

Québec français



Partenaires dans l'improbable

Steve Laflamme

Number 152, Winter 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/44202ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laflamme, S. (2009). Partenaires dans l'improbable. *Québec français*, (152), 94–96.



La littérature existe pleinement non pas quand l'œuvre est écrite, mais quand un lecteur remonte le cours des phrases et des mots pour devenir, par ce moyen, cocréateur de l'œuvre.

Hubert Aquin, *Blocs erratiques*

Partenaires dans l'improbable

par Steve Laflamme*

L'observation est frappante : on a tendance à traiter du fantastique, la plupart du temps, en ne tenant compte que du rôle des personnages vis-à-vis de l'intrusion dans le réel d'un phénomène insolite, le plus souvent surnaturel. En effet, plusieurs ouvrages qui se consacrent au fantastique appréhendent le genre d'un point de vue thématique sinon narratif : qu'est-ce qui arrive au protagoniste et qui le trouble, et au moyen de quels mécanismes l'histoire que vit ce dernier est-elle racontée ? Seulement, dans son *Introduction à la littérature fantastique* en 1970, Tzvetan Todorov évoquait le rôle dévolu au lecteur dans l'efficacité du texte fantastique. Bien qu'on puisse s'afficher en désaccord avec certaines théories de Todorov (c'est mon cas), il faut toutefois saluer son initiative de s'intéresser au rôle du lecteur – pour peu qu'il occupe bel et bien un rôle – dans le récit fantastique. En effet, lorsqu'il affirme que le fantastique ne peut être investi d'une signification allégorique ou poétique, par exemple, Todorov semble imputer le bon fonctionnement du récit fantastique au lecteur, comme si c'était dans l'œil de ce dernier que les mécanismes du texte pouvaient opérer.

Pourtant, on semble parfois oublier qu'une œuvre est fantastique d'abord et avant tout dans la mesure où elle convoque les éléments essentiels suivants : l'insolite survient (a)

dans un cadre réel (b) et déstabilise le protagoniste (c) au point de l'entraîner dans une quête d'explication (d) qui ne peut se solder que par l'impossibilité de trouver une explication rationnelle aux événements (e). Ainsi, le lecteur et sa « contribution » au texte ne se trouvent aucunement impliqués dans les éléments définitionnels du genre. Et pour cause : suffirait-il qu'un lecteur imperturbable lise de part en part le *Dracula* de Bram Stoker sans broncher pour qu'on affirme que ce roman n'appartient plus au fantastique ?

Des contours flous...

Comment anticiper la réaction qu'entraînera le texte fantastique sur le lecteur ? À une époque où le scepticisme est à l'honneur, où la science est gardienne de la Vérité, où la crédulité a fait place à la méfiance, les réactions humaines devant l'inexplicable sont certainement plus mitigées qu'autrefois. Qui plus est, il n'existe pas deux lecteurs identiques, et si l'un peut se voir troublé par le récit fantastique qu'il lit, l'autre y sera peut-être indifférent ; pour un lecteur anxieux, maintenu en haleine, il s'en trouvera un autre qui pestera contre les défauts de ce genre qui accorde trop d'importance à un imaginaire irréaliste ; pour chaque néophyte, on trouvera un amateur expérimenté du genre qui saura reconnaître les procédés qui mènent à l'effet fantastique. Autrement dit, le narrateur

du texte fantastique n'exerce aucun pouvoir sur les sentiments qu'il aimerait que le lecteur éprouve à la lecture du récit. Les seuls éléments sur lesquels l'auteur de fantastique peut exercer un contrôle assuré, c'est l'intrigue et les personnages qui s'y trouvent impliqués. Pour qu'il y ait fantastique, le lecteur doit assister au trouble d'un personnage devant l'inexplicable – et non pas nécessairement être appelé à se mettre à sa place, quoi qu'en dise Todorov, qui prétend que « l'hésitation du lecteur est [...] la première condition du fantastique¹ ».

Par sa nature même, le récit fantastique est un texte de *fiction* qui propose un pacte de lecture particulier : le lecteur sait dès le départ que ce qu'il s'apprête à lire n'est pas une histoire avérée, qu'il prendra connaissance d'un récit qui s'éloigne du réel, même s'il y prend ancrage. Le simple fait que la plupart des éditeurs d'œuvres fantastiques dévoilent l'appartenance de l'œuvre au genre « Fantastique », sur la jaquette du livre, désamorce toute possibilité de croire à la véracité de l'histoire racontée – condition *sine qua non* d'un texte qui puisse susciter, chez le lecteur, tout sentiment pouvant se rapprocher de ceux que ressent le protagoniste. Au lieu d'exacerber la catharsis, on prédispose plutôt le lecteur à recevoir l'improbable, comme on anesthésie le patient avant une intervention chirurgicale... Bref, le récit fantastique n'autorise pas le même abandon que le récit réaliste, car il ne raconte pas une histoire à laquelle le lecteur peut entièrement s'identifier.

Tant mieux si le lecteur est en mesure de vivre une catharsis suffisamment forte pour s'imaginer à la place du protagoniste ; mais le plaisir de lire le fantastique ne provient pas, selon moi, de la capacité à incarner le personnage : il provient de la lecture de certaines *indéterminations*, c'est-à-dire de zones du texte et / ou de l'intrigue dont le caractère est indéfini ou qu'on présente avec plus ou moins de précision. La contribution du lecteur à l'œuvre fantastique consiste peut-être, dans ce cas, à tenter une (*re*)constitution du sens à donner à l'œuvre, à prendre part à la démarche heuristique propre au genre – mais à le faire en tant qu'observateur extérieur : « Le plaisir de la lecture [de récits fantastiques] réside essentiellement dans la construction effective d'une signification. Ce n'est pas l'indétermination en soi qui importe, mais bien ce qu'elle permet au lecteur de faire² ».

Un plaisir de perdu, plusieurs de retrouvés

L'extrême difficulté de placer le lecteur dans le rôle du protagoniste du texte fantastique signifie-t-elle pour autant qu'il faille abandonner le lecteur à un rôle passif ou de froid observateur ? Il est possible, au contraire, de faire irradier l'étrangeté propre au récit fantastique jusqu'au lecteur, en jouant sur les indéterminations, plus précisément en cherchant à *compliquer l'acte de lecture*, dans le but de rapprocher le lecteur le plus possible du sentiment d'impuissance ou de perte de repères que vit le protagoniste. Si pour le personnage qui est témoin de l'insolite le familier perd de sa familiarité (d'où l'expression *unheimliche*³ qu'utilise Freud pour désigner l'« inquiétante étrangeté » qui émane de ce qu'un élément présente à la fois les traits du connu et de l'inconnu), pourquoi ne pas tenter d'enlever à l'acte de lecture de sa familiarité, question de déraciner le lecteur de sa zone de confort ?

Dans cette optique de « complication volontaire des mécanismes de lecture », voyons en quoi trois récits fantastiques du XX^e siècle parviennent à déstabiliser également le lecteur en trafiquant les mécanismes de la lecture.

« Le tapis » ou l'intrigue dérobée

Le premier des trois récits auxquels nous nous attardons dans cet article a été écrit par l'écrivain belge Jacques Sternberg en 1974 et s'intitule « Le tapis ». Sa brièveté me permet de le reproduire ici en entier.

L'enfant avait placé une vaste caisse au milieu de la chambre et, depuis quelques heures déjà, il naviguait ainsi, brassant le vide, dévisageant l'horizon enfui dans le mur, le tapis figurant l'océan, la caisse,] un voilier de fort tonnage.

Vers six heures, comme chaque soir à cette heure, le père rentra du travail.

Il pénétra dans le salon, il eut le temps de désapprouver l'idée de son fils, il atteignit à cet instant le tapis, coula à pic et se noya⁴.

La fantasmagorie de ce récit provient évidemment du caractère surnaturel de la chute, au propre et au figuré : l'enfant est investi du pouvoir de travestir le réel pour s'amuser et son père se fait happer par le nouvel univers du gamin. Mais c'est plutôt le malaise qui gagne le lecteur au terme de la lecture qu'il est intéressant d'ausculter ici⁵. Ce malaise provient peut-être d'une déstabilisation due à la

brièveté excessive du récit, dirais-je. En trois paragraphes, le lecteur n'a pas eu le temps nécessaire pour se représenter l'intrigue et ses implications, n'a pas eu le temps de valider la plausibilité du récit. Il semble donc que le lecteur manque d'information pour se sentir confortable à la lecture de ce texte.

Pour expliquer cette résistance du lecteur, il faut peut-être recourir à des notions formulées par Gilles Thérien, sémioticien qui trouve dans l'acte de lecture cinq processus⁶. Parmi ceux-là, le *processus argumentatif* est celui qui concerne le défilement de l'information, l'ordre du discours : c'est cette faculté que possède le lecteur d'organiser l'information afin de se représenter une intrigue, dans le cas d'un texte de fiction comme « Le tapis » de Sternberg. Dans ce récit fantastique, on l'a vu, le processus argumentatif est entravé par un manque d'information : la brièveté du texte ne permet pas au lecteur de mettre en place tous les mécanismes préalables à l'acceptation de l'insolite ; il ne connaît qu'un minimum d'informations au sujet des deux personnages et du cadre spatial dans lequel se déroule le récit. La chute du texte ne peut que prendre le lecteur par surprise puisqu'il reste sur sa faim, n'ayant pas eu le temps de focaliser sa vision du texte dans le respect de paramètres de base.

« Disappearing Act » ou la disparition de l'écrit

Thérien relève aussi le *processus cognitif*, qui en appelle à la reconnaissance de la signification transmise par les mots (du point de vue lexical) et les phrases (du point de vue syntaxique). Ainsi, le processus cognitif est assez primaire, en ce qu'il est un des premiers que développe l'humain en bas âge – c'est sans doute pourquoi ce processus apparaît en deuxième position parmi les cinq qu'énumère Thérien, n'étant devancé que par un seul autre processus, auquel nous nous attarderons plus loin.

Une nouvelle du fantastiqueur américain Richard Matheson réussit à freiner le mécanisme de lecture en brouillant le processus cognitif. « *Disappearing Act* »⁷ raconte l'histoire d'un homme qui assiste à la disparition progressive de tout son entourage (femme, enfants, amante, amis, maison) puis de sa propre identité. Tout disparaît et entraîne dans sa disparition toute trace rétroactive de son existence : le protagoniste est le seul à savoir que ces gens et ces choses ont déjà existé. L'histoire est racontée sous la forme

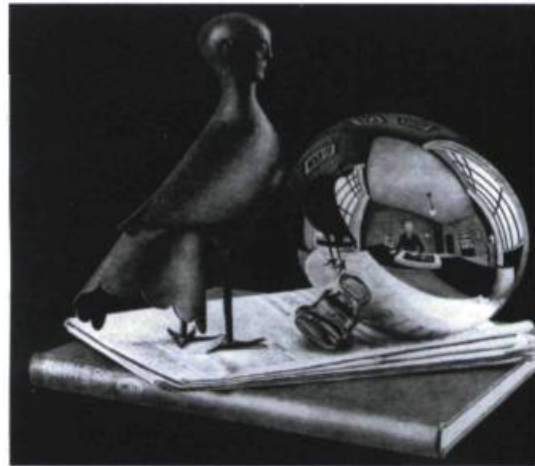
d'un journal personnel dont on dit (en incipit) qu'il a été trouvé dans un café de Brooklyn, à côté d'une tasse de café à moitié pleine. La chute de la nouvelle se lit comme suit :

Tout ce que je possède, c'est ce que je suis – mon corps et les vêtements qui le recouvrent. Toutes mes pièces d'identité ont disparu de mon portefeuille.

Ma montre a disparu aussi. Sans que je m'en aperçoive. De mon poignet.

Elle portait au dos une inscription. Je me la rappelle. À mon chéri avec tout mon amour. Mary.

Je suis en train de boire une tasse de café



La dernière phrase, laissée en suspens par l'interruption de l'écriture du mot « café » bouleverse l'acte de lecture. Le lecteur est à même de comprendre que le narrateur a lui aussi disparu, et qu'il assiste à ni plus ni moins que les derniers mots du protagoniste. Surtout, le lecteur est obligé de constituer le sens de ce syntagme incomplet : il doit se rappeler les informations dévoilées dans l'incipit pour pallier l'infraction au processus cognitif. Ce ne sont pas les mots ni les phrases qui communiquent une information, ici ; c'est leur absence.

Ce procédé qui affecte l'acte d'écriture (et donc l'acte de lecture ensuite) dote le texte d'une « fausse authenticité » comparable à celle à laquelle ont eu recours, en 1999, les producteurs du film *Blair Witch Project* : avant la sortie du film, on a titillé les spectateurs en faisant croire à la découverte d'un enregistrement révélant la disparition de trois jeunes, incarnés par trois comédiens qu'on n'a jamais revus par la suite, faisant croire à un documentaire plus qu'à un film de fiction. Cette « fausse authenticité » a aussi été récupérée en 2000 par Mark Z. Danielewski dans *La maison des feuilles*⁸.

« L'objection » : double régression

La nouvelle « L'objection » de Jacques Brossard (1971)⁹ paraissait au lendemain de la crise d'Octobre et, comme nombre d'autres récits du recueil *Le métamorphaux*, traduit l'étouffement ressenti par l'auteur après cet épisode d'oppression. Le protagoniste, isolé chez lui en raison d'une tempête de neige, voit les objets de son foyer se détraquer : le grille-pain refroidit les aliments, le téléviseur ne sait plus offrir que des grésillements et des zébrages, etc. Même les livres refusent de suivre la logique : dans les *Confessions* de Rousseau, le protagoniste-narrateur lit Le Clézio ; dans les *Essais* de Montaigne, il trouve du Buzzati.



La chute de cette nouvelle laisse le lecteur pantois et, tour de force extraordinaire, le prive des réponses auxquelles il s'attend, pour la simple raison que l'acte de lecture ne permet plus, à ce stade dans le texte, de déchiffrer une signification absolue : le narrateur-protagoniste, qui écrit son journal, semble à son tour se détraquer, comme les objets qui l'entourent (d'ailleurs, le titre de la nouvelle ne subit-il pas un glissement de sens, ici, pour désigner non plus un désir de réfutation mais bien un « processus de transformation en objet » ?) et son discours devient incohérent. Par le fait même, le lecteur est incapable de savoir précisément ce que vit l'énonciateur au moment de l'acte d'énonciation :

l'impression d'une balle bid vide eh
mou enmoi moi et jors demoi autoyr
demoi rg monté patalysie meq pieds
fixés plachez mon planger mes piess de
boid mes molletx pierre mes kamves mes
cuusses petrufiés mon srzkk métak mon
mon
tape magine avec trenesie
mai l'impressiob neplus me posséder

moumeme moi moi o toi si peyx schs ne
pas attycher pas possdéer cor pierr suis
possdé je devns objt frb² magne ecrr
lib^a lib a

aaaa aaa
aa a aaa
aaa aa
aa a
a

Encore ici le processus cognitif est en cause, mais principalement en raison d'infractions au processus neurophysiologique, celui par lequel le lecteur témoigne de sa reconnaissance des signes qu'il voit (lettres, marques de ponctuation, blancs, etc.). Autrement dit, c'est presque des troubles visuels que provoque le délire de l'énonciateur, en fin de nouvelle. Le lecteur se voit dans l'impossibilité de lire un sens dans le caractère anormalement prononcé de certains blancs (tabulations nombreuses au début des paragraphes et entre certains « mots ») ; l'économie de ponctuation trouble la lecture syntaxique du texte (qu'est-ce qui délimite une phrase ?), et le double emploi de l'apostrophe dans « l'impressiob » (d'autant que l'une est ouvrante, l'autre, fermante) dérouté le lecteur ; le signifiant (s'il y en a un) rattaché au signifié « a » mis en exposant est absent ; bref, plusieurs signes ne communiquent aucune information au premier degré. Certains regroupements de lettres ressemblent assez à des mots que reconnaît l'œil pour qu'on puisse effectuer des recoupements : le syntagme « je devns objt » est resté assez signifiant pour que le lecteur suppose que l'énonciateur, pendant l'acte d'écriture, se métamorphose lui-même en objet, se détraque comme chacun des objets qui sont devenus inopérants dans sa demeure au cours des jours précédents¹⁰.

Bref, c'est à une régression angoissante que le narrateur de « L'objection » expose le lecteur, et cette régression est double : il y a celle de l'énonciateur, qui passe d'humain à objet et qui, on le suppose, finira immobile (c'est ce que permettent d'anticiper, à une lettre près, les mots « patalysie » et « petrufiés » dans la chute du texte), et il y a celle du lecteur, qu'on oblige à revenir à ses instincts primaires pour qu'il trouve un sens à des signes qui en ont été dépossédés. L'habileté d'un tel procédé, de la part de Brossard, est de laisser juste assez d'éléments de signification pour forcer le lecteur à trouver le message qui se dissimule dans ces indéterminations linguistiques. On pourrait penser à un casse-tête incomplet.

Partager son malaise

Il est impossible de prévoir à coup sûr la réaction d'un lecteur devant le récit fantastique ; seulement, il est possible de le faire participer au trouble qui se dégage du texte. Sur le plan sémiotique, nous avons vu que la complication de l'acte de lecture atteint cet objectif, lorsqu'on s'en prend à l'un ou l'autre des processus qui interagissent au cours de la lecture. L'écrivaine Elsa Triolet disait : « Le lecteur peut être considéré comme le personnage principal du roman, à égalité avec l'auteur ; sans lui, rien ne se fait ». Dans le fantastique, je le vois plutôt comme un partenaire dans l'improbable. Il n'en tient qu'à l'auteur de trouver de nouveaux moyens de débusquer le lecteur pour lui faire vivre l'effet fantastique. On se distancera alors de la prévisibilité propre à un trop grand nombre d'œuvres du genre. □

* Professeur de littérature au Cégep de Sainte-Foy

Notes

- 1 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Essais », p. 36.
- 2 Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 14.
- 3 Littéralement : « qui n'est pas de la maison, du foyer » (*Heim* signifie « maison » en allemand) ; donc qui n'est pas familier.
- 4 Jacques Sternberg, « Le tapis », dans *Contes glacés*, Bruxelles, éd. Labor, 1998 [1974], p. 9.
- 5 Il s'agit d'un malaise bien palpable : j'ai eu plusieurs fois l'occasion de lire ce texte en entier à mes élèves, et chaque fois je sens la confusion dans leur regard ainsi que dans leurs rires hésitants.
- 6 Les processus neurophysiologique, cognitif, argumentatif, affectif et symbolique. (Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », dans *Protée*, vol. 18, n° 2, (1990), p. 67-80.
- 7 Richard Matheson, « Disappearing Act », 1953. (En français, la nouvelle a été traduite sous les titres « Escamotage » et « Auto-escamotage ».)
- 8 Voir à ce sujet mon article dans *Québec français* n° 148 (hiver 2008), p. 41-45.
- 9 Jacques Brossard, « L'objection », dans *Le métamorphaux*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1978], p. 15-42.
- 10 Une des forces de la nouvelle de Brossard est qu'à mi-chemin dans le texte, le narrateur commence à disséminer des indices du dérèglement de son énonciation en commettant des erreurs d'orthographe qu'on prend, à première lecture, pour des coquilles !

Illustrations : Maurits Cornelis Escher.