa meilleure amie Léa Boyer pour recevoir des conseils tout en partageant la garde de Maxime avec son père au Saguenay. Maxime passe à travers une adolescence difficile, puisqu'il subit de l'intimidation, une rupture amoureuse et la tentation de la drogue, mais il trouve la sécurité à l'intérieur de cette nouvelle famille, et ce, sans perdre le contact avec son propre père.

Ce que le modèle maternel offert par Maud Graham apporte par rapport à l'ancien modèle nucléaire, c'est la reconnaissance qu'il faut tout un village pour élever un enfant. Sans être mère couveuse, elle offre à Grégoire et à Maxime la sécurité d'une famille recomposée fondée sur l'acceptation de l'individu avec toutes ses faiblesses et ses forces. L'importance

de cette structure familiale comme élément de rétablissement de l'ordre social est soulignée par la primauté de la réunion familiale en fin de roman où, les malfaiteurs découverts et la justice rendue dans la mesure du possible, Maud Graham se retire avec les membres de sa famille recomposée; c'est le cas du *Collectionneur* (Maud, Grégoire et Léo), de *C'est pour mieux t'aimer, mon enfant* (Maud, Alain, Léo et Grégoire), de *Silence de mort* (Maud, Maxime, Grégoire et Léo), de *Sans pardon* (Maud, Grégoire et Léo) et de *Promesses d'éternité* (Maud, Alain, Maxime et Léo). Là où les écrivaines féministes plus radicales choisissent souvent un dénouement ambigu qui subvertit tout retour à un ordre social sécurisant (Desnain, 2009, p. 95), Brouillet rassure les lecteurs en revenant à la cellule familiale, même s'il s'agit d'une famille qui n'est pas comme les autres.

Fidèle à ses principes féministes, Graham fait valoir ses capacités maternelles tout en réclamant le droit des femmes de choisir ou de refuser la maternité :

Léa, sa meilleure amie, affirmait qu'elle était très maternelle, que son attitude envers Maxime en était la preuve parfaite. Qu'il n'était pas nécessaire d'accoucher pour être mère. Et qu'il n'était pas obligatoire d'être mère pour être femme. C'était un choix personnel et Graham avait la chance de vivre dans un pays où les femmes décidaient en toute liberté d'enfanter ou non. (2006, p. 28)

Toujours est-il que Graham se sent coupable de priver son amant Alain, plus jeune qu'elle, des enfants qu'il aurait peut-être aimé avoir. La pression sociale pour avoir des enfants a diminué au cours des années, mais sans disparaître entièrement.

« *Il faut tout un village* »

Dans cet aperçu du rôle maternel dans les romans de Brouillet, on peut se demander si l'auteure et son personnage ne tombent dans le piège habituel de blâmer la victime, en l'occurrence, la mère. Ceux qui cherchent des solutions plus radicales aux maux sociaux ne les trouveront pas dans cette œuvre, dont les limites sont imposées à la fois par le genre essentiellement conservateur du roman policier et par le féminisme révisionniste. Par contre, bien que Maud Graham ait tendance à blâmer « la mauvaise mère », elle expose et condamne en même temps le contexte social qui entrave l'agentivité de la mère. La réification du corps féminin comme réceptacle fertile ou comme assemblage admirable de beaux morceaux de chair peut entraîner la mort spirituelle de la femme et, ainsi, son incompétence maternelle. Dans une structure familiale traditionnelle où le statut social de la mère dépend de celui de son mari ainsi que de la réussite de ses enfants, la mère aura tendance à ne vivre que pour ses enfants, ce qui empêche son épanouissement ainsi que le processus d'individuation de l'enfant. Si la valeur sociale de la femme dépend de sa conformité à l'image de la madone, la mère résistera mal à la tentation d'utiliser son enfant comme faire-valoir. Par contre, selon l'axiologie qui ressort de cette série de romans, la rupture de la famille nucléaire, où les parents divorcés, mais le plus souvent la mère, doivent élever un enfant seul et sans l'appui de la société, ne favorise pas le développement sain de l'enfant. En relevant le défi de mater d'abord Grégoire et ensuite Maxime dans sa vie privée, Maud Graham n'oublie pas l'importance des réformes sociales pour aider les enfants : des centres d'accueil, des programmes pour nourrir les enfants, des

programmes contre l'intimidation dans les écoles. Ce qu'elle apporte au rôle traditionnel du détective, c'est justement une image de la mère agissante, faisant contraste avec l'archétype de la femme-refuge désincarnée et altruiste, objet d'adoration plutôt que sujet exigeant la transformation du monde. Ce qu'elle apporte à la critique de la société patriarcale, c'est la notion d'une famille où l'institutionnalisation d'une fusion étroite entre l'enfant et la mère cède la place à une vision plutôt communautaire d'une nouvelle famille, basée sur l'appui mutuel libre des préjugés (hétéro)-sexistes de la société bien-pensante.

Bibliographie

- BROUILLET, Chrystine. (1987), *Le Poison dans l'eau*, Paris, Denoël/Lacombe.
- . (1988), *Préférez-vous les icebergs?*, Paris, Denoël/Lacombe.
- . (1995), *Le Collectionneur*, Montréal, La courte échelle.
- . (1996), *C'est pour mieux t'aimer, mon enfant*, Montréal, La courte échelle.
- . (1999), *Les Fiancées de l'enfer*, Montréal, La courte échelle.
- . (2000), *Soins intensifs*, Montréal, La courte échelle.

- . (2003), *Les Indésirables*, Montréal, La courte échelle.
- . (2006), *Sans pardon*, Montréal, La courte échelle.
- . (2008), *Silence de mort*, Montréal, La courte échelle.
- . (2009), *Promesses d'éternité*, Montréal, La courte échelle.
- CHODOROW, Nancy. (1978), *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press.
- DESNAIN, Véronique. (2009), « Gender and Genre: Women in French Crime Writing », dans Claire Gorrara (dir.), *French Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, p. 86-106.
- GODIN, Colette. (1992-1993), « Vivre de sa plume; l'aventure de Chrystine Brouillet », *Femmes d'action*, vol. 22, n° 2, p. 33-34 et 44.
- KLEIN, Kathleen Gregory. (1995 [1988]), *The Woman Detective: Gender and Genre*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, éd. rev. et corr.
- KRISTEVA, Julia. (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
- LACOMBE, Alain. (1975), *Le Roman noir américain*, Paris, coll. « 10-18 ».
- LEMONDE, Anne. (1984), *Les Femmes et le roman policier : anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec Amérique.
- MUNT, Sally. (1994), *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, New York, Routledge.

Résumé

Kathleen Kellet-Betsos entreprend l'analyse d'une série de roman policiers rattachés peu ou prou au récit de détection classique et qui a connu beaucoup de succès au Québec. Par l'intermédiaire de Maud Graham, détective excentrique, les romans policiers de Chrystine Brouillet contiennent, entre autres, une interrogation féministe des rôles de la mère et de la femme-victime. Kellet-Betsos examine comment les romans de la série déconstruisent les figures traditionnelles de la mère et proposent une nouvelle image du maternalisme.

Abstract

Kathleen Kellet-Betsos undertakes the analysis of a series of detective novels related to the classic detective genre and which has seen unprecedented success in Québec. Through the intermediary of Maud Graham, an excentric detective, the mystery novels of Chrystine Brouillet offer a feminist interrogation of the roles of mother and woman-victim, among others. Kellet-Betsos examines how the novels in this series deconstruct the traditional figures of the mother and propose a new image of maternalism.

Du corps monstrueux au fantôme du corps : pudeur et impudeur comme modalités de construction d'un corps politique chez Hervé Guibert

Arnaud Genon
Nottingham Trent University

L'œuvre d'Hervé Guibert est l'histoire d'un corps. Elle est autre chose aussi, bien sûr, l'histoire d'un « je », une histoire de famille, d'amours, d'amitiés, l'histoire d'une époque, d'un regard... Mais indéniablement, le corps est ce qui offre au corpus sa cohérence puisque, selon les mots tout à fait justes de Ralph Sarkonak, le corps « n'est pas simplement un thème mais le principe générateur de l'œuvre » (1997, p. 9). Se penchant rétrospectivement sur l'ensemble de son travail, Guibert fait d'ailleurs le même constat, confiant à Christophe Donner :

J'ai été frappé par l'introduction des *Essais* de Montaigne qui disait : « J'ai voulu me peindre nu », ça a fait tilt, je me suis dit que c'était quelque chose que je pourrais mettre en exergue à tout ce que j'ai fait, enfin de beaucoup de choses que j'ai écrites. J'ai eu l'impression par la force des choses d'être mon propre personnage, mais d'être aussi un corps mis en jeu dans des narrations, dans des situations, dans des rapports, j'ai aussi l'impression que c'est l'histoire d'un corps, effectivement d'un corps qui vieillit, d'un corps qui est malade, d'un corps qui est abîmé, d'un corps ceci, d'un corps cela, d'un corps qui renaît un peu, tu vois, d'un corps monstrueux aussi, d'un corps difforme, et j'ai l'impression que c'est l'histoire de ce corps. (1991a, p. 145)

Mais plus que du corps, il faudrait ici évoquer les corps... Ceux convoqués par Guibert sont tour à tour ceux d'amants, de ses grand-tantes octogénaires, ceux fantasmés dans des récits érotiques ou pornographiques — je pense précisément ici à la « plaquette pornographique » intitulée *Les Chiens* (1982) et au roman sadien *Vous m'avez fait former des fantômes* (1987) —, ceux en cire du musée Grévin, qui apparaissent dans plusieurs de ses photographies... Et lorsque l'on évoque le corps de l'auteur, qui nourrit et dévore en même temps la totalité de son œuvre, deux images m'interpellent particulièrement. Celle, tout d'abord, dans *La Mort propagande* (2009a), premier recueil de textes de l'écrivain, d'un corps *monstrueux* au sens où il se donne à voir, s'exhibe en toute impudeur, dans toute l'excentricité d'une recherche effrénée de plaisir. Un corps de jouissance, un corps à jouir. Exposé, appelé à être filmé, montré. À cette première figuration se substitue progressivement celle d'un corps amaigri, amoindri, souffrant, malade, qui n'est autre que le corps sidéen de l'auteur. Il s'expose dans un ensemble de postures qui le révèlent tout autant qu'elles le cachent, le dissimulent par l'intermédiaire de différents dispositifs autofictionnels : le *je* qui s'affirme est celui-là même qui se fond,

se dissémine dans ses propres fictions de soi. Le corps guibertien, après s'être « outrageusement » affirmé, est alors amené à disparaître, à l'image de la dernière scène de son film, *La Pudeur ou l'Impudeur* (2009b), où il finit par quitter « la scène », fantomatique. La pudeur et l'impudeur ne constitueront en fait que deux modalités permettant la construction d'une image inédite du corps. C'est ce parcours dans l'œuvre de Guibert, à la recherche d'un corps qui joue sur différentes modalités de représentations, que je propose ici. Il s'agira alors d'une traversée chronologique qui visera aussi à mettre en lumière, dans une dernière partie, une *politique* du corps guibertien. Ce corps multiple, mis en spectacle, est aussi un corps fantôme en ce sens qu'il échappe à toute forme d'enfermement, de restriction : selon la formule de Michel Foucault, il n'est pas un « lieu sans recours auquel je suis condamné », mais se situe « toujours ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde » (2009). Le corps qui s'écrit, qui s'inscrit dans les textes de l'auteur, se construit en dehors de tout repère, de toute norme sexuelle. Il refuse, nous le verrons, tout autant les modèles hétérosexuels qu'homosexuels, ancrant son corps dans un espace autre, incertain et indécidable. Un corps fuyant donc, recherchant dans les histoires qu'il raconte / qu'il se raconte tous les possibles d'une sensualité et d'une sexualité qui échapperaient à toute règle, à toute loi, à tout cloisonnement identitaire.

***Le corps de jouissance et l'esthétique de l'impudeur :
une inscription autre du genre***

Avec *La Mort propagande*, initialement publié en 1977 aux éditions Régine Deforges, je me positionne aux origines du

travail de Guibert, qui n'a alors que 21 ans et qui publie là son premier recueil de textes. Guibert commence ici son exploration du corps et son expérimentation littéraire, déjà appelées à se fondre l'une dans l'autre et à ne jamais se dissocier. Dans la lignée de Georges Bataille, de Pierre Guyotat, il offre un de ses textes les plus violents, crus et subversifs. Sans concession, sans pudeur, le narrateur y transforme son corps en laboratoire de jouissance et de souffrance qu'il offre en spectacle au lecteur, devenu malgré lui, comme dans le texte « L'œillade », voyeur et complice de ces mises en scène : « Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument de mes délires organiques. Partitions sur tissus de chair, de folie, de douleur. Observer comment il fonctionne, recueillir ses prestations » (Guibert, 2009a, p. 8). Cette *Mort propagande* constitue la mise en mots du projet que Guibert déclinera tout au long de son œuvre : décortiquer le corps, autopsier la pensée, les désirs, les fantasmes, n'en rien cacher, en prendre le risque et, comme le disait Leiris, « [m]ettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, [... afin] d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire » (Leiris, 2004, p. 10-11).

Le corps de Guibert, dans ce premier livre, est un corps liquide, une machine organique, une matière moite. Il est en même temps un réceptacle et un déversoir, un trou béant et un instrument à produire toutes sortes de substances expulsables... Qu'il y-a-t-il de plus impudique que de montrer le corps, de le révéler nu ? Guibert nous répond ici : ce qu'il y a de plus intime que le corps, c'est ce qu'il recèle, ce qu'il cache, ce que l'on cache du corps en général et qu'il expose, lui, dans *La Mort propagande* comme une œuvre d'art, comme une offrande : « Un vrai corps, mon vrai sang. Prenez et mangez, buvez (ma

paranoïa, ma mégalomania) », nous dit-il (2009a, p. 10). Ce qu'il y a de plus intime que le corps, c'est son intérieur, ce à quoi l'on a accès en passant par les cavités, où qu'elles se trouvent. Et pour exposer cet intérieur du corps impudique, Guibert commence par le situer dans « une salle de dissection » (2009a, p. 15), où il use de tout un arsenal médical : scalpel, lunette d'ophtalmologiste, petit ciseau, spatules, pinces recourbées ou incisives. Là, le corps peut être dépecé, autopsié, écartelé, couché, élargi, introspecté... Il s'agit bien d'exhiber, dès les premières pages, ce que le corps nu peut encore dissimuler : « les parois intestinales » (*ibid.*), « les plissés roses » (*ibid.* p.16) de l'anus puis ses « dédales compliqués, poches à crever, membranes, souterrains, glottes anales » (*ibid.* p. 17). Guibert donne de même accès à l'intérieur de son corps par l'intermédiaire de ce qui en sort. Ses déjections sont numérotées, photographiées, observées et, selon ses propres termes, « adorées comme des reliques divines » (*ibid.*, p. 26). Le corps est aussi une mécanique olfactive, excitant l'imagination du narrateur. La crasse, les desquamations, les résidus urinaires qu'il mélange et se donne à sentir deviennent l'équivalent d'effluves orgiaques qui évoquent tous les vices.

Outre ces scènes solitaires d'auto-autopsies, de fétichismes en tous genres, le narrateur de *La Mort propagande* donne par ailleurs à lire ses relations sexuelles, décrites, elles aussi, sans fards. Il leur juxtapose des fantasmagories orgiaques dans lesquelles il inclut le lecteur par l'intermédiaire des pronoms de première et deuxième personnes du pluriel et par l'utilisation de verbes conjugués à l'impératif présent : « Ma bouche vous est offerte pour faire jouir vos bites [...]. Laissons le plaisir s'écouler, et spermons jusqu'à ce que nos couilles se rompent » (*ibid.*, p. 63-64). On note dans ces passages qu'au plaisir de jouir

se superpose une jouissance du dire, donnant l'impression que « la verbalisation devient la scène de la sexualité » (Butler, 2012, p. 191). On touche à cette écriture présente dans ce que Barthes nommait le « texte de jouissance » : « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, [...] met en crise son rapport au langage » (1973, p. 25-26). Il est vrai que Guibert, dans ces passages, fait preuve d'inventivité lexicale et surcharge les signifiants de signifiés : utilisation de mots plutôt rares tels les verbes « spermer », « gamahucher », de vocables appartenant au champ lexical de la médecine comme « gourmes » (maladie de peau), « chancres » (ulcération génitale) ou encore de néologismes du type « gourmons-les », qui signifie, dans le contexte, « transmettons-leur nos gourmes »...

Ce premier texte est fortement inspiré du roman *Le Nécrophile*, de Gabrielle Wittkop (2001), mais aussi des peintures de Francis Bacon : « Il y avait également Francis Bacon. Parce que la peinture m'a autant marqué que la littérature. Les tableaux de Francis Bacon, c'était tout ce que j'aimais : la couleur, la violence, la boucherie, le corps, la sodomie, l'étreinte de deux hommes » (Guibert, 1991b). Ce recueil constitue en même temps l'ébauche de l'expression du corps dans le travail guibertien et son accomplissement le plus cru. C'est donc le caractère expérimental de *La Mort propagande* qui en fait sa force mais qui en révèle aussi les limites. Si l'enjeu est bien ici d'entreprendre un dévoilement de soi total, de « réduire cette distance entre les vérités de l'expérience et de l'écriture » (Guibert, 1988a), on comprend par ailleurs que la violence du dit vienne parfois opacifier le projet originel. Pour se dévoiler par l'écriture, il faut pouvoir être lu et, pour être lu, il faut être *lisible*. Je reprends ici le sens

que Barthes donnait à ce terme lorsqu'il opposait le *lisible* au *scriptible* : le *lisible* englobe *grosso modo* les romans réalistes du XIX^e siècle et les romans de masse du XX^e siècle et s'oppose au *scriptible*, qui désigne une forme plus expérimentale de l'écriture, plus avant-gardiste, qui rompt avec les traditions, les habitudes de lecture et les processus d'identification. Or, force est de constater que Guibert construit un texte qui positionne le lecteur dans une difficulté, voire une incapacité à accepter cette représentation du corps. Je n'entends pas par-là que le corps représenté est inacceptable, qu'il est condamnable : il est juste difficilement recevable, car il est *monstrueux* en donnant à voir ce que tout le monde cache, en devenant un *objet* absolu de *monstration*.

On a souvent dit, et j'ai parfois moi-même avancé — mais pas à propos des textes que je viens de citer — que *La Mort propagande* constituait une tentative pour Guibert de trouver, de délimiter, voire de revendiquer une identité clairement homosexuelle. Toutefois, dans cette évocation de la jouissance, de sa jouissance, dans cette écriture clinique du corps, de son corps, même fantasmé et considéré comme lieu de plaisir, je ne vois plus désormais, à aucun moment, une quête ou une affirmation d'identité quelconque, mais plutôt la volonté de Guibert de se révéler à lui-même sa propre insaisissabilité. Le corps jouissant est un corps qui s'échappe, se lâche, se détend, se déprend. Ce corps offert, ce corps ouvert, disséqué, autopsié, est un corps que le narrateur lui-même n'arrive pas à saisir, d'où sa volonté, souvent répétée, de tenter de l'appréhender de manière détournée, médiatisée. Guibert use ou pense user d'une caméra : « Filmer mon cul en fonctionnement » (2009a, p. 9), note-t-il, ou souhaite se « donner la mort sur scène, devant les caméras » (*ibid*, p. 10). Cette tentative / tentation de saisissement du corps jouissant est ailleurs médiatisée par un

appareil photographique : « Je photographierai ma bite sous tous les angles, molle et tiède, dure et chaude, de face, de profil, recouverte de fourreaux divers : main, laine, cuir, huile, bouche, savon, pied d'éléphant en éponge fendu vulvé, tire-jus, pisse, merde et puis ton cul, ce cône à folie » (*ibid*, p. 22). Plus bas, il mentionne : « je me mis à photographier mes déjections » (*ibid*, p. 25). Cette représentation du corps jouissant est rendue possible plus tard par le prisme d'un miroir (« Une glace est juste en face du siège [...]. Il se regarde jouir » (*ibid*, p. 54), ou encore par l'intermédiaire de l'autre, le voyeur qui saisit ce qui échappe au jouisseur lui-même : « Un voyeur patient a imaginé une stratégie. Non seulement la porte est discrètement trouée à hauteur de la vulve lorsqu'elle s'ouvre, mais la fenêtre [...] a été lacérée en plusieurs endroits » (*ibid*, p. 53).

Cette esthétique du gros plan, de l'impudeur donc, est de nouveau mise en œuvre, cinq ans plus tard, en 1982, dans *Les Chiens*, que Guibert qualifia lui-même, dans *Fou de Vincent*, de « plaquette pornographique ». Ce récit, écrit pour plaire à Michel Foucault, comme l'écrivain le confia à Didier Eribon (Guibert, 1991b), évoque d'abord les corps fantasmés d'un couple hétérosexuel faisant l'amour derrière une cloison où se trouve le narrateur. Il imagine les positions sexuelles qu'ils adoptent, leur corps à corps érotique : « leur commerce dans ma tête n'a pas de cesse et harasse mon corps, je reste debout, immobile, à suivre chacune de leurs positions » (Guibert, 1982, p. 11). Par la suite, il relate sa propre relation sexuelle avec un homme qui fait de lui sa victime. Relation sadomasochiste où le sexe de l'autre doit être désiré, imploré, adoré avant qu'il ne puisse avoir accès à lui : « tu aimerais voir mon sexe, mais il va falloir que tu le mérites, et je voudrais que tu le voies comme si tu le voyais pour la première fois, et qu'il t'éblouisse [...], que tu

l'adores, mais pour l'instant il va falloir que tu le gagnes » (*ibid*, p. 16). Plus tard, la position que chacun occupe s'inverse : le narrateur devient à son tour le bourreau et il lui revient de traiter son partenaire en chien. Il occupe ainsi plusieurs positions, plusieurs postures, multiplie les rôles ou les attitudes, passant des uns à leur contraire, ainsi que le remarque Heathcote, qui relève dans ce récit un « alliage de passivité et d'activité » (1995, p. 64), note que le narrateur possède « le calme, la sérénité [...] la rage et la fureur » (*ibid*) et souligne à juste titre que

les paires et les binarismes se multiplient au cours du roman, depuis le moment où le narrateur fait le double de son propre corps en dessinant "une sorte de cartographie" de ses membres dans le drap qu'il découpera "comme un modèle, un patron de [s]es plaisirs à venir". De même, les rites sexuels miment ses désirs d'homme célibataire, et les rites sexuels réunissent deux hommes, dont un est le double, le reflet de l'autre. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le seul meuble mentionné par le narrateur soit un miroir [...] et que le seul accessoire qu'il propose à son amant soit "un miroir carré, sans cadre, sans ornement" dont ils se serviraient pour refléter, pour redoubler leurs plaisirs. (*ibid*)

On le comprend, ici comme dans *La Mort propagande*, le narrateur n'a de cesse de représenter le corps jouissant dans ce qui relève d'un déploiement de situations qui refusent et empêchent toute fixation. Bien sûr, le corps présenté, la jouissance recherchée, exprimée, textualisée, sont ceux d'un homosexuel... Mais d'un homosexuel *pluriel*, qui cherche à « élaborer un "je" pluriel » (Pratt, 1995, p. 74) par le pouvoir libérateur de la pornographie, cette dernière permettant, selon Leo Bersani, de briser « le moi fixe et son corps idéologique en des morceaux indistincts et communs » (*ibid*, p. 78). L'écriture de Guibert — la formule de Sylvain Desmille est pertinente —

consiste bien en « une mise en vertige du je initial » transformant le narcissisme « traditionnel » en un « narcissisme pervers » qui vise non pas à chercher son reflet, à le contempler mais « qui détourne son reflet de soi pour l'afficher aux yeux des autres » (Desmille, 1989). Le corps à jouir guibertien, *monstrueux* en ce sens qu'il (se) donne à jouir et à voir, est aussi, par-là même, pourrait-on dire, un corps spéculaire, un corps en fuite, insaisissable. Sa construction dans l'espace littéraire est une manière d'échapper aux représentations caricaturales ou schématiques de l'homosexuel ou de l'hétérosexuel, de l'actif et du passif. Une autre illustration, pour terminer cette évocation du corps jouissant, se situe dans « Au musée Grévin » (Guibert, 1991c, p. 255-256), texte datant de 1978. Le narrateur se met en scène dans une série de postures où il prend la place de statues de cire :

J'ai décidé de me photographier dans certaines scènes. Donc je prends la place de Marat dans sa baignoire [...]. Je prends la place de Marie-Antoinette se pâmant en voyant à sa fenêtre la tête de la princesse de Lamballe au bout d'une pique. [...] Enfin, comme Louis XVIII dans la prison du Temple, je me cabre sur son lit de camp, le corps dressé par un cauchemar [...]. (*ibid*)

Le corps n'est pas présenté ici en état de jouissance, mais le narrateur semble jouir des scènes qu'il lui donne à jouer. « Hervé nous a quittés, il est passé du côté des mannequins de cire » (*ibid*), déclare la directrice du musée. Ces jeux sont bien source de jouissance en ce qu'ils permettent au corps de mimer ce qu'il n'est pas, en ce qu'il se donne à voir, à photographier en un autre : ils permettent au corps de s'échapper et à la photographie de saisir ce dessaisissement de soi. Offert et inaccessible : voilà ce qu'est le corps guibertien. Déjà souffrant et jouissant de cette souffrance commandée, recherchée, de

cette perte programmée afin d'explorer les frontières poreuses qui séparent ou réunissent jouissance et douleur. Un corps fantôme avant la lettre, spectral, c'est-à-dire n'occupant jamais une posture déterminée et arrêtée... Et cette attitude se prolonge lorsque la douleur prend le pas sur la jouissance, lorsque le corps ne jouit plus de souffrir mais souffre de ne plus pouvoir jouir, comme je vais maintenant tenter de le montrer.

Vers un corps fantôme : le corps malade

Si l'on fait abstraction du roman sadien de 1987 intitulé *Vous m'avez fait former des fantômes*, que l'on peut lire comme une parenthèse dans l'économie générale de l'œuvre de Guibert et qui relate le dressage d'enfants par une bande mafieuse afin qu'ils soient torréés par des « infanteros » (avec tout ce que cela suppose de scènes centrées sur le corps comme objet de jouissances, de tortures, de fantasmes...), l'écriture du corps, depuis 1982, avait tendance à s'assagir dans les romans de l'écrivain. Certes, il était toujours présent, dans *Des aveugles*, où l'absence de la vue décuple les autres sens des personnages et notamment leur toucher, ou encore dans *Mes parents*, où le narrateur tente de libérer son corps de l'emprise de son père et de sa mère et s'initie aux premières amours masculines. On retrouve dans *Les Gangsters* (1988), à l'évocation du zona qui touche le narrateur, une fascination pour le corps, pour la peau, qui nous rappelle certains passages de *La Mort propagande*. Guibert s'acharne toujours à noter les moindres détails, les plus petites évolutions qui viennent stigmatiser la chair :

J'ai un zona. Piqûres d'antibiotiques, calmants à base d'opium et de belladone, rien n'apaise mes douleurs. Elles se relacent et

s'entrecroisent, comme un feuilleté d'un raffinement diabolique. La crampe la plus sourde menace le tréfonds d'implosion imminente. La plus franche est une sensation d'éventration tantôt verticale, tantôt horizontale, une seule plaie énorme qui traverse le bassin, si fraîche qu'elle n'a laissé aux chairs le temps de se ressouder, chaque mouvement nargue les sutures. (1988b, p. 8)

Mais le corps subit désormais plus qu'il ne provoque les situations dans lesquelles il se trouve : « on aurait pu me trépaner, me planter des seringues dans le ventre et dans les yeux, j'aurais juste serré les dents, j'avais lancé mon corps dans quelque chose qui le déposédait apparemment d'une volonté autonome » (1990a, p. 198), déclare Guibert dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Dans cette même optique, Gérard Danou définit quant à lui le corps souffrant comme « un corps éprouvé [...] [qui] est généralement subi passivement plutôt que mis en relief comme manifestation éclatante de la vie dans le bruissement des organes » (1994, p. 11). L'antonyme, donc, d'un corps jouissant qui ne bruisse, lui, que par ses organes.

Si la maladie qu'est le sida amène Guibert à poursuivre l'histoire de son corps, si elle l'amène même à radicaliser et à intensifier cette exposition de soi, les modalités explorées restent identiques à celles déjà évoquées dans l'étude de *La Mort propagande*. Le corps souffrant qui se montre, qui s'écrit, va jusqu'à livrer ce qui se passe en son for intérieur. Les analyses et les rapports médicaux sont fondus dans la trame narrative d'*À l'ami*, ils sont livrés au lecteur, qui prend ainsi connaissance du mal qui ronge le narrateur, qui mesure, avec lui, la distance ténue le séparant de la mort. « Le processus de détérioration amorcé dans mon sang se poursuit de jour en jour, assimilant mon cas pour le moment à une leucopénie. Les dernières analyses, datées du 18 novembre, me donnent

368 T4, un homme en bonne santé en possède entre 500 et 2000 » (Guibert, 1990a, p. 13). À ce propos, Guibert confie : « Raconter le processus de détérioration de son sang va au-delà de parler de son corps intime, c'est parler de l'intérieur de son corps. C'est un livre beaucoup plus impudique que tous mes livres dits érotiques » (1990b). Ce que Guibert semble avoir oublié, c'est que l'intérieur de son corps a déjà été donné en pâture aux lecteurs dans ses premiers écrits. Mais là où il a raison, c'est que les révélations faites ici n'engagent pas seulement le corps et sa puissance de représentation sexuelle mais bien plutôt la fragilité de ce qui le retient à la vie. Et c'est dans cette exposition-là que réside toute l'impudeur « apparente » d'un tel livre. Le corps souffrant est un corps médicalisé, offert aux regards de tous : médecins, radiologues, infirmiers, autres patients dans les salles d'attentes. C'est un corps qui, « lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité » (Guibert, 1990a, p. 32). Le corps semble alors pris dans un double engrenage qu'il ne maîtrise plus. Celui tout d'abord de la maladie, qui dépossède le narrateur de son corps, qui fait de lui un vieillard et l'amène à s'identifier à son père ou à sa grand-tante :

Un corps de vieillard avait pris possession de mon corps d'homme de trente-cinq ans, il était probable que dans la déperdition de mes forces j'avais largement dépassé mon père qui vient d'avoir soixante-dix ans, j'ai quatre-vingt-quinze ans, comme ma grand-tante Suzanne qui est impotente [...]. (Guibert, 1991d, p. 10)

L'autre engrenage — que suggérerait une citation précédente, selon laquelle Guibert avait lancé son corps dans quelque chose qui le dépossédait d'une volonté autonome —, est celui du *corps* médical, qui amène le corps du narrateur, jusque-là rebelle, transgressif, à devenir, selon l'expression de Foucault, un « corps docile » : « Est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné » (1975, p. 137).

C'est à ce moment-là que Guibert décide d'emprunter les détours d'une écriture autofictionnelle pour se dire ou, plutôt, pour se dire différemment : puisque son corps lui échappe, puisque son corps lui est volé, puisque « [l]a maladie mortelle introduit une distance qui n'est guère éloignée d'une certaine schizophrénie » (Bordas, 1999), Guibert doit en passer par une mise en fiction de soi pour tenter de saisir ce qui lui échappe désormais : « La mort ne peut se contempler ou s'écrire que grâce à des détours qui font que tout de suite vous retombez dans le fictif, le faux ou le délirant » (Hill, 1995, p. 93). La fiction, comme un voile pudique sur l'impudeur de cette mort s'écrivant et se livrant en direct... Le corps de Guibert devient le lieu d'une fracture intérieure, d'une fracture autobiographique, source d'une effroyable douleur. Cette distanciation introduite par la mise en fiction de soi et le recours au genre du « roman » (cette étiquette générique, associée à l'utilisation du nom de l'auteur, est utilisée pour la première fois chez Guibert avec *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*) se comprend comme la manifestation des difficultés du narrateur à se reconnaître dans son enveloppe corporelle. Pour Derek Duncan, « le sida a ruiné non seulement le corps de Guibert, mais aussi le désir et la capacité de se percevoir en transformant le corps en lieu d'altérité absolue » (1995, p. 107).

Le corps jouissant était déjà, nous l'avons dit, un corps en fuite. Il en est de même pour le corps souffrant : il est par définition fuyant, ce qui m'échappe, que je ne comprends pas et ne saisis plus. C'est la raison pour laquelle le corps souffrant se trouve être à l'image du corps jouissant, lui aussi toujours médiatisé. Guibert sera, dès 1990, constamment « animé du désir de filmer ses examens médicaux, ses séances de massage et même ses opérations. [...] Guibert vit entouré de miroirs, des miroirs qui lui renvoient l'image toujours passionnante de lui-même, des miroirs qui le préviennent et l'avertissent » (Bordas, 1999) de l'arrivée de la mort : « J'ai senti venir la mort dans le miroir, dans mon regard dans le miroir » (Guibert, 1990a, p. 15).

La plus grande manifestation de cette médiatisation du corps s'accomplira dans le projet cinématographique de l'auteur, *La Pudeur ou l'Impudeur*, qu'annonçait déjà, de manière prémonitoire, *La Mort propagande* : « Me donner la mort sur scène, devant les caméras » (Guibert, 2009a, p. 10). Le titre pose la question : ce film qui donne à voir le corps souffrant dans des scènes parfois très difficilement supportables, dans lequel l'auteur va jusqu'à filmer une tentative de suicide par empoisonnement, est-il le comble de l'impudeur du corps ? Ou alors la mise en fiction de ce corps mourant par le truchement de la caméra, qui impose par essence une mise en scène de ce qui est saisi (cadrage, répétition de la scène filmée, etc.), ne doit-il pas se concevoir comme une représentation pudique de ce qui arrive à Guibert ? Il n'y a bien évidemment pas de réponse, la question reste en suspens et laissera le spectateur libre de son interprétation.

Une des scènes emblématiques est, selon moi, celle de la tentative de suicide. Il s'agit en fait d'une fausse tentative de

suicide, comme nous l'apprendrons en 2001, à la sortie du journal de l'auteur, *Le Mausolée des amants* :

Avant-hier (le temps de s'en remettre), j'ai mimé mon suicide devant la caméra. Voilà une prise que je ne saurais pas refaire, sauf pour de vrai [...]. Je filmais le simulacre de mon suicide, inventant sur-le-champ, dans le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres [...]. J'ai inventé la suite, par mon jeu. (Guibert, 2001, p. 414)

Cette scène participe à la fois du projet de tout montrer, mais aussi d'instaurer une dialectique entre le fictif et le factuel et d'ériger ce jeu en parangon créatif. La dernière phrase de l'extrait cité fait intervenir le personnage / acteur Guibert. Contrairement aux autres événements filmés, cette tentative de suicide est une « première », ce n'est pas une expérience qui a été préalablement vécue. Cependant, plus qu'une « fiction », nous pouvons envisager cette scène comme une prémonition ou, plus précisément, une répétition (consciente ou non) du véritable suicide de Guibert. Dans *Le Protocole compassionnel*, il écrivait : « c'est quand ce que j'écris prend la forme d'un journal que j'ai la plus grande impression de fiction » (1991d, p. 87). L'effet est ici inverse : cette « fiction » lui donne une grande impression de vérité. D'ailleurs, l'auteur dit être sorti de cette expérience « épuisé » et « modifié », c'est dire que le leurre a pris une telle ampleur qu'il a fini par devenir le double de la réalité. Le film implique le sujet à un tel point que le trucage trompe Guibert lui-même, pris au piège de sa propre machination. Il tente ici de parachever son œuvre. Pour se saisir entièrement, il faut aussi se saisir mort, se faire autothanatographe, c'est-à-dire évoquer l'intimité de la mort elle-même, sans pudeur, dire l'ultime cri du corps.

Alors, le corps souffrant est toujours le même et déjà autre. Il est toujours un corps offert, un corps ouvert, exposé, s'exposant sans complaisance. Il est toujours *monstrueux*, objet du regard. Mais son exposition s'effectue dans une mise en fiction progressive, fiction qui constitue l'écran, la distance nécessaire à l'auteur pour essayer de se saisir. Cependant, le corps souffrant est différent. Il impose un saut dans le temps, il fait du jeune homme un vieillard et Guibert se projettera, se transposera d'ailleurs sous les traits d'un octogénaire dans un de ses derniers textes, *Mon Valet et moi* (Guibert, 1991e). C'est, semble-t-il, la raison pour laquelle il filme ses grand-tantes dans *La Pudeur ou l'Impudeur*. Il s'y reconnaît, elles sont un miroir de sa sénescence anticipée. Il est déjà autre, parce que désérotisé — du moins partiellement —, se retrouvant frustré ou jouissant dans des situations dans lesquelles Thanatos prend le dessus sur Éros :

Cette ébauche de baise me semblait sur l'heure d'une tristesse intolérable, j'avais l'impression que Jules et moi nous étions égarés entre nos vies et notre mort, et que le point qui nous situait ensemble dans cet intervalle, d'ordinaire et par nécessité assez flou, était devenu atrocement net, que nous faisions le point, par cet enchaînement physique, sur le tableau macabre de deux squelettes sodomites. Planté au fond de mon cul dans la chair qui enrobait l'os du bassin, Jules me fit jouir en me regardant dans les yeux. C'était un regard insoutenable, trop sublime, trop déchirant, à la fois éternel et menacé par l'éternité. (Guibert, 1990a, p. 156)

Il est déjà autre parce qu'ailleurs, comme le suggèrent le passage qui vient d'être cité mais aussi la dernière image de son film testament. Guibert, d'abord à sa table de travail, prend congé de la caméra, du spectateur, s'efface, fantomatique, et laisse entendre le cliquetis d'une machine à écrire inscrivant sur du papier les derniers mots d'une histoire qu'il sait terminée.

Le corps guibertien, un corps politique ?

J'ai tenté de montrer jusqu'ici que le corps guibertien, qu'il soit jouissant ou souffrant, est un corps appelé à s'écrire et à se montrer. L'œuvre de Guibert, le rapide parcours entre les deux extrêmes de son travail que je viens d'effectuer en témoigne, est l'histoire d'un corps, incontestablement. D'un corps fortement sexué, s'exhibant dans ses pratiques homosexuelles. C'est ce qui fait dire à l'écrivain, dans un livre qu'il consacre à la photographie en 1981, *L'Image fantôme* :

la plupart de mes récits suintent l'homosexualité. [...] Si je masquais mon désir, si je lui ôtais son genre, si je le laissais dans le vague, comme d'autres l'ont fait plus ou moins habilement, j'aurais l'impression d'affaiblir mes récits, de les rendre lâches. Ce n'est même pas une affaire de courage (je ne milite pas), il en va juste de la vérité de l'écriture. (1981, p. 89)

Notons rapidement que ce propos ne peut que partiellement être attesté par une lecture attentive de *L'Image fantôme* et du désir tel qu'il s'exprime dans cet ouvrage. Alex Hugues a montré, dans une analyse pertinente (1999, p. 53), que le désir exprimé ici est souvent moins un désir homosexuel qu'un désir indéterminé ou un désir homosexuel indéchiffrable. Elle se base pour cela sur l'étude d'un des récits, intitulé « L'image cancéreuse », qui compose le recueil. Guibert, ne pouvant se résoudre à se séparer d'une photographie ayant entrepris son processus de dégradation et représentant un jeune homme blond, « androgyne », dont on ne montre ni le corps, ni le sexe, rapporte comment il en vient à tenter son *incorporation* :

Puis, quelque temps, je me décidai à le porter directement sur moi, à même ma peau, à même mon torse, en l'y attachant avec des bandes et des élastiques. Il me raidissait, il me faisait

comme un corset sous ma chemise. Je ne pouvais plus le voir, il m'embrassait le ventre, j'imaginai qu'il s'agrippait à moi comme un enfant endormi, et le contact du papier n'était plus froid contre ma peau, il s'amollissait, je le baignais de ma sueur et de ma crasse. Il était comme un second frère mort attaché à moi, il était mon hétéradelphé. (*ibid.* p. 168-169)

Cette image devient alors illisible et son caractère (homo)érotique initial vient à disparaître. Guibert n'*incorpore* plus un jeune homme blond androgyne, mais vient à le transformer en un autre lui-même, métamorphosant l'amour du jeune homme en amour de son double et donc de soi. Guibert instaure là un jeu autour de l'indétermination et de l'illisible, envisagés comme objets de ses désirs, contrecarrant l'idée que seules les images explicitement homosexuelles l'attireraient.

D'ailleurs, dix ans plus tard, dans une des dernières interviews qu'il donne, Guibert a des propos tout à fait différents quant au caractère homosexuel de son travail :

C'est comme le mot homosexualité, pour moi c'est un mot qui n'a jamais eu vraiment un rapport avec moi, bizarrement, alors qu'il en a évidemment un, mais je ne vois pas les choses comme ça, ce n'est pas la façon dont je vis, c'est pas la façon dont je me sens, j'ai l'impression que je suis ailleurs que dans ces... (1991a)

Guibert ne conclut pas son propos et laisse en suspension la définition de sa sexualité telle qu'elle se donne à lire à travers son corps textualisé. Entre la revendication — dans un sens apolitique du terme — du caractère homosexuel de son œuvre et l'évitement de cet « enfermement » ou du caractère restrictif que pourrait connoter l'adjectif, où situer le corps de Guibert ?

Les critiques qui se sont penchés sur cet aspect précis de l'œuvre de Guibert sont d'accord. Je le disais dès mon introduction, l'impression qui domine est celle des derniers

propos de l'écrivain que je viens de rapporter : c'est un corps « toujours ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde » (Foucault, 1966). Guibert, en fait, ne refuse pas le qualificatif d'homosexuel. Ce que cherche à souligner l'auteur est précisément « le peu de sens qu'une définition sexuelle retient face à la multiplicité des relations, d'expériences et d'identifications qu'elle est censée désigner » (Pratt, 1995, p. 70). Accepter ce qualificatif serait se conformer et conformer son corps à ce que le système idéologique détermine par là. Or Guibert se situe davantage dans une volonté de pervertir, de transgresser cette idéologie et de proposer une identité toujours plurielle, donc insaisissable et en ce sens subversive. Écrire l'histoire de son corps, la fiction de son corps jouissant et souffrant, aurait été pour lui une manière de lutter contre les fictions idéologiques, sociales, culturelles que l'on assigne généralement à tel ou tel corps sexuellement déterminé et qu'il considère comme autant d'aliénations. Toujours selon Murray Pratt, « [l]es commentateurs de Guibert conviennent qu'il est important de rejeter l'image du Narcisse silencieux, tout comme celui du pervers duplice. Plutôt que de reproduire de tels stéréotypes homophobes, qui servent d'un côté à réduire l'attrait de l'auteur et de l'autre à en construire un épouvantail marginalisé » (Pratt, 1997, p. 134), il s'agit de dire en quoi l'écriture du corps de Guibert se situe ailleurs.

Guibert, dans ses représentations du corps, cherche selon moi à échapper à la Loi. Il n'impose pas une nouvelle image mais plutôt se soustrait à celles qui existent. L'image de son corps est une image qui *résiste*. Tout d'abord, les représentations qu'il propose sont, selon Michael Worton, « une interrogation de la masculinité telle qu'elle a été socialisée. [Ses

textes] contestent la prétendue cohérence du corps masculin, substituant au corps phallique (et centré sur le pénis) un corps éclaté, qui est aussi un corps écrit » (1997, p. 72). Le corps de Guibert est en effet un corps métonymique où chaque centimètre carré doit exulter. Il est un corps tendu, raide mais aussi malléable, offert. Il est ce qui donne et qui reçoit. Il est toujours l'autre, l'irréductible, celui auquel je ne peux pas m'identifier. Les excès écrits de son corps, les scènes vécues ou fantasmées dans lesquelles il l'engage, le redoublement médiatisé de ses jouissances ou de ses souffrances, la proximité avec la mort qu'il nous amène à partager, le morcellement métonymique auquel il le soumet désorganisent, voire interdisent toute identification. L'écriture du corps guibertien est une tentative de déjouer toute convocation identitaire. Le désir de transparence qui est le sien, et ce, dès le début de son œuvre, le dévoilement impudique auquel il se livre, peuvent se concevoir comme la volonté de faire du corps un corps fantôme, c'est-à-dire non pas seulement celui qui est appelé à disparaître à cause de la maladie qui l'anéantit, le plonge dans le néant, mais celui qu'on ne peut saisir du fait justement de cette transparence recherchée et atteinte. Le *monstrueux*, c'est toujours l'autre. On le refuse, on le réfute. On se *désidentifie* à lui. Rien ne prend sur lui. Il n'appartient pas à un système, quel qu'il soit ; il s'en exclut de lui-même comme pour s'offrir sa propre liberté d'être au monde.

Dans *Le Protocole compassionnel*, le narrateur retrouve dans ses relations avec son médecin, Claudette Demouchel, un érotisme perdu par ailleurs. Les longs examens qu'elle lui fait subir réveillent une certaine sensualité, une certaine suavité. Dans un entretien, Guibert déclare qu'à travers elle, « qui était très brutale au début, un peu masculine même, et qui se révélait

de plus en plus douce et féminine, [il a] découvert une espèce d'attrance pour les femmes, qu'[il] n'avai[t] jamais eue. [...] C'est problématique pour un pédé de ne plus pouvoir supporter les hommes » (Guibert, 1991f). Dans son tout dernier texte, *Le Paradis*, Guibert va jusqu'à « s'offrir » une aventure hétérosexuelle. Le narrateur, Hervé Guibert, affaibli par une maladie qui n'est pas le sida, relate ses ébats sexuels avec Jayne, une ex-championne de natation :

[...] il nous fallait ça pour faire l'amour, et le pistolet lui entraît de plus en plus facilement dans le con, je l'y enfonçais de plus en plus profondément, jusqu'à la détente, Jayne haletait de plus en plus fort, j'avais de plus en plus hâte de la farcir avec mon foutre, et nous jouissions ensemble de plus en plus vite, de plus en plus souvent, comme deux fous. (1992, p. 19)

Dans ce dernier roman, le corps du narrateur se déprend de tout ce qui le détermine socialement : il n'a plus le sida, il n'est plus homosexuel. Il ne s'agit que de s'échapper, le temps d'un livre, de la maladie qui le condamne et de l'identité à laquelle on l'a réduit. Toujours ailleurs, en défaut de lui-même comme pour brouiller les paradigmes actif / passif, viril / non viril, hétérosexuel / homosexuel. « Le texte guibertien est toujours au moins double ; c'est ainsi que Guibert rend au corps sa matérialité complexe », nous dit encore Worton. Et de poursuivre : « Ses textes sont en mouvement perpétuel, passant sans cesse et sans prévenir d'un registre à un autre, d'une syntaxe à une autre, refusant ainsi la fixité de l'organisation génitale prônée par la société moderne qui a tendance à entraver toute tentative d'écrire le corps » (Worton, 1997, p. 73).

Il y a, chez Guibert, ce qui est de l'ordre d'une dialectique du corps : jouissant / souffrant, pudique / impudique, monstrueux / fantomatique. S'il est un motif qui hante

l'œuvre de l'écrivain, c'est pour mieux affirmer son insaisissabilité. Pas de quête, mais une fuite. Une volonté de déconstruire tous les repères, d'annihiler les frontières. Guibert se sera acharné à n'être jamais où il devait être, à ébranler les codes, à échapper aux définitions, aux repères homos ou hétéronormés. Plus qu'à une simple thématique, Guibert, à travers la représentation du corps, se sera livré à une véritable expérience sur la mise en scène du « moi » en tentant de repousser toujours plus loin les limites du dicible et du montrable. En paraphrasant le peintre Réquichot, nous pouvons dire qu'il n'écrivait pas pour faire une œuvre, mais pour savoir jusqu'où son œuvre pouvait aller, jusqu'où le corps / sujet pouvait s'investir dans l'espace littéraire. Aller au bout d'un dévoilement de soi, c'était pour l'écrivain faire en sorte qu'il n'y ait plus de secrets, ou alors les faire circuler, comme il aimait à le faire. Et « son secret, le grand secret que toute son œuvre répète sans cesse, est que tous les genres sont suspects et que ce n'est qu'en gommant toute distinction générique que l'on construira un érotisme satisfaisant et une ontologie de l'être authentique » (Worton, p. 75).

Bibliographie

- BARTHES, Roland. (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature ».
- BORDAS, Éric. (1999), « Du corps souffrant à l'âme condamnée. *Le Protocole compassionnel* d'Hervé Guibert », *Dalhousie French Studies*, n°46.

- BUTLER, Judith. (2012), *Défaire le genre*, Paris, Editions Amsterdam.
- DANOU, Gérard. (1994), *Le Corps souffrant*, Seyssel, Champ Vallon.
- DESMILLE, Sylvain. (1989), « Le double visage d'Hervé Guibert », *Gai pied hebdo*, n° 364, 6 avril.
- DUNCAN, Derek. (1995), « Gestes autobiographiques : le sida et les formes d'expression artistiques du moi », dans Jean-Pierre BOULÉ, *Nottingham French Studies*, vol. 34, n° 1, printemps.
- FOUCAULT, Michel. (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- . (2009 [1966]), *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, Fécamp, Lignes.
- GUIBERT, Hervé. (2009a), *La Mort propagande*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète ».
- . (2009b), *La Pudeur ou l'Impudeur*, BQHL.
- . (2001), *Le Mausolée des amants*, Paris, Gallimard.
- . (1992), *Le Paradis*, Paris, Gallimard.
- . (1991a), « Pour répondre à quelques questions qui se posent... », entretien avec Christophe Donner, *La Règle du jeu*, vol. 3, n° 7, mai.
- . (1991b), « Hervé Guibert et son double », propos recueillis par Didier Eribon, *Le Nouvel Observateur*, 18-24 juillet.
- . (1991c), *La Mort propagande et autres textes de jeunesse*, Régine Deforges, coll. « Le livre de poche ».
- . (1991d), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard.

- . (1991e), *Mon Valet et moi*, Paris, Seuil.
- . (1991f), « Je n'ai jamais autant aimé la vie », entretien avec Françoise Tournier, *Elle*, 11 mars.
- . (1990a), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- . (1990b), « La vie sida », entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 1^{er} mars.
- . (1988a), « Les aveux permanents d'Hervé Guibert », propos recueillis par Antoine de Gaudemar, *Libération*, 20 octobre.
- . (1988b), *Les Gangsters*, Paris, Minuit.
- . (1987), *Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris, Gallimard.
- . (1986), *Mes parents*, Paris, Gallimard.
- . (1985) *Des aveugles*, Paris, Gallimard.
- . (1982), *Les Chiens*, Paris, Minuit.
- . (1981), *L'Image fantôme*, Paris, Minuit.
- HEATHCOTE, Owen. (1995), « *Les Chiens* d'Hervé Guibert : analyse d'une plaquette pornographique », dans Jean-Pierre BOULÉ, *op. cit.*
- HILL, Leslie. (1995), « Écrire – la maladie (à propos de quelques textes d'Hervé Guibert) », dans Jean-Pierre Boulé, *op. cit.*
- HUGUES, Alex. (1999), *Heterographies, Sexual Difference in French Autobiography*, Oxford, Berg.
- LEIRIS, Michel. (2004), « De la littérature considérée comme tauromachie », dans *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

- PRATT, Murray. (1997), « L'autoreprésentation, l'écriture autre et l'ange », dans *Le Corps textuel de Hervé Guibert*, Paris-Caen, Minard, *La Revue des Lettres Modernes*.
- . (1995), « De la désidentification à l'incognito : à la recherche d'une autobiographie homosexuelle », dans Jean-Pierre BOULÉ, *op. cit.*
- SARKONAK, Ralph. (1997), « Une histoire de corps », dans *Le Corps textuel de Hervé Guibert*, Paris-Caen, Minard, *La Revue des Lettres Modernes*.
- WITTKOP, Gabrielle. (2001), *Le Nécrophile*, Paris, Verticales.
- WORTON, Michael. (1997), « En (d)écrivant le corps en imaginant l'homme. Le "vrai corps" de Guibert », dans *Le Corps textuel de Hervé Guibert*, Paris-Caen, Minard, *La Revue des Lettres Modernes*.

Résumé

La pudeur et l'impudeur sont deux mouvements utilisés par Hervé Guibert pour construire une image singulière de son corps que je me propose d'examiner dans cet article. Je souhaite ainsi de mettre en évidence une politique du corps guibertien. Le corps multiple échappe à toute forme de détention, de restriction, et se construit en dehors de toute norme sexuelle. Guibert refuse les modèles hétérosexuels et homosexuels et s'ancre lui-même dans un autre espace, incertain et indéfini.

Abstract

Modesty and Immodesty are two movements used by Hervé Guibert to build a unique picture of his body that I propose to examine in this article in order to highlight a politics of the Guibertian's body. The multiple body escapes any form of confinement, restriction and constructs itself without any sign of sexual normativity. Guibert refuses both heterosexual and homosexual models and anchors himself in another space, uncertain and undefined.

Son nom d'avant d'Hélène Lenoir : les malaises du chez-soi

Manon Delcour

Université catholique de Louvain

Deux constantes de la représentation de l'espace chez Hélène Lenoir apparaissent déjà dans l'un de ses premiers textes, intitulé *Le Bois* (1994). En effet, dans cette nouvelle, le malaise du personnage principal, une jeune fille, est lié explicitement à l'espace environnant et coutumier, c'est-à-dire, selon un autre personnage, la ville, et, selon la protagoniste désignée à la seconde personne, le bois, lieu des promenades dominicales. Par ailleurs, l'espace est marqué par le registre du visible, les personnages oscillant entre voyeurisme et surveillance, bois et domicile, « pieuvre aveugle » et « regard scrutateur » (p. 31). En effet, l'oncle emmène l'adolescente au bois et lui montre les

couples tentant de se dérober aux regards pour s'enlacer (« vous ne vouliez pas voir mais vous avez vu », p. 29) et la mère observe de près sa fille à la maison (« elle regarde tout même si elle ne le dit pas », p. 26).

Cet intérêt pour la représentation de l'espace, le regard et la constitution subjective traverse ensuite presque toute l'œuvre de Lenoir, y compris le roman *Son nom d'avant* (1998). L'une des premières pensées de Britt, la femme sur laquelle se focalise le narrateur, est ainsi : « Qu'est-ce que je fous ici ? » (p. 25) La partie initiale est ponctuée de descriptions minutieuses, de plans presque cinématographiques de la rue commerçante dans laquelle Britt, le personnage principal, attend le bus et rencontre deux hommes. Ces deux brèves relations sont scandées par une opposition entre intérieur et extérieur, que viennent à la fois interrompre et souligner un long regard et un geste échangés à travers une vitre. La description se clôt sur la vue d'un hôpital et finit par embrasser la ville. Dans la deuxième section, qui se déroule sur une seule journée, le lecteur retrouve Britt vingt ans plus tard, à son domicile, la demeure héritée de sa belle-famille. La dernière partie donne à lire la fuite de Britt et se termine à nouveau sur un plan sur la ville mêlant éléments naturels et composantes de l'habitat urbain contemporain.

L'impression laissée par cette œuvre est celle d'une écriture de l'intime, comme le relève d'ailleurs la presse : « Du quotidien s'y reconnaît, à la fois proche et mis à distance, en une nouvelle façon d'explorer les voies de l'intime. [...] Par la vision acérée, d'une prenante beauté, d'un milieu mortifère et d'un ego nié. Une façon neuve de dire un monde à travers l'intime. » (Lebrun) Cette écriture se développe et se traduit dans une

représentation de l'espace travaillée par la question du regard. Domicile *privé* et chez-soi *intime*, la maison constitue chez Lenoir une pierre de touche pour cerner les tensions contemporaines entre public, privé et intime, étudiées, entre autres, par Richard Sennett et Michaël Foessel. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de décrire la manière dont le regard détermine la mise en scène de la maison dans *Son nom d'avant* avant de montrer comment cette dernière constitue davantage un domicile privé qu'un chez-soi. Nous étudierons ensuite un passage conjuguant dispositif scopique et mise en exergue du traitement de l'espace pour dégager l'intime à l'œuvre chez Lenoir. L'étude de l'épisode final nous permettra, quant à elle, de conclure sur la dilution des oppositions communément admises au sujet de la représentation spatiale.

Le visible chez soi : de l'aliénation à l'exhibition

Dans *Son nom d'avant*, comme dans la plupart des textes de Lenoir, les relations familiales, souvent dysfonctionnelles, définissent l'espace du chez-soi. L'emménagement dans la demeure familiale suppose en effet, de la part de Britt, de s'occuper, contre son gré, de son beau-père et de jouer de la sorte le rôle de garde-malade tenu par les précédentes épouses Casella, patronyme dont la proximité avec le latin *casa* n'est peut-être pas fortuite. L'espace de l'habitation, les relations familiales et les obligations sociales semblent intrinsèquement liés, « le personnel faisant partie des murs au même titre que l'aïeul et les meubles intransportables du rez-de-chaussée » (p. 61), « la jambe nue, la socquette claire et la chaussure marron [de l'enfant] fais[ant] partie du fauteuil au même titre

que le gros corps [de l'aïeul] encastré dedans » (p. 41), les photos des disparus constituant sur le coin fleuri de la cheminée une « espèce de cimetière familial miniature, plus facile à fleurir que la tombe sur laquelle on se rend deux fois par an, plus pour vérifier qu'elle est entretenue d'une façon qui justifie la facture que pour s'y recueillir » (p. 56).

Britt perçoit son environnement comme un cadre aliénant, — car, nous le verrons, la maison et l'entreprise, « l'immense terrain concentrationnaire des usines Casella entouré de hautes clôtures de treillis métallique surmonté de barbelés et en partie électrifiées plus infranchissables, garantissait Adalbert, que celles de la caserne » (p. 193), vont symboliquement de pair —, voire comme une tour de guet, à l'image d'ailleurs du point d'intérêt de la ville (p. 35) : « Peut-être qu'ils [les membres de sa famille] l'observent maintenant depuis la porte, tendent l'oreille dans les chambres, le bureau » (p. 47). Ce sentiment d'une visibilité extrême de soi est induit par le rôle d'épouse de notable et de mère de trois enfants que le personnage principal est contraint de revêtir pour se conformer aux désirs et règles de son milieu familial : comme l'écrit Yves Depelsenaire, « nous sommes toujours quelque peu encadrés dans la lucarne du fantasme de l'Autre, avec tout ce que cela suggère d'inconfort, d'embarras ou d'angoisse » (p. 428) Ce sentiment d'aliénation se traduit dans la perception et la représentation de la demeure familiale, peuplée d'inquiétantes créatures qui font vaciller la raison du personnage :

fixant le bord du tapis comme si elle guettait l'apparition d'un de ces tout petits animaux qui se serait glissé dessous, une espèce de minuscule batracien, entre deux lattes de parquet, la maison en est pleine [...] elle sent leur présence et quelquefois leur souffle glacé, quand elle s'assied, ferme les yeux, se laisse aller... sent tout à coup la morsure et se cambre, bondit, tape du pied, crie... dressés à veiller sur elle, à l'empêcher de se mettre

à penser, à rêver ou seulement se souvenir, depuis qu'elle est entrée dans cette maison, ces bestioles comme une armée d'infirmiers chargés de ne pas laisser s'endormir un blessé, pincez-le, giflez-le, secouez-le, c'est pour son bien, on est foutus s'il perd connaissance... (p. 81-82)

Dans *Son nom d'avant*, les lieux habituels dénotent un double rapport au visible : sentiment d'être épié, par les portes ou à travers les lattes du plancher, mais aussi narcissisme, par le biais notamment du motif du miroir, voire exhibition de soi : « Quand elle apparaît au moment du dessert, on lui fait un accueil excessivement chaleureux, la diva apparaissant avec une belle heure de retard dans le hall de l'hôtel. » (p. 139) Ces comportements traduisent tous deux le sourd espoir d'adhérer à l'identification imaginaire projetée par la famille, puisqu'il s'agit pour Britt de « monter héroïquement sur la scène », lors d'une « journée où on lui a donné le premier rôle » (p. 129) Le miroir permet ainsi à plusieurs reprises au personnage de contrôler son image, comme lorsque, par exemple, après une étreinte furtive, elle l'utilise pour réintégrer, le jour de la communion de son fils aîné, son identité d'épouse et mère. L'exhibition culmine au moment où le personnage rejoint son banc à l'église, lors de la communion de son fils : « Elle a pris place dans le troisième rang à droite réservé à la famille Casella » (p. 100), « souriant comme une femme sourit à son époux dans une église pleine un jour de communion solennelle, comme toutes les épouses Casella ont souri aux Casella à toutes les générations, soumise, admirative, confiante » (p. 100-101), « saluant en inclinant la tête les deux ou trois femmes qu'elle avait reconnues et qui semblaient attendre depuis plusieurs minutes qu'elle les repère enfin pour que les maris puissent les croire : C'est elle, madame Casella, tu vois, elle me connaît ! » (p. 102) Une fois encore, le narcissisme confine à l'adhésion à

une identification perçue, à d'autres endroits du texte, comme une aliénation et imposée, entre autres, par son mari, Justus Casella, qui « a l'air d'apprécier le contact de son épaule contre son bras, pensant que cela doit faire un très bon effet sur la foule attendrie et envieuse qui les regarde certainement » (p. 104). Cette identification imaginaire va une fois de plus de pair avec une mise en scène de la position spatiale et du regard familial : « dans une église, entre son mari et son enfant, sa fille plus loin, une douzaine de Casella assis sur le même banc, Junior qui l'observe probablement à la dérobée, depuis le chœur » (p. 104-105).

La représentation de l'héroïne dans son environnement et le rôle joué par le regard font tous deux écho aux tensions qui définissent la société contemporaine. Le roman oscille en effet entre l'exhibition — participant ainsi de « la fin du "hors-champ" (ce qui serait une caractérisation crédible de notre société) » (Foessel, p. 19) — d'une identité unifiée et, derrière la façade de la demeure familiale, esquisse du drame caché de la femme au foyer thématized par les cris de Britt :

Je voulais dire qu'en bonne épouse je dois choisir mon heure en semaine et me débrouiller inconsciemment pour ne pas crier quand tu rentres le soir ou quand tu te prépares à partir le matin... [...] le samedi, hein ? ça doit déjà, d'après tes statistiques... Mais il n'y a pas de système en semaine, c'est ça, c'est agaçant, on ne peut pas dire avec certitude que le lundi, le mardi ou le jeudi, on ne peut pas inscrire ça dans l'emploi du temps familial, comme la cantine des enfants ou, à l'entreprise, la réunion hebdomadaire des... Pas encore ! (p. 50-51)

L'évocation de ces cris fait affleurer une des particularités de cette représentation de la maison : un espace de violence symbolique qui, soumis à un système proche de celui de l'entreprise, témoigne d'une contamination des logiques privée et intime.

Le domicile privé comme indice d'une crise de l'intime

Dans l'œuvre de Lenoir, les rapports entre visible et invisible, caché et public, sont sans cesse travaillés, que ce soit sur le mode de la dissimulation, de la surveillance ou de l'exhibition, et interrogent la représentation de l'intime, comme l'indique entre autres le motif du journal de Lorette, la fille du personnage principal, apparemment conçu comme une lettre adressée à sa tante, paria de la famille, mais souvent abandonné en vue et en réalité destiné à la lecture maternelle. La mise en scène de l'espace, organisée par les effets du regard, participe de l'interrogation sur le statut de l'intime à l'époque contemporaine. La maison moderne est ainsi communément envisagée comme un chez-soi soustrait aux regards, qui a d'ailleurs longtemps échappé à l'ordre public, et un lieu où disparaît la nécessité de jouer le jeu social des apparences, ce que contredit visiblement l'écriture de Lenoir. Le chez-soi, dont les représentations sont généralement associées au domicile *privé* et au lieu privilégié de *l'habiter*, rencontre, dans sa mise en scène par Lenoir tout du moins, les nouvelles configurations des domaines public, privé et intime.

Dans son essai intitulé *La Privation de l'intime*, Michaël Foessel a montré que l'opposition entre privé et public n'allait plus de soi et que, distinguant l'intime du privé, il fallait maintenant compter trois paradigmes organisant la vie en société. L'emploi des nouvelles technologies, le pouvoir des médias, la mise en scène des occupations personnelles des représentants politiques, etc., dénotent une confusion entre public et privé, signalée et critiquée depuis longtemps par les philosophes. Mais, comme l'écrit Foessel, « [q]u'on le déplore ou

non, le partage strict entre le public et le privé a depuis longtemps perdu de son efficacité symbolique. [...] Même s'il a pris ces dernières années une dimension industrielle, le *storytelling* n'est donc pas un phénomène nouveau : il a toujours accompagné les mythologies monarchiques qui, par nature, reposent sur la confusion entretenue du privé et du public. » (p. 22) La même confusion est entretenue entre la possession de la demeure familiale des Casella et la reprise de la direction de l'entreprise, y compris dans les choix lexicaux : « Adalbert avait pu hériter du trône et de tous les privilèges, y compris celui d'appeler son premier-né mâle Justus, lequel, reprenant le flambeau qu'il transmettrait à Junior destiné à lui succéder. » (p. 64) Le besoin de publicisation ainsi que le lien entre filiation et pouvoir traversent *Son nom d'avant* : lorsque Justus Casella entend commander une photographie pour orner le hall d'accueil du siège de sa société, il souhaite que celle-ci consiste en un cliché du bâtiment, car si « un paysage ou des arbres, la nature en général ça plaît » (p. 115), en réalité « il s'agit de [l']histoire [de l'entreprise], de son rayonnement, de son âme, si vous voulez, ou de ses tripes même, oui, de ses tripes, de ce je ne sais quoi qui a été transmis de génération en génération, même chez les employés, les dactylos, les ouvriers, on est chez Casella de père en fils, de mère en fille, à tous les étages, il faut vous dire que c'est une véritable famille, dont l'immense généalogie... » (p. 115-116) La photographie est ici envisagée comme un dispositif scopique servant la confusion du public et du privé. Le roman de Lenoir donne ainsi à lire une publicisation du privé et une privatisation du public, toutes deux typiques de l'époque contemporaine, caractérisée, même s'il s'agit d'une réalité ancienne, par la remise en question de ces catégories communément admises, comme le souligne

Foessel. Malgré cette interpénétration, les théories politiques actuelles sont toujours structurées par ces deux paradigmes et, selon Benoît Goetz, « le philosophe conserve souvent, aujourd'hui encore, le mépris pour ce qui se passe dans l'obscurité de la demeure, sa "chose", son domaine d'élection (partagé avec l'homme politique) étant la scène et les réseaux de l'espace public » (p. 28) Foessel montre pourtant que quelque chose de cet ordre communément considéré comme « privé » participe du politique : « qu'auraient été les revendications féministes si l'on n'avait pas arraché une part du "privé" à la sphère de la domesticité ? » (p. 37) Dès lors, Foessel entend montrer que l'intime peut avoir droit de cité sur la scène politique et le distingue pour ce faire du privé qui, basé sur la propriété, est soumis à une logique économique d'échanges, de contrats ou de transactions entre propriétaires (de leur domicile, de leur identité, de leur corps, etc.) Foessel souligne les dérives possibles de cet ordre, parmi lesquelles figurent la confusion entre l'avoir et l'être, l'idéal d'une identité entière et « authentique » et le narcissisme.

L'intime, quant à lui, ne peut être confondu avec le privé et « en constitue peut-être même la contestation la plus radicale » (Foessel, p. 68). Réservé à quelques élus proches, conçu comme lien et non comme propriété, l'intime « apparaît sur le mode du retrait, c'est-à-dire de la mise en suspens de l'adhésion du sujet au monde des échanges. » (Foessel, p. 77) Les relations familiales décrites dans *Son nom d'avant* sont au contraire faites d'une alternance de dissimulation et d'étalage de sentiments, que ce soit dans les cris de Britt ou l'attitude de l'aïeul, « qui a choisi le sentiment depuis la mort d'Henriette, le sentiment, le moyen le plus sûr pour couper les jambes... » (p. 190) L'intime est considéré comme un lien déterminé par le

manque, par un point aveugle, puisque l'individu « doit prendre le risque de se perdre pour espérer se retrouver "auprès de soi dans l'autre." Il y a donc une désappropriation de soi dans l'intime qui n'apparaît jamais aussi clairement que lorsqu'un sujet accorde à autrui le privilège de tenir un discours vrai sur lui. » (Foessel, p. 108-109)

La maison, domicile *privé* et chez-soi *intime*, conjugue ces deux dimensions. L'infinitif « habiter » dérive d'ailleurs du verbe *habere*, qui signifie à la fois « avoir » et « se tenir ». Depuis l'Antiquité, maison et économie sont associées. Comme l'explique Goetz, si l'on s'en réfère à Aristote et à Xénophon, « [u]ne maison se compose de personnes et de choses *avantageuses*. Elle est la relation qu'entretiennent entre elles ces personnes et ces choses. » (p. 108) Cependant, ces traités économiques s'avèrent très différents de la conception moderne et contemporaine de l'avoir : « il s'agit dans les deux cas des *biens*, de leurs distinctions, de leur production, de leur acquisition, de leur "stockage" et de leur échange, ainsi que de leur accroissement. Mais l'économie antique est avant tout la science du *soin* dont on doit entourer la demeure. » (*ibid.*) Dans *Son nom d'avant*, le domicile répond aux règles en vigueur dans la société marchande contemporaine — entrepreneuriale — et participe dès lors du *privé*, isolé de l'*intime*, tel qu'il est entendu par Foessel. En effet, le motif du contrat traverse le roman : « l'argent et le pouvoir, la maison et l'entreprise Casella, [Justus] aurait tout pourvu qu'il remplisse point par point les clauses du contrat » (p. 65). L'occupation de la demeure familiale des Casella suppose des « partages » (p. 62) et que Britt accepte les conditions de l'accord, à savoir s'occuper d'Adalbert, son beau-père :

Justus aurait la maison, à condition que lui, Adalbert, puisse y rester jusqu'à la fin de ses jours, conformément à la tradition.

J'ai dit que je n'en avais pas la force, que je ne pourrais pas, que j'avais toujours détesté cette maison, que je voulais être chez moi [...].

— Ne fais pas l'enfant. Tu ne peux pas, tu n'as pas le droit... c'était convenu, tu le sais très bien. (p. 95-97)

La demeure familiale devient donc pour Britt un domicile privé, non un véritable chez-soi. Obtenue après une transaction familiale — « Justus était en train de la vendre » (p. 99) —, l'habitation est, dans *Son nom d'avant*, soumise à un régime mercantile, comme le perçoit Lorette lorsqu'elle estime, probablement de manière exagérée mais néanmoins révélatrice, que sa mère ou son frère s'occupent du patriarche contre de l'argent. Les relations et compromis familiaux sont ainsi toujours envisagés à l'aune de la propriété, du coût ou du gain : ainsi, lorsque Britt a souhaité avoir sa « propre » chambre, Justus « n'a même pas discuté [...] il a dû très vite, très très vite, soupeser ce qu'il y avait sur l'autre plateau de la balance [...] un rapide calcul » (p. 130-131), ou quand elle se retire paisiblement d'une conversation importante, « il garde le silence, se demandant s'il doit s'en inquiéter ou s'en réjouir, mais, si elle est d'accord, après tout, et si je m'en tire à si peu de frais » (p. 178, je souligne).

Selon Foessel, « [l']identification de l'intime et du privé est abusive pour une raison simple. L'attribut « privé » renvoie insensiblement à un sujet : la « propriété ». La propriété privée désigne ce sur quoi l'individu a un droit d'exclusivité, mais qu'il peut néanmoins échanger ou aliéner dans des contrats. Elle n'est donc pas ce qui concerne l'individu dans sa singularité, mais ce qui le rend commensurable aux autres. » (p. 108) La demeure familiale n'est ainsi pas le lieu de l'intime, ce qui supposerait une prise en compte du singulier, mais du registre

privé, du domaine de la propriété et de l'échange, d'un discours entrepreneurial, qui saisit les individus au travers de stéréotypes, d'ailleurs régulièrement dénoncés de manière caricaturale par le personnage principal : « surtout ne pas trop les [les épouses] gâter, ce serait immoral que notre fric les dispense de porter leur croix comme tout le monde ! » (p. 172) Ainsi la singularité du sujet est-elle régulièrement gommée : que ce soit dans la compétition entre les enfants, la comparaison avec la belle-mère ou les relations avec les amies du même milieu, l'individu est traité comme représentant d'un groupe — « un seul visage multiplié par cinq » (p. 197) —, comme élément comparable à d'autres, d'ailleurs souvent perçus ou imposés comme des modèles. Ce discours est même perçu, y compris dans ses contradictions, par les enfants :

C'est ma mère qui choisit mes habits. Ils sont moches parce qu'on est riches et que ça ne doit pas nous donner des avantages sur les autres. Papa dit qu'on est comme tout le monde et qu'un jour on pourrait être pauvres s'il y avait une guerre ou une catastrophe. Il veut qu'on apprenne à économiser notre argent. Il dit qu'il faut toujours faire la différence entre le nécessaire et le superflu et que nous sommes gâtés. Il y a des millions d'enfants qui n'ont rien, même pas de chaussures. Papa se fait faire ses chaussures sur mesure parce qu'il a les pieds plats et qu'il marche beaucoup. Ma mère en a au moins quinze paires. (p. 85-86)

Ainsi, aujourd'hui, « l'intime, qui devrait impliquer un décentrement de soi, est interprété abusivement comme une possession » (Foessel, p. 15) et confondu avec le privé. Dans *Son nom d'avant*, l'espace est façonné par la même logique de la propriété :

Tu t'y feras, allons, quand tu seras dans les lieux en sachant que tu es chez toi, que tu peux changer les rideaux, mettre les meubles que tu veux, on fera tout refaire, les peintures, les

papiers peints, on demandera conseil à un décorateur, et le jardin, toi qui adores le jardinage, pense à ce superbe jardin ! Tu seras entièrement libre de tout aménager dedans, dehors, de tout faire absolument comme tu le désires... (p. 97)

De même, une logique objectivante préside à la description de la maison lorsque l'accent est mis sur les objets et leur localisation. Les membres de la famille, Britt en particulier, sont soumis au même devoir de localisation, de place déterminée au sein du domicile. Cet agencement spatial débouchera finalement sur un sentiment d'aliénation que Barthes avait déjà relevé lorsque, dans sa description de l'habitat, il évoque l'architecture des années 1970, en particulier du hall-bureaux, et considère que la transparence, en plus de permettre un gain d'espace, est un double instrument de pouvoir : « la transparence supprime la surveillance (tout le monde surveille tout le monde) » (p. 89).

Les échanges verbaux entre les membres de la famille miment couramment le discours de l'entreprise, aliénant quand il est reproduit dans le domicile car, chez les Casella, il réduit l'autre au silence grâce à des propos tour à tour lénifiants et blessants :

— Il faut qu'on réfléchisse calmement ensemble, continue [Justus], sans nous laisser gagner par cette nervosité qui nous fait perdre les pédales et n'a rien de constructif, au contraire, et ce n'est pas avec des cris qu'on trouve la solution des problèmes. Quand on se réveille brusquement au fond d'un cul-de-sac, il faut pouvoir trouver l'échelle, il y en a toujours une, il suffit de se donner la peine de regarder autour de soi. (p. 174)
Britt se cuirasse, se blinde, il y a son enfant, chaque fois que les mots "concrètement", "raisonnable", "sang-froid" l'atteignent, traversant les espèces de parois matelassées qui la séparent de Justus. (p. 176)

Le dimanche, [papa] nous fait faire un bilan de la semaine à table et il nous demande notre programme pour la semaine d'après. Ma mère lui dit que c'est chaque fois la même chose vu qu'on a toujours le même emploi du temps. Mais il dit qu'il fait ça lui aussi chaque week-end pour lui parce que c'est un très bon exercice. Ensuite il nous demande de réfléchir et de dire ce qu'on pourrait améliorer, quels efforts on veut faire. Papa dit qu'il faut qu'on connaisse nos points faibles pour les vaincre. (p. 86)

La structure organisant la demeure familiale commande également la constitution subjective, ce qui explique que le privé puisse ainsi être assimilé à l'authenticité mais aussi à l'exhibition. Nul décentrement de soi propice à une relation d'intimité : les personnages adhèrent à leur image unifiée :

Dans un univers où règne le narcissisme, la condition sociale devient le reflet de la condition intérieure : non seulement j'ai ce que je mérite, mais ce que je possède (en termes de biens et de considération) exprime ce que je *suis*. (Foessel, p. 45)

Dans le mirage d'une identité authentique, le sujet semble devoir correspondre parfaitement à son environnement matériel et symbolique, comme en témoigne exemplairement la scène de la messe évoquée précédemment. L'aliénation à une image imposée par l'entourage prend la forme, chez Lenoir, d'une localisation, dans la maison ou, comme nous l'avons déjà montré, dans l'église. Le malaise est double dans *Son nom d'avant* puisque le personnage principal est partagé entre la soumission à un regard scrutateur et à la mise en scène d'une identité prétendument authentique :

Le « fou » n'est pas seulement celui qui croit être le roi alors qu'il n'est pas le roi, mais autant celui qui croit être le roi *alors qu'il est le roi*. [...] [L]e « fou » pour Lacan est celui qui adhère sans distance à sa position sociale, confondant les attributs sociaux avec des qualités privées. Littéralement, le fou est celui qui « s'y croit ». [...] Il se prend pour ce qu'il « est », ou plutôt pour ce que la société lui

dit qu'il est, surtout lorsque celle-ci ne se montre pas avare en rétributions symboliques. (Foessel, p. 46-47)

L'espace d'une photo : un révélateur de l'intime

Le privé, régi par les règles des échanges calqués sur une logique entrepreneuriale et par une morale dite de l'authenticité, structure donc en partie la représentation spatiale dans *Son nom d'avant*, déterminée par des logiques de surveillance et d'exhibition, de dissimulation et d'adhésion à une identification imaginaire. L'intime, par contre, est envisagé comme un lien basé sur des affinités électives et d'un retrait du monde des échanges. Mais un retrait s'avère-t-il possible dans ce roman qui exhibe les journaux intimes et recourt régulièrement au motif de la confession ? Le discours indirect libre, qui restitue le monologue intérieur de Britt, pourrait à première vue donner l'impression de participer de l'exposition de soi, du souci d'« être soi », de la quête d'authenticité contemporains et caractéristiques, selon Foessel, de l'ordre privé. Or, attentive comme Nathalie Sarraute aux tropismes, Lenoir évite l'étalage en recourant à l'ellipse — vingt ans se sont en effet écoulés entre la première et la deuxième parties et de nombreux impensés, tels que la rencontre avec Justus ou la relation avec Victor, subsistent dans le roman — et aux défaillances de la mémoire, après que Britt a aperçu Johann Samek à l'église. Les nombreuses ruptures syntaxiques miment ainsi une parole faite de failles et d'oublis. Les seuls dialogues comportant un échange intime sont ceux qui ont lieu entre Britt et Samek. Absent corporellement puisque ces échanges ont lieu par téléphone, Samek s'efface aussi durant une bonne partie de

l'échange et recourt quant à lui à une parole hésitante. C'est pourtant cette parole incertaine qui provoquera, chez Britt, la révélation de « son nom d'avant » et la fuite :

— Oui, mais votre nom, vous ne...
Elle le lui dit. Il le répète. » (p. 166)

Le dialogue mime donc une parole en retrait, ce qui contredit encore l'idée d'une écriture qui livrerait toute l'intériorité d'un personnage au moyen de la narration des flux de conscience.

Se retirant des échanges verbaux avec sa famille (p. 172-178), Britt rompt également le contrat la liant à la demeure familiale. Cette conquête de l'intime entraîne une modification de la représentation spatiale et de l'organisation scopique dans le roman. Apparaît de manière fugitive la nécessité — beaucoup plus structurante dans *Le Répit* (2003) — de posséder « une chambre à soi » (Woolf). Puisque la chambre représente le « lieu de fantasmatisation, en tant qu'il est protégé; ce qui est soustrait à la surveillance » (Barthes, p. 89), la requête de cet espace intime revient souvent à un « combat pour la liberté » (*ibid.*). Cependant, dans *Son nom d'avant*, l'obtention d'un espace privé au sein du domicile n'équivaut pas à gagner ce combat puisque Britt s'y sent également poursuivie par les petites bêtes qui ont rongé sa belle-mère avant elle. Si le retrait ne se manifeste pas, dans ce roman, par le biais de l'espace de la chambre, il trouve néanmoins son point de départ dans une composante de la représentation spatiale, qui recourt qui plus est à la fonction du regard¹. Britt décide en effet de rompre le

¹ Le regard d'autrui et le miroir ne sont en effet pas présentés comme néfastes tout au long du roman : les assises de Britt sont ébranlées lorsqu'elle est vue par Samek à l'église et qu'elle l'aperçoit à son tour. Elle compare alors son regard à celui d'un ange gardien qu'elle imaginait, enfant, « au bout du couloir tenant un grand miroir céleste dans lequel elle aurait été forcée de voir ce que

contrat en emmenant l'aïeul à l'hôpital et en quittant le domicile après avoir reçu deux photos de la part de Samek. Ces photographies, dans un passage qui inaugure la troisième et dernière partie, conjuguent en effet description de l'espace et portrait incertain :

Quelqu'un, un homme, une femme, on ne sait pas, semble arrêté à quelques mètres d'un muret de vieilles pierres, assez bas, avec çà et là des touffes d'herbe folle, des plaques de mousse, du liseron peut-être sur la gauche. Au-delà, dans le flou, on devine une plaine infertile, un terrain vague, quelques buissons moutonnant au loin sous le ciel vide, probablement couvert. On voit cet individu de dos les mains dans les poches d'un imperméable clair à manches raglan, chiffonné, râpé. Le col est relevé. Le vent vient de la droite, ébouriffant les cheveux foncés, plutôt courts. La tête est légèrement renversée dans la nuque, les épaules sont basses et comme tirées en arrière sous l'effet d'une détente, d'une longue inspiration, à moins que ce ne soit un mouvement de recul. Les pieds sont invisibles.

Puis l'imperméable, le même certainement, posé ou plutôt jeté sur ce muret dont on s'est rapproché et derrière lequel on distingue les épis poilus et les fines têtes de hautes herbes sauvages qu'une petite brise fait ployer vers la gauche, les pierres luisent dans la lumière plus vive, comme si l'imperméable avait été ôtée dans une éclaircie. Mais peut-être cette photo précède-t-elle l'autre : l'imperméable enfilé au moment où le ciel s'est couvert, assombri, refroidi... » (p. 157-158)

La mise en exergue de l'imperméable rappelle la première description de Britt, vêtue d'un manteau similaire, quelques minutes avant qu'elle ne croise Samek. Cependant, cette image s'avère floue et empêche toute identification assurée. L'imperméable est envisagé comme signe ne pouvant être perçu que d'eux seuls et leur servira d'ailleurs de code pour se

les glaces de l'appartement retouchaient, dérobaient gentiment à ses regards » (p. 136).

retrouver ensuite. À l'opposé de la place réservée aux Casella à l'église ou de la présence imposée de Britt aux côtés du vieillard, les positions du personnage sur ces photographies sont interchangeables et, à l'exception de l'imperméable, l'accent n'est pas mis, dans les descriptions, sur les objets, comme c'était le cas dans le domicile des Casella, mais sur un paysage naturel et assez large, semblable en ceci au cabanon d'Emilia, dernier lieu du roman, qui abrite un temps le personnage en fuite avant qu'elle ne disparaisse.

Un terrain vague qui subvertit l'opposition entre lieu et espace

Si le dernier lieu décrit, le cabanon d'Emilia, est plus serein, sous « la lumière encore vive du soir qui semblait répandre sur le fleuve au cours rapide toutes les fleurs broyées de juin, un pâle coulis filant dans les tourbillons ocre ou violacés » (p. 204), ce paysage, « bande de terrain vague qui s'étendait entre le bout du lotissement de jardins et une haute clôture de treillis métalliques » (p. 204), ne correspond pas aux clichés de l'endroit idyllique mais apparaît du moins comme un espace ouvert, dans lequel aucune place figée ne paraît assignée. Ce cabanon² s'avère difficile à localiser, connu seulement de deux personnes, en retrait donc et dans un espace qui, par sa qualité de « terrain vague », paraît indéterminé. Dans ce dernier lieu, fréquenté avant la disparition de Britt à la fin du roman, aucune place ou fonction ne semble assignée au personnage principal, contrairement à sa position et son image figées dans le

² Il serait intéressant de comparer le rôle tenu par ce cabanon aux représentations de la cabane dans les théories des architectes.

domicile privé³. C'est précisément ce lieu qui sert de refuge à Britt, lui permet d'échapper au regard de sa famille ou du narrateur et préside à sa disparition.

La représentation d'Hélène Lenoir ne se limite donc pas à la mise en scène de la maisonnée, de ce qui est communément envisagé comme un *lieu*, une possibilité d'habitation, mais, outre qu'elle dénonce l'inhospitalité potentielle du domicile, dilue, grâce à la représentation du cabanon, la pertinence de l'opposition du *lieu* à l'*espace*. Révéler son « nom d'avant » enclenche chez Britt une fuite vers un espace neutre, où l'anonymat, paradoxal puisqu'il s'agit d'une habitation explicitement présentée comme le « cabanon d'Emilia », est, « [q]uoiqu'il s'oppose à l'intimité, [...] politiquement salubre puisqu'il dessine un espace où nul ne songe à demander aux autres de se dévoiler » (Foessel, p. 48-49). Sont réunies les conditions d'une « liberté qui est expérimentée dans le fait de ne pas être vu, ou plutôt de ne pas être *regardé* » (p. 49). Dans ce roman, *l'habiter* ne se superpose donc pas à la maison, car « la maison peut être aussi cela : un espace de pouvoir et de violence » (Goetz, p. 106-107), mais à un espace qui s'apparente en bien des points aux non-lieux habituellement décriés de la surmodernité. Le terrain vague déjoue les catégories communément admises ainsi que les contraires qui structuraient jusqu'ici la représentation spatiale de *Son nom d'avant*. L'opposition, dans la première partie, entre intérieur et extérieur qui scandait les rapports entre Britt et les hommes, et surtout l'assimilation, dans la seconde partie, du domicile au régime de l'économie contemporaine sapaient la possibilité d'un chez-soi, là où la zone intermédiaire et indéterminée esquisse une possibilité d'intimité.

³ Cette localisation imaginaire aliénante sera encore accentuée dans le roman *Pièce rapportée* (2011).

Bibliographie

- BARTHES, Roland, (2002), *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France (1976-1977). Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes*, sous la direction d'Eric Marty, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil.
- DEPELSENAIRE, Yves, cité par Gérard WAJCMAN. (2004), *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier.
- FOESEL, Michaël. (2008), *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, Paris, Seuil.
- GOETZ, Benoît. (2011), *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier,
<http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1706>.
- LEBRUN, Jean-Claude. (1998), « Une réclusion sans barreaux. Hélène Lenoir invente un nouveau chemin de l'intime », *L'Humanité*, 28 août,
<http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1706>
- LENOIR, Hélène. (2003 [1994]), « Le bois », dans *La Brisure*, Paris, Minuit, coll. « Double », p. 19-33.
- . (2001 [1998]), *Son nom d'avant*, Paris, Minuit, coll. « Double ».

SENNETT, Richard. (1979 [1974]), *Les Tyrannies de l'intimité*, trad. d'Antoine Berman et de Rebecca Folkman, Paris, Seuil, coll. « Sociologie ».

WOOLF, Virginia. (2008 [1929]), *Une chambre à soi*, trad. de Clara Malraux, Paris, Denoël.

Résumé

Les dispositifs spatiaux et visuels abondent dans l'œuvre d'Hélène Lenoir. Dans *Son nom d'avant* (1998), la maison constitue une pierre de touche pour cerner les tensions contemporaines entre domaines public, privé et intime, étudiées, entre autres, par Richard Sennett et Michaël Foessel. Cet article se propose d'analyser la manière dont le regard détermine la mise en scène d'un domicile *privé* plutôt que d'un chez-soi *intime*. Nous étudierons ensuite un passage conjuguant dispositif scopique et mise en exergue du traitement de l'espace pour étudier la représentation de l'intime chez Lenoir. L'étude de l'épisode final nous permettra, quant à elle, de conclure sur la dilution de l'opposition communément admise entre *espace* et *lieu*.

Abstract

Spatial and visual devices abound in Hélène Lenoir's work. In *Son nom d'avant* (1998), the house is a touchstone to identify

contemporary tensions between public, private and intimate, studied, among others, by Richard Sennett and Michael Foessel. This article aims to analyze how the eye determines the staging of a private house rather than an intimate home. We then study an excerpt that combines scopic devices and the treatment of space to understand Lenoir's work on the intimate. The study of the final episode allows us to conclude on the dilution of the commonly accepted opposition between *space* and *place*.

Fictions du vide. Scénario pour une enquête cinématographique et littéraire

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Exister, c'est différer.

Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*

Comme l'indique son titre, le présent article proposera au lecteur de s'intéresser aux possibilités intrinsèques qu'ont les fictions cinématographiques et littéraires de « penser le vide », à travers un scénario qui en présente — dans une forme volontairement ouverte, et nécessairement incomplète — les différents acteurs et modes d'existence. Si l'on accepte l'axiome selon lequel nos défauts doivent devenir nos qualités, il est à souhaiter que les différentes connexions et correspondances

testées au cours de ce texte ne soient pas prises par le lecteur pour ce qu'elles ne sont pas. Le vide et ses figures, la plus importante étant l'ellipse, ne sont pas le prétexte pour mener une réflexion épistémologique ou « archéologique », méthode qui a pourtant bien servi un penseur comme Foucault. Non, les limites de l'article en tant que forme, ajoutées au désir d'exploration qui nous habite, condamneraient à l'incomplétude la plus gênante une telle démarche, en dépit de son ostentatoire sérieux.

Sera plutôt mise en avant une autre forme d'incomplétude, celle-là consciente de sa nature et capable de se regarder dans le plus fidèle des miroirs : l'incomplétude ludique qui caractérise ce que nous croyons être une forme singulière de « gai savoir », c'est-à-dire l'enquête. Nous nous proposons donc d'enquêter sur le vide et ses figures, grâce aux concepts que sont à même d'instaurer un certain nombre de fictions préalablement choisies, selon le « casting » propre à l'enquête ou plutôt à son ébauche. Seront ainsi invitées à prendre place sur la scène des fictions cinématographiques et des fictions littéraires, dans cet ordre précis. Le cinéma, bien qu'il soit un art de l'enregistrement et de la projection, est aussi un art de l'absence, d'abord en ce qu'il ne peut que renvoyer les images de corps qui ont vécu dans un autre espace et dans un autre temps. Il existe donc un rapport étroit entre le cinéma et le vide, comme le dit bien un récent ouvrage qui a aussi l'avantage de favoriser une méthode « kaléidoscopique », en opposition à cette pesanteur de la pensée critique — colosse de rigueur qui parfois oublie ses pieds d'argile. Nous parlons du beau texte de Jean-Louis Leutrat sur le « fantastique du cinéma », *Un autre visible*. Sans incarner une nouvelle panacée, ce livre a au moins le mérite de réfléchir, dans une forme qui s'accorde avec son contenu, sur ce que l'auteur nomme

« l'invisible relatif » qui caractérise un certain mode d'existence du cinéma. Le film, en lui-même, est un « objet fantomatique », une manifestation du vide, puisqu'il est pour le moins complexe d'affirmer qu'il existe bel et bien *en dehors* de sa projection. De ce point de vue, que nous espérons avoir fait nôtre, l'art cinématographique a cette particularité de mettre facilement l'accent sur *la dimension performative du vide*. C'est ce qui nous intéressera lorsque nous proposerons une sorte de polémique fictive — que le lecteur ne doit pas lire comme le fin mot de l'histoire, mais répétons-le comme une ébauche ou un scénario — entre Gilles Deleuze et André Bazin (ce dernier jouera pour ainsi dire le rôle rhétorique du « vilain », malgré la grande force de sa pensée, que nous sommes bien sûr les premiers à reconnaître). La pensée « en rhizome » de Deleuze nous permettra de déployer de nouvelles connexions et ainsi de transporter notre enquête vers les terres de la littérature. L'instauration littéraire du vide ne s'oppose pas à son équivalent cinématographique, bien au contraire. C'est pour cela que nous y porterons une attention particulière, afin de proposer au lecteur — de qui nous souhaitons la participation active à notre jeu — une façon de voir en quoi les figures du vide forment un réseau essentiellement interdisciplinaire.

Le vide n'est jamais que du vide. Derrière son passage, il laisse un nombre impressionnant de traces, que l'enquête se doit de relever afin de construire son scénario. Le lecteur ne doit pas prendre des vessies pour des lanternes, en croyant que notre scénario vise aveuglément une autonomie ou une matérialité. À l'inverse, en dépliant nos exemples d'instaurations fictionnelles, qu'elles soient cinématographiques ou littéraires, et en suivant les traces des figures du vide, nous visons une forme de vérité qui relève du relativisme

en tant que « vérité de la relation », tel que le pense justement Deleuze dans son ouvrage sur Leibniz et le baroque. Notre scénario, « baroque » lui aussi, sera préférablement lu comme une poussée vers l'abstraction, ce qui offre l'avantage de correspondre au sujet principal de l'enquête.

Position fictionnelle d'un problème : les acteurs

Il existe au cinéma un certain nombre de concepts que l'on attribue plus volontiers non pas à un réalisateur qui en a fait l'usage, mais à un théoricien qui, après coup, en a proposé la description la plus poussée ou la plus caractéristique. Le « montage interdit » d'André Bazin est de ceux-là. Il s'agit par ailleurs d'un élément important de son « ontologie » cinématographique¹. Même sommairement, comment faut-il qualifier cette science de l'être? Peut-être devrait-on d'abord mentionner qu'il s'agit d'une ontologie réaliste et, par là même, *positive*, n'étant pas fondée sur le vide, mais sur le plein : l'actuel y règne sur le virtuel, ce qui est vu sur ce qui est absent, le dit sur le suggéré, etc. Certains ont par ailleurs qualifié non sans raison le montage interdit de « loi de Bazin » (Deleuze, p. 211).

Bazin critique le recours excessif au montage en ce qu'il n'est qu'une « création abstraite de sens ». À première vue, ce retournement a de quoi surprendre : longtemps compris

¹ Le lecteur aura compris que nous jouons ici le jeu — dangereux s'il en est — qui consiste à lire Bazin comme un « métaphysicien », dialectisant le paraître et l'apparaître cinématographiques. Cette position du critique en philosophe, que nous n'endossons pas totalement, est néanmoins profitable pour la qualité de notre scénario, ce pour quoi nous la conservons malgré d'éventuelles contestations.

comme ce qui était essentiellement cinématographique dans l'art du cinématographe, le montage devient « le procédé littéraire et anti-cinématographique par excellence ». En contrepartie, « [l]a spécificité cinématographique, saisie pour une fois à l'état pur, réside au contraire dans le simple respect photographique de l'unité de l'espace » (Bazin, p. 55). Vision réductrice du cinéma, diront certains? On pourrait éventuellement leur donner raison, mais pas sans avoir noté ceci : si la vision de Bazin est d'une façon ou d'une autre « réductrice », c'est qu'elle vise d'abord à mettre l'accent sur le positivisme de l'art cinématographique. Cela revient à dire que le théoricien se présente — peut-être malgré lui — comme un acteur qui privilégiera toujours ce qui est vu à ce qui est suggéré, ce qui est effectivement dit à ce qui est caché dans les « blancs » du montage.

Du même coup, une voix s'élève, et une opposition est officiellement formulée. Notre enquête doit en prendre note, la littérature se trouve ici taxée de *subterfuge* : il lui manquerait la « plénitude esthétique » (le terme est de l'acteur Bazin) de l'entreprise soi-disant réaliste du cinéma. Art de la continuité, d'une vision du monde toute positive, la forme cinématographique décrite par Bazin dans « Montage interdit » (nous ne disons évidemment pas que cela soit le cas dans tous ses articles) se trouve ainsi dans la position de *juge et partie* : elle frêne ses ardeurs, en imposant certaines limites à la pratique même du montage. Pour être bien compris, on proposera cette formule toute manichéenne, qui fait de Bazin le « méchant » dont notre scénario a besoin : le montage interdit demande *l'absolue simultanéité des divers facteurs d'une action déterminée*. Et Bazin de proposer l'exemple célèbre du *Cirque* (1928) de Chaplin, où ce dernier se retrouve dans la même cage

qu'un lion supposé féroce : pour « croire » à la réalité de cette action, au moins un plan devra nous montrer Chaplin en compagnie du dangereux animal. Le même phénomène peut s'observer lors de l'enregistrement d'une performance sportive, ou encore d'un spectacle de magie. Au contraire, aussi véridique que se présente un récit littéraire (même autobiographique), un doute raisonnable peut et devra rester dans la tête du lecteur. Si la continuité littéraire n'est qu'*artifice*, au sens où Bazin entend ce mot, c'est qu'*elle n'est que montage*.

À l'inverse, la reproductibilité technique sur laquelle s'assoit le cinéma lui permet un rapport direct aux multiples facteurs qui font la continuité de l'événement, même si celui-ci est capté dans les conditions « truquées » du plus hollywoodien des studios. Un comédien que l'on voit « réellement » suspendu dans le vide, c'est-à-dire sans découpage des facteurs particuliers de cette action (main agrippée au précipice, goutte de sueur, rictus paniqué, vide sous les pieds du comédien, etc.), est bien entendu protégé par un filet de sécurité, que la caméra aura la décence de ne pas inclure dans son champ. Avec les diverses technologies du numérique que nous connaissons et pratiquons aujourd'hui, les gros traits de cette « loi de Bazin » (que nous avouons certes avoir quelque peu réécrite pour servir la suite de notre enquête) se trouvent plus que jamais remis en question. Il n'est pas rare que des comédiens jouent devant des « écrans verts » sur lesquels sera juxtaposé un espace qui se veut réel, surface où viendront virtuellement *s'ajouter* les facteurs déterminants de l'action.

Mais était-il nécessaire d'attendre de pareilles avancées techniques pour relativiser les principes de ce « montage interdit » en tant que pierre de touche cinématographique?

Évidemment pas. L'histoire du cinéma n'est pas dogmatique, si bien que la théorisation de la simultanéité des facteurs, telle que l'on vient de la décrire, s'accompagne d'une *entreprise de dislocation de l'action* : une contestation de la continuité spatiale et temporelle (Chaplin partageant le même espace-temps que le lion, Harold Lloyd s'agrippant de façon précaire après une horloge géante dans *Safety Last*, etc.). C'est par exemple ce que Deleuze remarque lorsqu'il développe la grande et la petite forme de « l'image-action », enjeux qui seront appelés à devenir des éléments constitutifs de notre enquête sur les figures et les fictions du vide.

Découverte des traces : la grande et la petite forme

Cette opposition entre la « grande forme » et la « petite forme » cinématographique est entièrement redevable à Deleuze. Notre enquête nous amène ainsi à rencontrer un autre acteur, donnant ainsi une nouvelle couleur à notre ébauche de scénario. Dans le même temps, ces deux concepts deleuziens seront importants, essentiels même, afin de poursuivre notre examen des traces laissées sur leur chemin par les figures du vide. La grande et la petite forme, telles que nous les comprenons, représentent moins une dialectique parfaite (et donc *fermée*) qu'une *mise en scène* de deux modes d'instauration propres à deux catégories de fictions. En tentant de conserver le « ton » propre au langage du philosophe, nous présenterons au cours des lignes qui suivront notre interprétation de cette mise en scène conceptuelle. Le lecteur cherchera donc inutilement son lot de citations explicatives, puisque cette méthode est contraire à notre intuition : on ne

cite pas dans un scénario, on tente d'offrir la description la plus piquante possible des notes que l'on aura pu recueillir lors de l'enquête.

Pour définir la grande forme cinématographique, un exemple souvent utilisé par Deleuze est celui du western : la séquence du duel est bien construite sur le montage et plus encore sur le montage d'action, mais il faut bien qu'à un moment ou à un autre soient présentés les deux personnages *en un seul et même plan*, mettant ainsi en avant l'unité de lieu et de durée. Plus encore, une des principales caractéristiques du cinéma de la grande forme réaliste est de se déployer dans un espace qui vaut pour lui-même, un espace « actualisé », avance Deleuze au cours du neuvième chapitre de *Cinéma 1*. Du milieu émanent des « lignes de force » ou encore des « foyers » qui influencent directement le personnage, par exemple les bandits qui menacent l'autorité du shérif d'une petite ville. Un ensemble d'actions converge ainsi vers le personnage et tend à modifier la situation initiale, en vue d'une nouvelle situation : *avant* et *après* un duel. La formule de la grande forme cinématographique serait donc « S-A-S' » : situation-action-situation nouvelle. Le rôle du montage est ici d'agencer le rapport de ces lignes de force afin de monter en intensité la situation au point où l'action devient nécessaire. Et c'est précisément à ce moment que le « montage interdit » refait surface : il érige en tant que loi la simultanéité de tous les facteurs déterminés qui sont sortis de la situation et du milieu, et permet l'arrivée de l'action qui porte avec elle la charge d'une situation nouvelle.

Le cinéma de la petite forme renverse la formule. De « SAS' », on passe à « ASA' ». La situation est *cachée* au spectateur : n'en seront dévoilés que des morceaux, à partir des

différentes actions du film. On passe d'un cinéma de l'actuel aux *puissances de la virtualité* : un cinéma du non-dit, du vide, de l'indice et de l'ellipse. Cette autre modalité des fictions cinématographiques se rapproche donc de ce que l'on a appelé « ontologie négative » (Nef, p. 19). Nous lirons ainsi la petite forme en tant qu'*art des ellipses*. L'action perd de son efficace : elle est réduite au simple fait de montrer un morceau ou un pan de la situation, qui en tout point la dépasse, et ainsi elle suggère la nécessité d'une action nouvelle pour éclairer une autre dimension de la situation. Le cinéma de la petite forme convoque ainsi la participation active du spectateur, ce dernier devant combler les « blancs » du récit et reconstituer pour lui-même toute l'incommensurabilité de la situation. Avec la figure de l'ellipse des fictions de la petite forme, la réalité se transforme en signes. La situation n'est plus ce milieu actuel où sont montées en puissance les lignes de force jusqu'au climax de la simultanéité des facteurs d'une action déterminée, elle devient plutôt le chaînon manquant qui *bloque la continuité entre les actions des personnages*.

L'enquêteur peut donc valider une intuition antérieure : la situation incommensurable des fictions du vide est analogue à la dislocation de l'action précédemment évoquée. De façon métaphorique, la petite forme donne à *voir* sans pour autant *montrer*. D'ellipse en ellipse, le spectateur accumule les indices qui sont autant de points de vue sur la situation, essentiellement changeante, du récit. Pour paraphraser Deleuze, on pourrait avancer que *ne sera connu de la situation que ce qu'en laisse deviner l'action en tant que marque ou qu'indice*, d'où le rapport de la petite forme avec ce que nous appelons une enquête.

Deux modes de la « petite forme » : Lubitsch et Nichols

Dans le cinéma parlant, les « *sex comedies* » de Lubitsch forment sans doute l'un des corpus qui a le plus exploité la dimension comique de la petite forme. D'abord par l'utilisation qui y est faite de la parole, qui n'est pas tant illustrative que *suggestive*. Le montre bien un film comme *To Be or Not to Be* (1942; *Jeux dangereux*, dans sa traduction française), où la fameuse tirade shakespearienne est privée de sa grandeur poétique au profit d'un détournement riche en sous-entendus : lors d'une représentation de la pièce, elle devient le signal qui indique au Lieutenant Stanislav Sobinski (Robert Stack) qu'il est l'heure d'aller rejoindre dans sa loge sa maîtresse et comédienne Maria Tura (Carole Lombard), épouse de l'acteur Joseph Tura (Jack Benny). Ce dernier, étant sur scène en train de réciter le fameux monologue, ne peut se douter de l'ampleur que prend sa situation conjugale. Selon les dires de Lubitsch, un tel procédé de *déviatio*n — suggérer l'essentiel plutôt que de le montrer — aurait pris forme dans un film précis de Chaplin (où son personnage n'apparaît d'ailleurs pas) : *The Woman of Paris* (1923; *L'Opinion publique*). À la suite d'un malentendu amoureux et familial, une pauvre jeune femme aux traits quasi asexués quitte subitement la province et l'homme qu'elle devait épouser pour se rendre à Paris. Ellipse de plus ou moins une année, et le spectateur la retrouve belle, sensuelle et, découvrira-t-on assez rapidement, maîtresse du plus riche célibataire de la Ville lumière. Toute la seconde partie du film — le jeune homme anciennement aimé se rend à Paris pour retrouver la jeune femme — exploite ce *vide narratif*, par indices interposés. Il y a ainsi un parallélisme entre le personnage de l'homme (de province) et le spectateur. Tous

deux sont désavantagés face à la situation. Ils doivent procéder par déduction pour tenter d'en reformer le puzzle. Deux moments dans le film sont célèbres à cet égard. D'une part, le départ pour Paris, où le train ne sera jamais montré, mais seulement suggéré par son ombre sur le visage de la jeune femme, soulignant du même coup le destin « funeste » qui l'attend (Chaplin a en effet sous-titré son film « *A Drama of Fate* »). D'autre part, la scène où le jeune homme, dans la chambre de son ancienne compagne, voit par terre un faux col, découvrant par cet indice la présence d'un amant dans la vie de la jeune femme qu'il croyait encore plus ou moins innocente.

Notre enquête nous amène maintenant à constater la radicale absence de psychologie dans ces films, comme si la découverte de l'indice avait d'abord et avant tout une valeur *en soi*. Les figures du vide s'y installent comme des motifs autosuffisants. Certes, le cinéaste force son spectateur à comprendre les moindres soupirs qui rythment ses comédies, mais l'opération de déduction ne trouve pas sa fin à l'extérieur d'elle-même. C'est ce que montre de façon métaphorique *Trouble in Paradise* (1932; *Haute pègre*), histoire d'un couple de bandits commettant larcin après larcin, sans que ne soit jamais montré un seul et unique vol. À l'inverse de ce procédé, se trouve un film comme *Pickpocket* (1959), dans lequel Robert Bresson accorde une attention démesurée aux mains des malfrats et au subtil circuit des portefeuilles volés. Chez Lubitsch, l'action est toujours disloquée, car *le vol prend forme dans l'ellipse* : il n'est évoqué qu'après coup par le transfert spatial des objets. Par ailleurs, dans cette redistribution aussi improbable qu'audacieuse des objets, *le film se montre comme film*. La petite forme est en effet un moyen par lequel le cinéma met l'accent sur sa nature spéculaire. L'ellipse se donne à

comprendre comme « truc » (au sens de Méliès), comme artifice. Le film affiche ses coutures ou, plutôt, ses blancs. Le spectateur s'intègre au flux du film, voire au film *en tant que film* (cf. Durand, 1993). C'est en faisant l'expérience du manque propre à ces fictions du vide que le spectateur semble le plus créatif : l'instauration éthique et esthétique de telles œuvres le transforme en enquêteur. Se trouvent à nouveau validées nos intuitions quant à la forme que se devait d'adapter le présent texte, afin d'être en adéquation avec son contenu.

Cela dit, quel serait l'autre pôle de la petite forme ? Dans les fictions de Lubitsch, le circuit des indices débouche sur une sorte de joyeuse absurdité ou sur la connivence intrinsèque entre le réalisateur et le spectateur. Se crée ce que Deleuze nomme, en s'inspirant ouvertement de Bachelard, un « cristal » où l'action se disloque : un plan où les marques et les indices, en gagnant en autonomie, accentuent la nature spéculaire de l'œuvre. Les figures du vide sont ainsi responsables de la *communication virtuelle entre la fiction et le spectateur*. Mais qu'advient-il lorsque le cristal se « fêle » ? Que se passe-t-il, par exemple, entre le cristal en apparence parfait et accueillant des comédies loufoques de Lubitsch et les drames de mœurs signés Mike Nichols (cinéaste qui, toutes proportions gardées, nous semble reprendre pour son compte les spécificités de la « touche » des fictions lubitschiennes) ? On peut se risquer à formuler l'hypothèse suivante : il s'insère une quantité non négligeable de « fissures » au sein de la fiction, ce qui a pour effet de souligner une certaine limite de la petite forme. En un mot : le comique devient tragique.

C'est ce que montrent les premières images de *Closer* (2004 ; *Entre adultes consentants*). Le refus de la simultanéité

des facteurs constitutifs de l'action ne débouche plus seulement sur une redistribution disloquée de l'action, mais la situation incommensurable se définit maintenant par ce qu'elle a d'abominable et de pathétique. Cette scène, uniquement construite en rapides champ-contrechamps, montre d'un côté une jeune femme (Nathalie Portman) et, de l'autre côté, un jeune homme (Jude Law) marchant dans une rue bondée. Dans leur cadre respectif, les personnages sourient. Peut-il s'agir de la même rue grisâtre? Se regardent-ils? Si oui, se reconnaissent-ils ou alors est-ce un début de flirt? Ils regardent à droite, puis à gauche, c'est-à-dire vers deux hors-champs, deux espaces vides où se multiplient les possibles. La jeune fille regarde une dernière fois à droite, puis on voit le regard apeuré du jeune homme. L'inventivité presque scandaleuse, mais toujours pleine de vie, des films de Lubitsch fait ici place à un certain effondrement de la fiction qui est comme le symbole d'une décomposition propre à la petite forme cinématographique. Suivant la formule deleuzienne « ASA' », le plan suivant a sauté la situation incommensurable : l'accident, bien évidemment.

Du point de vue narratif, cet accident est mineur, en ce sens que la jeune fille ne sera que légèrement blessée, mais d'un point de vue métaphorique, il soulève l'altération de la petite forme lorsque celle-ci va du comique au tragique : dès ses premiers moments, la fiction met en scène une fêlure et rend impossibles les jeux de l'amour et du hasard. Par la suite, le film remplacera la logique du triangle amoureux, toujours jovial chez Lubitsch, par les va-et-vient répétitifs et quelque peu sordides entre deux couples. De la chaude légèreté comique on passe au caractère gelé, anesthésié presque, du tragique. Des petits gestes, tous plus banals les uns que les autres, souligneront d'autres fêlures, feront comprendre aux

spectateurs qu'un autre adultère vient d'être commis, qu'une autre rechute vers les pulsions destructrices a déjà eu lieu. Le spectateur n'a même plus besoin de voir, il sait que la situation ne peut aller que de mal en pis, rappelant du même coup qu'il ne faut pas badiner avec les figures du vide.

Dans un cinéma comme celui de Lubitsch, la rapidité rendue possible grâce à la parfaite maîtrise des ellipses était comme un défi lancé au spectateur qui devenait par là aussi joueur que les personnages de la comédie. Alors que, dans le tragique de Nichols, chaque nouveau vide est le signe d'un autre stade dans la décomposition morale des personnages du drame. Si l'on interrogeait Deleuze, il répondrait sûrement que le circuit des indices devient la ronde de la fêlure des comportements, des mœurs, des habitudes, comme si le jeu venait de se fermer sur lui-même. Dans l'œuvre de Lubitsch, on ne cesse de sortir du cristal, grâce à la force du désir ou de la curiosité ludique. À l'inverse, avec le cinéma de Nichols, on s'enfonce de plus en plus au cœur du cristal, une fois que celui-ci s'est fissuré. La dislocation de l'action poursuit sa route jusqu'au cœur du cristal de la fiction.

Des nouveaux territoires que notre enquête nous a amené à fréquenter, certaines questions émergent. D'où vient cette oscillation entre les deux côtés de la petite forme? L'ellipse comique et l'ellipse tragique sont-elles foncièrement différentes? Avec un cinéaste comme Lubitsch, chaque découverte d'indice était comme un défi lancé au spectateur. L'originalité de telles fictions consistait entre autres dans leur utilisation du scepticisme en tant que mode d'expression joyeux. Des pensées nouvelles prennent forme grâce à la mise en scène du vide. Y est aussi engendrée une restructuration

temporelle où le quotidien des personnages se transmue progressivement en expérience privilégiée, celle de la déduction. Pour reprendre un commentaire de Marc Cerisuelo (2012, p. 194), « les limites de notre connaissance ne constituent en rien un défaut de notre faculté de connaître ». Les vides qui rythment les fictions lubitschiennes sont l'occasion pour les personnages d'expérimenter, et si possible de rapetisser, l'écart qui les sépare. À l'inverse, on l'aura compris, l'intervalle qui sépare les personnages dans le mode tragique de la petite forme est un écart en constant agrandissement. Dans les tragédies de la petite forme, le présent passe sans que les personnages puissent l'attraper ou en faire quelque chose, à l'instar de l'accident qui ouvre *Closer*.

Pour conclure sur la différence qui est en mesure de s'installer entre les deux modes d'existence des fictions du vide — d'une part le manque joyeux et d'autre part le vide fêlé —, on peut s'amuser à rappeler cette blague racontée par un personnage de *Ninotchka* (1939) : « Un homme entre dans un restaurant. Il s'assoit et demande au serveur un café sans crème. Cinq minutes plus tard le serveur revient et dit, "je suis désolé Monsieur, nous n'avons plus de crème. Pourrais-je vous servir plutôt un café sans lait?" ». L'ébauche d'enquête que nous sommes en train de livrer ne vise pas autre chose qu'une telle prise de conscience : *il n'est pas adéquat de définir les êtres et les figures de fiction comme de simples produits de l'imagination*. En effet, le personnage du film de Lubitsch a bien raison de remarquer qu'il y a une différence entre le café sans crème et le café sans lait, puisque le lait et la crème sont deux agents porteurs de *scénarios différents*. La commande d'un café sans lait est bel et bien différente de celle d'un café sans crème, à l'instar des figures du vide dans les deux pôles de la petite

forme. La problématique qu'installent ces différentes figures vides met donc l'accent sur la souplesse interprétative qu'il faut posséder pour dialoguer avec les êtres de fictions. Entre le manque de crème et le manque de lait, il y a une différence de nature.

Reprise littéraire de la problématique : de nouveaux acteurs

Il faut maintenant revenir à la promesse faite au lecteur au début de ce texte, celle d'une enquête intermédiaire. Cela ne fera pleurer personne, mais il faut bien le reconnaître : le cinéma n'est pas le seul art capable de créer des fictions du vide. La littérature, bien que des raisons évidemment techniques l'empêchent de jouir de la dialectique de la projection et de l'absence, était avant le cinéma un art de l'ellipse. Parfois, un récit va même être célèbre non pas pour ce qu'il dit, mais bien pour ce qu'il *ne dit pas* ou ne fait qu'évoquer. On peut penser à l'exemple de Proust lecteur de Flaubert :

Je ne me lasserais pas de faire remarquer les mérites, aujourd'hui si contestés, de Flaubert. L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement de modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon avis la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. « Et Frédéric, béant, reconnut Sénecal! » Ici un « blanc », un énorme « blanc » et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades. (1975, p. 595)

On se souvient du passage en question :

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint. (1989, p. 509)

Comme le cinéma, la littérature est un terrain d'enquête privilégié pour retrouver les figures du vide et pour questionner leur portée morale et esthétique. L'exemple de Proust serait fascinant à étudier sur ce point, ne serait-ce que par la figure du narrateur, ce personnage duquel on connaît à la fois tout et rien, à commencer par son portrait physique : le « je » d'*À la recherche du temps perdu* peut en effet se comprendre comme une sorte de vide ambulant, une multitude non localisable d'organes sans corps. Il observe, sent, aime, touche, sans que ces sensations puissent se rapporter à un espace-temps déterminé. La phrase de Proust permet au spectateur de parcourir en une seule ligne plusieurs lieux, de vivre plusieurs durées, sans que ces expériences se rapportent à une figure romanesque spatialement et temporellement repérable. L'action proustienne est l'action disloquée par excellence.

Lorsqu'on étudie le rapport de coexistence entre les arts et les modes d'expression, une règle devrait tenir : *servons-nous de tout*. Détournons-nous donc un instant de la littérature, afin de mieux y revenir, et retrouvons l'acteur principal de ce scénario. Il est en effet passionnant de mettre l'accent sur l'ossature conceptuelle utilisée par Deleuze pour former la dialectique entre la grande et la petite forme ou, pourquoi pas, *l'épique* et *l'elliptique*². Dans son étude comparée des deux

² On renverra le lecteur au onzième chapitre de *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, « Les figures ou la transformation des formes », particulièrement à la troisième partie de ce chapitre, et plus encore au cours sur le cinéma donné par Deleuze à l'Université Paris-VIII le 27 avril 1982, disponible sur Internet à l'adresse suivante : www2.univ-paris8.fr/deleuze/. On soulignera

formes, Deleuze utilise trois niveaux d'analyse : épistémologique, mathématique et esthétique. Pour développer quelque peu cet exemple précis, le philosophe porte d'abord son attention sur l'évolution de la notion scientifique de *milieu*, principalement grâce aux travaux de Canguilhem, de Lamarck et d'Auguste Comte. Quel rapport avec les formules « SAS' » et « ASA' » ? Sans entrer dans les détails, on voit d'emblée que le terme médiateur n'est pas le même : soit une action entourée de situations, ou l'inverse. Ces deux formes d'expression, peut-on se risquer à avancer, représenteraient du même coup deux visions de l'homme dans sa relation avec le monde. Dans la grande forme, le milieu est « bio-anthropologique » et, avec la petite forme, « physico-biologique » (Deleuze, p. 253). Suivant la logique de la formule « SAS' », l'homme est au centre des choses, il est entouré de milieux, de « situations », comme nous disions plus tôt. L'action catalyse les forces et permet la succession des situations, la transformation des milieux. Pour reprendre notre exemple précédemment évoqué : la ville du western classique *avant* et *après* le duel entre le shérif et le dangereux cowboy. Le milieu agit sur le vivant et, à son tour, le vivant réagit sur lui. Les milieux sont actualisés, déterminés. On peut les *qualifier* : la ville où règne le chaos, la ville où règne l'ordre. La petite forme possède cette différence notable que c'est justement le milieu qui est *au milieu*, c'est-à-dire le milieu en tant qu'*intermédiaire*.

Nous laissons à la curiosité du lecteur la possibilité de s'informer lui-même sur la dimension mathématique des formes cinématographiques. Toutefois, il n'est sans doute pas

aussi à ce propos le récent livre de Jean-Michel Pamart : *Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma*.

déplacé de nous intéresser au domaine esthétique de la surprenante généalogie conceptuelle esquissée par Deleuze. Le philosophe met en relief les analogies entre le cinéma et la peinture chinoise et japonaise, à partir de la pensée de l'écrivain et historien de l'art du ^{VI}^e siècle Sie Ho. Deleuze écrit : « d'une part le vide primordial, et le souffle vital qui imprègne toutes choses en Un, les réunit en un tout et les transforme suivant le mouvement d'un grand cercle ou d'une spirale organique; d'autre part le vide médian, et l'ossature, l'articulation, la jointure, ride ou trait brisé, qui va d'un être à un autre en les prenant au sommet de leur présence, suivant une ligne d'univers » (p. 254). On aura deviné que le premier point, là où le peintre doit exprimer le souffle vital et unificateur, correspond à la formule « SAS' » : dans le western de l'âge d'or d'Hollywood, le rôle du shérif est de réunir toutes les forces du bien, et même celles qui s'ignorent (le vieux cowboy alcoolique, la prostituée au cœur tendre, les « Indiens » rebelles, etc.), pour lutter et pour disperser les vraies forces du mal. C'est une sorte de respiration universelle, ou encore ce que les Grecs appelaient la « sympathie ». La situation, l'espace comme unité, le milieu en tant que lignes de force, tous ces éléments sont diffusés à travers les êtres et les poussent à *réagir* (contre le mal) et à *agir* (pour faire le bien). Le souffle se contracte dans la situation pour ensuite prendre de l'expansion dans l'action purificatrice.

Sans trop vouloir forcer le parallélisme, on peut reconnaître ici le grand projet réaliste et unificateur d'un Balzac, pour qui la société est une Nature, une organisation dont le roman doit rendre compte. Chez Proust, du moins dans une grande partie de la *Recherche*, le procédé est plutôt contraire et correspond ainsi à l'autre formule : le souffle

unitaire est remplacé par des lignes de fuite, des correspondances temporelles dispersées. Ainsi fonctionnent les réminiscences : par exemple la ligne d'univers qui, en dépit de l'invraisemblance de la situation, va relier la madeleine à Combray, la bottine à la mort de sa grand-mère, la raideur d'une serviette au début d'une journée sur la plage à Balbec. Les réminiscences éparses qui peuplent le roman n'ont en rien la volonté d'unifier le récit. Le souvenir pur dévoile plutôt la réalité romanesque du monde, de la même façon que les fictions de la petite forme se reconnaissent en tant que fictions. La ligne d'univers propre à la petite forme est en mesure de relier tous les êtres séparés, sans pour autant dévoiler la raison derrière un tel processus — ce sera le rôle des découvertes esthétiques et ontologiques de « L'adoration perpétuelle », passage du roman qui représente à nos yeux la vraie dimension balzacienne de la *Recherche*, au-delà des « retours » de personnages. Il faudra donc près de 3000 pages au narrateur pour savoir *que faire* avec les réminiscences qui le hantent et qui lui présentent des fragments d'une autre vision de son être. On part d'un élément et, de proche en proche, on en découvre d'autres, chacun d'eux étant une fenêtre ouvrant sur un côté de la situation incommensurable, incroyable presque. Dans le cas du narrateur proustien : être oisif toute sa vie et malgré tout avoir accumulé les matériaux pour devenir un grand écrivain.

En espérant que le lecteur nous autorise à continuer notre généalogie intermédiate — et par le fait même incomplète — des figures propres aux fictions du vide, nous souhaiterions dire deux mots d'un roman contemporain de la *Recherche* et qui présente l'avantage d'être lui aussi la biographie (plus ou moins) fictive d'un artiste de génie. Il s'agit du *Docteur Faustus*, écrit par Thomas Mann, exilé aux États-

Unis, entre 1943 et 1947, et sous-titré *La Vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami*. L'ami en question, Serenus Zeitblom, le narrateur du récit (et alter ego de Mann), entame cette biographie quelques années après la mort du compositeur. La biographie, avec ses 600 pages et ses dizaines de chapitres, tente de raconter l'inracontable : la formation d'un génie. Le génie — et son équivalent, la folie — est un parfait sujet de petite forme, en ce sens que le génie est précisément ce qui ne s'explique pas, ce qui ne peut pas se dire directement. Qu'on nous comprenne bien : Mann n'est pas Goethe (le corps à corps entre les deux romanciers est même assez violent, entre autres lors de la réécriture du pacte faustien), sa mise en scène du génie et de la folie n'a à proprement parler rien de « romantique ». C'est un autre mythe qui intéresse Mann et qui le pousse à développer une fiction originale, dont la forme s'accorde parfaitement avec le contenu.

Puisque écrire le génie reviendrait à le nier, chacun des chapitres du biographe doit ainsi se borner à n'être qu'un *point de vue* sur le génie — inexplicable par nature — d'Adrian. La situation est bien incommensurable, inatteignable même. L'intérêt du roman de Mann est précisément d'intégrer ces réflexions sur l'écriture, par le biais de son narrateur intradiégétique, à même la biographie du génial compositeur. La biographie doit donc s'afficher spéculairement en tant que texte littéraire pour, dans le même temps, tenter de mettre en perspective le vertige par lequel la situation initiale se définit. On citera, presque au hasard, un passage au début du texte :

Ici je m'interromps avec le sentiment mortifiant d'avoir commis une bévue artistique, une maladresse. Adrian, lui, n'aurait pas, dans une symphonie, introduit si prématurément un thème pareil. Tout au plus l'eût-il laissé pressentir de façon finement

voilée, à peine perceptible. D'ailleurs, ce qui vient de m'échapper fera – que sais-je? — au lecteur aussi l'effet d'une allusion obscure, douteuse, et paraît peut-être à mes yeux seuls une indiscretion et une manière balourde d'enfoncer la porte. Pour un homme comme moi, il est très difficile, il semble presque frivole d'assumer à l'égard d'un sujet qui lui est cher comme la vie et le brûle jusqu'aux moelles, le point de vue de l'artiste, du créateur, et de le traiter comme il l'eût fait, avec une compétence désinvolte. De là ma digression intempestive sur la différence entre le génie pur et l'impur, distinction que je reconnais tout en me demandant si elle est fondée. En fait, l'événement m'a forcé à méditer ce problème avec tant d'application et d'intensité que parfois j'eus le sentiment effroyable d'être ravi hors du plan spirituel qui m'est dévolu et approprié, et d'éprouver moi-même une exaltation « impure » de mes facultés naturelles. (2009, p. 19)

Sans être dans la légèreté comique des films de Lubitsch, il ne s'agit pas non plus d'un tragique comme on a pu le voir chez Nichols. Notre enquête, se transformant en investigation littéraire, nous montre comment la petite forme est elle-même en mesure de s'altérer, ce qui du même coup souligne *la capacité d'adaptation des fictions du vide*.

Le tragique est ici l'élément génétique du génie : initiation nietzschéenne à la maladie (Adrian attrapant volontairement la syphilis en fréquentant la prostituée Esméralda), désintégration morale (le compositeur, comme Faust bien sûr, aurait conversé avec le diable et lui aurait vendu son âme au profit de la connaissance), etc. La fable romanesque de Mann critique ainsi la « vanité du visible » (p. 31), au profit des *signes* et de l'*énigme*, figures importantes pour l'instauration fictionnelle du vide. Est également traité le problème de la coexistence de la vie animée et de la vie inanimée, en cela que *la psychologie humaine atteint ses limites en même temps que les moindres objets, à commencer par les objets absents, gagnent la fonction d'indice, de marque ou de*

symbole. L'inspiration romantique est jugée vétuste, en comparaison à l'idée subite et imperceptible, ce que Proust nous enseignait déjà avec son art des réminiscences.

Ce qui compte dans la biographie du compositeur Adrian, ce n'est non pas tant ce que nous pouvons en lire, mais l'*intervalle* qu'il y a entre chacun de ses différents chapitres. La composition de Mann a elle aussi tout d'un circuit disloqué. Le chapitre commence trop tard et se termine trop tôt. Pour paraphraser Rimbaud : le génie est ailleurs. La répétition des intervalles repousse de plus en plus loin la situation, à travers un obscurcissement de la raison qui sous-tend le génie d'Adrian. Au circuit des indices qui sont révélés par les diverses actions narrées (enfance du compositeur, ses années d'étude en théologie, sa rencontre avec la prostituée, etc.) s'en trame un second : celui des *écarts*. Le dit et le non-dit, plutôt que d'être placés en opposition, forment deux séries parallèles et complémentaires : *la biographie s'écrit alors même qu'elle ne cesse de repousser ce qui devrait pourtant en composer le sujet*. Tout fragment, qu'il soit dit, suggéré ou simplement imaginé, est bon pour devenir un indice pointant vers la situation infiniment plus grande qui est celle du génie et de la démence du compositeur Adrian inventeur fictionnel de la musique dodécaphonique. Et c'est bien là un autre des mérites du roman de Mann que d'avoir su associer la petite forme romanesque à la découverte d'une construction musicale contemporaine et novatrice : la musique sérielle, théorisée par Schoenberg au cours des années 1920. Selon notre souhait, on assiste à nouveau à une parfaite adéquation entre le contenu et la forme du roman, en cela que la fiction se construit grâce à ses intervalles, ses atonalités et ses séries.

Sous le mode de l'ellipse, la biographie mannienne cherche après coup une explication pour le génie du compositeur, pour le caractère inédit de sa musique. Évidemment, cela échoue. La fiction littéraire du vide doit se contenter de restituer l'ambiguïté originaire. Mais Mann va plus loin, il va l'ériger en système. Il fait du vide, de l'intervalle et de l'ellipse les figures substantielles d'une *nouvelle forme de biographie* et par là-même, de roman. Comme le suggère la petite forme du *Docteur Faustus*, l'instant biographique n'est plus subordonné à la vraisemblance. Sa tâche est à la fois plus humble et, qui sait, plus importante : il doit être un élément créateur de variations, c'est-à-dire assurer la ronde du circuit des indices et des intuitions.

Proscrits dans la logique de la grande forme, mais encensés dans la redistribution des valeurs telle que promue par les figures du vide, la non-vérité et l'indécidable se voient accordé le statut de *composantes créatrices*, grâce à cette nouvelle vision de l'œuvre d'art où le vide n'est pas synonyme de « rien », pas plus que le « non » se contente d'être une simple négation. La mise en scène du vide permet aux fictions de devenir des *fictions pensantes*, à leurs risques et périls. Voilà une découverte qui n'est pas sans réjouir l'enquêteur et le scénariste, qui en profitent même pour retrouver le confort de leur foyer.

L'impossible fin de l'enquête

Bien malin celui qui croirait résumer cette enquête. Plus encore celui qui se proposerait de la conclure. Que le lecteur n'aille toutefois pas croire que le mérite nous revienne, puisque nous ne sommes qu'un pion parmi tant d'autres sur l'échiquier de ce

jeu fictionnel. Dans le cas présent, le scénariste n'est pas extérieur à son récit, et les êtres de son histoire ne sont pas condamnés à une existence de papier. Risquons-nous tout de même à formuler quelques remarques générales sur le cours d'action que nous avons décidé de suivre dès l'ouverture de ce que nous appelons, peut-être à tort, une enquête.

Même s'il est sans doute un peu tard pour jouer cette main, le lecteur doit savoir que l'enquête ne s'est pas menée toute seule, sans guide. Au cours de notre filature des intuitions deleuziennes, une autre silhouette n'a cessé de guetter notre cheminement : celle de Bruno Latour. Si notre texte se veut si ardemment une « enquête », c'est d'abord en regard de la méthode constitutive de cet *hapax* conceptuel qu'est le récent ouvrage *Enquête sur les modes d'existence*. Bien que celui qui porte le triple chapeau d'anthropologue, de sociologue et de philosophe n'y consacre à proprement parler qu'un chapitre, sa pensée sur la fiction, riche de celles d'Étienne Souriau et de Deleuze, nous a encouragé à mettre en scène nos propres pressentiments : la nécessité inconditionnelle qui consiste à *suivre la complexité de l'action*.

Loin d'avoir été un « cadre » théorique pour la présente réflexion, on peut se risquer à avancer que la pensée latourienne encourage malgré tout à *respecter l'hétérogénéité*, à travers cette multiplication des formes d'existence souhaitée par l'auteur. Dans ses ouvrages sur la sociologie, sur l'anthropologie, sur les techniques, sur l'économie ou sur le droit, Latour, de loin, guette la fiction, et plus particulièrement les théoriciens de la fiction. Il leur envie leur souplesse, faisant de l'interprétation une gymnastique. Travailler les fictions devrait nous donner une liberté de mouvement.

Cette idée latourienne a donc été à la base de notre réflexion, qui se devait de terminer par un mouvement réflexif, sous peine d'incompréhension la plus sévère. Par là-même, le vide nous a semblé l'espace fictionnel le plus adéquat pour acquérir la souplesse nécessaire de tout bon enquêteur, sans oublier la légèreté du scénariste qui sait que son travail n'est qu'une ébauche, car son texte est toujours en devenir. De ce point de vue, la différence de nature qui sépare les fictions cinématographiques des fictions littéraires n'est pas à ce point incommensurable, à l'instar du café sans crème et du café sans lait qui coexistent sur la même table virtuelle.

Pas moins que leurs consœurs littéraires, les fictions cinématographiques incarnent un espace-temps où peuvent se pratiquer les arabesques les plus audacieuses. Pour cette raison, il ne sera pas vain de rendre à Bazin ce qui lui revient, alors que nous l'avons jusqu'ici tenu au bout d'un bâton rhétorique, puisque notre scénario d'enquête avait besoin de son personnage de vilain. En un mot, offrir sans regarder à Bazin le titre de métaphysicien, comme le fait par exemple Alain Badiou, est un geste assez lourd de conséquences. On semble donner un noble titre au critique, au même moment qu'on lui enlève sa liberté de mouvement, pourtant significative lorsqu'on porte une attention, même divagante, à ses nombreux articles qui font œuvre. Certes, on ne peut pas nier que l'intérêt de Bazin est d'avoir su penser la science de l'être cinématographique (de là son « ontologie ») en y incluant le moment caractéristique de l'enregistrement. Ce qui est aujourd'hui une évidence ne l'était sans doute pas du vivant de l'auteur. Pour le dire autrement, Bazin a su chercher la poésie de l'enregistrement, faisant de lui ce que Gilbert Simondon appelait à peu près au même moment un « poète technique ».

Bazin est donc encore célèbre aujourd'hui pour cette révolution de la prise en compte ontologique de *l'art à même le procédé*. Mais l'auteur de *Qu'est-ce que le cinéma?* est aussi un brillant acrobate, ne serait-ce que par son intuition, maintes fois répétée, qu'il faut faire dialoguer le cinéma, et plus particulièrement son devenir ontologique, avec celui des autres arts. Une tendance se remarque au sein de cette prospection utopique bazinienne : celle de l'évolution du cinéma vers la pureté, qui est à la fois critiquable et pourtant remarquable. Bien sûr, Bazin a beaucoup théorisé ce qu'il nomme le « cinéma impur », par exemple les adaptations littéraires ou, à la limite, un certain théâtre filmé. Mais si le cinéma s'altère, c'est pour mieux se retrouver, le temps venu. L'impureté bazinienne, de cette manière, serait un autre exemple de gymnastique latourienne : chaque forme d'art aurait son métalangage, que le cinéma en s'altérant s'offre le luxe d'expérimenter, d'interpréter même, afin de peaufiner son propre métalangage.

La littérature, au moins depuis Thomas More, l'inventeur du terme, est à même de produire des *utopies*. Afin d'éclaircir cette remarque conclusive, on soulèvera une des définitions que propose Pierre Macherey — philosophe de la fiction et de la souplesse interprétative — de ce qu'est justement l'utopie : « l'utopie, forme de pensée en mouvement constant, est inséparable de son bougé, qui, en même temps qu'il a déplacé les cibles, a modifié les procédures par lesquelles elle entreprenait de les atteindre » (2011, p. 12). Une question se pose : ce que l'on caractérise parfois comme l'hégélianisme bazinien — son désir de grande synthèse historique et métaphysique — est-il, dans cette optique bien précise, autre chose qu'une utopie? En effet, le « devenir pur » (l'expression n'est pas de Bazin) du cinéma est inséparable de son

mouvement, de son *bougé*, dit bien Macherey, qui l'amène sur les chemins bifurquant de « l'impur ». Concevoir Bazin comme un penseur de l'utopie plutôt que comme un penseur de l'ontologie nous paraît être le saut qualitatif nécessaire pour mettre l'accent sur toute l'élasticité qui caractérise son écriture : les différentes rencontres avec l'impur sont autant de dislocations de l'action, comme nous l'ont appris les fictions du vide.

Que l'on nous comprenne bien, nous ne prêchons pas ici pour une ouverture absolue de l'interprétation ou de la pensée critique. Les actes de souplesse, même les plus audacieux — par exemple les travaux des enquêteurs de métier comme Pierre Bayard, Yves Citton, Marc Escola ou Stanley Fish —, se font toujours au sein d'un principe, même lointain, de fermeture. L'interprétation, quoi qu'on en dise et aussi librement qu'on l'approche, est un système. Le meilleur terme serait encore une fois latourien : l'interprétation est un réseau ou, plutôt, l'interprétation est *l'acte de faire réseau*. Les fictions précédemment étudiées nous ont déjà instruit à ce sujet, en soulignant la capacité d'invention et de réflexion que les auteurs injectent dans leur œuvre grâce aux figures du vide. Avec l'œuvre d'art, le vide n'est pas le néant : avec ses différentes manifestations, il trace un réseau, c'est-à-dire un *système orienté*, qui est le terrain de jeu de l'enquêteur, nom que nous avons choisi de donner à l'interprète.

Une figure du vide, par exemple une ellipse chez Lubitsch, est toujours une figure orientée. Les fictions du vide, et nous terminerons par cette remarque, ne doivent pas être interprétées du point de vue de l'ontologie traditionnelle, mais par rapport au *devenir de l'être*. C'est pourquoi l'enquête ne peut être complétée, car elle est toujours en devenir. La seule

chose que l'on puisse faire est de l'arrêter volontairement, d'accepter son incomplétude et sa volonté de rester une ébauche, en espérant qu'un autre enquêteur vienne en combler les blancs, et qu'une autre enquête reprenne.

Bibliographie

- BAZIN, André. (1975), « Montage interdit », dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, édition définitive, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^e art », p. 49-61.
- CERISUELO, Marc. (2012), *Fondus enchaînés. Essais de poétique du cinéma*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- FLAUBERT, Gustave. (1989), *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, Pocket, coll. « Classiques ».
- DELEUZE, Gilles. (1983), *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DURAND, Philippe. (1993), *Cinéma et montage. Un art de l'ellipse*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^e art ».
- LATOUR, Bruno. (2012), *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte.
- LEUTRAT, Jean-Louis. (2009), *Un autre visible. Le fantastique du cinéma*, Le Havre, De L'incidence éditeur.
- MACHEREY, Pierre. (2011), *De l'utopie!*, Le Havre, De l'incidence éditeur.

- MANN, Thomas. (2009), *Le Docteur Faustus. La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami* [1943-1946], trad. Louise Servicen, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche ».
- NEF, Frédéric. (2011), *La Force du vide. Essai de métaphysique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- PAMART, Jean-Michel. (2012), *Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Paris, Kimé.
- PROUST, Marcel. 1975, « À propos du "style" de Flaubert » [1920], dans *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Résumé

Le présent article, sous la double forme d'un scénario et d'une enquête, se veut une réflexion volontairement ouverte sur ce qui sera défini comme les « fictions du vide », sur leurs différents modes d'apparition et sur les diverses figures qu'elles sont en mesure de proposer. Le point de départ de l'enquête se construit depuis la reprise d'une pensée de Deleuze sur ce qu'il nomme la « petite forme » cinématographique, accompagnée d'exemples choisis dans la filmographie de Chaplin, de Lubitsch et de Mike Nichols. Le second moment de l'enquête sera littéraire, afin de suivre la trajectoire intermédiaire des fictions du vide et ainsi de rendre compte de leur capacité d'adaptation. Les œuvres considérées, pour des raisons différentes, seront *À la recherche du temps perdu* et *Le Docteur Faustus*. Ce parcours expressément bifurquant sera finalement l'occasion d'interroger la portée des fictions du vide en rapport avec l'acte même qui consiste à les interpréter.

Abstract

This article, in the dual form of a scenario and an investigation, is a reflection deliberately open about what will be defined as “fictions of gap”, their different modes of occurrence and the various figures that they are able to offer. The starting point of the investigation is taken from Deleuze's thought on what the philosopher calls the cinematographic “small form”, with examples chosen from the filmography of Chaplin, Lubitsch and Mike Nichols. Then the investigation will take a literary turn to follow the intermedia path of the fictions of gap and thus to report their ability to adapt. Works considered, for different reasons, will be *In Search of Lost Time* and *Doctor Faustus*. This course will eventually bring the opportunity to examine the scope of the fictions of gap in relation to the concept of interpretation as an act.

Marc André Bernier (dir.), *La Raison exaltée. Études sur De la littérature de Madame de Staël*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « La république des lettres, Série Symposiums », 2011, 142 p.

Geneviève Lafrance

Université du Québec à Montréal

Voici enfin le tout premier ouvrage collectif entièrement consacré à l'important essai qu'est *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* de Germaine de Staël (1800). Huit études ont été réunies par Marc André Bernier autour d'un projet commun : mettre en évidence « les enjeux que renferme l'idée [...] de "raison exaltée" », notion inscrite au cœur d'une œuvre dont « la force intellectuelle » doit être mesurée à l'aune « *rapports* » qu'elle entretient « avec la conjoncture philosophique et politique, esthétique et morale où

elle s'est forgée » (p. 4). On ne saurait mieux rendre justice à la brillante théoricienne que fut l'auteure de *Corinne* qu'en empruntant ainsi, pour apprécier l'originalité de sa démarche, la voie critique qu'elle contribua à tracer.

Une première section invite à relire *De la littérature* dans sa dimension politique, à la faveur des questionnements que suscitèrent chez Mme de Staël l'étude et la pratique des lettres en régime républicain. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, à qui l'on devait déjà une substantielle introduction à ce texte chez Flammarion (collection « GF », 1991), amorcent la réflexion en situant celui-ci à l'intérieur d'un débat, dont ils restituent la teneur, sur la responsabilité de l'écrivain au lendemain de la Révolution. Si « la question de la littérature » se posa de façon particulièrement forte aux alentours de 1800, c'est que l'expérience révolutionnaire s'était avérée « redispotion, chaotique certes, mais originaire, des rapports de l'écrivain et de la société, et donc de ceux entre littérature et politique » (p. 17). Ce grand livre de la France consulaire n'en demeure pas moins fortement marqué par la pensée politique des Lumières. C'est en effet chez Montesquieu, rappellent les deux auteurs, que Mme de Staël trouva, sous l'impulsion des circonstances, la méthode d'analyse qui lui permit de considérer la littérature sous un jour neuf, c'est-à-dire « non seulement en relation avec les "institutions sociales", mais comme une institution sociale parmi d'autres » (p. 23). Les deux contributions suivantes poursuivent l'analyse des filiations et du statut des modèles dans l'œuvre staëlienne. Marc André Bernier, dans la foulée de ses travaux sur la rhétorique, s'intéresse au « néocicéronianisme de l'exaltation » dont sont imprégnées les pages de l'essai consacrées à la question de

l'éloquence républicaine. Horrifiée par « les tumultueuses cérémonies de la parole que la Terreur avait instituées », l'exilée qui regagna Paris le 18 brumaire se tourna vers les lettres latines pour puiser l'inspiration nécessaire au « projet de rénovation » de l'art oratoire en faveur duquel elle milita (p. 28). Ce projet, note Marc André Bernier, avait ceci de remarquable qu'il alliait à l'idéal de *dignitas* antique incarné par l'orateur romain une exigence morale et esthétique « absolument moderne celle-là », qui consistait à « enracine[r] la puissance de la parole dans une émotion et une énergie procédant de la subjectivité sensible » (p. 31). Mme de Staël ne revendiqua le modèle cicéronien, en somme, que pour le « réinventer [...] au sein d'une anthropologie moderne fondée sur la réhabilitation, voire l'exaltation des passions » (p. 26). Michel Delon clôt cette première partie en se penchant sur l'étonnant procès qu'intente *De la littérature* au naturaliste Buffon. L'illustre auteur de *Histoire naturelle*, célébré au tournant du siècle par Chateaubriand, Mme de Genlis, La Harpe et Delille, est présenté par la fille de Necker comme « un simple maître des mots » (p. 35), coupable « d'avoir réduit la littérature au style » (p. 36). Trop peu engagé pour trouver grâce auprès de celle qui promut les lettres « comme un instrument idéologique et politique » (p. 36), l'ancien intendant du Jardin du Roi est malmené dans *De la littérature* au double titre de « styliste attardé » (p. 41) et de scientifique. Le statut de la science pose en effet problème dans une œuvre où est soulignée à maintes reprises « la déconnexion des pratiques scientifiques et du combat philosophique » (p. 38). La mission assignée par Mme de Staël aux gens de lettres, appelés à assumer « une fonction critique dans le corps social » (p. 42), explique à la fois le sort réservé aux sciences et le reproche fait

à Buffon dans le traité de l'an VIII. L'essayiste, constate Michel Delon, choisit de faire valoir « l'influence de la littérature sur le devenir des sociétés » de préférence à la beauté des systèmes abstraits et des descriptions (p. 43).

La deuxième partie de l'ouvrage est dévolue aux réflexions de l'écrivaine sur la condition féminine et sur la place des femmes dans la vie publique. Angelica Goodden explore le « paradoxe de la femme auteur » (p. 61) en s'appliquant à relever les signes de l'ambivalence foncière qu'aurait entretenue Mme de Staël à l'égard des principes de conduite imposés à son sexe. L'article met en relief, dans la vie comme dans l'œuvre, une tension permanente entre soumission à l'ordre et transgression des interdits, conformisme et irrévérence, prudence et provocation, opinions traditionnelles sur la vocation des femmes et défi des conventions, incapacité à transcender les stéréotypes féminins et volonté d'y résister. Dans le portrait contrasté que livre Angelica Goodden, une « perpétuelle nostalgie [...] du schéma traditionnel de la relation homme-femme » contrebalance le militantisme affiché de Mme de Staël, dont les écrits se révèlent « mi-visionnaire[s], mi-résigné[s] » (p. 64). C'est également aux tiraillements et aux va-et-vient de l'essayiste que s'intéresse Marie-Laure Girou-Swidorski, attentive à mettre au jour l'incapacité de Mme de Staël à adopter « une position tranchée sur ce que devrait être la condition féminine » (p. 73). Si le traité de 1800 contient de sévères mises en garde contre l'ostracisme qui guette les femmes désireuses d'entreprendre une carrière littéraire, il traduit aussi, par de rassurantes prophéties, la foi de l'auteure en un avenir plus favorable aux écrivaines. À défaut d'un message clair, résume Marie-Laure Girou-Swidorski, *De la*

littérature offre un point de vue « complexe et nuancé » sur les perspectives que la Révolution parut ouvrir aux femmes de lettres (p. 65).

Centrée sur le projet esthétique formulé dans l'essai et sur la conception de l'invention qui le sous-tend, la section finale regroupe des contributions de Daniel Dumouchel, Catriona Seth et Catherine Dubeau. La première, aussi dense qu'éclairante, aborde de front les thèses centrales avancées par Mme de Staël dans son traité. *De la littérature*, souligne d'entrée de jeu Daniel Dumouchel, ne se veut ni une poétique ni une sociologie, mais « une philosophie de l'histoire, qui entend soumettre l'ensemble des productions historiques de l'esprit humain au schème général de la *perfectibilité* indéfinie » (p. 79). La valeur de la distinction qu'opère en ce sens le « Discours préliminaire », entre les écrits philosophiques d'une part (dont la succession prouverait les lents mais sûrs progrès de la pensée), les ouvrages d'imagination de l'autre (qui ne pourraient s'élever au-dessus des chefs-d'œuvre de l'Antiquité), est toutefois éprouvée dans la suite même du livre, qui remet en cause, ainsi que l'observe Daniel Dumouchel, la « conception limitative de l'imagination » (p. 80) sur laquelle Mme de Staël s'appuie quand elle postule la supériorité des Grecs en matière d'art et de poésie. Simple « concession à la théorie classique du goût », l'éloge des Anciens contenu dans les pages liminaires de l'essai n'est pas seulement démenti, dans les chapitres subséquents, par les préférences personnelles que révèle l'auteure; il l'est aussi par ses analyses, qui « tendent à réinscrire l'invention et l'originalité dans un tissu historique perfectibiliste » (p. 81). En dépit de sa thèse officielle, c'est bien de la supériorité esthétique des Modernes que traite *De la littérature*, dont les deux dimensions, normative et descriptive,

sont soigneusement exposées par Daniel Dumouchel. La prédilection de Mme de Staël pour la littérature nouvelle, nourrie de sentiments mélancoliques, fait également l'objet de la contribution suivante. Les références du traité aux chants d'Ossian, « figure tutélaire » (p. 93) de la poésie septentrionale qu'affectionnait l'auteure, servent de point de départ aux habiles rapprochements que propose Catriona Seth entre les jugements esthétiques qui parsèment l'œuvre théorique et certains des choix ayant présidé à l'écriture de *Corinne*. La fiction, soutient Catriona Seth, permet « de reprendre et, pourrait-on dire, de donner corps à des idées exprimées dans *De la littérature* » (p. 97), véritable défense « non seulement d'Ossian, mais encore, par anticipation », du roman publié sept ans plus tard (p. 106). Il y a pourtant, remarque à son tour Catherine Dubeau, une incompatibilité frappante entre le charme un peu trouble des héros staëliens, animés de passions mortifères, et l'idéal poétique défendu en 1800. L'« agressivité plus ou moins avouée » d'un Oswald, d'une Zulma ou d'une Corinne (p. 129), la ferveur quasi fanatique avec laquelle les créatures de la romancière « recherchent, tout autant qu'ils s'en plaignent, ce qui les blesse » (p. 128) tranchent avec l'édifiant projet de littérature républicaine nourri dans l'essai, qui exclut des ressources de l'invention « tout ce qui relève des passions criminelles » (p. 122). L'œuvre staëlienne, insiste Catherine Dubeau, « dans la spécificité de personnages et de situations narratives qu'elle met en scène — où une force persécutrice et une pulsion de mort courent sous le fil des mots —, ne saurait elle-même tenir entièrement dans les bornes prescrites par *De la littérature* » (p. 129). Aussi les strictes limites que voulut assigner l'essayiste à l'expression des passions ne l'empêchèrent-elles pas, tout au contraire, d'être hantée par la

question de la violence humaine, tragiquement posée, au cœur même du traité, par l'épisode sanglant de la Terreur. Il fallait à cet égard s'arrêter, comme le fait ce très bel article, à la comparaison du révolutionnaire et de l'homme du Nord dont Mme de Staël eut l'idée. Expliquée à la lueur d'une ressemblance perçue avec l'époque des invasions barbares, la Révolution française, dans ce qu'elle eut de plus brutal, apparaît dans *De la littérature* comme la manifestation de « pulsions agressives que l'on croyait définitivement matées, civilisées, mais qui perdurent et dorment, tapies sous le poids des lois et des *habitus* » (p. 117). L'inclination de la baronne pour la littérature nordique, dont « l'esprit », pour le dire à sa manière, n'aurait conservé des sauvages et féroces ancêtres d'Oswald qu'un mélange de mysticisme, de mélancolie et d'austérité, mérite d'être reconsidérée dans l'optique de cette violence fondamentale que l'essayiste reconnut, mais dont elle chercha aussitôt à détourner les yeux.

Si *La Raison exaltée* réussit avec brio à mieux faire comprendre le « rôle capital » que joua *De la littérature* « dans la naissance de l'histoire littéraire et, de manière plus générale, [des] sciences humaines » (p. 2), c'est en partie en mettant au jour la tension, constitutive de cette œuvre, entre « l'expression d'un espoir déçu » (p. 27) et l'énonciation d'une exigence, qui commande aux écrivains et aux artistes de s'engager, en dépit de tout, « dans la transformation du monde » (p. 3). Il faut saluer Marc André Bernier d'avoir su orchestrer ce collectif d'une remarquable cohérence. La plupart des contributions y sont de très haut calibre. Seule déçoit la partie médiane, consacrée à la littérature dans ses rapports aux femmes, qui peine à envisager sous un angle neuf une question dont la critique staélienne, de Madelyn Gutwirth à Florence Lotterie,

avait déjà abondamment traité. Reste à signaler l'utile bibliographie présentée en fin de volume par Isabelle Lachance, composée de quelque cent trente titres portant en tout ou en partie sur *De la littérature*. Espérons qu'à cette liste viendront bientôt s'ajouter plusieurs autres études, écrites dans le sillage de ce très bon ouvrage.

Andreas Motsch et Grégoire Holtz (dir.),
Éditer la Nouvelle-France

Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « L'Archive
littéraire au Québec », 2011, 256 p.

Sébastien Côté
Carleton University

Que cela soit dit d'emblée, *Éditer la Nouvelle-France*, ouvrage collectif dirigé par Andreas Motsch et Grégoire Holtz, tous deux de l'Université de Toronto, vient combler un besoin sensible dans le champ des études littéraires de la Nouvelle-France qui, toutes proportions gardées, demeurent assez peu fréquentées. Non pas que la recherche à ce sujet n'existe pas, loin s'en faut, mais elle ne semble pas exercer sur la relève un irrésistible pouvoir d'attraction. Malgré tout, depuis une trentaine d'années, on assiste à un retour en grâce de la Nouvelle-France

dans les cercles savants, et ce, aussi bien au Québec qu'ailleurs au Canada, voire en France¹. Patiente mais durable, cette résurgence est bien visible non seulement chez les historiens et les anthropologues, mais aussi chez les littéraires, à qui l'on doit notamment des éditions critiques ou courantes, voire *princeps*, de ces productions écrites longtemps confinées aux bibliothèques les mieux pourvues. Couvrant un vaste éventail, du point de vue tant des périodes (1501-1738) que du territoire (Brésil, Canada, Acadie, France, etc.), les onze articles figurant au sommaire d'*Éditer la Nouvelle-France* s'inscrivent résolument dans cette mouvance.

D'entrée de jeu, évoquant l'aventure des *Voyages* de Cartier et la méthode employée par Charlevoix, Motsch et Holtz rappellent en introduction que l'établissement d'un « corpus d'écrits concernant la Nouvelle-France posait aussi des problèmes éditoriaux à ces premiers passeurs de textes » (p. 2), alors même qu'ils étaient contemporains des faits rapportés ou, sinon, témoins de la publication de leur œuvre. Bien que les usages de la librairie française (ou étrangère) de l'Ancien

¹ Pour me limiter à quelques exemples récents, je signale deux numéros de la revue *Tangence*, dirigés par Marie-Christine Pioffet (*Nouvelle-France : fictions et rêves compensateurs*, n° 90, été 2009) et Jean-François Cottier (*À la recherche d'un signe oublié : le patrimoine latin du Québec et sa culture classique*, n° 92, hiver 2010), un autre de la *Revue d'histoire littéraire de la France* (*L'histoire littéraire au Québec*, vol. 111, 2011), l'essai de Réal Ouellet, *La relation de voyage en Amérique (XVI^e-XVIII^e siècles). Au carrefour des genres* (Québec, PUL, 2010), ainsi que les collectifs dirigés respectivement par Guy Poirier, Marie-Christine Gomez-Géraud et François Paré, *De l'Orient à la Huronie. Du récit de pèlerinage au texte missionnaire* (Québec, PUL, 2011) et par Sébastien Côté et Charles Doutrelepon, *Relire le patrimoine lettré de l'Amérique française* (Québec, PUL, à paraître). Enfin, bien que les écrits de la Nouvelle-France ne soient pas au cœur de son propos, Bernard Andrès leur consacre la deuxième partie d'*Histoires littéraires des Canadiens au XVIII^e siècle* (Québec, PUL, 2012, p. 61-127).

Régime, avec son lot d'entraves, ne soient plus en vigueur depuis longtemps², il n'en demeure pas moins que l'édition de textes issus de ce corpus colonial s'accompagne toujours de questions fondamentales, telles que : « Qu'est-ce qu'un texte sur la Nouvelle-France, au-delà des seuls récits de voyages ? Mais surtout comment comprendre la Nouvelle-France ? » (p. 3). Étant donné les ambitions caressées par la France dans les Amériques, tentatives d'établissement qui toutes ont laissé d'importantes traces écrites, au moins une certitude s'impose : « de son inscription dans l'histoire coloniale occidentale à sa postérité politique actuelle, la Nouvelle-France gagne à être contextualisée dans une perspective comparatiste et internationale » (p. 4). En d'autres termes, l'édition des textes de la Nouvelle-France, qu'il s'agisse d'imprimés anciens ou de manuscrits inédits, ne peut faire l'économie des productions issues des autres colonies américaines.

Pour appréhender plus aisément ce corpus aux contours incertains, Motsch et Holtz proposent une triple perspective qui semblera familière à ceux et à celles qui fréquentent les écrits coloniaux des Amériques : historique, anthropologique et littéraire. 1) *Historique*, parce qu'il s'agit de textes anciens auxquels, à juste titre, les historiens ont abondamment puisé et, surtout, parce qu'il s'avère impossible d'en procurer des éditions critiques adéquates sans en tenir compte ; 2) *anthropologique*, parce que plusieurs de ces écrits, dont les

² Tout en évitant d'aborder de front la censure, Denis Diderot en décrit les vicissitudes dans sa *Lettre historique & politique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie*, Paris, Allia, 2012 [vers 1767], notamment aux p. 95-98. Pour une approche globale et encyclopédique, voir la somme de François Moureau, *La plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

Relations des jésuites et les Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps de Lafitau, appartiennent à la littérature de contact et, ainsi, « participent à la naissance d'un discours ethnographique » (p. 8) ; enfin, 3) *littéraire*, parce que, malgré les profondes transformations subies par le canon depuis l'âge classique, modelées entre autres par le Romantisme, il faut convenir que plusieurs textes de la Nouvelle-France, en plus d'être d'incalculables documents, se distinguent « pour leur propre style et pour la richesse de leur écriture » (p. 9). Et parmi ces œuvres achevées, aux côtés de monuments aussi connus que les *Relations* des jésuites ou les *Dialogues* de Lahontan, on trouve encore des perles en attente de légitimation.

Or, si l'appréciation d'une œuvre littéraire ancienne ne va pas de soi, fût-elle de Molière, les problèmes de lisibilité redevables à la distance historique s'amplifient, dans le cas des écrits de la Nouvelle-France, du fait de l'opacification progressive de leurs références. Aussi *Le Malade imaginaire* provoque-t-il plus facilement le rire que le dialogue sur la médecine entre Lahontan et Adario, alors même qu'ils traitent du même sujet³. Dans ces conditions, se demandent les auteurs, comment faire pour rendre ces œuvres plus accessibles ?

Compte tenu de la diversité des sujets abordés, réalité qui montre une fois de plus la richesse du corpus, Motsch et Holtz les ont répartis en deux sections judicieusement choisies. Dans la première, « Comment lire les écrits de la Nouvelle-France ?

³ Voir « [De la médecine] », dans Louis-Armand de Lom d'Arce, baron de Lahontan, *Œuvres complètes*, édition critique de Réal Ouellet, avec la collaboration d'Alain Beaulieu, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1990 [1702-1703], p. 865-875.

Discours, savoirs et transferts culturels », cinq auteurs s'interrogent quant au statut et à la réception de la littérature de la Nouvelle-France, bref à son institutionnalisation. Cela implique forcément des mises en rapport avec l'ensemble du continent américain, de même que des questionnements qui relèvent, entre autres, de l'histoire des idées. Puis, dans une seconde partie aux considérations plus pratiques, « Comment rééditer un texte de la Nouvelle-France ? Choix éditoriaux et méthodologiques », les collaborateurs entrent dans le vif du sujet en décrivant des cas philologiques rencontrés dans le cadre de leur travail d'édition.

Dans « Le cabinet de Mr Bégon : l'édition critique et les limites de l'interprétation », Normand Doiron⁴ aborde l'épineuse question de l'herméneutique, sœur siamoise de la philologie. Puisant à même son expérience d'éditeur et mettant en scène ses étudiants, il cite la dédicace de Diéreville à Michel Bégon, où le voyageur s'excuse de ne pas avoir publié sa *Relation* dans son état primitif, soit en vers, essentiellement pour des raisons de crédibilité (p. 19-22). Bien que rien ne prouve l'existence de cette prétendue *Relation* versifiée, souligne Doiron, la précaution dédicatoire de Diéreville rappelle l'importance que revêtent, dans tout processus herméneutique, les présupposés, les préjugés, bref l'horizon d'attente du lecteur à une époque donnée. Hier comme aujourd'hui, la vérité ne s'écrit pas en vers. D'ailleurs, quand cela serait, personne n'y donnerait créance. Enfin, la seule mention de l'hypotexte par Diéreville contraint l'herméneute,

⁴ À qui nous devons, notamment, *L'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique* (Paris et Sainte-Foy, Klincksieck et PUL, 1995), ainsi qu'une édition critique de Diéreville, *Relation du voyage du Port-Royal de l'Acadie* (1708), suivie de *Poésies diverses* (Montréal, PUM, 1997).

qui doit restituer « une lecture authentique » (p. 19) de l'œuvre en tenant compte malgré tout de cet invisible palimpseste, à « retrouver la question tacite à laquelle il [le texte] répond » (p. 26). Il s'agit là d'un aspect essentiel à tout travail d'édition savante : pourquoi ce texte à l'époque ? Pourquoi et comment le rééditer ? Où s'arrêter dans la recherche des sources et la glose ?

Attelés depuis quelques années avec Andreas Motsch à l'édition critique des *Mœurs des Sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (1724) de Joseph-François Lafitau, Robert Melançon et Georges Tissot proposent quant à eux des perspectives différentes sur leur travail en cours. Dans « La Nouvelle-France et la littérature », le premier interroge le canon littéraire en précisant certaines réflexions esquissées dans *Qu'est-ce qu'un classique québécois*⁵ Son objectif est clair : « écarter un malentendu relativement au statut littéraire des écrits de la Nouvelle-France » (p. 34). Il le fait tout d'abord en montrant, définitions récentes à l'appui, toute la difficulté de dire clairement ce qu'est la littérature. Au fond, résume-t-il, « c'est notre lecture qui réunit ces objets divers, les situe les uns par rapport aux autres et constitue ainsi l'art, la littérature », qui sont « des phénomènes datés » (p. 36). Il ne suffit pas pour autant de tirer un texte de la Nouvelle-France vers soi pour en faire une œuvre littéraire. En effet, après l'examen d'une série de critères fréquemment employés, au Québec et ailleurs, pour juger de la littérarité d'une œuvre (qualités d'écriture, lectures plurielles, figure d'auteur), il préfère plutôt chercher dans ces textes « ce qui s'y trouve, qui diffère sensiblement de ce que

⁵ Robert Melançon, *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?*, Montréal, Fides et Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

nous en attendons lorsque nous entreprenons de les lire » (p. 44). Quant à Georges Tissot, soulignant les enjeux inattendus d'une œuvre aussi originale que celle de Lafitau, il analyse le système comparatif de l'« histoire théologique des religions » inscrite au cœur des *Mœurs*. Comme les présupposés qui structurent la pensée de Lafitau ont depuis longtemps disparu de notre horizon d'attente, Tissot les passe en revue. Dans les *Mœurs*, le jésuite visait à résoudre une fois pour toutes la crise théologique causée par la découverte des Amériques en montrant, à l'aide d'une étude comparative et transhistorique, que les variantes observées dans les rites religieux des peuples du monde n'invalidaient ni la monogénèse, ni ce qu'elle impliquait. C'est pourquoi l'effarante diversité anthropologique du Nouveau Monde décrite par Lafitau semble invariablement se résoudre dans l'unité. Il y parvient par le truchement d'une argumentation fine qui aplatit toutes les oppositions, le tout s'appuyant sur une imparable érudition. On le devine, sans l'intervention d'un spécialiste de ces questions pointues dans l'appareil critique (introduction, notes), de larges pans des *Mœurs* resteraient absolument opaques, du fait que le lecteur d'aujourd'hui ne comprend plus à quels enjeux Lafitau cherchait à réagir.

Pour conclure la première partie de l'ouvrage, Jean-Claude Laborie et Vincent Masse étudient le phénomène de la circulation (discours jésuite, hommes, récits) entre l'Europe et les Amériques. Tous deux illustrent à merveille la nécessité d'échapper aux ornières critiques convenues, qui certes structurent une discipline de manière cohérente, mais tendent aussi à limiter les rencontres provoquées par le comparatisme. Par exemple, comme le rappelle Laborie, la présence des jésuites en Nouvelle-France n'a rien d'extraordinaire en soi. En

effet, la Compagnie de Jésus s'est installée à peu près partout où les puissances catholiques européennes ont établi des comptoirs commerciaux ou des colonies, afin d'y fonder des missions. S'il est vrai que les *Relations* des jésuites de Nouvelle-France se distinguent par leur prodigieuse abondance, la comparaison que propose Laborie entre les écrits du Brésil et du Canada en relativise l'originalité. Bref, s'appuyant partout sur des pratiques internes préexistantes, « en aucune manière, en aucun lieu, les missionnaires n'inventèrent *ex nihilo* » (p. 65). Au terme d'une analyse soignée, qui met en évidence les parentés concrètes liant ces écrits, inévitables à la fois en raison de l'impératif d'unité présent au cœur même de l'engagement missionnaire et du fait que les jésuites de Nouvelle-France avaient lu leurs prédécesseurs, Laborie conclut en ces termes : « Le Brésil et la Nouvelle-France sont clairement dans une relation de continuité absolue » (p. 77). Quant à Masse, un peu comme l'avait fait Leyla Perrone-Moisés pour le Brésil⁶, il étudie le parcours humain et textuel de « sept hommes sauvages » (p. 83) natifs des terres neuves. « [A]menés à Rouen en 1509 », donc bien avant les célèbres Brésiliens interrogés par Montaigne, ils furent évoqués pour la première fois en 1512 par Eusèbe de Césarée, dans une chronique imprimée en latin. Ainsi, à la manière d'un détective et à partir de rarissimes traces imprimées, il reconstitue avec minutie un complexe réseau discursif du début du XVI^e siècle où apparaît, au gré des prétextes et sous diverses appellations, le micro-récit des « sept hommes sauvages ». La dernière partie de

⁶ Leyla Perrone-Moisés, *Le voyage de Gonneville (1503-1505) & la découverte de la Normandie par les Indiens du Brésil* [incluant la *Relation authentique* de Binot Paulmier de Gonneville], traduit du portugais par Ariane Witkowski, Paris, Éditions Chandeigne, 1995.

l'article fait état de la fortune (et des infortunes) de cet épisode dans l'historiographie.

Comme je l'annonçais plus tôt, la deuxième partie d'*Éditer la Nouvelle-France* regroupe, à une exception près, des études de cas inspirées du travail philologique des auteurs. Parmi eux, François-Marc Gagnon et Andréanne Vallée décrivent certaines difficultés, bien distinctes mais apparentées, qu'ils ont dû affronter sur la longue route qui les a menés à la publication du *Codex canadensis* (première édition intégrale) et des *Avantures du sieur Claude Le Beau, avocat en parlement* (première réédition sérieuse depuis 1738)⁷. Si ces deux articles recoupent en maints endroits les introductions qui accompagnent respectivement le *Codex* et les *Avantures*, il faut y voir avant tout une coïncidence temporelle : les trois ouvrages ont paru en 2011. De plus, sous leur forme condensée et adaptée aux visées du collectif, ces contributions n'éventent nullement leur cotexte, puisqu'elles n'en sont pas le simple écho. Au contraire, refondues et moulées sur mesure pour le collectif, elles donnent envie de connaître en détail l'histoire parallèle du double manuscrit de Nicolas (images à Tulsa et texte à Paris), de même que les tribulations de Le Beau (dont le manuscrit des *Avantures* reste introuvable), qui se sont poursuivies en Allemagne bien après son passage remarqué en Nouvelle-France. Bref, Gagnon et Vallée proposent ici une excellente

⁷ Voir Louis Nicolas, *The Codex Canadensis and the Writings of Louis Nicolas: The Natural History of the New World / Histoire Naturelle des Indes Occidentales*, édition de François-Marc Gagnon (Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011), ainsi que Claude Le Beau, *Avantures du sieur Claude Le Beau, avocat en parlement. Voyage curieux et nouveau parmi les Sauvages de l'Amérique septentrionale*, édition critique d'Andréanne Vallée (Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2011).

entrée en matière, qui convie les lecteurs à (re)découvrir deux étranges spécimens du patrimoine lettré de la Nouvelle-France.

Il suffit de feuilleter, même négligemment, un volume de la Bibliothèque du Nouveau Monde (comme les *Œuvres complètes* de Lahontan) ou de la Bibliothèque de la Pléiade pour constater l'importance des notes dans toute édition savante⁸. Or, au moyen d'une étude comparative de quatre éditions savantes des *Relations* de Jacques Cartier (Société littéraire et historique de Québec, Biggar, Julien, Bideaux), Marie-Christine Gomez-Géraud retrace avec soin les principaux usages et fonctions de la note de bas de page de 1843 à 1986. Claire et méthodique, sa réflexion se développe à partir d'un constat simple, mais capital : « Le processus d'édition et d'annotation d'un texte oblige à adopter sans cesse des partis pris. Pour être scientifique, cette activité est loin d'être neutre » (p. 132). Dans le premier et le second récit de Cartier, ces partis pris se manifestent non seulement dans le volume de notes (qui varient de 46 à 347 pour l'un, de 50 à 661 pour l'autre), mais aussi dans les thèmes privilégiés. En effet, les éditeurs successifs n'avaient pas tous les mêmes intérêts. Si les notes des trois premières éditions se concentrent sur la botanique, la zoologie, les toponymes et la géographie, celles de Bideaux penchent résolument vers l'interdisciplinarité. Bref, allant plus loin que ses prédécesseurs, il a ajouté à leurs préoccupations des remarques suscitées par un contexte théorique renouvelé. Malgré l'utilité démontrée de l'annotation, Gomez-Géraud conclut par une mise en garde contre l'excès : « Où finit la note ?

⁸ Il n'y a pas que les œuvres de l'Ancien Régime qui profitent d'une abondante annotation. Par exemple, l'édition de *La Règle du jeu* de Michel Leiris, procurée à la Pléiade par Denis Hollier (Paris, Gallimard, 2003), comprend un dossier de « Notices et notes » de presque 400 pages (p. 1291-1671).

Où commence le commentaire ? Entre les deux, la frontière est ténue. Si l'annotateur franchit parfois la ligne, sans doute est-ce pour montrer au lecteur le chemin à suivre pour entrer vraiment dans l'acte de lecture » (p. 144).

Pour peu que certaines conditions minimales soient réunies, il arrive que l'édition critique d'un texte de la Nouvelle-France se déroule *relativement* bien. L'idéal serait bien sûr de disposer, à tout coup, d'un manuscrit autographe complet et signé avec, en prime, quelques exemplaires de l'édition originale où il s'agirait d'identifier les variantes. Il va sans dire qu'une telle situation est plus qu'improbable ! Dans « Radisson édité par l'abbé Bernou : les prétendues pétitions » et « *Relations par lettres de l'Amerique septentrionale* : chronique d'un échec annoncé », Germaine Warkentin et Pierre Berthiaume abordent deux cas qui questionnent la notion d'auctorialité au tournant du XVIII^e siècle et traitent de la dispersion des manuscrits en présence et, incidemment, de leur multiplicité. Si les aventures de Radisson ont joui d'une certaine diffusion⁹, ce qui lui conféra tantôt un statut de traître, tantôt celui de héros, ce n'est certes pas en raison d'appuis indéfectibles dans la République des Lettres. En effet, comme le résume Warkentin, « [p]endant près de deux siècles, on crut que l'explorateur et commerçant de fourrures [...] n'avait rien écrit » (p. 151). Je ne reviendrai pas ici sur l'aventure éditoriale (bilingue) des écrits de Radisson, dont Warkentin condense le

⁹ Pensons ici à cette œuvre méconnue de l'abbé Prévost, *Voyages du capitaine Robert Lade en différentes parties de l'Afrique, de l'Asie et de l'Amérique, contenant L'Histoire de sa fortune, & ses Observations sur les Colonies & le Commerce des Espagnols, des Anglois, des Hollandois, &c.* (2 vol., Paris, Didot, 1744), où Radisson et des Groseillers sont fréquemment évoqués (vol. 2, p. 195 et passim).

fascinant destin (p. 151-156). Retenons qu'ils ont partie liée avec l'abbé Claude Bernou, un « ami » de l'explorateur. Vient ensuite la présentation de deux recueils de la fameuse collection de Pierre de Clairambault (Ms. BNF Clair. 848 et 1016), où se trouvent des pièces (incomplètes) attribuées à Radisson par Grace Lee Nute. Au terme d'une démonstration convaincante, Warkentin conclut que la prétendue « Pétition de 1677 » (Clair. 1016, 389r°-391r° et 647r°-650v°) serait plutôt de la main de son correspondant, l'abbé Bernou. De même, les documents colligés par Berthiaume en vue d'éditer la *Relation par lettres de l'Amerique septentrionale* confirment que de telles incertitudes pullulent à une époque traversée par la communication manuscrite : « Ces lettres soulèvent plusieurs questions, dont celles de leur ordonnancement, de l'identité de leur rédacteur, des circonstances de la rédaction, de leur contenu, enfin de leur mise de côté » (p. 177). À ces difficultés s'ajoute l'éparpillement des sources principales de part et d'autre de l'Atlantique : en France, « cinq séries distinctes de lettres qui constituent autant de relations différentes sur la Nouvelle-France », dont la cinquième existe en deux exemplaires (l'autre étant conservée à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin), le tout complété par la présence au Canada de lettres qui « complètent en partie le fonds français ». Nous apprenons également que c'est sur la série allemande que Camille de Rochemonteix a basé son édition de 1904, attribuant erronément la *Relation par lettres de l'Amerique septentrionale* au jésuite Antoine Silvy. En fait, grâce à une longue fréquentation des documents et de savants recoupements, Berthiaume attribue plutôt cette œuvre composite à « Antoine-Denis Raudot, qui fut intendant en Nouvelle-France de 1705 à 1710 » (p. 178). Tout comme Warkentin, Berthiaume montre

avec rigueur que l'étude du corpus de la Nouvelle-France pose des défis d'une nature bien singulière, d'où la routine se trouve exclue.

En somme, par son ambition, l'érudition et la clarté de ses collaborateurs, les problématiques abordées, les cas décrits, sa bibliographie de vingt-cinq pages et son index, *Éditer la Nouvelle-France* constitue assurément un ouvrage de référence, tant pour les spécialistes du domaine que pour ceux et celles qui désirent s'y initier : il reste amplement de textes à éditer pour que la relève y trouve son compte.

Jean-Yves Tadié, *Le Lac inconnu.*
Entre Proust et Freud

Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient »,
2012, 188 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

Dans le domaine de la fiction, nous trouvons
cette pluralité de vies dont nous avons besoin.
Nous mourons en identification avec tel héros,
mais pourtant nous lui survivons et sommes
prêts à mourir une seconde fois, toujours sans
dommage, avec un autre héros.

S. Freud, *Notre relation à la mort*

Exactement vingt ans après la parution posthume du *Temps retrouvé*, paraissait un autre ouvrage qui, même aujourd'hui, n'a rien perdu de sa hardiesse, mais dont la véritable réception est encore à faire. Le titre de cet opus, publié en 1947 sous la plume

de l'esthéticien Étienne Souriau, à qui, soit dit en passant, nous devons le terme de « diégèse », aurait d'ailleurs pu servir de sous-titre au dernier tome d'*À la recherche du temps perdu : La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*¹. Le projet de Souriau se résume en une formule, que l'on trouve à maints endroits de la *Correspondance* : « l'art, c'est tous les arts ». Cela a pour effet de nous placer tous — auteurs et lecteurs — dans une singulière position d'interprète, à savoir que nous sommes devant le problème de la différence, en plus de nous trouver face à la question des analogies structurales. Si l'art se comprend comme totalité harmonique et, c'est à souhaiter, relativement cohérente, il ne faut jamais oublier qu'il est d'abord et avant tout une *synthèse de différences*. Ce n'est qu'en rendant compte de la spécificité de chaque différence que l'interprète — à qui Souriau offre le bien nommé statut de « comparatiste » — sera en mesure de retrouver la continuité au cœur même de la discontinuité et ainsi de reprendre le fil d'Ariane des divers engagements artistiques.

Or, en quoi cela est-il proustien, demandera-t-on, non sans raison. Ce que cherche Souriau, à la suite du héros de la *Recherche du temps perdu*, c'est bien la construction du point de vue légitime de la comparaison; le meilleur point de vue possible, en cela qu'il est capable de se décliner en une multiplicité de visions que, au préalable, on jugeait pourtant impossibles. Le point de vue que recherche le comparatiste est donc celui qui met l'accent sur la pensée et sur l'action propres aux différentes formes d'art et d'expression. Le musicien, par exemple, est un artiste engagé dans l'univers des sons et des rythmes, alors que le peintre, lui, vit dans

¹ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, coll. « Science de l'homme », 1969 [1947].

un monde de lignes et de couleurs. Néanmoins, il n'est pas impossible — si, justement, on a su construire le meilleur point de vue possible — de parler avec rigueur de la « musique » de Van Gogh ou des « formes » de la fugue chez Bach. La correspondance, au sens totalement nouveau que donne Souriau à ce mot, répond certes d'une logique de la métaphore, ce qui n'est pas sans effrayer l'esthéticien, puisque l'on sait tous avec quelle frivolité certains utilisent cette figure. Mais le comparatiste ne se décourage pas pour si peu et fera même de cette mise en garde l'éperon de sa démarche : la correspondance des arts ne serait en effet rien de moins qu'impensable sans, dans le même temps, une science de la métaphore en tant qu'outil qui nous donne accès à l'objectivité et à la rigueur.

Objective, la métaphore, dites-vous ? Mais oui, faut-il répondre, si bien sûr on a pris le temps de redéfinir ce que l'on entend par objectivité. Un autre contemporain de Proust peut nous aider à comprendre de quoi il est question. En effet, un philosophe, et pas le moindre, a dès son premier livre tenté de redéfinir ce que suggèrent habituellement l'« objectif » et le « subjectif ». Et il l'a fait d'une manière si radicale que l'on dirait presque que, dans la phrase qui les définit, les deux termes ont été inversés. La phrase en question, on la trouve, comme le lecteur l'a bien deviné, dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*. Voici ce qu'écrit Bergson : « nous appelons subjectif ce qui paraît entièrement et adéquatement connu, objectif ce qui est connu de telle manière qu'une multitude toujours croissante d'impressions nouvelles pourrait être substituée à l'idée que nous en avons actuellement »². C'est

² Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], dans *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 57.

également de la sorte que nous nous proposons de lire l'objectivité métaphorique mise en avant par la « correspondance » de Souriau. Le comparatiste — celui qui cherche ressemblances et différences — est, pour ainsi dire, un orfèvre en la matière de métaphores et, surtout, un spécialiste de la restauration de leur couleur « objective ».

Nous avons finalement à notre disposition les trois principales données de notre problème : l'objectivité bergsonienne, la correspondance des arts telle que décrite par Souriau et, à ne pas oublier, la mise en fiction proustienne de ces composantes. De *La Correspondance des arts* au *Temps retrouvé*, et vice versa, se dessine une façon de penser métaphoriquement l'intervalle en tant que relation instauratrice. C'est ce que découvre le héros lors de l'« Adoration perpétuelle » ; c'est aussi ce qu'il met tout de suite en pratique lors de la subséquente section du roman, le « Bal de têtes ». Mais qu'est-ce que découvre le héros, est-on en droit de demander ? Pour le dire simplement : la série de réminiscences qui a lieu dans la bibliothèque des Guermantes lui fait d'abord comprendre l'utilité du temps perdu, à savoir que celui-ci rend encore plus vivant et efficace le vide entre deux moments de sa vie qu'il, le héros, jugeait à juste titre impossibles ; puis, cette fois lors du « Bal de têtes », le héros expérimentera sous une autre forme cette dimension créatrice du temps perdu enfin retrouvé — précision importante : retrouvé *en tant que temps perdu* —, lorsqu'il côtoiera pour une dernière fois ses amis et ses connaissances mondaines, les convives de la matinée, tellement transformés par l'âge qu'ils ne sont plus que la métaphore, comique ou tragique, d'eux-mêmes.

L'entre-deux comme performance

Que venons-nous de décrire, sinon la formule même du dernier livre de Jean-Yves Tadié, *Le Lac inconnu*?. Si le sous-titre de l'ouvrage, *Entre Proust et Freud*, est tout à fait compréhensible, le titre, tel que nous venons de le voir, se laisse plus difficilement approcher, à l'image de ce *François le champi* qui, par le mystère qui en entoure le dernier mot, représente une énigme à déchiffrer pour le héros de la *Recherche* : une énigme qui commence dès le *Côté de chez Swann* pour mieux se dérouler jusqu'au *Temps retrouvé*. Devant le mystère qui nous occupera au cours de prochains moments, c'est-à-dire celui que J.-Y. Tadié a décidé de travailler et de mettre en scène, il nous faut également éclairer quelques faits. On commencera par rappeler le contexte proustien de cette expression de « lac inconnu ». Ici, une citation, même un peu longue, n'est certes pas de trop :

Pendant ce temps, deux clients très élégants, en habit et cravate blanche sous leur pardessus — deux Russes, me sembla-t-il à leur très léger accent — se tenaient sur le seuil et délibéraient s'ils devaient entrer. C'était visiblement la première fois qu'ils venaient là, on avait dû leur indiquer l'endroit et ils semblaient partagés entre le désir, la tentation et une extrême frousse. L'un des deux — un beau jeune homme — répétait toutes les deux minutes à l'autre, avec un sourire mi-interrogateur, mi-destiné à persuader : « Quoi! Après tout on s'en fiche? » Mais il avait beau vouloir dire par là qu'après tout on se fichait des conséquences, il est probable qu'il ne s'en fichait pas tant que cela car cette parole n'était suivie d'aucun mouvement pour entrer mais d'un nouveau regard vers l'autre, suivi du même sourire et du même *après tout, on s'en fiche*. C'était, ce *après tout on s'en fiche*, un exemplaire entre mille de ce magnifique langage, si différent de celui que nous parlons d'habitude, et où l'émotion fait dévier ce que nous voulions dire et épanouir à la

place une phrase tout autre, émergée d'un lac inconnu où vivent ces expressions sans rapport avec la pensée et qui par cela même la révèlent³.

Comme s'il avait un point à démontrer, ou simplement parce qu'il s'est laissé prendre par la dimension performative de l'écriture, Proust, avant de rediriger sa caméra romanesque vers le lieu où se déroule l'action de cet épisode — le bordel homosexuel de Jupien, où le narrateur croise par hasard et coup sur coup Saint-Loup et Charlus —, offre par ailleurs au lecteur deux autres manifestations d'actes involontaires de parole. D'une part, il y a le fameux « Tiens, voilà la belle Françoise », dit par Albertine, alors que la jeune femme est nue aux côtés du narrateur et que la vieille servante, passant dans le corridor derrière la porte entr'ouverte de la chambre, aurait tout simplement continué son chemin si ce n'était de cette expression inhabituelle de « belle Françoise » prononcée par Albertine pour soi-disant prévenir le héros de la présence, même furtive, de la domestique. D'autre part, cette problématique du « lac inconnu » fait faire au romancier un saut temporel inexpliqué. Tout à coup, il précipite son roman dans un espace-temps futur indéterminé et qui, à la rigueur, n'est rien de moins qu'impossible dans la logique circulaire du roman proustien où — si l'on accepte de près ou de loin l'idée qu'à la fin du roman le héros s'apprête à écrire un roman qui ressemble comme deux madeleines à celui que nous venons de lire — tout ce qui est ultérieur à l'écriture du roman ne peut pas en toute logique s'y trouver. Redonnons un instant la parole à Proust : « Une autre fois, bien plus tard, quand Bloch devenu

³ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 401. C'est Proust qui souligne.

père de famille eut marié une de ses filles à un catholique, un monsieur mal élevé dit à celle-ci qu'il croyait avoir entendu dire qu'elle était fille d'un juif et lui en demanda le nom. La jeune femme, qui avait été Mlle Bloch depuis sa naissance, répondit, en prononçant à l'allemande comme eût fait le duc de Guermantes, « Bloch » (en prononçant le *ch* non pas comme un *c* ou un *k* mais avec le *ch* germanique)⁴ ». Le lecteur aura compris que c'est ce « bien plus tard » qui défie toute l'architecture temporelle du roman et qui, par là même, prive Proust d'un désir qu'il semble parfois chérir, alors qu'à d'autres moments il le renvoie d'un geste de la main, celui de *faire système*. Dans toutes ses dimensions, la logique du « lac inconnu » est ce qui empêche à la fois le romancier et ses personnages d'être trop cohérents et, si l'on peut dire, d'être trop linéaires. Le lac n'est pas le lieu de la ligne droite, mais celui de l'ondulation.

« Ce lac inconnu est une magnifique image de l'inconscient, qui communique avec toutes les eaux de la *Recherche*, depuis la Vivonne jusqu'à la mer de Balbec » (p. 146), dit bien J.-Y. Tadié vers la fin de son propre parcours. Avant d'aller plus en aval, il n'est sans doute pas inutile de mettre à l'épreuve la profondeur et la valeur performative d'une telle image, puisque c'est à partir de celle-ci que Tadié pourra déduire ses constats et, ainsi, ériger sa propre cathédrale comparatiste (ce qui nous occupera tout au long du présent texte). Le lac inconnu, semble nous dire Proust, est la matrice d'un certain langage, ou, ce qui n'est pas exactement la même chose, la matrice d'un certain mode de langage, comme en font foi les expressions « après tout on s'en fiche », « la belle

⁴ *Ibid.*, p. 401-402.

Françoise » et la double prononciation du « ch ». Comme le dit J.-Y. Tadié, le lac inconnu est bel et bien l'image de l'inconscient, mais, ce que souligne également l'auteur du livre éponyme, le lac inconnu est aussi *la genèse de tout lapsus*. Avec raison, J.-Y. Tadié tente de montrer en quoi Proust met en fiction — pour être plus précis, on ajoutera : met *involontairement* en fiction — certaines théories freudiennes. C'est pour cela que, dans le cas qui nous occupe présentement, « pour les deux auteurs, tout est dans l'interprétation du langage » (p. 147). L'intuition de J.-Y. Tadié est si intéressante que l'on ne peut s'empêcher de la développer. Évidemment, personne ne dira le contraire — « tout est dans l'interprétation du langage » —, mais on pourra tout aussi bien soutenir l'idée analogue selon laquelle le langage — son utilisation, ses différents modes, etc. — est *en soi* une interprétation. Dans la série des trois exemples proustiens que l'on vient de voir rapidement, l'intérêt de cette interprétation est, comme nous venions également de le suggérer, sa dimension *essentiellement involontaire* : une interprétation qui, dans son essence, est involontaire; une interprétation qui, à nos yeux, n'est intéressante et opératoire que parce qu'elle représente à merveille ce qu'est une interprétation involontaire, c'est-à-dire, pour reprendre une idée de Souriau dans la *Correspondance*, un « moyen d'exploration » véritablement paradoxal. Or, l'intérêt de tous les moyens d'exploration proustiens réside justement dans le fait qu'ils sont toujours, sauf exception, des moyens radicalement paradoxaux.

Dans son étymologie latine, un lapsus désigne, comme tout un chacun le sait à peu près inconsciemment, l'action de trébucher. Le *lapsus linguae* est donc une sorte d'erreur du langage : un mot ou un groupe de mots formant dans l'instant

une pointe intensive et venant à supplanter la signification de tous les autres mots avoisinants. L'intérêt de Freud dans cette affaire est d'avoir su théoriser la dimension rhizomatique de cet acte manqué. Un lapsus ne vient jamais seul : il n'est que l'éperon d'un réseau de relations et d'analogies qui lui préexistent et dont il fait la reprise. Le lapsus désigne la limite entre le « dire » et le « vouloir dire », pour reprendre une terminologie popularisée par John Langshaw Austin puis par Stanley Cavell. D'une certaine manière, le lapsus représente aussi l'amalgame entre le dire et le « *ne pas vouloir dire* » ou entre le dire et le « dire *autrement* ». Dans un développement qu'il nous est difficile de reprendre ici, J.-Y. Tadié fait état, aux alentours des pages que nous avons déjà citées, de la mécanique proprement romanesque du lapsus proustien. Dans son *Lac inconnu*, ce moment n'est pas particulièrement plus intéressant que d'autres — puisque, disons-le d'emblée, ce petit livre sans prétention est d'une couverture à l'autre un plaisir de lecture, pour les proustiens endurcis comme pour les néophytes curieux —, mais il a l'avantage, comme nous l'avons brièvement souligné, de mettre l'accent sur la méthode même de l'analyste. Ce dernier, donc, se place dans la position, à la fois freudienne et proustienne — ce qui démontre une adéquation entre la méthode adoptée par J.-Y. Tadié et les sujets mêmes que cette méthode lui permet d'explorer et de mettre ensemble —, d'inventeur de correspondances et de maître ès traduction. Car qu'est-ce qu'un lapsus sinon une traduction ? Et quel lecteur ne se souvient pas de la formule proustienne du *Temps retrouvé* selon laquelle « la tâche et le devoir de l'écrivain sont ceux d'un traducteur » ?

Traduire, c'est interpréter, et interpréter, c'est construire. Construire une cathédrale, tâche que se donne aussi le héros du

Temps retrouvé, revient à faire système — sans que celui-ci ne soit pour autant fermé — des multiples correspondances et traductions qui nous parcourent, parfois contre notre bon vouloir et par-delà notre entendement. L'épisode romanesque qui donne son titre au dernier livre de J.-Y. Tadié est une petite mise en scène de cette logique des traductions inconscientes et des similitudes secrètes. Chaque lapsus est une manifestation du « lac inconnu », une nouvelle possibilité de cette métaphore en tant qu'elle apporte une connaissance objective, si on se souvient de la définition bergsonienne que nous avons trouvée sur notre route il n'y a pas si longtemps. « Le lapsus est le résultat de l'interférence et du heurt entre deux intentions différentes, deux forces antagonistes du discours, une action perturbée, qui est apparente, et une action perturbante, qui est cachée et elle-même déjà perturbée » (p. 144), dit aussi l'auteur de cet édifice des études proustiennes qu'est encore aujourd'hui *Proust et le roman*. Le but avoué de la présente section de notre texte se trouve à nouveau révélé, à savoir que cette définition du lapsus donnée par J.-Y. Tadié vaut également pour l'art romanesque de Proust, pour la pensée freudienne de l'analyse et, dans un dernier temps, pour la méthode comparatiste mise en avant dans *Le Lac inconnu*. D'une seule pierre, il faut parfois apprendre à faire trois coups.

Apologie du lapsus : quelques motifs

Avant de nous intéresser, comme l'indique le nom de cette nouvelle section, aux motifs hybrides — c'est-à-dire aux motifs mi-proustiens et mi-freudiens — qui peuplent l'ouvrage de J.-Y. Tadié, il n'est peut-être pas totalement vain de revenir une

seconde et des poussières sur la dimension essentiellement performative du lapsus et de la correspondance, puisque, entre Proust et Freud, c'est cet enjeu qui nous semble le plus actuel et le plus prometteur.

« Nous ne souhaitons nullement étudier le parcours de Proust à la lumière de la psychanalyse, ni montrer comment, par exemple, il n'a pas surmonté sa crise œdipienne : ce travail a été fait depuis longtemps » (p. 12), écrit par exemple J.-Y. Tadié dès les premières pages de son ouvrage. Cette fois sous un mode positif, alors que la dernière phrase utilisait le négatif comme moyen d'opposition, la suivante cible encore mieux la façon par laquelle la méthode se fera récit : « Nous voulons plutôt saisir la consanguinité des esprits, comme dit Proust : ce n'est pas la communauté des idées qui rapproche, mais la consanguinité des esprits, et parfois des corps » (p. 12-13). Sans prendre la peine de filer pendant des heures cette nouvelle métaphore, le lecteur voit en quoi une pareille intuition nous ramène à certaines idées chères à Souriau et que nous tentons d'exposer, d'une manière mi-souterraine, mi-affichée. « L'art, c'est tous les arts », voilà ce que proposait Souriau. En d'autres mots, cela peut vouloir dire que chaque art — entendons : chaque forme d'art et d'expression — est un « mode d'existence » (autre expression clé du vocabulaire de Souriau⁵) de l'Art, avec un grand « a ». L'Art — mais gardons-nous de voir dans cette majuscule une quelconque signification lyrique ou romantique — devient, si l'on peut dire, l'espace-temps de la coexistence de tous les arts, c'est-à-dire de toutes leurs

⁵ Voir Étienne Souriau, *Les Différents modes d'existence* [1943] suivi de *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, présentation Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Métaphysiques », 2009.

méthodes, de leurs techniques, de leurs pensées et de leurs effets. Souriau ne donne pas une définition de l'art, mais, ce qui est bien différent, une définition et, plus encore, une description performative : c'est en rendant compte des différentes correspondances entre les arts qu'une image de l'Art sera en mesure d'apparaître dans le reflet du miroir magique. En quoi cela peut-il intéresser le lecteur du *Lac inconnu*, sous-titré, ne l'oublions pas, *Entre Proust et Freud*? Poser la question, c'est y répondre. Encore plus si le lecteur est familier avec les dernières lignes de l'avant-propos de J.-Y. Tadié, où l'on rencontre par exemple ceci : « Chaque thème découlant du précédent, en partant du rêve et jusqu'à la mort, nous avons espéré éclairer l'un par l'autre, *comme si les discours alternés se fondaient en un propos unique : il faut être deux pour parvenir à la vérité*. Ce que j'ai cherché, c'est à comparer deux intelligences, deux attitudes, deux comportements face aux hommes et au monde, face à soi aussi. Je ne cherche pas à dévoiler des secrets qu'au demeurant tout le monde connaît. Comme si, des deux termes de la comparaison, des deux pôles de la métaphore, pouvaient, je l'espère, jaillir une étincelle, une idée, une impression poétique. Ainsi se souviendra-t-on toujours de l'un quand l'autre parle. » (p.13-14; nous soulignons) Plus d'un demi-siècle après le livre de Souriau, et encore plus longtemps après la publication du *Temps retrouvé*, J.-Y. Tadié nous montre que la vérité n'est pas cachée *dans la correspondance*, mais, il faut être très clair sur ce point, que *la vérité est la correspondance elle-même*.

Dans le sillage de ce que nous venons de dire par rapport à la conception de l'Art et des arts telle que présentée par Souriau, J.-Y. Tadié, et pour cause, ne peut à aucun moment nous donner une exacte définition de ce « entre » qui sépare

Proust et Freud. Pourtant, ce « entre » est bel et bien le véritable sujet de son dernier livre : Proust et Freud sont, pour le dire de cette façon, les deux pôles de la vérité autour de laquelle ne cesse de tourner J.-Y. Tadié. Le « entre » est donc, pour reprendre notre propre vocabulaire précédemment utilisé, *l'espace-temps de la vérité* : là où nous pouvons essayer les différents modes et tester leurs diverses connexions et correspondances. Et que trouve-t-on *entre* Proust et Freud ? Plusieurs réponses sont possibles, sans être pour autant incompatibles. On commencera par celle-ci : entre Proust et Freud — le premier n'ayant jamais lu le second, et vice versa — il y a des lapsus, c'est-à-dire qu'il y a des jeux de langage et, qui plus est, des jeux qui ont également valeur de motif ou de thème. J.-Y. Tadié en a choisi un peu plus d'une quinzaine, dont voici les plus intéressants : le sommeil, les rêves, Œdipe, l'archéologie, l'enfance, les femmes, l'homosexualité, la jalousie, le frère, les actes manqués, l'esprit, l'humour, le deuil. Le motif le plus important, ce qui n'échappera pas au lecteur du *Lac inconnu*, c'est bien sûr celui des correspondances entre la psychanalyse et la lecture, deux modes ou deux possibles de l'analyse. Encore une fois, on retombe — avec bonheur, il faut le dire — sur cette idée du *performatif* qui — c'est notre opinion — semble porter les plus beaux fruits du dernier ouvrage de J.-Y. Tadié, en dépit du fait que l'auteur ne théorise jamais à proprement parler cette idée pour elle-même. Mais, si le lecteur le veut bien, tout en reprenant cet enjeu, revenons un instant à nos lapsus.

Que voulons-nous dire lorsque nous proposons qu'entre Proust et Freud se trouvent essentiellement des lapsus ? Bien sûr, le fait qu'ils aient respectivement et malencontreusement ignoré le travail de l'autre, malgré les correspondances pour la

plupart majeures entre leur pensée respective, y est certainement pour quelque chose. Ne pas avoir lu Proust est sans doute le plus grand lapsus de Freud, et ne pas avoir lu Freud le plus grand lapsus de Proust, en cela que cette omission est aussi significative que le « après tout on s'en fiche » qui fascine tant le héros au *Temps retrouvé*. N'est-ce pas en effet toute la *Recherche* qui aurait pu être sous-titrée *Psychopathologie de la vie quotidienne*? Aucun lapsus — c'est-à-dire aucun jeu de langage, aucune performance involontaire — n'est anodin. Voilà peut-être en quoi Proust a le plus plagié, involontairement, cela va de soi, la pensée et la méthode freudiennes. Dans le travail de J.-Y. Tadié, le lapsus n'est donc pas seulement un effet ou une trouvaille que le critique doit exposer au grand jour, il est d'abord et avant tout une *méthode d'exploration* de tout l'inconscient qui nous fascine dans ce « entre » qui, de Proust à Freud, incarne à la fois une limite et une frontière : un lieu d'échanges et de transformations. Le « entre » qu'étudie J.-Y. Tadié est à la fois un instrument, une méthode et un résultat : à la fois concret et immatériel, matériel et spirituel. On pourrait aussi dire, et voilà sûrement ce qui nous intéresse le plus dans *Le Lac inconnu*, que le lapsus, tel que pratiqué par J.-Y. Tadié, vêtu de sa cape d'analyste, représente une certaine *force instauratrice*. Ou, pour le dire autrement, il s'agit d'un acte de langage (le « speech act » d'Austin ou de Searle) bien spécial : un acte de langage inversé, mais duquel l'analyste devra aussi faire la reprise, positive cette fois. Selon sa définition philosophique ordinaire, l'acte de langage est pour le locuteur un moyen grâce auquel, par les mots, il arrivera à avoir quelque prise sur son environnement, ce qu'Emerson avait nommé « toucher le monde ». L'acte de langage n'implique pas seulement qu'un individu s'adresse à un autre, lui dise une

chose ou une autre, mais souligne surtout l'idée selon laquelle un individu fait faire quelque chose aux mots et au langage. Comment la chose est dite est donc aussi, sinon plus, important que ce qui est véhiculé par l'acte de langage en soi. L'acte de langage nous invite ainsi à prendre en considération la forme et le moment du message. En quoi, est-on en droit de demander, le lapsus serait-il alors un acte de langage inversé? Pour la simple et bonne raison, pourrait-on répondre, que ce n'est plus le sujet qui agit sur son environnement par le biais d'un acte langagier, mais, de façon exactement contraire, l'environnement qui agit sur le sujet, le pousse à proposer à autrui un acte langagier dont il n'a pas le contrôle et dont il ne connaît en rien la signification, voire l'intention. À juste titre, Freud disait que l'humour est la solution généralement mise en pratique pour se servir d'une situation de lapsus. Pourquoi? Peut-être faut-il à nouveau se souvenir de Bergson, et de la fameuse définition du rire en tant que « mécanique plaquée sur du vivant ». Rire du lapsus, voire rire de soi-même, c'est tuer dans l'œuf les effets potentiellement négatifs de l'involontaire, en montrant qu'il n'y a rien de plus que de la mécanique derrière une telle erreur de langage. Faire suivre le lapsus d'humour revient à en annuler la puissance créatrice et à en refuser l'interprétation. Cela dit, le lecteur aura bien sûr remarqué que les entreprises de Proust et de J.-Y. Tadié sont contraires à ce placage de l'humour sur le lapsus. Toute l'idée des réminiscences proustiennes tient en effet dans ceci : laisser la place à l'involontaire et à l'imprévu, pour mieux les interpréter. Dans sa double lecture de Proust et de Freud, J.-Y. Tadié est lui aussi, à l'instar du héros, à la recherche de ce genre de phénomène. Le comparatiste fait la collecte de données des thèmes communs entre les deux auteurs, pour ensuite se lancer à la chasse aux lapsus et aux

autres manifestations de l'involontaire. On le voit, sinon il faut le voir, le lapsus est pour J.-Y. Tadié la façon la plus sûre et la plus efficace pour *retrouver le performatif à même ce qui à première vue représente exactement son contraire*. La vérité n'est pas linéaire : elle ne cesse de bifurquer.

« Comparons, je vous prie, vos amours aux miennes, et peut-être découvrirons-nous de plus beaux secrets », écrit joliment Souriau dans sa *Correspondance*, avant de proposer ceci, d'autant plus audacieux : « L'art, cette force instaurative, a pratiquement remué, entraîné dans ses courants et ses voies, organisé et ordonné des quantités énormes de matière; matière chargée de significations psychiques et abouchée ainsi à d'immenses perspectives spirituelles. Ce monde, faisons-le comparaître en sa réalité positive, incontestable, devant notre pensée. »⁶ Cette réalité positive de la matière spirituelle n'est rendue possible, voire *palpable*, que par les bons soins de la comparaison. Voilà un autre point de vue pour observer la performance de J.-Y. Tadié dans *Le Lac inconnu* : pour lui, l'analyste n'est pas à proprement parler celui qui doit expliquer, mais celui à qui incombe la tâche — plus modeste, mais plus belle — de comparer, de mettre en relation, en un mot, d'instaurer. En effet, le lecteur remarque souvent — c'était du moins notre impression — que l'auteur, bien loin d'être sous-alimenté en matière d'analyse, comme le montrent ses brillants ouvrages, fait tout en son pouvoir pour rester au seuil du problème : de construire ou d'introduire un problème plutôt que de l'expliquer et de le résoudre, ce qui, dans les cas des liaisons instauratrices entre Proust et Freud, serait aussi faux

⁶ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, op. cit., p. 38 pour les deux citations.

que prétentieux. En d'autres mots, et pour utiliser une image différente, J.-Y. Tadié, dans *Le Lac inconnu*, reconfigure complètement le rôle et le programme du critique, en faisant de celui-ci une sorte d'éditeur. Bien que cette image ne soit sans doute pas parfaite, que le lecteur y pense deux fois avant de la balayer du revers de la main. Qu'il se pose au moins la question à savoir *de quoi* le critique doit-il se faire l'éditeur? Nous n'avons pas peur de le dire : nous encourageons tout lecteur à lire et à pratiquer *Le Lac inconnu* comme s'il s'agissait d'un autodictionnaire à double focale. Si J.-Y. Tadié n'interprète pas, c'est qu'il préfère laisser la parole à ses acteurs, surtout parce que ceux-ci se prénomment Marcel et Sigmund. L'autodictionnaire à double focale — objet qui nous semble aussi magique que la lanterne qui coiffe la lampe du jeune héros au début de la *Recherche* — a ceci de très utile qu'il orchestre par lui-même une mise en scène de la comparaison. Thème par thème, motif par motif, deux discours se regardent et, plus encore, deux pensées entrent dans un rapport de coexistence.

« Journées de lecture » : la reprise

Le lac inconnu est la figure de l'inconscient, au même titre que l'autodictionnaire à double focale est l'image bicéphale de la correspondance en tant que correspondance et en tant qu'acte. Mais il semble manquer une figure à notre enquête, figure qui pourtant hante tel un fantôme les lignes qui précèdent : la figure du double. En effet, le double est pour J.-Y. Tadié la manifestation la plus tangible et la plus sûre de toutes les valeurs que nous avons répertoriées au cœur du « entre » qui lie Proust à Freud et Freud à Proust. À lire ou à relire *Le Lac*

inconnu, on ne peut d'ailleurs qu'être frappé par la quantité de figures du double répertoriées et décrites par l'analyste lors de la mise en œuvre de son autodictionnaire. Cela donne par exemple de très belles pages consacrées au rêve de Swann (p. 32-42), puisque, « dans ce récit de rêves deux drames se jouent » (p. 38). Proust, ajoutera J.-Y. Tadié, « a pu construire son rêve comme la sonate de Vinteuil, à partir des petits morceaux différents : des rêves réels mais assemblés, revus » (p. 41). S'intéresser aux figures du double dans une perspective comparatiste revient, l'image est encore juste, à recoller divers morceaux hétérogènes, à l'instar du héros, aidé de Françoise, collant le jour les paperoles qu'il a pu rédiger la nuit. Le geste de coller se trouve ainsi valorisé au profit de celui, trop frontal et trop direct, qui consiste à se donner l'impression que l'on explique réellement quelque chose devant l'éternel.

Finalement, on ne peut que rendre à nouveau hommage à Proust — en cette année qui souligne le centième anniversaire de la parution du *Côté de chez Swann* — en rappelant que cet art de la comparaison et du second degré, au profit du strict premier degré de l'interprétation, était déjà pratiqué par lui bien avant qu'il n'entreprenne la rédaction de la *Recherche*. « Les grandes découvertes scientifiques, y compris dans les sciences humaines, se font en empruntant des modèles aux autres sciences. Sans ces emprunts, ces métissages, ces synthèses audacieuses, ces ruptures avec la grande convention universitaire et académique, il n'est pas de progrès du savoir, ni des arts. » (p. 64), lit-on encore dans le bel ouvrage de J.-Y. Tadié qui, comme nous avons tenté de le démontrer, ne cesse de mettre en pratique ces exigeants conseils. Le travail du comparatiste — qu'il se nomme Proust ou J.-Y. Tadié — impose un strict régime intellectuel. Mais il n'est en rien question de

privation; il s'agit plutôt de bien comprendre les vertus et les particularités de chaque aliment, afin de connaître toutes les combinaisons et tous les mariages possibles que l'on pourra effectuer, à l'instar de Françoise dans la *Recherche* et son pour le moins célèbre bœuf à la casserole — célèbre, entre autres, car le héros, au *Temps retrouvé*, en vient à utiliser cette image comme métaphore du roman qu'il s'apprête à écrire. L'art romanesque, d'une certaine façon qui n'est évidemment pas exclusive, comme l'art culinaire, réside dans ce qu'on ne voit pas, dans ce « entre » que J.-Y. Tadié a si bien exploité dans son dernier livre et qui a permis à Proust de faire ses premiers pas sur les terres de la création littéraire. Dans l'assiette du héros, chacun des cubes de bœuf est en soi une réussite — un chef-d'œuvre, diront certains —, mais cette réussite serait impossible sans le liant qui permet à l'ensemble des morceaux de devenir et de rester un plat. Même dans le domaine de l'art culinaire, Proust nous invite à porter notre attention aux correspondances entre les différents morceaux.

Pour conclure, revenons à la dernière citation de J.-Y. Tadié que nous avons relevée, où il était question de métissage. Nous la jugeons importante, car elle nous semble faire la synthèse du projet du *Lac inconnu*. La correspondance des arts et des sciences humaines, la consanguinité des découvertes, voilà, pour reprendre une expression de Souriau, la véritable « force instauratrice ». La correspondance — le « entre » — est ce qui guide l'artiste et l'analyste vers cette « autre chose » que l'on ne peut pas nommer et qui, du même coup, souligne le caractère infini, parce que circulaire, de l'instauration. Proust, dès ses premiers essais avions-nous dit, met en pratique cette formule, cette méthode dont J.-Y. Tadié fera la reprise dans *Le Lac inconnu*. Un article, publié dans *Le*

Figaro du 20 mars 1907, nous vient en tête. Il a pour titre « Journées de lecture » et se veut, ou du moins est censé être, un compte rendu des *Mémoires* de la comtesse de Boigne. Vers la fin de l'article, où il a surtout été question de la dimension surnaturelle de la technologie du téléphone et du rapport général entre la technique et la lecture, Proust se voit justement obligé de faire part des bifurcations dans lesquelles il s'est — volontairement ou non, qui peut le dire? — embarqué et, par le fait même, a aussi embarqué son lecteur. Voici un bout de cette auto-incrimination : « Hélas ! me voici arrivé à la troisième colonne de ce journal et je n'ai même pas encore commencé mon article. Il devait s'appeler : "Le Snobisme et la Postérité", je ne vais pas pouvoir lui laisser ce titre, puisque j'ai rempli toute la place qui m'avait été réservée sans vous dire encore un seul mot ni du Snobisme ni de la Postérité, deux personnes que vous pensiez sans doute ne devoir jamais être appelés à rencontrer, pour le plus grand bonheur de la seconde, et au sujet desquelles je comptais vous soumettre quelques réflexions inspirées par la lecture des *Mémoires* de Mme de Boigne. Ce sera pour la prochaine fois. ». Et, continue Proust, « si alors quelqu'un des fantômes qui s'interposent sans cesse entre ma pensée et son objet, comme il arrive dans les rêves, vient encore solliciter mon attention et la détourner de ce que j'ai à vous dire, je l'écarterai comme Ulysse écartait de l'épée les ombres pressées autour de lui pour implorer une forme ou un tombeau. »⁷ Proust journaliste s'est donc fait posséder par une force inconnue, ce qui l'amène à faire la psychanalyse de son propre acte manqué.

⁷ Marcel Proust, « Journées de lecture » [1907], dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 532.

Il a vu des fantômes : ceux de l'intervalle et de l'entre-deux. Le « entre », il faut bien l'admettre, est ce qui fait l'œuvre, ce qui nous guide et ce qui nous oriente. C'est pourquoi la métaphore des fantômes est si appropriée : elle identifie les forces instauratrices sans pour autant leur donner une apparence définitive.

Les fantômes sont les formes qui peuplent le lac inconnu de la création et qui ont poussé Proust à décortiquer l'âme d'un téléphone plutôt que d'inventer des compliments à la comtesse de Boigne qui ferait oublier au lecteur l'absence de toute instauration dans les propres *Mémoires* de la dame. Ce sont sans doute les mêmes fantômes qui revisiteront Proust quelques années plus tard, alors qu'il commencera sa grande correspondance romanesque entre les diverses formes involontaires de la découverte.

Yannick Malgouzou, *Les Camps nazis.*
Réflexions sur la réception littéraire française
Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire,
politique », 2012, 616 p.

Désirée Lamoureux
University of Western Ontario

Dans son ouvrage *Les Camps nazis*, Yannick Malgouzou a pour objectif de « mesurer l'impact des camps sur les milieux littéraires français » (p. 12). Pour ce faire, l'auteur se penche sur une catégorie descriptive et analytique particulière : l'événement. Cet angle permettrait non seulement de faire valoir la spécificité de l'événement, la déportation vers et l'expérience vécue dans les camps de concentration nazis, mais aussi d'adopter une approche phénoménologique axée sur le moment de réception de l'événement. Ce moment de réception,

Malgouzou le retrace à travers l'analyse de plusieurs revues littéraires françaises parues après la Seconde Guerre mondiale ainsi que des ouvrages tels que *L'Espèce humaine* d'Antelme, *La Douleur* de Duras ou *La Nuit* de Wiesel. Dans cette approche chronologique, Malgouzou attribue plusieurs stades à la réception de l'événement dans le monde culturel français.

De l'incrédulité face aux discours des rescapés, l'on passe à un besoin de vérité qui se manifeste à travers l'émergence de la photographie. Bien que l'image comble un manque quant à la possibilité du public de s'imaginer les camps, elle n'arrive pas à différencier l'expérience des déportés politiques de celle des Juifs. Cette absence de spécificité pour le génocide des Juifs tardera à s'établir; ce ne sera qu'avec la publication des témoignages de Nyiszli et de Höss que la spécificité du génocide juif deviendra claire (p. 263). L'analyse que fait Malgouzou de divers articles de revues révèle qu'il existe déjà un débat sur la place de la photographie face à celle du témoignage dans les années d'après-guerre. Si certains voient la parole du témoin comme une redondance à la photographie, d'autres soulèvent l'importance du sujet qui réfléchit sur l'expérience qu'il a vécue, ce qui n'est possible que dans le témoignage. Suivent plusieurs analyses de témoignages, dont ceux de Charlotte Delbo et de Robert Antelme, afin d'établir une définition du témoignage. Malgré leur rigueur et leur intérêt, ces analyses ne révèlent rien de nouveau dans le champ déjà peuplé des interprétations de témoignages concentrationnaires. Pourtant, Malgouzou conclut cette partie sur une note controversée: il affirme que le littéraire est nécessaire pour expliciter la rupture qu'a causée l'événement dans l'univers européen (p. 145).

Du temps de transmission symbolisé par la photographie et le témoignage, l'on passe ensuite au temps de la commémoration, de la muséification. Dans cette deuxième partie, Malgouzou recense des articles de revues littéraires françaises (*Les Lettres Françaises*, *Les Temps Modernes* et *Esprit*, entre autres) qui se focalisent sur l'événement. L'auteur passe parfois du coq à l'âne, du thème de la justice à la mémoire communiste des camps. Notons que dans l'analyse des articles à tendances communistes, en particulier ceux écrits après la parution du texte de Soljenitsyne, Malgouzou souligne les divergences d'opinions à l'intérieur même de l'appareil communiste français. Rare dans les études sur les camps de concentration nazis, la remise en question de l'opinion communiste des camps en France fait preuve de la rigueur avec laquelle Malgouzou a mené son étude. Toutefois, la multiplication de thèmes recensés fait en sorte qu'aucun d'entre eux n'est vraiment développé jusqu'au bout, laissant souvent le lecteur face à des questionnements sans réponses.

La dernière rubrique de la deuxième partie, « Émergence et reconnaissance progressive de la spécificité du génocide des Juifs » (p. 229), poursuit l'analyse d'articles de revue, dont ceux de Paul Claudel et de François Mauriac pour la perspective catholique, pour nous mener finalement vers l'importance du « rôle que peut jouer la littérature dans la représentation et la compréhension de l'événement » (p. 286). Il s'agit d'abord, dans la troisième partie sur la littérature et les camps, de montrer le processus de légitimation de la littérature dans ce champ en faisant référence aux articles de revues recensés. Malgouzou établit alors que le témoignage ne devient littéraire « qu'à la condition où le critique et/ou l'institution choisissent de le considérer comme phénomène littéraire » (p. 302). L'attri-

bution du Renaudot à David Rousset en 1946 pour *L'Univers concentrationnaire*, puis à Jean Cayrol pour *Je vivrai l'amour des autres* en 1947 ainsi que l'obtention du Goncourt par Anna Langfus en 1962 pour *Les Bagages de sables* manifestent une acceptation du genre dans la sphère littéraire. Malgouizou poursuit avec des analyses poussées de l'œuvre de Jean Cayrol, de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme et de *La Douleur* de Marguerite Duras. Il y ajoute *Acide sulfurique*, d'Amélie Nothomb, en tant qu'exemple plus récent de la question de l'événement en littérature. Ces ouvrages, bien qu'ils évoquent tous l'événement dont il est question, proviennent d'auteurs français qui ont vécu les camps en tant que déportés politiques, dans les cas d'Antelme et de Cayrol, ou qui n'ont pas fait l'expérience directe des camps. Si Malgouizou s'attarde souvent sur l'importance de la spécificité du génocide des Juifs, il nous semble problématique qu'il néglige les témoignages et les autres œuvres littéraires écrites par des rescapés juifs. En effet, la perspective du Juif semble tout à fait absente de cet ouvrage, à l'exception de brèves mentions d'Elie Wiesel et de Primo Levi.

Dans sa dernière partie, Malgouizou analyse la représentation de l'événement dans la sphère publique. L'auteur se lance dans l'analyse de *Shoah* de Claude Lanzmann qui, à son sens, demeure une œuvre sacrée qui a normé le discours sur le génocide des Juifs. En effet, Malgouizou semble partager la thèse, développée par Shoshana Feldman, que le film met en lumière le besoin de témoignage tout en marquant l'impossibilité du témoignage par les véritables victimes : celles qui ont mené l'expérience jusqu'au bout, jusque dans les chambres à gaz. Bien que plusieurs critiques, chercheurs et artistes, dont Lanzmann, ont interdit la représentation de l'événement à cause d'un risque de banalisation et de

trivialisation, d'autres auteurs, cinématographes et artistes ont plutôt choisi de représenter les camps pour le grand public. La série télévisée *Holocauste* et le film *La Liste de Schindler* sont placés en opposition à *Shoah* en tant qu'exemples de produits de consommation. Cependant, si la mise en récit de l'événement afin d'en faire un produit culturel apte à résonner dans la culture de masse n'est pas condamnée par tous, Malgouzo ne semble pas vouloir se prononcer. Il conclut plutôt en admettant que l'œuvre d'art relative aux camps et la critique qu'on en fait doivent prendre en compte le contexte médiatique actuel afin de faire perdurer la mémoire des camps.

En somme, l'ouvrage de Malgouzo offre une perspective nouvelle dans le monde des camps nazis en s'appuyant sur la critique littéraire émise dans les revues littéraires françaises des décennies suivant la Seconde Guerre mondiale. De plus, son approche se focalise sur la notion du camp en tant qu'événement, ce qui encourage une analyse chronologique de la réception de la littérature des camps de l'après-guerre à nos jours. Dernière touche de Malgouzo : il reproduit en annexes plusieurs articles de revue littéraire. Il met ainsi l'accent sur l'importance de ces ressources sous-utilisées non seulement en les employant afin de mener son analyse, mais en les plaçant à la disposition de son lectorat.

Paul Dirkx et Pascal Mougin (dir.),
Claude Simon : situations
ENS Éditions, Lyon, coll. « Signe », 2011, 208 p.

Sylvie Lannegrand
National University of Ireland

Claude Simon figure parmi les écrivains français les plus étudiés, et les plus en faveur auprès de la critique, comme le rappellent à juste titre Paul Dirkx et Pascal Mougin, directeurs du présent ouvrage, basé sur un colloque organisé en 2008 à la Sorbonne Nouvelle Paris 3. L'ambition des auteurs est d'offrir une dimension nouvelle aux nombreux travaux effectués sur cet auteur par les critiques français et anglo-saxons, surtout depuis les années 1980. Les analyses de l'œuvre simonienne concernent le plus souvent la mémoire et le temps, l'intertextualité, le rapport au genre autobiographique ou

encore le rôle de l'image. Sans écarter ces éléments essentiels, les auteurs se proposent de centrer l'analyse sur un aspect jusqu'alors peu exploité : la dimension culturelle, sociale et historique des écrits de Claude Simon, non pas comme contexte (dans un rapport d'opposition au texte) mais comme partie intégrante de l'écriture simonienne. Les onze contributions du volume se divisent en quatre parties consacrées respectivement à la genèse de l'écrivain, aux champs intellectuels et littéraires auxquels ce dernier se rattache, à la question sociale et politique, enfin à « l'écrivain dans son œuvre ».

Les trois premiers articles fournissent d'intéressantes analyses sur l'héritage provincial et parental de Claude Simon. Sans revenir sur la question déjà traitée du rejet de la société provinciale et en prenant appui sur divers romans, dont *Le Vent*, *L'Acacia* et *Le Tramway*, Jean-Yves Laurichesse se propose de cerner le rapport entre l'écrivain et son héritage provincial ainsi que la façon dont celui-ci s'inscrit dans l'œuvre ; il traite en particulier de l'ambivalence du regard porté sur la petite aristocratie, « entre férocité satirique et secrète tendresse » (p. 31), ambivalence due en particulier à la dimension affective et au rapport à la mère, et s'intéresse ensuite à l'influence de l'environnement d'origine sur la sensibilité artistique du jeune Claude Simon (musique et peinture), domaine qui reste encore à explorer. Pascal Mougin, prolongeant une étude d'Alastair B. Duncan, se penche quant à lui sur la nature problématique de ce qui, des mots mêmes de Simon, était perçu par la famille maternelle comme une « mésalliance », pour tenter d'expliquer certains choix et engagements de l'homme et de l'écrivain (en particulier dans *L'Acacia*), l'un comme l'autre devant nécessairement composer avec des héritages antagonistes. Se référant à deux catégories

développées par Bourdieu, Mougin avance l'hypothèse que « le travail de l'écrivain vise précisément à concilier ces deux destins » (p. 46), à savoir l'« ascétisme de trajectoire » illustré par le père et « l'ethos aristocratique » que représente la mère, dans le domaine tant esthétique que stylistique. La phrase simonienne, si particulière, porterait ainsi la marque de ce double héritage, valorisant l'effort et la lente progression, d'une part, se gardant de toute effusion, de l'autre. Marie-Odile André s'interroge quant à elle sur le rapport au biographique révélé dès le premier roman de Claude Simon, *Le Tricheur* (rapport qui s'oppose à la distance prise par l'auteur vis-à-vis de ce texte) et propose une réflexion sur la figure auctoriale telle qu'elle se construit au fil de l'œuvre. Les enjeux de « l'acte » que constitue cette « entrée en écriture » (p. 58) sont analysés du point de vue de l'investissement de l'auteur, tant existentiel que littéraire.

Dans la deuxième partie, intitulée « Positionnements », Katherine Gosselin, Michel Bertrand et Cécile Yapaudjian-Labat scrutent les champs littéraires et intellectuels pour mieux situer l'œuvre de Claude Simon dans ces possibles réseaux d'influence. Dans le prolongement des travaux de Nelly Wolf, Katherine Gosselin réévalue le lien qu'entretient l'œuvre simonienne avec le Nouveau Roman. Basée essentiellement sur les entretiens et conférences de Claude Simon, l'analyse prend en compte l'articulation de deux discours présents chez l'écrivain : l'un qui se livre à une critique du roman traditionnel par l'affinité soulignée avec des auteurs comme Proust, Joyce et Faulkner, l'autre qui s'inscrit au contraire dans le sillage d'une tradition romanesque (bien qu'en opposition à cette tradition) et considère le roman comme œuvre d'art. Dans les deux cas, le roman traditionnel demeure le point de référence (même s'il est mentionné en réponse à des propos critiques) et constitue

en quelque sorte un « roman du Nouveau Roman » (p. 81). À la lumière de la correspondance entre Jean Dubuffet et Claude Simon (un échange de lettres qui s'échelonnent entre 1970 et 1984, avec de plus ou moins longues interruptions), Michel Bertrand étudie le dialogue entre le peintre (qui parle aussi de sa pratique de l'écriture) et le romancier (qui aborde la question de l'influence de la peinture sur sa pratique romanesque) et commente leurs univers artistiques respectifs, s'attachant aux points communs qui rapprochent leurs œuvres. La question de l'humanisme, souvent traitée, est envisagée sous un angle novateur par Cécile Yapaudjian-Labat, qui explore, entre autres textes, le *Discours de Stockholm* et plusieurs romans, dont *Les Géorgiques*, *La Route des Flandres* et *Le Jardin des Plantes*, afin de déterminer les raisons d'une lecture humaniste quand l'auteur prend soin de s'en écarter et quand ses romans s'inscrivent précisément dans une dynamique de rupture avec les conceptions littéraires conventionnelles et la croyance en un progrès humain. Rejoignant ainsi l'article de Gosselin, Yapaudjian-Labat montre comment Claude Simon se situe par rapport à une tradition dont il demeure l'héritier et continue de traiter dans ses textes de la condition humaine, preuve qu'« il croit encore au pouvoir de la littérature » (p. 115). L'étude conclut sur les nuances, voire sur l'ambivalence de la position de l'écrivain vis-à-vis d'un humanisme tout à la fois critiqué et revendiqué, position révélant un certain « rapport mélancolique au monde moderne » (p. 116).

L'étude de la question sociale et politique fait l'objet de la troisième partie, qui comprend des articles de Patrick Rebollar, Nathalie Piégay-Gros et Michèle Touret. À partir d'une étude lexicale des textes romanesques de Claude Simon, le premier article propose plusieurs réflexions sur l'évolution du politique

dans l'œuvre, notant entre autres que le traitement du politique dénote une vision pessimiste quant aux possibilités de liberté d'action, « appartient le plus souvent à une isotopie historique posée en arrière-plan narratif » (p. 129) et s'accompagne d'une position de « surplomb historique et géographique » (p. 130). Citant de nombreux textes, dont *Gulliver*, *Triptyque*, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Tramway*, Nathalie Piégay-Gros étudie la spécificité du traitement romanesque de la domestique et la manière dont Claude Simon s'écarte du roman naturaliste et réaliste du 19^e siècle pour créer une figure profondément ambivalente, tout autant dévouée, soumise et silencieuse, que cruelle, perverse et révoltée. L'évocation de la domestique, figure mythologique et archaïque qui s'inscrit en dehors de l'Histoire, ne mène à aucun moment à une analyse de nature sociologique qui s'exprimerait en termes de conflits de classes. Michèle Touret analyse enfin l'usage que fait Claude Simon de la documentation dans *Le Jardin des Plantes*, en s'appuyant sur deux exemples précis : l'intégration dans le texte, par montages, prélèvements de phrases et modifications, des carnets de Rommel ; et la façon dont l'écrivain utilise dans son roman l'entretien réel sur la défaite de 1940, accordé à un journaliste du *Figaro* en 1990. L'examen de ces deux exemples débouche sur une réflexion concernant la place du lecteur au sein d'une œuvre où il importe d'établir une collaboration littéraire.

La dernière partie, consacrée à « L'écrivain dans son œuvre », s'attache tout d'abord à l'importance et au rôle du référent dans *Le Jardin des Plantes*. Yona Hanhart-Marmor commente finement des passages tirés de ce roman, « couronnement d'environ cinquante ans d'écriture littéraire » (p. 163), et montre comment l'écrivain exploite dans son texte

les potentialités du référent, engendrant par l'écriture un référent d'un nouvel ordre, loin du sens où l'emploie péjorativement le Nouveau Roman. « C'est l'écriture qui crée le référent » (p. 170). Une excellente analyse de l'entretien avec le journaliste (auquel l'article de Michèle Touret fait aussi référence) montre comment Claude Simon traduit par l'écriture, et non par un recours à la théorie, ses conceptions sur le travail littéraire et le processus de création. Pour clore le volume, l'article de Paul Dirkx retrace l'évolution de l'écriture simonienne, des premiers romans jusqu'au *Tramway*, du point de vue du « corps écrivant » : au fil des textes, les corporalisations se multiplient, comme se précise la dimension picturale de l'écriture et s'accroît l'importance de la « matière graphique » (p. 186) par les rôles conjugués de la perception et de la mémoire. Prenant appui sur un grand nombre de romans, Paul Dirkx propose le terme de « socio-autographie » pour qualifier ce « réinvestissement fictionnel des schèmes de vision du monde intégrés et réactivés pendant l'écriture par le corps écrivant » (p. 184).

Ce volume à la présentation impeccable et aux contributions de qualité apporte un complément précieux aux études existant sur l'écriture de Claude Simon.

Kenneth Meadwell, *Narrativité et voix de l'altérité. Figurations et configurations de l'altérité dans le roman canadien d'expression française*

Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2012, 173 p.

Adina Balint-Babos

Université de Winnipeg

Les études canadiennes d'expression française sont l'objet de constantes redéfinitions tant il peut paraître parfois malaisé de reconnaître précisément l'étendue de leur champ, leur richesse et la méthodologie qu'elles recouvrent. L'ouvrage de Kenneth Meadwell met en avant avec rigueur que les littératures de langue française du XX^e siècle au Canada sont nécessairement multiples, étant issues d'aires géographiques diverses, parmi lesquelles l'Alberta, le Manitoba et le Québec. À partir d'un

corpus de récits en prose, Meadwell éclaire différentes manifestations de l'altérité, forgeant « l'hypothèse d'une typologie de l'altérité » (p. 12) spécifique aux écrits canadiens français de la modernité. La problématique centrale de l'ouvrage se situe ainsi « autour de l'analyse du rôle fondamental que joue la narrativité en ce qui a trait à la création des voix de l'altérité et de ses figurations et configurations » (p. 12). Il s'agit d'emblée de saisir les mutations de ces voix narratives qui émanent autant du Québec que du reste du Canada francophone et de réfléchir à l'évolution de l'énonciation et de la discursivité.

Meadwell nous offre une lecture critique du point de vue narratologique, nourrie par la terminologie herméneutique et phénoménologique de Paul Ricœur, de Tzvetan Todorov et de Julia Kristeva, ainsi que par des études récentes sur la marginalité et l'altérité (Bessière, Ouellet, Paterson). Ses analyses se penchent sur une conceptualisation de l'Autre et de l'altérité « investie par des réflexions philosophiques sur la nature de l'identité humaine, ainsi que sur la perception cognitive des "différences" chez l'individu » (p. 12). D'entrée de jeu, dans l'Introduction, l'auteur dresse la chronologie de « l'Autre » dans l'histoire des idées, en soulignant avec justesse que le terme « se revêt d'autant de formes que l'imaginaire en crée » (p. 12). Par une incursion dans l'historique des termes à l'étude, Meadwell souligne que la lexicalisation du terme « marginalité » date des années 1960, alors que la notion d'« altérité » remonte aux philosophes grecs (p. 12-13). Dans le contexte de la Nouvelle-France, la figure du sauvage dans les relations de Jacques Cartier sert de base à un imaginaire de l'étrangeté, donc de l'altérité : « nudité, nomadisme, pauvreté, altération du corps (peinture, masques et tatouages) » (p. 13).

C'est l'occasion de rappeler qu'un siècle plus tard, l'Amérindien est réhabilité en « bon sauvage » chez le Baron de Lahontan, ce qui ouvre la réflexion à une remise en question des « vices de la civilisation européenne ». Voilà des jalons qui présentent en quelque sorte les multiples figurations et configurations de l'altérité à l'époque de la modernité.

Après l'Introduction, qui présente en grandes lignes les « articulations conceptuelles et méthodologiques » (p. 15) de l'identité et de l'altérité, l'un des objectifs de l'ouvrage est de questionner les « inscriptions de l'altérité dans le roman canadien d'expression française » (p. 19) selon trois axes : l'étude de l'Autre sur « le plan de l'intelligence narrative » (*ibid.*); la problématisation des relations intersubjectives et les stratégies identitaires manifestées à travers des configurations intersubjectives spécifiques. Au sein des analyses critiques, ces trois axes sont décryptés selon « trois mouvements diégétiques qui correspondent aux trois paramètres de l'identification du fameux Ego-Hic-et-Nunc, ce *je-ici-maintenant* qui sert d'assise à la reconnaissance du soi et de l'*ici-ailleurs* et le *passé-présent-futur* » (p. 19). Il s'agit ici d'une approche philosophique sur l'Autre, qui prend en considération le temps, le lieu et une instance personnelle. Les « configurations identitaires » sont ainsi conçues dans le cadre d'une « sémiotique des passions », dans la lignée des travaux de Greimas et de Fontanille. Cela a deux conséquences intéressantes : penser le positionnement des stratégies énonciatives de la subjectivité dans les écrits canadiens de langue française et « prendre acte de la diversité et de l'évolution des stratégies narratives et discursives identitaires » (p. 20) dans la sphère littéraire du Canada français au XX^e siècle.

Stimulant les débats ontologiques, *Narrativité et voix de l'altérité* montre bel et bien que s'interroger sur les littératures canadiennes d'expression française nous permet de réfléchir à la place de la littérature et à ses enjeux dans le monde moderne et contemporain : le passage d'une identité québécoise originelle, rurale, à l'ouverture au monde urbain et inter-culturel, la dépossession territoriale et identitaire aux prises avec les violences de l'altérité, la sensibilité à un ailleurs qui conduit à mettre en perspective les frontières géographiques, affectives et culturelles du Canada. L'ouvrage — composé de huit chapitres qui mettent en lumière un tableau chronologique des récits-clés de la littérature canadienne française — se donne pour défi de « démarquer les conditions primordiales de la condition humaine dépeinte dans notre roman » (p. 24).

Ainsi, le premier chapitre explore l'un des textes fondateurs de l'identité québécoise rurale, publié en 1934 : *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard. L'étude critique met en évidence la complexité des « figurations identitaires de la terre » (p. 32) au croisement de la déterritorialisation et de la solitude de l'altérité. Si le discours passionnel sur l'arrivée des étrangers ne fait qu'enfermer le personnage principal dans la solitude de son obsession d'attache au terroir, l'analyse discursive et symbolique de Meadwell parvient à nous sensibiliser sur « la nécessité de préserver les traditions, les mœurs et l'histoire du passé du Québec » (p. 43) que prône le roman. Menaud, le protagoniste, reste l'éternelle figure d'une « identité qui refuse de mourir » (*ibid.*). Le deuxième chapitre marque une rupture avec les traditions esthétiques et discursives du passé, en se penchant sur l'analyse de *Bonheur d'occasion* (1945). Le roman de Gabrielle Roy nous livre les dimensions d'une identité nouvelle,

urbaine, représentée par des personnages jeunes qui tentent de s'adapter au mieux à l'espace neuf de la ville. Par l'approche narratologique, Meadwell étudie avec rigueur « l'entrecroisement des chemins identitaires féminins et masculins » (p.59) ainsi que les figurations de l'altérité qui poussent les personnages à s'engager dans un mouvement psychique et spatial. Le troisième chapitre montre une autre facette de la rupture identitaire à travers l'étude critique de *La Belle Bête* (1959), de Marie-Claire Blais, dont la singularité est de penser les limites du culte de la beauté en résonance avec le fantasme de préserver une terre et une identité sans faille, sans effraction de l'altérité.

Le quatrième chapitre s'attache à un incontournable de la littérature canadienne française, *L'Avalée des avalés* (1966), de Réjean Ducharme, qui fait passer un « souffle nouveau à travers son personnage principal, unique et assoiffé de liberté et sans lien à la seule terre de Québec » (p. 21). Il s'agit ici de saisir le parcours initiatique du héros, de l'adolescence à la vie adulte, ainsi que « la parole poétique triomphale » (p. 94) qui caractérise l'écriture de Ducharme, « jonction où fusionnent langue, parole et poésie » (p. 85). Plus loin, dans le registre du dépaysement et de « la subjectivité éclatée de l'*ipse* » (p. 99), *Le Passager*, de Gilbert La Rocque, nous invite à entrer subrepticement dans l'espace et le temps de l'intériorité du protagoniste afin de reconnaître le poids écrasant du passé, souvent traumatisant. L'altérité prend ainsi la forme de la mémoire involontaire, du flot de souvenirs qui ne finissent pas d'« emprisonner » le personnage, l'entraînant vers « la chute en trois mouvements » (p. 109), dont on déplie une à une les séquences. Avec le sixième chapitre, nous nous déplaçons dans la contrée de la littérature migrante par l'analyse critique de *La*

Mémoire de l'eau (1992) de Ying Chen, récit « exemplaire du nouvel élan de la littérature canadienne et originaire d'un territoire esthétique et idéologique qui se situe au-delà des frontières géographiques identitaires du passé du Canada » (p. 22). Dans le contexte des générations migrantes de l'Autre, Meadwell montre clairement la capacité de la parole et de la mémoire à forger la construction de soi du personnage. Car, après tout, la continuité de « *l'ipse* [a] pour objectif le "maintien de soi" » (p. 130).

Le septième chapitre place les réflexions identitaires dans les plaines de l'Alberta et dans l'espace urbain de Montréal à travers l'étude de *Cantique de plaines* (1993) de Nancy Huston. L'analyse prend pour objet de mettre en lumière « une exploration de soi et d'autrui à travers les voix des ancêtres ». Cet angle de vue permet à Meadwell d'explorer les enjeux de « l'altérité plurielle » (p. 144) ainsi que l'entrecroisement des « concepts de l'identité individuelle et de l'identité collective, l'identité mêmeté et l'ipseité du soi » (p. 133). Il ne s'agit pas ici de souligner la subtilité de la mise en discours identitaire, mais de diriger le regard vers des questions ontologiques universelles : la vie, la mort, la filiation et « la prise de conscience de l'altérité d'autrui et de la sienne » (p. 145). Poursuivant la réflexion sur l'identité et l'altérité, le dernier chapitre nous fait découvrir le beau texte en prose de J.R. Léveillé, auteur franco-manitobain, *Le Soleil du lac qui se couche* (2002). Par une analyse critique rigoureuse — sur le plan autant de l'énonciation que du contenu —, Meadwell décrypte la portée de la rencontre féconde de « l'identité winnipegaise et celle, rurale, du Manitoba » (p. 22), telle qu'elle ressort du récit de Léveillé, sans tomber dans le piège d'un éloge du transculturel. Le critique nous en met en garde :

Il serait trop réducteur de suggérer que *Le Soleil du lac qui se couche* offre un plaidoyer en faveur d'une vision transculturelle du vécu. Il est toutefois évident que, par sa complexité discursive transculturelle, ce récit nous incite à réfléchir sur le pouvoir de la réflexion esthétique qui, sous toutes ses influences et toutes ses formes, sait transformer pour le bien la vision de soi comme celle du monde. (p. 162)

Quoi de plus évocateur que de réfléchir — par le biais du récit — au va-et-vient entre le vécu, notre monde transculturel et la production esthétique ? Et ce, afin de saisir de manière encore plus profonde les ancrages référentiels et symboliques de l'identité et de l'altérité.

Dans les pages finales de son étude, Kenneth Meadwell jette un pont entre « la richesse discursive » (p. 163) du roman canadien moderne d'expression française et « la variété de problématiques et d'esthétiques qui le modèlent et l'orientent » (*ibid.*). Il précise ainsi encore « l'espace polyphonique du paysage littéraire canadien » (*ibid.*). Ce sont les maillons d'une vaste histoire des idées et de la littérature, dont Meadwell nous dépeint des repères pour mettre en avant la complexité des « relations entre le *je* et autrui, lesquelles font agencer l'instance narrative identitaire » (p. 166). Aussi, poursuit le critique, « l'altérité peut-elle se revêtir de multiples formes issues d'autant de figurations, de configurations et d'entrecroisements des relations humaines, formes qui identifient la figure solitaire et celles qui donnent naissance à la classification du groupe » (p. 166). *Narrativité et voix de l'altérité. Figurations et configurations de l'altérité dans le roman canadien d'expression française* offre, avant tout, l'avantage d'une synthèse présentant avec une chaleureuse sympathie — citations et notions théoriques à l'appui — l'itinéraire littéraire, historique et culturel des textes marquants du patrimoine des lettres canadiennes d'expression française dans la modernité.

Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé.*
L'aventure de la théorie littéraire
Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011, 321 p.

Cosmin Toma
Université de Montréal

Que *fut* la théorie littéraire ? C'est ainsi qu'on pourrait formuler la question directrice de *La Faute à Mallarmé*, ouvrage qui tente d'opérer la mise entre parenthèses d'une « aventure » qui est sans doute loin d'être terminée. Toutefois, en un certain sens, la théorie est bel et bien quelque chose du passé : les années 1960 à 1980 sont derrière nous et la plupart des penseurs qui marquèrent cette époque se sont éteints. L'heure est donc venue d'en faire le récit sur le mode historiographique, et Vincent Kaufmann relève le défi en relatant les combats, les péripéties et les découvertes qui ont contribué à la

configuration des champs littéraire et universitaire d'aujourd'hui. Ce parti pris, qui tient son sujet à distance à coups de citations narquoises et de simplifications parfois critiquables mais inévitables, insiste résolument sur le « prétérit » de la théorie littéraire, comme si celle-ci désignait avant tout les œuvres de Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Lacan et Jean-François Lyotard, etc. — autrement dit, un monde, semble-t-il, révolu. Il s'agit donc de raconter l'« histoire », échelonnée sur trois décennies, de ce que Kaufmann rebaptise plus spécifiquement le « théorique-réflexif », tout en gardant à l'esprit le spectre de Mallarmé, d'un côté, et l'irruption futuriste de la « médiologie », de l'autre. On est donc ici entre l'absolutisation de la littérature et sa dévaluation ou réinscription dans un nouveau régime épistémologique.

On ne saurait assez souligner la clarté dont Kaufmann fait preuve lorsqu'il aborde ce sujet, clarté presque confondante en ce qu'elle dissipe des ténèbres qui, dans certains cas, avaient vocation à demeurer aussi épaisses que possible (je songe ici notamment à Blanchot et à ses héritiers). D'où la force du livre : il arpente un labyrinthe obscur et accidenté d'un pas toujours sûr et, s'il ne nuance pas systématiquement ses observations au passage, il ne déroge jamais au devoir de justesse qui incombe à quiconque souhaite restituer ce que le « théorique-réflexif » a pu produire de plus stimulant. Il s'agit donc d'éviter les écueils de l'ouvrage tristement célèbre d'Alain Renaut et de Luc Ferry, *La Pensée 68* (1988), qui lui aussi se veut une fresque — « à chaud » — de cette époque, sans toutefois daigner prendre au sérieux les thèses et théories que Mai 68 aurait propulsées au premier plan. Autrement dit, *La Faute à Mallarmé* n'a aucune

maille idéologique à partir avec les figures de cette époque ou, en tout cas, pas sur un mode caricatural.

C'est d'ailleurs en réponse à certains discours catastrophistes récents — notamment ceux de Tzvetan Todorov (*La Littérature en péril*, 2007) et de William Marx (*L'Adieu à la littérature*, 2005) — que *La Faute à Mallarmé* vise à rendre à la mouvance « théorique-réflexive » ce qui lui appartient. Todorov accuse la *French Theory* d'être à l'origine du prétendu déclin que connaîtraient à l'heure actuelle non seulement la littérature (française), mais aussi le système d'éducation (français) et la culture (française), alors que Marx dépeint l'interminable descente aux Enfers du prestige des milieux littéraires. De tels brûlots, aussi révélateurs et perspicaces soient-ils par ailleurs, participent d'un malaise global dont on peut également repérer les traces du côté britannique (*What Ever Happened to Modernism?* de Gabriel Josipovici en 2010 ou encore le « post-manifeste » « *Nude in Your Hot Tub* » de Lars Iyer en 2011). Ainsi, en s'empressant de signer l'arrêt de mort (ou presque) de la Grande Littérature, on fait signe, *a posteriori*, vers la panique qui s'est emparée des études littéraires. Or, affirme Kaufmann, celles-ci n'y sont pour rien :

Un des objectifs de cet ouvrage est de montrer que la théorie littéraire n'a pas été l'agent d'un irréversible déclin de la littérature, fatalement engagé par d'illustres prédécesseurs, mais au contraire un moment de *résistance* à l'avènement d'une société « spectaculaire » dans laquelle le sens, la fonction et la place de la littérature ont été considérablement modifiés et pour le coup dévalorisés. (p. 11 ; c'est Kaufmann qui souligne)

S'il est question ici de fin et de fins, c'est plutôt dans la mesure où la théorie littéraire aurait rendu un *service* inestimable à la littérature, incarnant son dernier soubresaut avant l'invasion

médiatique qui s'ensuivit et qui balaya le rayonnement des Lettres pour de bon. Du moins tel est le récit sur le fond duquel s'inscrit l'ouvrage de Kaufmann et, qu'on y adhère ou non — à mon sens, il est à la fois absolument vrai et absolument faux —, on ne saurait douter de sa pertinence.

Avant de résumer, une petite précision : le livre se clôt sur une série d'entretiens que je citerai mais que je ne commenterai pas à proprement parler.

Les vases non-communicants

L'après coup de la littérature, dit Kaufmann, c'est la théorie. Vu sous cet angle, le courant théorique-réflexif se serait développé en France au moment même où le littéraire en tant que tel commença à décliner au profit des nouvelles technologies. C'est pourquoi le théorique-réflexif s'est avant tout attaché à la question de l'*autonomie*, notion qui aurait partie liée avec l'appel muet de la reconquête. Kaufmann définit ainsi la théorie littéraire « comme le projet de décrire, mais aussi de défendre la littérature dans son autonomie ou dans sa spécificité » (p. 14), rattachant de ce fait la question du théorique à celle de l'« espace littéraire », de la « littérarité » ou de ce que j'appellerais la perpétuelle hantise de l'absolu littéraire. Le théorique-réflexif aurait donc jeté les bases d'un discours de surenchère et de déni au moment même où la valeur de son objet se mit à chuter vertigineusement.

Cette insistance (que d'aucuns qualifieraient d'excessive) sur l'autonomie de la « chose littéraire » n'aura toutefois pas attendu la scène française des années 1960 pour se manifester.

Non seulement Mallarmé était-il déjà passé par là, mais le *New Criticism* américain aussi, dont on sait la conception en vase clos de l'œuvre littéraire. Par ailleurs, la *Rezeptionsästhetik* allemande, à laquelle sont associés les noms de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser, aura également soutenu une certaine autonomie du texte comme tel, sans que cette mouvance entretienne pour autant des liens explicites avec les thèses analogues épousées en France à la même époque. Comme l'écrit Kaufmann, « [l']enjeu du théorique a été moins théorique qu'idéologique ou politique, ou encore éthique » (p. 28). C'est là, en effet, que réside la spécificité française par rapport aux théories concurrentes de l'autonomie : de manière fort paradoxale, le théorique-réflexif accorde à celle-ci un sens double, mobilisant d'un seul tenant un discours *esthétique* et un discours *politique* : c'est d'ailleurs le même enjeu qui se dessine derrière la « souveraineté » de Bataille, ancêtre de la problématique qui se dessine ici.

Mais c'est plutôt Blanchot qui donne le coup d'envoi à l'aventure de *La Faute à Mallarmé*. En rappelant les principales thèses de *L'Espace littéraire*, notamment celle de la « solitude essentielle » de l'œuvre — cette séparation absolue qu'on entrevoit à travers le mythe d'Orphée —, Kaufmann affirme qu'il s'agit là d'un acte qui cherche à « poser *une fois pour toutes* la littérature dans une différence absolue par rapport à tout, comme si sa force dépendait d'une pureté destinée à se perdre » (p. 30 ; c'est Kaufmann qui souligne). Ce serait là l'aboutissement logique de la distinction mallarméenne entre langage « brut » et langage « essentiel », qui influera sur toutes les analyses du Blanchot d'après-guerre et dont la résonance anti-sartrienne (du moins en ce qui concerne le débat sur la transparence du signe) marquera durablement l'époque. C'est

d'une telle prise de position que procède également la notion capitale de « réflexivité » : entre la littérature *et* la littérature, il y a redoublement, auto-mimésis et hermétisme, autant de concepts qui contribueront à la construction de l'édifice théorique.

Rétrospectivement, on pourrait s'étonner de ce que le postulat de l'autonomie littéraire ait produit un nombre aussi important de discours critiques. Après tout, la notion d'autotélisme, prise à la lettre, devrait plutôt interdire de disserter sur les œuvres, dont la résistance et l'étanchéité seraient absolues. Pourtant, c'est tout l'inverse qui se produit : à partir des années 1960, la théorie prolifère et s'épanouit au nom d'une défense rhétorique de l'autonomisation du champ littéraire. Encore une fois, c'est la figure de Mallarmé qui se voit dotée d'un statut exemplaire : ses « poèmes critiques », situés à mi-chemin entre littérature et théorie, s'imposent comme modèles au même titre que les Romantiques de Léna, qui bercèrent les mêmes ambitions avant lui. La question du *style* devient ainsi primordiale, se manifestant dans toute sa splendeur chez Barthes et chez Derrida, qui accordent, on le sait, une importance hors pair à la notion d'*écriture*. Par ailleurs, à en croire Kaufmann, ce sont les théoriciens et non les écrivains « purement » littéraires qui auront permis à l'*intransitivité* de l'écriture de s'implanter jusqu'en Amérique du Nord et au-delà, car, écrit-il, « [l]e théorique est non seulement l'effet de l'autonomie, mais il en est également la clé de voûte » (p. 41).

Il s'agirait avant tout d'un problème de *représentation*. Qui dit « autonomie » dit indépendance, voire autarcie, et la portée politique de ce terme moteur n'aura échappé à

personne. Bien au contraire, c'est à partir de lui que pourra se poser la problématique de l'avant-gardisme : certes, il importe de savoir qui représente qui à l'Assemblée, par exemple, mais davantage encore de comprendre *comment* fonctionne le code sémantique sur lequel repose la littérature et la politique — autrement dit : le langage — afin de mieux le démonter, c'est-à-dire de le déconstruire. Pour Kaufmann, il s'agit là de l'un des symptômes les plus évidents du processus d'auto-institutionnalisation de la théorie, dont la conséquence principale aura été l'élaboration d'un langage (et certains diraient : d'un jargon) qui témoigne d'une sorte de dédoublement : on est ainsi passé de l'hermétisme de l'œuvre à l'hermétisme de l'ouvrage critique. Le succès de ce que Kaufmann appelle le « scientisme » du premier moment théorique-réflexif, c'est-à-dire le devenir-structurel et sémiotique de la « chose littéraire », se sera finalement retourné contre l'œuvre elle-même, la submergeant sous des babélismes qui auront prêté le flanc aux parodies les plus variées. Kaufmann se contente de rappeler les effets de scientificité, tributaires du champ linguistique et tout particulièrement de l'École de Genève, dont sont empreintes les théories de Genette, du premier Todorov, de Greimas et de bien d'autres. Il faudra attendre l'« auto-dénonciation » de Barthes, que Kaufmann désigne comme étant la figure la plus représentative de la mouvance, pour qu'advienne ce qu'on a baptisé aux États-Unis le « poststructuralisme », tout entier dirigé contre le scientisme de ses prédécesseurs.

C'est Barthes aussi qui est à l'origine de l'incontournable « mort de l'auteur », que Kaufmann n'hésite pas à qualifier de « meurtre », signalant au passage que la critique en a tiré un profit incalculable : « Là où était l'auteur, le commentateur peut

donc advenir, pourvu désormais d'une voix et d'un coefficient de "solitude critique" », écrit-il. Muni de l'acte de décès de l'auteur, le théoricien peut dorénavant se lancer dans l'analyse purement structurelle de l'œuvre, définie comme dénuée de toute intentionnalité. Ainsi, il va de soi que les innombrables couches sémantiques du texte en tant que tel (conséquence multiforme de son « ironie » singulière) nécessitent l'intervention d'un professionnel du commentaire... On aura noté ici l'ironie de Kaufmann lui-même, qui n'hésite d'ailleurs jamais à employer des tropes empruntés à l'économie pour faire saillir les (véritables ?) enjeux et motivations des principaux acteurs de la Théorie. En effet, l'auteur porte une attention particulière aux « investissements » et « intérêts » des figures institutionnelles, notamment lorsqu'il aborde la scène américaine.

À titre d'exemple, l'École de Yale, réunie autour de l'expatrié belge Paul de Man, prônera une résistance radicale à toute forme de théorisation, en soulignant l'essentielle indécidabilité des textes littéraires, tirant ainsi le *New Criticism* du côté de Blanchot et de Derrida en vue de soutenir l'impossibilité absolue de construire un discours cohérent *sur* l'œuvre littéraire comme telle. Dans un contexte où la politisation de la littérature n'allait pas de soi, le système universitaire américain étant à l'époque encore très marqué par le désengagement du *New Criticism*, l'iconoclasme d'un De Man peut s'interpréter comme une incarnation paroxystique des thèses de la *Well-Wrought Urn*, bousculant la scène en la confrontant à ses excès latents.

La déclaration d'indépendance

Il en va tout autrement dans l'Hexagone, où la question politique est absolument incontournable. Avec la démocratisation des universités, la théorie devient de plus en plus accessible à tous, bien qu'elle ait eu pour principal moyen de diffusion le milieu de l'édition, volontiers enclin à déboulonner l'autorité des idoles académiques. Partiellement sur la touche, du moins à l'égard des institutions consacrées, la théorie a toutefois connu un rayonnement mondial dont les sorbonnards de cette époque n'auraient jamais pu rêver. Il est en effet frappant de constater — c'est l'une de ses caractéristiques les plus louables — à quel point le théorique-réflexif a réussi à s'imposer sur le plan international, donnant lieu à des échanges et à des traductions qui ont beaucoup contribué à remettre en question l'enseignement traditionnel de la littérature, fondé sur la notion de « génie national » et s'en tenant principalement à des œuvres de langue maternelle. Mais cet internationalisme, dit Kaufmann, est paradoxalement le résultat de l'influence d'un Althusser, d'un Barthes ou d'une Kristeva, qui ont tous su s'inscrire à l'intérieur de cette spécificité française qui, à l'instar de Sartre, autorise et encourage la caste intellectuelle à se prononcer sur la vie politique. Autrement dit, l'insistance typiquement française sur la politique aura en partie décroisé le traditionalisme des systèmes universitaires d'autres pays.

C'est d'ailleurs ici qu'entrent en jeu les notions cardinales de *production* et de *subversion*. Kaufmann établit un parallèle historique entre, d'une part, l'échec de 1848 qui forcera l'écrivain à faire « grève » devant la société, et, d'autre part, la

lutte contre le conservatisme gaullien des années 1960, sur deux fonds sanglants : la guerre d'Algérie et les souvenirs ineffaçables de la Seconde Guerre mondiale. À l'image des formalistes russes (bien que cette filiation soit longtemps restée insoupçonnée), mais aussi des surréalistes (même si leur valorisation du signifié parut, à cette époque, suspecte), il s'agit de conjuguer, une fois pour toutes, Littérature et Révolution. Ainsi, s'interroger sur la fabrication de l'œuvre, c'est chercher à percer ses conditions de production afin d'être en mesure de les reproduire à son tour. Cette reproductibilité relèverait d'une objectivité scientifique : savoir comment une chose est faite — saisir ses conditions de possibilité, sa construction, sa structure, son codage — signifie s'arroger un pouvoir transmissible dont la vocation est d'être universel et donc à la portée de tous. Il s'agit là, pour parler comme Blanchot, d'un certain « communisme de l'écriture ».

Mettre en relief les conditions de production de la littérature, c'est également rendre au langage sa matérialité première. Étant donné que le langage de tous les jours, le langage dit « brut », se fond dans son usage à la manière d'une pièce de monnaie que l'on échange contre un objet, il a nécessairement partie liée avec le système capitaliste dont nous serions les prisonniers. C'est pourquoi l'écrivain doit rendre au signifiant, cheville ouvrière de la langue, la place qui lui revient, en pratiquant notamment la poésie, où les effets d'interruption, d'espacement et de subversion se font sentir avec plus de force. La matérialité du mot, donc, participe du matérialisme historique et intègre l'écrivain à la dialectique (négative, de préférence) universelle. Par ailleurs, c'est toujours de l'écrivain qu'il s'agit et jamais de l'auteur, puisque celui-ci est, bien entendu, défunt, ayant retrouvé l'anonymat de sa solitude

essentielle. Ainsi, il s'agira dorénavant d'exalter le pur « faire » de l'œuvre, son opérativité et donc son *poïein*, autorisant le versificateur à côtoyer enfin sans vergogne le producteur agricole.

Parmi les protagonistes de cette lutte, les membres de *Tel Quel* font figure de chefs de file, à commencer par Philippe Sollers et Julia Kristeva. Mais Kaufmann insiste également sur les apports de Jean-Joseph Goux et de Jean Ricardou. Le premier, connu pour avoir théorisé le Nouveau Roman au-delà de ses premières manifestations, propose une théorie absolument paradigmatique : l'écrivain, selon lui, est toujours déjà du côté de la révolution, car il travaille le *corps* même de la lettre, par opposition à son symbolisme échangeable. Toutefois, la pensée de Goux se heurte à un paradoxe majeur, typique de cette époque et auquel Kaufmann est particulièrement sensible : bien qu'ayant théorisé l'émancipation du signifiant à travers l'écriture, Goux ne s'est jamais tourné vers la production littéraire *comme telle* : autrement dit, il n'aura jamais *fait* de la littérature. Par contraste, Jean Ricardou a lui aussi théorisé le Nouveau Roman, mais il est pour ainsi dire « passé à l'acte » en fondant ses ateliers de « textique », persistant jusqu'à nos jours dans une pratique scripturale anonyme et explicitement communiste qui tente d'accomplir une véritable « praxis » de l'écriture tout en contrant la tendance néo-libérale qui empêcherait les citoyens et citoyennes d'accéder à l'écriture. Au fond, nous serions tous des écrivains — ou plutôt des « scripteurs », pour reprendre ici un terme de Barthes — plus ou moins refoulés et c'est pourquoi la révolution consistera en une émancipation de la production écrite et de ses producteurs. Mais Kaufmann l'affirme :

Seule la reconversion de *tous* les lecteurs en producteurs de sens permettrait de concrétiser l'utopie d'un communisme de l'écriture. Il suffit d'un seul réfractaire à son propre désir d'écrire, on peut être sûr qu'on le trouvera toujours. Il suffit d'un seul qui préférerait lire plutôt qu'écrire, d'un seul récupérateur, d'un profiteur passif, d'un seul pur lecteur en somme, et tout s'écroule. L'échange, la communication et le partage des tâches sont rétablis. (p. 132)

Le krach révolutionnaire

Le théorique a donc achoppé à une impossibilité fondamentale et cet échec (à la fois esthétique et politique) en a fait l'un des boucs émissaires de la crise actuelle, qu'on l'envisage comme littéraire ou plus généralement culturelle. Kaufmann le dit bien : le « théorique-réflexif » n'aura finalement joué qu'un rôle mineur dans les événements de Mai 1968 et c'est pourquoi la décennie qui s'ensuivit fut dominée par la question brûlante de l'*après coup*. Alors qu'aux États-Unis, la conjonction entre théorie et politique mit plus de temps à se manifester et à s'imposer, en France, l'engagement des intellectuels (peu importe leur distance ou leur proximité vis-à-vis de Sartre) dut peu à peu se transformer en subversion. Autrement dit, l'impossibilité de mobiliser les foules par la parole théorico-poétique fit en sorte que la clandestinité, la subtilité et le secret devinrent les nouveaux mots d'ordre. C'est peut-être pour cette raison que la déconstruction, moins proche des milieux agitateurs les plus flagrants (*Tel Quel*, *Change*, etc.), prit véritablement son essor dans les années 1970, c'est-à-dire dans la foulée de Mai 68.

Mais Kaufmann nous assène que ce ne fut malgré tout qu'un essor circonscrit et limité : au-delà du rayonnement international de Derrida (notamment aux États-Unis) et de l'estime dont il jouit dans certains milieux français, il ne faut pas succomber au leurre qui voudrait que le théorique-réflexif ait été à lui seul l'origine des bouleversements culturels qui marquent ce début de 21^e siècle. On conçoit que c'est sans doute avec une pointe d'ironie que Kaufmann reproduit les propos d'Avital Ronell (dans la partie « Entretiens » de *La Faute à Mallarmé*) lorsqu'elle affirme que « Barack Obama [...] n'aurait pas été possible sans l'interruption qui nous a été imposée par les questionnements cruciaux de Derrida, Deleuze, Foucault, Lyotard, Lacoue-Labarthe, Kofman, Lacan, Levinas, Nancy et d'autres » (p.287). Il faut donc savoir garder les proportions.

Il n'y aura donc pas eu de véritable passage à l'acte : la révolution n'aura jamais eu lieu, ou du moins pas sous la forme escomptée. Par ailleurs, le schéma romantique d'après lequel l'écrivain doit, à travers son engagement littéraire, se sacrifier pour qu'un renversement politique et social puisse advenir, a lui-même été dévalorisé ou en tout cas déconstruit par la plupart des acteurs du théorique-réflexif. Cette caducité du modèle même qui fit la portée paradoxalement sociale de l'écriture est lourde de conséquences et a fini par engendrer un discours essentiellement *mélancolique*, manifestation ultime de l'après coup. La pertinence d'un tel terme a d'ailleurs accéléré l'implantation prestigieuse de la psychanalyse (lacanienne, notamment) sur la scène intellectuelle française, comme s'il avait fallu sublimer cette révolution qui n'a jamais eu lieu. On est ainsi passé de la notion de *subversion* à celle de *perversion*, pour reprendre les termes de Kaufmann. En effet, la

transgression s'avéra un excellent moyen de contourner la question de l'échec politique.

Mais à tout prendre, c'est peut-être le *langage* (au sens large du terme) qui résume le mieux les préoccupations du moment théorique-réflexif. Sollers le dit aussi directement et explicitement que possible : « Article un : le langage. Article deux : le langage. Article trois : le langage. Article quatre : le langage. L'enjeu, c'est la pensée même du langage... » (p. 299) C'est du langage que découle également le concept de « code », qui oscille entre la question directrice du structuralisme (« comment c'est fait », c'est-à-dire quelle est sa genèse, son pro-gramme ?) et celle de l'activisme politique. En effet, comme nous l'ont appris les *Mythologies* de Barthes, maîtriser la lecture des codes et de leurs stéréotypes, c'est maîtriser le discours du pouvoir et apprendre éventuellement à le contrer, mais c'est aussi une façon d'entrer en rapport avec l'inaccessibilité du secret, avec cela qu'on nous cache pour mieux nous asservir (d'où, une certaine complicité entre le théorique-réflexif et les théories du complot). Quoi qu'il en soit, quiconque souhaite s'affranchir du Grand Code doit se tenir prêt à verser dans l'illisible même, c'est-à-dire à déchiffrer l'indéchiffrable, à décoder l'indécodable. Cette limite, qui nous donne encore à penser aujourd'hui, est peut-être ce que le concept d'« écriture » a produit de plus fécond.

L'à-venir

Si le « théorique-réflexif » est parfois dénigré aujourd'hui, il ne l'est jamais moins que lorsqu'on lui attribue une influence qu'il n'a pas eue. La position hiérarchique de la littérature à l'heure

actuelle, nous dit Kaufmann, n'a rien à voir avec Foucault, Barthes, Derrida, Kristeva, etc., et tout à voir avec la « victoire » des nouvelles technologies sur les vieux modèles épistémologiques. Ainsi, la théorie n'aurait été que la dernière saccade, le dernier rôle de la Littérature avant son interminable trépas — son « mourir », pour parler comme Blanchot. Mais le comble de l'ironie, c'est qu'Internet a peut-être accompli un certain nombre des aspirations principales de la mouvance théorique-réflexive, surtout à travers la mise en place de l'hypertexte universel (décentralisation absolue de l'écriture) et de l'anonymat pur (mort de l'auteur). De plus, la prophétie de Blanchot selon laquelle l'essence de la littérature serait d'aller vers sa disparition s'est avérée, sous un certain angle — celui du prestige de la littérature —, absolument irréfutable.

Dans tous les cas, si disparition il y a, elle nous somme de la raconter sans cesse et si cela entraîne son lot de simplifications (parfois à outrance), le récit est nécessaire malgré tout. Ceci dit, Kaufmann présente parfois certains penseurs sous un angle un brin réducteur, notamment lorsqu'il affirme qu'à l'inverse du Situationnisme, la Théorie aurait totalement ignoré les nouveaux médias. Mais lorsqu'on pense aux ouvrages, articles et entretiens que Jacques Derrida a consacrés à cette question (notamment *Échographies de la télévision*) — peu importe leur peu de visibilité relative au sein de son œuvre —, on ne peut s'empêcher de rappeler que les concepts articulés par le théorique-réflexif ont plus de pertinence qu'on ne le croit lorsqu'il s'agit d'aborder la situation technologique telle qu'elle se présente à l'heure actuelle : Bernard Stiegler, par exemple, ancien élève de Derrida et héritier de cette « génération », est ici un incontournable.

Enfin, nul autre que le doyen, Maurice Blanchot, dans son *Entretien infini*, nous rappelle que la notion de « livre », tout comme celle de « langage », va bien au-delà du stylo et du papier :

Lorsque je parle de « la fin du livre » ou mieux de « l'absence de livre », je n'entends pas faire allusion au développement des moyens de communication audio-visuels dont tant de spécialistes se préoccupent. Qu'on cesse de publier des livres, au bénéfice d'une communication par la voix, l'image ou la machine, cela ne changerait rien à la réalité de ce qu'on nomme « livre » : au contraire, le langage, comme parole, y affirmerait encore davantage sa prédominance, sa certitude d'une vérité possible.¹

Qu'on soit d'accord ou non avec ces remarques, il est clair que l'horizon de la théorie littéraire n'a jamais été aussi restreint qu'on pourrait le penser. Ceci dit, Kaufmann a tout de même raison d'insister sur ce point, car il y a bel et bien une différence de *degré* entre le langage au sens restreint du terme et le langage tel qu'il se manifeste dans les médias. Et c'est peut-être ce simple degré, ce *rien-du-tout* qu'on arrive à peine à saisir, qui est à l'origine du décalage entre notre pensée à « nous », aujourd'hui, et celle des décennies qui nous ont précédés. *La Faute à Mallarmé* nous aide à penser cet écart imperceptible de manière exemplaire et, pour ceux qui comme moi appartiennent à une génération pour qui ces débats émettent un écho simultanément proche et lointain, on ne saurait énumérer tout ce qu'un tel ouvrage nous enseigne.

¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. vii.