Document generated on 10/12/2024 2:30 a.m.

Recherches sociographiques

Fantasmes étranges et figures épiques dans le récit fantastique bref

Michel Lord

Volume 33, Number 2, 1992

Images, Art et culture du Québec actuel

URI: https://id.erudit.org/iderudit/056695ar
DOI: https://doi.org/10.7202/056695ar

See table of contents

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)
1705-6225 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lord, M. (1992). Fantasmes étranges et figures épiques dans le récit fantastique bref. *Recherches sociographiques*, *33*(2), 299–321. https://doi.org/10.7202/056695ar

Article abstract

From epic to novel to short story, literature has gradually moved away from the idea of a total picture and has tended instead toward the expression of a fragmentary vision, as the world has become increasingly complex, fragmented and inexpressible as a whole. However it is not certain that all authors have given up on the project of saying the unsayable and of expressing, whether conciously or unconsciously, the totality of human experience within brief texts. Over the past twenty years in Quebec, the short narrative form in the domain of the fantastic has grown considerably. In this literature, with regard to authors such as André Carpentier, André Berthiaume, Aude, Gilles Pellerin, Daniel Sernine and Marie José Thériault, one can find this will to renew the connection with the magical and the epic, while maintaining a certain measure of realty.

Tous droits réservés © Recherches sociographiques, Université Laval, 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

FANTASMES ÉTRANGES ET FIGURES ÉPIQUES DANS LE RÉCIT FANTASTIQUE BREF*

Michel LORD

De l'épopée à la nouvelle en passant par le roman, la littérature s'est lentement éloignée de l'idée de totalité et s'est plutôt acheminée vers l'expression du fragmentaire, le monde devenant de plus en plus complexe, éclaté et inexprimable dans son ensemble. Pourtant, il n'est pas certain que tous les écrivains aient abandonné le projet de dire l'indicible et d'exprimer, inconsciemment ou non, dans des textes brefs la totalité de l'expérience humaine. Le genre narratif bref, dans son versant fantastique, connaît au Québec, dans les vingt dernières années, un essor important, et l'on retrouve dans ce corpus, autour d'écrivains comme André Carpentier, André Berthiaume, Aude, Gilles Pellerin, Daniel Sernine et Marie José Thériault, cette volonté de renouer avec le magique et l'épique, tout en prenant la mesure du réel.

> L'œuvre, aujourd'hui, obsède comme appel de la synthèse, de la totalisation «organique», et résolument simple, de notre Babel effrénément chercheuse. Seulement «dans les lettres», c'est une tâche démesurée, une assomption aussi improbable que téméraire. Il y a un saut à faire qui efface/emporte tous les fragments dont l'œuvre doit procéder.
>
> Paul CHAMBERLAND, *Fragment d'art total*, p. 51.

La nouvelle fantastique, semblant se perdre dans les sentiers de l'irréel, est-elle vide de sens, ou, au contraire, riche des paradoxes les plus divers, est-elle gorgée de significations ? S'il faut en croire Georges LUKÁCS, «la nouvelle est la plus artistique des formes ; elle traduit, encore que sur un mode par cela même abstrait, le sens ultime

* Les recherches menant à la rédaction de cet article ont été faites dans le cadre d'une bourse post-doctorale accordée par le C.R.S.H.C.

de toute création artistique comme atmosphère, comme signification de son contenu même. Précisément parce que, dans la nouvelle, le regard saisit le non-sens dans sa pure nudité, sans aucun ménagement, la force envoûtante de ce regard qui ne connaît ni crainte ni espérance lui confère le sacrement de la forme ; le non-sens devient forme en tant que non-sens ; le voici éternisé ; la forme l'a accueilli, dépassé, délivré» (LUKÁCS, 1963 : 44).

Selon le théoricien allemand, seule l'épopée traduirait la totalité de la vie, le roman, qui en serait l'avatar, chercherait au mieux —et difficilement— à recréer cette totalité. Il ne reproduirait que des fragments d'existence. Dans ce sens, la nouvelle serait encore plus «évoluée» puisque, dans une perspective formelle, elle relève essentiellement de l'esthétique du fragment. Il nous semble difficile aujourd'hui de concevoir une forme comme l'épopée où le monde pourrait s'énoncer dans un seul tout cohérent, signe d'un contrat social tacite et consensuel. Dans un monde qui se fait et se défait incessamment, nous pouvons tout au plus jouer dans l'univers du fragmentaire, faire des «histoires brisées» (Paul VALÉRY), qui rendent compte de notre perception morcelée, émiettée du monde. Cela dit, peut-on vraiment supposer que l'épique —ou du moins certaines survivances de celui-ci, dont l'idée de perfection liée à un âge d'or, à un passé légendaire, mythique et, surtout, *magique*, où le divin et l'humain se côtoyaient— est définitivement mort, même dans les genres narratifs brefs ?

L'humanité a sans doute perdu au fil de son évolution cette prétention à dire le monde dans sa totalité. Nul doute que, pour l'homme moderne, l'idée de totalité que possédaient les anciens n'était qu'illusion, qu'aveuglement dans et par le mythe, où dire signifiait chaque fois tout dire, s'inscrire dans une cosmogonie de l'éternel retour du même. L'univers avait le sens que le discours lui avait donné une fois pour toutes. Il est donc normal que le merveilleux ait fleuri dans certaines formes épiques : les dieux participaient à la vie des hommes, et vice versa, à travers un univers sans aucune frontière étanche où l'on se jouait du temps, de l'espace et même de la forme corporelle et de ses capacités, les bêtes pouvant parler, les dieux se transformer en animaux et ainsi de suite. La cosmogonie, sans qu'elle soit toujours simple, pouvait s'embrasser presque d'un seul regard. On avait convenu que le monde avait un sens et, selon cette optique, la totalité se faisait rassurante, malgré les craintes que l'être humain pouvait encore éprouver dans la vie quotidienne. Selon la conscience mythique, et donc épique[1], l'univers a un sens global, toute parcelle participant du grand tout, et, finalement, il n'y a pas de fragment isolé dans le «non-sens».

1. Selon Mikhaïl BAKHTINE, «[d]ans la conception épique, «commencement», «premier», «ancêtre», «prédécesseur», «ce qui fut», etc., ne sont pas des catégories purement temporelles, mais relèvent à la fois du temps et des valeurs dont elles représentent le degré superlatif qui se réalise aussi bien par rapport aux hommes que par rapport aux choses et aux phénomènes du monde épique : dans ce passé tout est bien, et tout ce qui est véritablement bien («premier») n'est que dans ce passé», «Épopée et roman», dans *Recherches internationales* (Paris), n° 76 (3e trimestre 1976), p. 16. (On trouve le même texte, sous une autre traduction, dans Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 451.)

Cela est peut-être encore « vrai » (qui sait ?), mais, avec le temps, l'être humain a acquis d'autres convictions, le plus souvent contraires à celles du mythe, même si, chez certains, la conscience mythique demeure prégnante encore aujourd'hui. Toutefois depuis quelques siècles, avec la montée concomitante du rationalisme et de l'irrationnel (occultisme, magnétisme...), l'homme s'est constamment remis en question, revenant sur ce que d'autres générations avaient plus ou moins longtemps considéré comme acquis.

Il aurait été étonnant que l'art ne porte aucune marque de ces débats, et tout spécialement l'art déployé dans les formes narratives, longues ou brèves. Le roman conserve toutefois l'illusion que peut se recréer la totalité du monde[2], alors que la nouvelle, sur ce terrain, est d'une lucidité exemplaire. Le non-sens dont parle LUKÁCS ne signifie pas que le texte narratif bref ne veut rien dire, mais que les nouvellistes ont compris que le fragment d'univers, devenu fragment textuel, ne se comprend que par rapport à ce qui y est rapporté, et qu'il n'a d'autre ambition que d'être un moment, exceptionnel toutefois, de la parcelle d'existence qui y est rapportée. En ce sens, ce qui apparaît comme non-sens par rapport aux visées totalitaires des formes longues (épiques et romanesques) est en fait une sorte de sens du sens : repliée sur sa propre signification, de manière assez narcissique, la nouvelle vise à donner une signification d'abord et avant tout à ce qu'elle donne à voir textuellement dans sa propre texture. « Toute réalité, souligne Paul ZUMTHOR, tend à devenir signe, à impliquer une autre réalité silencieuse : mais le texte ne renvoie finalement qu'à son propre code, et engendre ce qu'il signifie » (ZUMTHOR, 1972 : 29). Sans être tout à fait non référentielle, la nouvelle, fondée sur l'art de l'ellipse et de l'esquisse (de l'esquive[3]), ne donne pas l'illusion de vouloir tout embrasser ; elle n'a pas de prétention à la globalité, toujours un peu factice. Elle rend compte ainsi davantage de la conscience moderne, le plus souvent divisée contre elle-même, en butte aux paradoxes et aux contradictions de faits et de nature, incapable le plus souvent d'allier de manière synthétique les tendances qui se font la lutte dans le monde. « L'ère du soupçon » (SARRAUTE) et de l'« instantané » (ROBBE-GRILLET) est depuis longtemps chose répandue dans le monde comme dans l'art.

2. Il est vrai que les telquelliens, dans la pratique marxiste du Texte, ont jusqu'à récemment manipulé ce concept de totalité, mais dans une perspective structurale qui n'est pas loin d'être la nôtre : « [P]ar *texte*, j'entends ici non seulement l'objet saisissable par l'impression de ce qu'on appelle un livre (un roman), mais la totalité concrète à la fois comme produit déchiffrable et comme travail d'élaboration transformateur », Philippe SOLLERS, « Niveaux sémantiques d'un texte moderne », dans *Théorie d'ensemble (choix)*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 274.

3. Selon André BERTHIAUME, « une figure s'impose [dans la forme brève], celle de l'ellipse, ou plus précisément de la paralipse telle que définie par Gérard Genette : "comission latérale", mise de côté de données considérées comme importantes », dans « À propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté », *Écrits du Canada français*, 74, 1992, p. 81.

Des formes fantastiques brèves...

Mais même sans chercher à embrasser la totalité du sens, la nouvelle offre toutefois des figures du monde : elle projette l'image d'un acteur/narrateur circonstancié, (cir)conscrit, inscrit dans l'événementiel à la fois le plus véridique et le plus extraordinaire. N'oublions pas qu'elle est née à la fracture du Moyen Âge et de la Renaissance, cristallisée en quelque sorte autour des figures de BOCCACE (le *Décaméron*), de l'« auteur » des *Cent nouvelles nouvelles*, de Marguerite DE NAVARRE (l'*Heptaméron*), et de Bonaventure DES PÉRIERS (*Les nouvelles récréations et joyeux devis*) qui, rompant avec l'esthétique du conte, du lai et de « la matière de Bretagne »[4], mais s'inscrivant dans la continuité des fabliaux facétieux du XIIIe siècle, mettent en discours des événements extraordinaires, mais toujours réalistes, au contraire du conte et du lai qui, eux, jouent le plus souvent dans les eaux du surnaturel et du merveilleux.

La nouvelle fantastique, quant à elle, apparaît vers la fin du Siècle des lumières avec Jacques CAZOTTE (*Le diable amoureux*), à cette autre fracture culturelle, annonciatrice du romantisme, celle du rationalisme des encyclopédistes et du mysticisme des illuminés, entre DIDEROT et VOLTAIRE et CAGLIOSTRO et SWEDENBORG. Elle se trouve à synthétiser certains éléments de forme et de contenu du conte et de la nouvelle : on conserve de la nouvelle le caractère extraordinaire, mais en l'inscrivant à la fois dans le cadre de la « réalité » et hors de celui-ci ; ce faisant, par ce débordement du réel vers l'irréel, on y annexe le caractère surnaturel du conte merveilleux ou de « la matière de Bretagne ». On notera que le conte merveilleux a sans doute beaucoup à voir avec l'idée de la totalité et que, en ce sens, de par l'intervention des dieux, des sorcières ou des fées dans la vie des hommes, il rejoint en quelque sorte le genre épique.

Les figures privilégiées dans la nouvelle fantastique sont ainsi toujours un peu à cheval sur celles de la nouvelle réaliste et du conte merveilleux. Formellement d'ailleurs, la nouvelle fantastique comporte toujours un double ancrage.

Réaliste d'abord, elle est thétique et pose, contrairement au conte de fées, la réalité de ce qu'elle représente. Elle se veut absolument référentielle. Jamais elle ne s'enclenche sur une formule du type « il était une fois ». Son premier plan de figurativité est donc d'abord et avant tout conforme à ce que l'on entend généralement par la création de l'illusion référentielle ou de l'effet de réel.

Le deuxième aspect de la nouvelle fantastique réside dans la création d'un effet diamétralement opposé, soit celui d'effet d'irréel, bien que ce soit avec les mêmes procédés compositionnels que ceux qui sont utilisés dans l'orientation première du récit. De sorte que l'effet d'irréel finit par donner l'impression d'effet de réel. Cela est important, car, pour qu'il y ait fantastique, il faut en effet qu'il y ait ancrage de l'irréel

4. Conte courtois, comme *Les Lais* de Marie DE FRANCE, XIIe siècle.

dans le réel et non simple jeu d'illusion onirique ou hallucinatoire. L'irréel doit s'imposer au même titre que le réel qui a été posé d'entrée de jeu.

En revanche, et en tant que troisième composante discursive ou compositionnelle, l'irréel suscite une réaction, plus ou moins forte, d'étonnement ou de résistance selon les œuvres, de la part de l'acteur mis en situation d'irréel: la prise de contact avec une étrangeté irréductible à l'entendement humain cause forcément problème à l'acteur (autant qu'au lecteur implicite ou explicite). L'acteur dans la nouvelle fantastique oppose une *résistance* à ce qui est perçu comme impossible ou improbable; au contraire, l'acteur, dans un récit mirabilisant, accepte d'emblée après un sursaut d'*étonnement*, d'émerveillement, toutes les apparitions de fées et autres transformations de citrouilles en carrosses.

... à travers l'histoire littéraire

Depuis deux siècles, la nouvelle fantastique a connu des fluctuations importantes. En France, les premiers romantiques (Charles NODIER, Théophile GAUTIER...), des réalistes (BALZAC, MÉRIMÉE, MAUPASSANT...) et des symbolistes (VILLIERS DE l'ISLE-ADAM, Jean LORRAIN...) s'en sont emparés. Au Québec, les premiers fantastiqueurs font leur apparition dès les origines du genre narratif (Philippe Aubert DE GASPÉ fils, Louis FRÉCHETTE, Pamphile LEMAY, Honoré BEAUGRAND). Puis, comme par enchantement, le genre subit une éclipse quasi totale de 1900 à 1960, longtemps remplacé par le texte terroiriste ou réaliste (Sylva CLAPIN, Adjutor RIVARD, Lionel GROULX, Jean-Aubert LORANGER, Albert LABERGE, Claude-Henri GRIGNON, Gabrielle ROY...). Une des rares exceptions à la règle est la publication en 1944 des *Contes pour un homme seul* d'Yves THÉRIAULT où l'étrange et le fantastique se taillent une place au sein d'un univers d'un réalisme cru[5].

Après 1960, tout se passe comme si le travail de certains artistes, étrangers au domaine narratif, mais résolument *modernes* —tout spécialement Borduas et les Automatistes— commençait à porter fruit; le Québec secoue ses restes d'«ancien régime» et entre de plain-pied dans la *postmodernité*: Jacques FERRON avec ses *Contes du pays incertain* (1962) et ses *Contes anglais* (1964), Roch CARRIER (*Jolis deuils*, 1964), Claude MATHIEU (*La mort exquise*, 1965) et Michel TREMBLAY (*Contes pour buveurs attardés*, 1966) comptent parmi les principaux auteurs qui réactivent la pratique du genre non réaliste. On pourrait dire d'eux, *mutatis mutandis*, qu'ils sont au réalisme narratif ce que les non-figuratifs sont au figuratif pictural. Toutefois, on notera que Ferron et Carrier s'adonnent surtout au *conte* merveilleux, alors que Tremblay et Mathieu font de la *nouvelle* fantastique. Les deux versants de la pratique, millénaire dans un cas puisqu'elle remonte à la tradition orale et aussi à la

5. À dessein, je ne parle pas ici du courant de la littérature d'anticipation, qui existe depuis Jules-Paul TARDIVEL (*Pour la patrie*, 1895), et même Napoléon AUBIN («Mon voyage à la lune», 1839) mais qui se situe à un tout autre niveau dans la problématique des genres.

plus haute antiquité (*Gilgamesh*), et centenaire dans l'autre (Jacques CAZOTTE et sa postérité), continuent de se pratiquer au Québec, comme partout d'ailleurs en Occident.

Qu'en est-il depuis la fin des années 1960 de cette esthétique au Québec? En catimini, bien qu'il soit encore largement méconnu, le genre — il faudrait sans doute dire *les* genres non réalistes — s'est lentement imposé. Des centaines de recueils et de récits épars dans les revues spécialisées dans la nouvelle (*XYZ*, *Stop*, *Mœbius*) ou dans le fantastique (*Solaris*, *Carfax*) ont paru depuis vingt ans. Des collectifs, notamment à *La nouvelle barre du jour* (avril 1980) et aux Éditions Quinze (1983), et des anthologies (Maurice ÉMOND, 1987; Aurélien BOIVIN, 1987) ont été lancés, un groupe de recherche sur les fantastiques a été mis sur pied à l'Université Laval, le GRILFIQ, qui a produit un ouvrage volumineux qui illustre l'importance de la production fantastique brève (LORD, BOIVIN, ÉMOND, 1992). On a même institué un Grand Prix de la science-fiction et du fantastique québécois en 1984, où certains nouvellistes fantastiqueurs se sont distingués : André BERTHIAUME, pour *Incidents de frontière* (1984), et Gilles PELLERIN, pour *Ni le lieu ni l'heure* (1987).

Les acteurs du champ fantastique

En dépit des contraintes génériques liées à la pratique du texte fantastique, la liberté stylistique et figurative demeure paradoxalement immense, exactement comme à l'intérieur du cadre de la sonate, Mozart, Beethoven, Brahms, Bartok, Prokofiev, Janacek, Chostakovitch et Boulez se meuvent selon leur esthétique propre, jouant et déjouant les formes et les lieux communs.

C'est en ce sens que des auteurs aussi divers qu'André BERTHIAUME, Claudette CHARBONNEAU-TISSOT (qui signe maintenant AUDE), André CARPENTIER, Marie José THÉRIAULT, Daniel SERNINE et Gilles PELLERIN ont pu contribuer à la formation ou au renouvellement du champ fantastique québécois. Sans vouloir faire de catégories excessives, ce sont là quelques-unes des principales figures de proue du genre au Québec, qui se situent au milieu d'un champ très fertile constitué de plus de cent auteurs actifs[6].

Images de la survivance : les figures canoniques

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

6. Ne pouvant parler de tous les auteurs, j'en nomme ici quelques-uns qui ont une importance certaine : Bertrand BERGERON, Jacques BROSSARD, Roland BOURNEUF, Michel BÉLIL, Pierre KARCH et Marc SÉVIGNY.

les sorciers et les magiciennes, les maisons hantées, les miroirs et autres objets magiques et maléfiques... comptent parmi les éléments quasi obligés du conte merveilleux et d'un certain type de fantastique. Déjà là, les signes renvoient à ce que Marc ANGENOT, bien que parlant de la science-fiction, appelle le « paradigme absent » (1978), à des « réalités » sans correspondances dans l'univers connu. Ce sont des créations de l'imagination que l'homme s'est plu pour diverses raisons à inventer, croyant sans doute au départ les avoir réellement perçues, dans l'ombre ou autrement, et croyant, de ce fait, qu'elles existent. Le problème est complexe et relève de l'ethnologie, de l'idéologie ou de la sociologie de la croyance ; nous ne faisons ici que souligner son existence et sa relation au texte non réaliste.

Daniel SERNINE est celui qui, au Québec, s'est fait le transmetteur de cette forme d'imaginaire, que l'on peut considérer comme une « survivance » mythique, au sens ethnologique du terme. Précisons toutefois que Sernine, bien que fantastiqueur traditionnel, problématise ces figures mythiques, il ne les intègre pas complètement à la conscience des acteurs, comme dans le merveilleux. Dans ses trois premiers recueils de nouvelles fantastiques (*Les contes de l'ombre*, *Légendes du vieux manoir* et *Quand vient la nuit*), les figures qui sont exploitées s'inscrivent pour la plupart dans cette perspective. Seul son dernier recueil, *Nuits blêmes*, fait légèrement exception, surtout en raison du fait qu'il campe ses récits dans un univers plus moderne que dans ses autres recueils. Le système imaginaire chez Sernine demeure malgré tout remarquablement stable : de même que ses figures thématiques proviennent de la tradition, la forme qu'il utilise s'apparente également au récit traditionnel, et même autant au conte qu'à la nouvelle.

Dans *Les contes de l'ombre*, par exemple, le recueil est constitué d'une série de nouvelles encadrées par un prologue où le narrateur avoue être hanté par une « Voix » qui lui raconte des histoires, et ce sont ces histoires qui forment l'essentiel du recueil. Le procédé est celui du conte folklorique, où le conteur, au coin du feu, assure son auditoire qu'il va raconter quelque chose qu'un autre lui a conté ; ici, l'« Autre » est en quelque sorte surnaturel : se succèdent des histoires de possession, d'apparitions et de disparitions, de vengeance par-delà la mort. Comme, par ailleurs, les récits sont campés dans un décor de convention, peuplé de vilains sorciers et de magie blanche, Sernine ayant dès cette première œuvre mis en place une sorte de Québec imaginaire autour de la ville fictive de Neubourg et du village de Granverger, l'auteur n'a donc pas tort d'avoir inscrit le mot « contes » dans le titre, bien que la mise en scène ne soit pas entièrement apparentée à celle de l'esthétique du conte, proche du merveilleux, habituellement situé *in illo tempore*. Dans chacun des récits de Sernine, un chronotope minutieusement décrit est campé, et il s'y produit des apparitions étranges qui génèrent, comme dans toute *nouvelle* fantastique, un questionnement sur la nature ou sur la « réalité » de l'apparition du phénomène étrange. Mais ce qui domine les configurations narratives tient habituellement en quelques figures sémantiques propres au conte traditionnel et qui sont souvent intimement liées : la curiosité, la transgression, l'enfermement et la vengeance ou la punition.

L'univers serninien s'apparente au monde de l'interdit et au monde carcéral, à un lieu d'enfermement derrière lequel et au sein duquel des puissances occultes agissent pour le plus grand malheur des hommes, laissant à ces derniers la liberté du condamné à mort. Même les artistes ne sont pas libres de créer à leur guise, liés qu'ils sont par des lois létales ou annihilantes.

Dans *Quand vient la nuit*, le procédé se raffine un peu : le prologue forme, avec l'épilogue et une série de récits intercalés entre chaque nouvelle, une nouvelle en soi. Mais encore là, il s'agit d'une Voix qui hante un narrateur qui se laisse bercer et envoûter par elle. L'évolution se remarque à certaines nouvelles où la figure traditionnelle du diable, par exemple, n'est pas totalement extérieure ou infernale, mais intérieure. Dans «Petit démon», le récit problématise la question de la passion charnelle : le démon colle à la conscience, un moine étant possédé par sa propre passion pour les garçons et aidé par un pouvoir occulte qui lui permet d'agir à distance sur ces enfants. Rien n'empêche toutefois ce «petit démon» de se réifier et de se promener d'un être à l'autre, ramenant la figure à quelque chose de plus traditionnel.

Dans son plus récent recueil, *Nuits blêmes*, les mêmes figures canoniques se retrouvent, mais campées dans le Montréal contemporain, dans une volonté d'adaptation des motifs traditionnels à l'univers actuel, avec ses drogués, sa misère... Somme toute, l'œuvre de SERNINE manifeste de manière exemplaire la prégnance des mythes intemporels de la vie dans la mort. En ce sens, elle tend à montrer la persistance des grands mythes régulatuers de la globalité du sens du monde.

Le renouvellement de la tradition

Il n'en est pas exactement de même des autres fantastiqueurs, tels Marie José THÉRIAULT, AUDE, André BERTHIAUME, André CARPENTIER et Gilles PELLERIN. C'est que le fantastique moderne —ou postmoderne pourrions-nous dire— ne fait plus l'étalage des motifs du mort-vivant et de tout ce qui en découle. Depuis MAUPASSANT et Henry JAMES, depuis *Le Horla* et *Le tour d'écrou*, depuis surtout BORGES et CORTÁZAR, le fantastique est avant tout affaire d'écriture et de jeu formel avant que d'être affaire de racontage d'histoires. Claudette CHARBONNEAU-TISSOT (AUDE) avouait lors d'une rencontre sur la nouvelle fantastique, au Centre de recherche en littérature québécoise, qu'elle voulait bien qu'on la range parmi les fantastiqueurs, mais à la condition qu'on cherche le fantastique dans *le récit* et non dans *l'histoire*.

Tout comme certains symbolistes recherchaient «de la musique avant toute chose» (VERLAINE), l'époque moderne nous a habitués à lire la forme avant toute chose. Plus de thème, plus de personnage, plus d'histoire. Que du texte. Que de la forme. Le postmodernisme, dans ce sens, consacrerait le retour de ce refoulé qu'est l'histoire et son contenu, tout en pervertissant leurs modalités, en s'adonnant à «une pratique littéraire [... qui] remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie» (PATERSON, 1990 : 2). Tabou

chez les formalistes et autres modernes, l'histoire serait aussi essentielle au postmodernisme que la forme qu'elle emprunte. On constate d'ailleurs une résurgence de la lisibilité depuis quelques années, ce qui pourrait correspondre à la tendance postmoderne qui, tout en ne faisant pas table rase des acquis de la modernité (expérimentation, exploration formelle...), incorpore à sa démarche les prérequis de la narrativité, c'est-à-dire les transformations formelles d'un certain contenu. En ce sens, le fantastique tomberait pile dans les visées esthétiques postmodernes puisqu'il a besoin à la fois d'un type précis de contenu et d'une mise en discours spécifique, mais relativement toujours lisible, sauf exception. Car, il faut bien se dire à la suite de TODOROV que le fantastique a beau être ce qu'il voudra, mais « sans événements étranges, le fantastique ne peut même pas apparaître » (TODOROV, 1970 : 98). Ce qui en fait une contrainte pour l'écrivain contemporain, et c'est peut-être ce qui explique sa relative mise au rancart pendant des décennies et sa remontée récente.

Quoi qu'il en soit, il semble que des écrivains comme BERTHIAUME, CARPENTIER, AUDE, Marie José THÉRIAULT et PELLERIN aient bien tiré leur épingle du jeu : ils ont donné des œuvres fortes, variées et exemplaires de l'état d'esprit et de l'esthétique de cette fin de siècle-ci. J'entends par là que la manière postmoderne, si elle affectionne le jeu avec la forme et le contenu, adopte davantage l'idée du métissage, du mélange des esthétiques. Peu d'œuvres sont désormais pures, tout est relativement métissé, au sens où Guy SCARPETTA l'entend, dans *L'impureté*, c'est-à-dire que l'on ne se complaît plus dans une seule position discursive, formelle ou idéologique (le refus de la tradition ou de l'histoire propre aux modernes), mais dans l'amalgame ou la pratique successive de plusieurs formes.

Un bestiaire enchanté et une écriture mordante

Un des plus beaux exemples serait peut-être l'œuvre de Marie José THÉRIAULT, qui est passée du conte cruel à la VILLIERS DE l'ISLE-ADAM, dans *La cérémonie* (1978) au conte oriental, pastichant parfois le modèle du genre, les contes des *Mille et une nuits*. La manière de THÉRIAULT, mâtinée d'orientalisme, penche du côté de la parodie, de la satire mordante et donc du métissage.

Empreint d'étrangeté et de maléfices, son premier recueil de nouvelles, *La cérémonie*, fait partie des œuvres qui marquent l'évolution du genre fantastique —et surtout merveilleux ou réaliste magique— au Québec. Le recueil contient des récits pour la plupart très brefs, ponctués par des rituels ou des cérémonials maléfiques incantatoires, et où se retrouvent tout un bestiaire et une animation scripturaire et actionnelle peu commune.

Le motif dominant est celui de la femme dévoreuse d'hommes : « Tara » exploite le motif des métamorphoses successives d'une femme araignée, qui tisse des toiles pour prendre de beaux hommes avec qui elle fait l'amour avant de redevenir araignée ; Inès de Tharsis et Sirix, dans les contes du même nom, paraissent être des femmes éternelles et lycanthropes ; « Les cyclopes du jardin public » offrent la représentation

dramatique de femmes et d'oiseaux étranges qui envoûtent puis dévorent sadiquement un homme captif. Le motif de l'ogresse ou de la femme maléfique domine cette partie de son œuvre.

D'autres textes opèrent un renversement de cette figure: «La cérémonie» illustre le sort d'une femme qui, tentant de réaliser une recette magique et ne parvenant pas à trancher la tête d'une bête, qui repousse inlassablement, sombre dans la démence. Une force occulte, Belzébuth, l'en empêche. De même Eleonora Tobbs, dans «La dernière nuit d'Eleonora Tobbs», est attirée malgré elle par une voix qui l'envoûte et l'attire au fond d'un puits.

Si tous ces récits peuvent être classés dans la catégorie générale du fantastique au sens large, certains appartiennent surtout au merveilleux ou au réalisme magique, en raison du fait que l'univers où les événements étranges sont campés s'apparente au monde du mythe. Tout se passe comme si des acteurs agissaient *in illo tempore* ou dans des espaces-temps indéfinis.

L'œuvre de THÉRIAULT, d'un texte à l'autre, met en discours des personnages qui oscillent continuellement entre le désir de refaire l'unité perdue du monde autour du magique et la crainte que cela ne soit guère possible. La recette ratée par la femme, dans «la Cérémonie», mais ratée à cause d'une intervention occulte, illustre à merveille cette problématique.

La puissance scripturaire et les éclats multiples

Plus encore que chez THÉRIAULT, chez qui pourtant la chose est primordiale, ce qui frappe à la lecture de l'œuvre de Claudette CHARBONNEAU-TISSOT, c'est la force et la prégnance du style. Chacune de ses nouvelles, des *Contes pour hydrocéphales adultes* à *Banc de brume ou les Aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, paraît tenir sa substance plus du mouvement de l'écriture des diverses narratrices que de l'histoire qu'elles racontent. L'effet fantastique de certains récits tient également aux effets scripturaires eux-mêmes. On peut croire que c'est exactement dans ce sens-là qu'elle défend l'idée de la primauté du *récit* sur l'*histoire*, de la forme du contenu, du scripturaire sur le contenu lui-même.

Ainsi dans «La contrainte» (1976), la narratrice, désignée par un simple «je», comme dans les quatre autres récits du recueil, a même le statut d'écrivaine, car elle s'acharne à écrire des «textes» dans lesquels elle baigne littéralement, y «subissa[nt] automatiquement un dédoublement et une métempsycose suivant lesquelles, chaque fois, [elle] devenai[t] non seulement l'auteur et le narrateur de ce texte mais aussi son personnage principal» (AUDE, 1976: 13).

Ce qui domine l'imaginaire de Charbonneau-Tissot, ce sont les figures du sentiment d'enfermement (du piège, car le fantastique est souvent *un genre du piège* dans bien des sens), mais surtout du désir très puissant de s'échapper du réel et d'accéder à des univers différents de ceux qui peuvent être vécus dans la quotidien-

neté. C'est la nécessité du refuge intérieur, qui est représentée, entre autres, par le procédé de la fiction dans la fiction et de la quête d'une forme différente de vie dans le cours même de la narration d'une tranche de la quotidienneté. Dans «L'insulaire» (1976), la femme, pensant être à la recherche d'un homme dans le désert, réalise qu'elle est à la recherche d'elle-même, mais d'un moi en relation avec quelque chose de sacré, de mythique: «[J]e *recherchais en moi* le chemin du monastère *sacré*» (AUDE, 1976 : 69. Je souligne).

Toutes les narratrices de *La contrainte* subissent précisément le poids, la contrainte du monde extérieur, du réel, lourd, conventionnel, par trop réglé, et cherchent refuge à l'intérieur d'une fiction qu'elles construisent patiemment, mais où les contraintes ne sont pas absentes. Le plus souvent, la contrainte est donc marquée d'ambivalences, qui peuvent provenir soit de l'extérieur (surtout de «l'homme» —toujours désigné par ce terme ou par une simple lettre, K, S...—, dans le cadre d'une relation maritale, par exemple), soit encore de soi-même. Mais toujours les narratrices refusent au plus profond d'elles-mêmes de porter le masque des conventions, au risque de souffrir ou de passer pour folles.

La femme subit ainsi des contraintes de toutes parts, jusque dans ses propres retranchements intérieurs, au creux même des fictions qu'elle parvient à matérialiser et dans lesquelles elle pénètre pour fuir la banalité de la vie de tous les jours: «[L]e besoin d'écrire fut si fort que je me suis mise à chercher [...] cette plume [...] qui me servait à écrire ces histoires qui, bien qu'étant souvent pénibles et cruelles, me faisaient accéder à des mondes insolites où je ne connaissais pas l'ennui» (AUDE, 1976: 24-25). C'est dire à quel point l'actrice se sent à l'étroit dans le monde: cherchant à fuir l'ennui, elle est prête à souffrir pour connaître le dépaysement, pour vivre dans l'Ailleurs.

L'effet fantastique —essentiellement marqué par la réification problématique d'un irréel fictionnalisé et issu du domaine du désir chez Charbonneau-Tissot— n'est toutefois pas toujours pratiqué dans *La contrainte*. Dans «La serre chaude» (1976), par exemple, le texte, comme il est fréquent chez cette auteure, est à la limite du réalisme et de l'onirisme, sans que l'on puisse dire si le récit participe du fantastique ou non: «J'avais perdu toute notion de limite entre la réalité et le rêve et je ne savais plus dans lequel de ces deux univers je nageais à présent» (AUDE, 1976: 90).

Le personnage audien se situe à la fracture de deux mondes et se sent profondément décentré. Tout au long de l'œuvre, cette problématique se trouve à la base du tragique qui y est inscrit.

Ainsi, dans son dernier recueil, *Banc de brume*, Aude exploite le thème de l'effritement de l'être dans «Fêlures»: une femme, une artiste, entend un «bruit de verre brisé [qui] se produisait toujours quand [elle] achevai[t] de [s'] inventer» (AUDE, 1976: 120) sur la toile. Or ce bruit est intérieur, et, conséquemment à ce phénomène, commencent à se manifester «de fines lézardes» sur son corps, et ce, jusqu'à ce qu'elle s'effrite comme de la neige.

Cette figure de la craquelure, de la fêlure, de la fracture tragique, somme toute, entre l'actrice et le monde est tout aussi présente à l'intérieur même de la conscience de la narratrice, qui est toujours représentée de manière inchoative chez Charbonneau-Tissot: l'actrice est perpétuellement *en train d'être* déchirée par elle-même ou par les autres, de s'auto-analyser dans un mouvement scripturaire incessant qui ne laisse qu'une place modeste à l'histoire —au contenu—, dont l'importance est secondaire en regard de l'écriture, du mouvement scripturaire.

Ce qui est raconté est certes peu banal en soi dans l'œuvre de Aude, mais la façon avec laquelle les narratrices (qui ne forment finalement qu'une seule et même actrice, étant donné l'unité modale et stylistique de l'ensemble de l'œuvre) posent la voix paraît le véritable enjeu de cette forme nouvellistique hantée précisément par le besoin d'écrire et de décrire un double état d'enfermement et de séparation où la victime cherche parfois sans succès à trouver une unité et une issue, une soupape de sécurité, une ouverture par l'écriture en tant que telle. Ce n'est sans doute pas par hasard si la plupart de ses nouvelles sont fantastiques[7], et si elles dramatisent la problématique de l'écriture en accordant au geste d'écrire —ou de peindre— la double propriété de réifier —ou d'annihiler— ce que la plume elle-même trace, et d'entraîner pour le meilleur ou pour le pire dans le sillage de ce tracé celle qui tient la plume. Avec AUDE, on commence à toucher à cette problématique du «non-sens» dont parle LUKÁCS: la nouvelle fantastique chez AUDE fabrique son sens à partir d'éléments parcellaires puisés dans la réalité et dans l'imaginaire, et qui ne parviennent pas à faire autre chose que de se disjoindre continuellement. Le sens de l'œuvre se trouve dans sa capacité à problématiser l'effort de l'être à se (re)composer dans un univers où le sens global s'est définitivement perdu. Fort loin du merveilleux et de l'épique —mais comme à regret—, ce type de nouvelle fantastique correspond à l'une des figures dominantes de la conscience contemporaine: le sens des «*Éclats/multiples*», pour reprendre le titre d'une œuvre musicale fort significative de Pierre Boulez.

La perversion générique de la tradition fantastique

Chez André CARPENTIER, la pratique fantastique serait à égale distance du traditionalisme serninien et de l'éclatement tragique que l'on retrouve chez AUDE. Dans son premier recueil de nouvelles, *Rue Saint-Denis*, CARPENTIER marque un tournant décisif dans sa propre carrière et dans l'histoire de la nouvelle fantastique québécoise. Cinq ans après sa première œuvre, *Axel et Nicholas* suivi de *Mémoires d'Axel. Roman puzzle* (1973), un roman de facture baroque et expérimentale, problématisant d'ailleurs l'éclatement formel, Carpentier continue de tâter du roman

7. Mais il y a fort à parier que cette figure de la brisure ait à faire avec le difficile rapport de la femme au monde, car on retrouve une grande similitude entre la «Fêlure» de AUDE et «Le vase brisé» (*La nuit ne dort pas*, 1954) d'Adrienne CHOQUETTE. Le fantastique pourrait bien être une façon de dramatiser encore davantage la situation «fracturante».

avec *L'aigle volera à travers le soleil*, qui est fantastique, mais il s'oriente désormais surtout vers l'esthétique fantastique *brève*.

Rue Saint-Denis porte en sous-titre une marque paratextuelle explicite relativement abusive: «*contes fantastiques*», que, dans la réédition BQ, l'auteur a cru bon d'omettre. Tous les textes du recueil s'inscrivent bel et bien dans la tradition du genre fantastique, mais il appert que nous ayons plus affaire à des nouvelles qu'à des contes. Telle que pratiquée par Carpentier, la nouvelle fantastique répond dans ce sens aux règles canoniques de l'art: chacun des neuf récits de *Rue Saint-Denis* est campé dans une «réalité» qui correspond à l'univers de la quotidienneté, mais, au sein duquel survient l'improbable, voire l'impossible ou l'impensable. À divers degrés, les acteurs mis en situation d'étrangeté s'interrogent sur l'incongruité de la situation dans laquelle ils sont plongés.

Ce qui range toutefois CARPENTIER dans le camp des modernes, en fait des postmodernes, c'est qu'il opère un amalgame de la tradition canonique du fantastique et de la pratique contemporaine: il a, comme Marie José THÉRIAULT, une propension au réalisme magique. Dans ses univers, la magie et les maléfices agissent comme s'ils faisaient partie intégrante de la réalité, comme si cette «réalité» répondait à la fois au principe de la rationalité et du mythe. Au surplus, comme chez AUDE et chez THÉRIAULT, cela est souvent commandé de l'intérieur même de la conscience du personnage. Pas de diables ni de monstres, mais des êtres de chair, de sang (ou de papier...) dotés, consciemment ou inconsciemment, de pouvoirs qui dépassent l'entendement naturel.

Ainsi Luc Guindon, un historien spécialiste du XIXe siècle et vivant au XXe siècle, dans «La bouquinerie d'Outre-Temps» (1978), parvient, apparemment malgré lui, à (re)devenir son propre grand-père, qui, lui, est écrivain d'anticipation. Mais, au terme de son aventure étrange (le passage effectif du Montréal de 1978 dans le Montréal de 1878), Luc Guindon réalise qu'il est du genre à prendre ses «désirs pour la réalité». Ainsi, le monde du désir se concrétise, mais de manière positive, l'acteur n'ayant pas l'impression d'être incarcéré dans le Montréal moderne pas plus que dans l'ancien, mais de vivre dans chacun de ces chronotopes selon ses goûts les plus profonds. Le monde, loin d'être une prison, ressemble à une véritable passoire magique.

Dans l'univers de Carpentier, des êtres sont dotés de «pouvoirs» encore plus patents que ceux de Guindon: une cohorte de sorciers et de magiciens travaillent littéralement à faire fonctionner, pour le meilleur ou pour le pire, la magie dans le monde. Souvent, ils tiennent même boutique, ils ont pignon sur rue. C'est le cas de Mathieu Levant, «le Prince du Sommeil», charlatan à prétentions onirologiques, qui, dans «Les sept rêves et la réalité de Perrine Blanc», pensant projeter sa partenaire et amante, Perrine Blanc, dans la mort, la ramène près du lieu et de l'instant même de sa conception, la faisant ainsi renaître dans la mort. Le Mage Pichu, magicien criminel pratiquant rue Saint-Denis, dans «Le mage Pichu, maître de magie», voit pour sa part se retourner contre lui ses propres incantations punitives. Les commerçants, dans «Le

coffret de la Corriveau » et dans « Aux fleurs de Victorine », font figure de sorciers ou de sorcières aux rôles plus conventionnels, dont les pouvoirs agissent avec force par-delà l'espace et la mort.

Carpentier prend donc des libertés avec le motif du sorcier, en le rendant parfois conforme à la tradition, parfois victime de ses propres machinations. Dans l'ensemble, les magiciens sont campés comme de « simples » marchands d'illusions, plus ou moins camouflés bien qu'intégrés dans la réalité quotidienne, et qui abusent par manipulation sournoise de la bonne foi des gens.

Indirectement, l'isotopie de la sorcellerie marchande est marquée du sceau négatif du vil commerce, tandis que le magique inconscient de Guindon est marqué positivement. Sans doute n'est-ce pas par hasard si le commerce du livre et l'écriture sont intimement associés, dans « La bouquinerie... », à la force intérieure de Guindon, moteur d'une certaine magie positive et créatrice.

Dans les autres nouvelles fantastiques de *Rue Saint-Denis*, Carpentier touche, en les parodiant, à d'autres genres. Ainsi dans « La mappemonde venue du ciel », la science-fiction se trouve-t-elle évoquée par l'apparition holographique ou réelle d'un double exact de la Terre : un simple toucher de cet objet étrange fait disparaître l'espace réel. Dans « La cloche de Bi », c'est la pratique folklorique, le conte oral, qui est littéralement dénoté : un jeune homme, le Bi, ayant entendu raconter, lors d'une veillée de contes dans son village natal, qu'il existait dans la rue Saint-Denis une maison hantée, qui était à donner pourvu que l'on passât avec succès une série d'épreuves, décide de partir à l'aventure dans cette maison, où il connaît une fin tragique pour avoir « refusé d'échanger une partie de lui-même contre un peu d'espoir ». Le genre policier est abordé dans « Le fatala de Casius Sahbid », où un détective découvre trop tard que c'est un câble d'amarrage, doté d'une vie autonome, qui est responsable de la série de meurtres pour lesquels il enquête. Finalement, l'humour et la satire pointent dans « Le double d'Udie » : une caricature de Patrick Straram, affublé de l'anagramme Patam Strarrick, se fait subtiliser sa femme, Elvire, par Dieu lui-même qui, du haut du ciel, trouve qu'elle ressemble à sa femme, Udie, qu'il avait perdue naguère. Heureux de retrouver son bonheur initial, Dieu « éteint l'incubateur cosmique ». Chez Carpentier, le récit touche l'épique du doigt pour aussitôt le faire disparaître d'un coup de baguette.

L'œuvre de CARPENTIER apparaît donc comme un mélange de formes et d'esthétiques diverses qui montre la boulimie exploratoire de l'écrivain. Il paraît intéressant de noter que Jacques FERRON, cet autre fantastiqueur à sa manière, avait apprécié *Rue Saint-Denis* : « Carpentier réussit assez bien dans cet art souverain, froid et cruel, et de plus dangereux, car on risque d'y ressembler à un magicien de salle paroissiale. Il échappe à ce danger et son œuvre apporte l'élément d'incertitude et de mystère qui manquait à un pays de tout repos ».[8] L'œuvre se distingue en fait autant par son

8. Jacques FERRON, « *Rue Saint-Denis* ou le sorcier impuni », *Le livre d'ici*, IV, 27 (11 avril 1979), n. p.

invention que par ses qualités d'écriture tout à fait particulières. Ce qui donne à *Rue Saint-Denis* son caractère de nouveauté dans le corpus québécois, c'est la voix très personnelle de Carpentier, une voix marquée par le risque stylistique et par une volonté de briser les clichés et les *topoï* fantastiques. Sur cette lancée, Carpentier allait s'affirmer comme un des principaux fantastiqueurs et nouvellistes du Québec dans les années quatre-vingt.

N'a-t-il pas avec Marie José THÉRIAULT dirigé le premier collectif de nouvelles fantastiques à *La nouvelle barre du jour* (avril 1980), et une série de collectifs aux Quinze, dont *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*, dans lequel il a fait paraître une de ses nouvelles les plus remarquables, «Le ''aum'' de la ville»? Il a aussi, en 1982, publié un autre recueil de nouvelles, en grande partie fantastiques, *Du pain des oiseaux*.

Dans ses derniers ouvrages, et de manière tout aussi inventive que dans ses premiers, dominent les figures du vol et de la chute, de l'avalement et de la régression, dans des ancrages historiques et socioculturels variés. Une partie de sa production récente est ainsi inscrite dans l'Histoire, réelle ou fictive, une autre semble plus intemporelle, mais toujours bien accrochée à la terre.

Dans «Le déserteur» et dans «La nuit du conquérant», une tranche de l'histoire de la Nouvelle-France est mise à profit pour montrer la fragilité des êtres en regard de la Nature, force immense où se déchaîne une sorte de magie primitive autant que divine. Le «déserteur», Gabriel Beausoleil, un homme de grande foi du temps du régiment de Carignan, se trouve devant une apparition gigantesque au milieu d'une tempête de neige sur le fleuve Saint-Laurent: [I]l «contempl[e] cette sculpture anthropomorphique comme si la nature, tout à coup, avait voulu que le hasard rejoigne la fatalité» (CARPENTIER, 1982: 59). La nature est tout autant déchaînée, mais comme après la mort du Christ sur le mont des oliviers, dans «La nuit du conquérant»: un Amérindien, Jean-Baptiste, y est victime de la méchanceté des Blancs, mais ceux-ci l'ayant battu à mort pour un motif erroné, s'enfuient en paniquant alors que le ciel et la terre se déchaînent comme pour venger son fils naturel: «[C]e qui affola la foule [...], ce fut le noircissement total de l'espace par un vol démesuré de tourtes. [...] Le sol gronda [...] Le grand fleuve lui-même fut bouleversé [...] jusqu'à sucer et avaler le corps de Jean-Baptiste. Et dire que celui-là [...] avait cru que la nature n'avait rien interrompu de son cycle pour l'écouter mourir» (CARPENTIER, 1982: 76-77). Ces œuvres peuvent à bon droit être qualifiées de réalistes magiques, la résistance à l'étrange cédant plutôt la place à une sorte d'émerveillement panique. Cela est encore le cas dans «Le ''aum'' de la ville» (*Dix contes et nouvelles fantastiques*, 1983) où, s'il n'est plus question d'ancrage historique précis, la nature ne se démène pas moins: Montréal, à la suite de la répétition d'un «aum» incantatoire, voit ses statues s'animer, l'espace s'autodétruire puis la ville s'arracher littéralement du sol pour parcourir le ciel et atterrir dans le golfe du Saint-Laurent, où elle recommence une nouvelle existence.

La figure cataclysmique (et biblique) de la fin du monde, de même que celle, vitale et maternelle, du grand fleuve, avaleur mais porteur de vie, est présente dans ces trois récits et signale sous des formes diverses l'importance du schème de la régression et de son envers, la renaissance. Chez CARPENTIER, rien n'est tout à fait simple : régresser ne signifie pas retourner à l'enfance, mais renaître tout autant que mourir. Mourir à l'ancien et renaître au nouveau. Telle est sans doute l'image centrale et infiniment positive du fantastique de Carpentier, qui n'a rien du fantastique canonique où ne se vivent le plus souvent que des tragédies mortelles. Il y a chez lui une sorte de retour de l'épique, mais dans une forme ébranlée sur son socle. Le sens est retrouvé pour être aussitôt émietté.

Ainsi se rapproche-t-il subtilement de l'univers d'AUDE. Il demeure hanté par l'image du puzzle exploitée dans sa première œuvre, et, dans ses écrits, la force scripturaire tend à montrer à la fois le morcellement ou la duplicité des êtres, des choses et de l'espace dans lequel ils s'inscrivent, ainsi que le profond désir de retrouver l'unité perdue au sein de ce casse-tête.

Le domaine des frontières

André BERTHIAUME, quant à lui, parmi tous ces fantastiqueurs, s'est taillé une niche très particulière. Il a commencé par pratiquer une forme assez baroque dans *Contretemps*, puis à épurer sa manière dans *Le mot pour vivre* et *Incidents de frontière*. Il pratique une esthétique de la quotidienneté, mais qui est le plus souvent pervertie par des perceptions troubles. Il y a aussi que Berthiaume produit des textes tellement à la frontière des genres réalistes et fantastiques que même les spécialistes ne s'entendent pas sur l'inclusion ou sur l'exclusion de tel ou tel de ses textes dans le champ fantastique. Certains, comme « Polygone et Abeille » (1984), résolument merveilleux, ne posent pas de problème de classification, mais d'autres comme « La robine » (1984), qui semble être le récit d'une hallucination pure et simple, n'a donc apparemment rien à voir avec le *fantastique*, est retenu par certains spécialistes en tant que texte fantastique.

Dès le début de son œuvre, dans *Contretemps*, BERTHIAUME affectionne le brouillage des pistes, le débordement des frontières de la réalité et de l'irréel que l'écriture la plus libre possible permet. Ainsi, dans « Fugitif », un prisonnier s'évade de prison, mais par sa propre bouche. Il se ré-engendre ailleurs et se métamorphose en arbre, en maison, en oiseau et en vent. Cela rappelle la manière surréaliste, à la Pieyre DE MANDIARGUES dans *Le musée noir*, surtout dans « L'homme du parc Monceau », avec ses métamorphoses étonnantes. Dans « Ludovic » (1971), un garçon peint des paysages, des objets qui disparaissent aussitôt reproduits. Il peint aussi son père qui « éclate comme une bulle de savon » (BERTHIAUME, 1971 : 100-101), il suit une jeune fille, vit avec elle, devient détective privé, rencontre son double, vieillit de manière accélérée et observe de sa fenêtre, un jour de tempête de neige, un corps rouler dans la neige, dont la tête se détache du corps et se métamorphose en oiseau.

Tout se passe comme si Berthiaume avait déjà voulu tout mettre dans ses premières nouvelles: les figures de l'enfance, du rêve qui se réifie, du sentiment de l'étouffement dans des cadres trop étroits, du débordement hors frontière... Chez Berthiaume, il y a du désespoir secret, mais il y a surtout un bonheur qui transpire de son écriture où, bien que dans une langue extrêmement dépouillée et même faite de réserve, toute forme de délire est permise. C'est là sans doute la force de cet écrivain, qui paraît simple et limpide, mais dont l'œuvre est comme un kaléidoscope de lignes, de formes et de couleurs extrêmement variées et changeantes. Les apparences sont le plus souvent trompeuses et cachent d'autres choses, qui ne sont pas les monstres à la LOVECRAFT ou les démons du folklore, mais une forme de magie fluctuant au gré du désir et de la rêverie quotidienne.

Ainsi, dans «Réverbération» (1984), un propriétaire de galerie d'art voit le double reflet superposé du visage d'une femme et d'une reproduction inversée d'un masque des Nouvelles-Hébrides sur sa vitre de bureau; le premier finit par se détacher et par glisser lentement vers lui, mais que voit-il vraiment sous la vitre? Est-ce le reflet de la réalité? Le récit ne donne pas de réponse. Dans «La vitre» (1984), le phénomène s'inverse: un homme se heurte à une vitre qui ne lui renvoie plus son image. Il entre alors dans un long cauchemar vertigineux où tout se déréalise, où il se dédouble à l'infini, mais où il aspire à retrouver son unité perdue. N'est-ce pas là un des désirs les plus fondamentaux inscrits dans l'imaginaire mythique?

«L'Arno» et «Le don d'ubiquité» (1984) problématisent la figure de l'influence de l'art sur l'acteur: après le débordement de l'Arno, à Florence, un homme part à la recherche d'une femme qui travaille dans un musée. Là personne ne la connaît. A-t-il confondu cette femme avec un personnage peint? Celle-ci était pourtant bien réelle pour lui. De même dans «Le don d'ubiquité», un amateur d'art s'introduit clandestinement la nuit dans un musée. Il voit une femme sortir puis rentrer dans un tableau. Même avec ces figures traditionnelles du fantastique (l'animation de l'inanimé), Berthiaume pose une voix très personnelle, hantée par le désir du magique, de la beauté (é)mouvante des êtres et des choses.

Mais tous ces textes ne paraissent pas fantastiques au même degré ni pour tous les spécialistes. Le problème que l'on décèle chez Berthiaume, c'est qu'il pratique volontairement —ou involontairement— une écriture que l'on pourrait qualifier d'équilibriste: dans ses mises en discours, Berthiaume marche constamment sur un fil de fer, cherchant à produire —du moins dans les textes non purement réalistes— un effet à la fois de réel et d'irréel. Or, c'est bien là le propre du genre fantastique que de produire ce type d'effet, d'accréditer à la fois le réel et l'irréel en tant que réel. Mais habituellement, cela se fait de manière patente, le fantastiqueur cherchant de propos délibéré à créer des effets d'étrangeté, des effets fantastiques.

Cela n'est pas vrai dans le cas de BERTHIAUME, dont nous savons, parce qu'il l'a avoué à la suite de l'obtention du Grand Prix de la science-fiction et du fantastique québécois en 1985, que, pour lui, là n'est pas l'essentiel. Il ne cherche pas à «faire fantastique» —comme AUDE d'ailleurs— mais à créer des effets qui correspondent

dans la mouvance instantanée de l'écriture à ce que veut bien lui dicter son propre mouvement — sa propre errance — scripturaire. Autrement dit, l'aventure de l'écriture le conduit à produire des effets fantastiques, mais c'est souvent sans préméditation :

> Je n'ai pas l'impression de faire des nouvelles dans un genre spécifique... j'écris de la Nouvelle, j'écris *des* Nouvelles. Courtes, d'accord, mais que je ne classe pas — mais je comprends parfaitement que certains le fassent. Moi, je ne veux pas me limiter à *un* genre et je préfère avoir un registre plus vaste. Je commence par raconter des choses que j'ai envie de raconter, et en travaillant, je m'aperçois que cela devient humoristique, fantastique, réaliste ou je ne sais quoi. La liberté[9].

CARPENTIER avoue lui aussi qu'il ne fait pas toujours du fantastique avec l'idée de produire un effet fantastique à tout prix, mais que c'est souvent l'écriture qui le conduit à la production de cet effet. C'est d'ailleurs pourquoi son œuvre n'est pas toute fantastique, et que son recueil le plus récent, *De ma blessure atteint* (1990) rassemble uniquement des textes de facture réaliste, comme quoi même un fantastiqueur comme Carpentier ne se sent pas contraint de produire uniquement du texte fantastique.

L'intertextualité fantastique

Il en est de même de Gilles PELLERIN, qui, pourtant couronné comme Berthiaume par le Grand Prix de la science-fiction et du fantastique québécois, pratique, entre autres genres, la nouvelle fantastique. Le titre de son premier recueil de nouvelles, *Les sporadiques aventures de Guillaume Untel*, à la fois limpide et abscons — tout comme, dans un sens, *Du pain des oiseaux* de Carpentier — recèle une partie du programme figuratif de Pellerin. Il faut se rappeler que l'auteur a produit un mémoire de maîtrise sur Gustave Moreau, et donc que l'art pictural — et spécialement celui de la fin du XIXe siècle — l'intéresse au plus haut point. De même en est-il de la littérature de la fin du XIXe siècle, si l'on en juge par les inscriptions paratextuelles — portant souvent sur le regard, son importance, son défaut, ses limites — qui jalonnent le recueil : HUYSMANS, Jean LORRAIN, VILLIERS DE l'ISLE-ADAM, VERLAINE... Autrement dit, symbolistes et décadentistes, en bonne partie fantastiqueurs, sont conviés au festin. Picturalité et textualité (tout comme la musicalité...) sont d'ailleurs également conviés dans la facture des nouvelles de PELLERIN et dans l'instauration de leur fantasticité. C'est dire que l'intertextualité au sens large (ici la citation et l'évocation d'autres œuvres qui servent littéralement de levain ou de levier de commande au récit) joue un rôle prépondérant chez lui. C'est parfois aux grâces brumeuses d'un peintre « classique » comme Watteau qu'un texte est redevable. Ainsi dans « L'embarquement pour Cythère », le récit joue sur le flou artistique de l'art de ce dernier : le narrateur, après avoir bu quelques cognacs, donc l'esprit déjà

9. André BERTHIAUME, « Entretien avec André Berthiaume », par René BEAULIEU, dans *L'année de la science-fiction et du fantastique québécois*, Québec, le Passeur, 1985, p. 172. Les majuscules et les italiques sont dans le texte.

un peu brouillé, et feuilleté un livre contenant « des Watteau décolorés » (PELLERIN, 1982 : 25), prend un bus de L'Ancienne-Lorrette à Beauport. Mais c'est une voiture conduite par un certain « Charon » et affichant « Cythère » qui s'amène. Le reste du récit est constitué de marques descriptives prouvant que le véhicule est bien à Québec, mais la *chute* de la nouvelle est, à tous égards, une véritable *descente* aux enfers : le nautonier Charon s'enfonce dans un tunnel désaffecté sous la ville, en direction de « l'Achéron ». Parti à la fois du réel le plus banal (« Quelle idée d'habiter L'Ancienne-Lorette l'hiver », PELLERIN, 1982 : 25) et de références artistiques et mythologiques, le récit décroche littéralement du réel premier pour entrer dans les univers évoqués par les inscriptions culturelles.

L'œuvre de Pellerin semble ainsi dominée par la figure du voyage à travers l'histoire de l'art, mais aussi de la littérature et de la mythologie. Dans ce contexte d'interinfluence du réel et de l'art(ifice), elle fabrique des figures de l'existence dans ce qu'elle offre de plus incertain et de plus imprévisible puisque le fait de nommer ou de voir une œuvre, un titre, un détail de celle-ci fait bifurquer le parcours de l'acteur *sous influence*.

Ainsi en est-il dans « La machination à explorer le temps », où le voyageur urbain se fait demander « quand » il veut descendre. S'interrogeant sur la « méprise possible » avec le « où », l'acteur-narrateur s'aperçoit qu'il est bel et bien dans un « autobus à explorer le temps », dont le conducteur se nomme Henri-Georges Ouelle. Parodie du célèbre roman de H. G. WELLES, *La machine à explorer le temps*, la nouvelle se trouve ainsi à cheval sur le fantastique et la science-fiction, car elle joue sur le caractère intertextuel (l'œuvre de Welles) et son aspect scientifique (« c'est une invention si récente », p. 46), mais dont elle n'exploite pas véritablement les possibilités. Le motif SF n'est qu'un prétexte pour traduire une impression d'étrangeté plus ou moins inquiétante, l'acteur décidant de descendre en 1982, l'année même de la publication des *Sporadiques Aventures*... (le narrateur se fait même offrir dans le bus le livre que le lecteur est en train de lire, soit *Les sporadiques aventures de Guillaume Untel*...). Le récit va donc même jusqu'à l'autotélisme, l'autocitation, l'autoreprésentation.

Une des nouvelles les plus étonnantes de Pellerin est sans doute « Ce soir à l'opéra », où un libretto d'opéra entre littéralement en jeu et en inversion / transformation. Jean Delamare, un fonctionnaire des plus banals, se rend à une représentation de l'opéra *Salomé* de Richard Strauss au Théâtre Municipal. Il s'étonne de ne voir presque personne à l'entrée peu de temps avant le début de la représentation. On le conduit toutefois tout près de la scène. À nouveau intrigué par le vide de la salle, il se retrouve soudain sous les feux de la rampe, comme s'il était celui qui donne le spectacle. Dans la salle, Hérode, le tétrarque de Judée, trône entouré de sa cour (Hérodias, Salomé...). Le monde réel et le monde musical sont ainsi inversés : c'est Jean Delamare qui se donne malgré lui, paniqué, en spectacle aux personnages du *Salomé* d'Oscar Wilde et de Richard Strauss. Ces derniers semblent être devenus réels, autonomes par rapport à l'œuvre opératique. L'homme piégé cherche évidem-

ment à fuir, mais des coulisses surgit une voiture qui le happe et le tue. De la salle montent les cris de protestation et d'enthousiasme des personnages de *Salomé* et de la foule des convives de papier.

Dans *Ni le lieu ni l'heure* (1988), Pellerin fait varier le procédé, mais demeure hanté par la textualité sous toutes ses formes : ainsi, dans « Points de suspension », il pratique une ellipse vertigineuse, située à la limite des genres réaliste, fantastique et de SF, en campant en situation d'étrangeté le seul acteur de cette courte nouvelle de deux pages : parti voir *Le satyricon* de Fellini, en 1969, l'acteur arrive devant un cinéma qui affiche au programme « *Star Treck VII*, 3e semaine ». Et ce retournement elliptique s'effectue en moins de deux paragraphes.

CARPENTIER avait exploité, dans *Rue Saint-Denis*, le motif du saut temporel —archi-fréquent, doit-on dire, en fantastique comme en SF. Mais là, l'écriture avait presque pris son temps, alors qu'ici, chez Pellerin, tout se passe dans le temps de le dire, de l'écrire, pratiquement dans l'espace de la citation. Le fantastique chez PELLERIN ne serait « ni le lieu ni l'heure » auxquels on croirait être, mais d'autres espaces-temps qui se traversent par le truchement d'autres textes et par le texte lui-même, comme si l'on faisait du saute-mouton sur les mots, les textes, les œuvres...

*

* *

Il apparaît donc que ce qui se désigne comme « non-sens » ou comme sens relativement dépourvu de référentialité immédiate dans la nouvelle fantastique n'est pas pour autant dépourvu de signification. Les figures motiviques ou textuelles les plus récurrentes, ou même les plus rares et les plus personnelles, participent d'une configuration sémantique qui semble être propre à la fois à l'imaginaire québécois et à la conscience contemporaine de la fin du XXe siècle : le fantastiqueur recueille le vieux fonds d'images mythiques pour le formaliser selon sa personnalité.

Si l'on tente de synthétiser l'ensemble de la problématique du texte fantastique québécois, on s'aperçoit qu'au cœur, tant de la forme de l'expression que de celle du contenu, la plupart des fantastiqueurs inscrivent les figures de la division, de la raison, mais aussi celles de la fusion du réel et de l'irréel, de la réification du monde du désir et du passage magique à travers des univers en principe bien clos sur eux-mêmes.

Ces figures se retrouvent en haute densité —comme dans un riche minerai— dans un nombre assez considérable de textes. Il s'agit là d'une des constituantes essentielles du principe même de leur fonctionnement, la *problématisation* de la rencontre de ces figures étant la condition obligée du texte fantastique. On constate en effet que peu importe la manière très personnelle de l'auteur (son style propre), l'esthétique fantastique véhicule toujours des images mirobolantes, extraordinaires,

inconcevables, «épiques» —une persistance de la conscience mythique— pour les conjoindre tout en les disjoignant de manière problématique au monde de la quotidienneté. Dans le sens inverse, on peut dire aussi que l'esthétique fantastique esquisse des images de la banalité pour y opérer une disjonction d'avec des figures de l'impossible, de l'irréel. Presque toujours il y a un va-et-vient entre ce qu'on peut appeler l'activation de la conscience mythique et la conscience rationnelle, le principe magique et le principe de réalité.

Le récit fantastique se rattache donc plus qu'on ne le pense à l'imaginaire épique. Il en est le négatif exact, mais il tend à contenir, mais en creux, les figures de l'extraordinaire autrefois intégrées aux mythes explicateurs du monde. Penchant tantôt vers le tragique, tantôt vers le mirabilisant —le réalisme magique—, toujours questionnant le monde jusque dans ses retranchements les plus étranges, il manifeste un désir de retrouver les mythes premier de l'homme, ceux où justement les êtres humains étaient placés au centre d'un réseau de pouvoirs naturels et surnaturels. Le texte fantastique illustre la tentation de recréer, par l'écriture du moins, l'Enfer et l'Éden. Cela se fait le plus souvent en creux, par la négative, car, dans la texture du récit, se trament les lacunes du *pouvoir*, d'un pouvoir perdu, le drame de la perte de la conscience mythique: reste le *vouloir* écrire, fondé sur un *savoir* devenu trop parcellaire, trop fragmentaire, mais qui permet au texte fantastique de tendre vers la globalité à travers des implosions scripturaires qui illustrent les limites de l'entendement humain.

Michel LORD

Département d'études françaises,
Université York.

BIBLIOGRAPHIE

ANGENOT, Marc, «Le paradigme absent», *Poétique*, 33: 74-89.
1978

AUDE, *Banc de brume ou les Aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*,
1987 Montréal, Du Roseau, 144 p. («Garamond».)

AUDE, *Contes pour hydrocéphales adultes*, Montréal, le Cercle du livre de France, 147 p. [Sous le nom
1974 de Claudette Charbonneau-Tissot.]

AUDE, *La contrainte. Nouvelles*, Montréal, Pierre Tisseyre, 142 p. [Sous le nom de Claudette
1976 Charbonneau-Tissot.]

BERTHIAUME, André, *Incidents de frontière*, Montréal, Leméac, 144 p.
1984

BERTHIAUME, André, *Contretemps. Nouvelles*, Montréal, le Cercle du livre de France, 130 p.
1971

BERTHIAUME, André, *Le mot pour vivre*, [Sainte-Foy et Montréal], les Éditions parallèles et Parti pris, 1978 204 p.

BOIVIN, Aurélien, *Le conte fantastique québécois au XIX*e siècle. Introduction et choix de textes par 1987 Aurélien Boivin, Montréal, Fides, 440 p. («Bibliothèque québécoise».)

CARPENTIER, André, *L'aigle volera à travers le soleil*. Nouvelle édition revue par l'auteur. Introduction 1988 de Michel LORD, Montréal, BQ, 166 p. («Bibliothèque québécoise».) [Paru d'abord en 1978.]

CARPENTIER, André, *Rue Saint-Denis*. Nouvelle édition. Introduction de Michel LORD, Montréal, BQ, 1988 117 p. («Bibliothèque québécoise».) [Paru d'abord en 1978.]

CARPENTIER, André, *Du pain des oiseaux, Récits*, Préface d'André BELLEAU, Montréal, VLB Éditeur, 1982 149 p.

CARPENTIER, André, *De ma blessure atteint, et autres détresses*, Montréal, XYZ, 155 p. «L'Ère 1982 nouvelle».)

CHAMBERLAND, Paul, *Le Courage de la poésie. Fragments d'art total*, Montréal, les Herbes rouges, 1981 63 p.

ÉMOND, Maurice, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX*e siècle, Montréal, 1987 Fides, 276 p. («Bibliothèque québécoise».)

[En collaboration], *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*, Montréal, Quinze, 1983 204 p.

[En collaboration], Tel Quel. *Théorie d'ensemble (choix)*, Paris, Éditions du Seuil, 304 p. («Points».) 1968

LORD, Michel, Aurélien BOIVIN et Maurice ÉMOND, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du* 1992 *fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 577. «Bibliographie des Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise», Université Laval.)

LUKÁCS, Georges, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 196 p. («Bibliothèque Médiations».) 1962

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université 1990 d'Ottawa, 126 p.

PELLERIN, Gilles, *Ni le lieu ni l'heure. Nouvelles*, Québec, L'instant même, 172 p. 1987

PELLERIN, Gilles, *Les sporadiques aventures de Guillaume Untel*, Hull, Éditions Asticou, 172 p. 1989 («Nouvelles nouvelles».) [Paru d'abord en 1982.]

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset, 389 p. («Figures».) 1985

SERNINE, Daniel, *Les contes de l'ombre*, Montréal, Presses Sélect ltée, 190 p. 1978

SERNINE, Daniel, *Légendes du vieux manoir*, Montréal, Presses Sélect ltée, 149 p. 1979

SERNINE, Daniel, *Quand vient la nuit. Contes fantastiques*, Longueuil, Le Préambule, 265 p. («Chroniques de l'au-delà».)

SERNINE, Daniel, *Nuits blêmes*, Montréal, XYZ, 126 p. («L'Ère nouvelle».) 1990

THÉRIAULT, Marie José, *La cérémonie. Contes*, Montréal, la Presse, 139 p. 1978

THÉRIAULT, Marie José, *Portraits d'Elsa et Autres Histoires*, Montréal, Quinze, 174 p.
1990

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 188 p. «Points».)
1970

VALÉRY, Paul, «Histoires brisées», *œuvres. II*, Paris, NRF, p. 405-467. («Bibliothèque de la
1960 Pléiade».)

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 518 p.
1972