

Quelques rouages de la machine fantastique dans « Les messagers de l'ascenseur »

Lise Morin

Volume 19, Number 1 (55), Fall 1993

Lionel Groulx écrivain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201073ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201073ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morin, L. (1993). Quelques rouages de la machine fantastique dans « Les messagers de l'ascenseur ». *Voix et Images*, 19(1), 132–150.
<https://doi.org/10.7202/201073ar>

Article abstract

Résumé

L'effet d'éblouissement joue à plein dans le récit fantastique, si bien que le lecteur, aveuglé par le contact avec l'improbable (fût-il littéraire), oublie souvent que l'oeuvre qu'il a sous les yeux est le fruit d'une construction. Il s'agira ici d'identifier, dans une nouvelle de fantastique, canonique, quelques stratégies d'écriture destinées à agir sur la lecture. Une utilisation habile de signaux d'objectivité linguistique et de subjectivité linguistique permet de renforcer la plausibilité du récit. Les jeux de narration, lefonction-; nement actantiel et la structure herméneutique embrouillent la lecture/le déchiffrement du texte. Les codes fantastique, littéraire, social et médical inscrits dans le texte traduisent un intérêt marqué pour l'a-normal et l'excentrique.

Quelques rouages de la machine fantastique dans « Les messagers de l'ascenseur »

Lise Morin, Université Laval

L'effet d'éblouissement joue à plein dans le récit fantastique, si bien que le lecteur, aveuglé par le contact avec l'improbable (fût-il littéraire), oublie souvent que l'œuvre qu'il a sous les yeux est le fruit d'une construction. Il s'agira ici d'identifier, dans une nouvelle de fantastique canonique, quelques stratégies d'écriture destinées à agir sur la lecture. Une utilisation habile de signaux d'objectivité linguistique et de subjectivité linguistique permet de renforcer la plausibilité du récit. Les jeux de narration, le fonctionnement actantiel et la structure herméneutique embrouillent la lecture/le déchiffrement du texte. Les codes fantastique, littéraire, social et médical inscrits dans le texte traduisent un intérêt marqué pour l'a-normal et l'excentrique.

À moins que le fantastique ne soit lui-même fantastique. Un superbe et envoûtant processus qu'il serait impossible d'expliquer. L'incarnation même de l'inexplicable¹.

Le critique qui se livre à des spéculations cabalistiques sur l'origine du fantastique et qui fait de ce genre littéraire « l'incarnation même de l'inexplicable » s'enchant de chimères ou confond le principe avec l'effet. Il oublie aussi que nul sortilège ne saurait advenir sans le double concours d'un agent et d'un art. Comme toute production, le fantastique résulte d'un certain nombre de pratiques, non

1. Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique*, Paris, Stock, 1978, p. 307.

pas ésotériques mais bel et bien réelles et repérables. Il suffit de mettre le texte sous le microscope pour découvrir ces stratégies d'écriture.

«Les messagers de l'ascenseur²», une nouvelle de Gaétan Brulotte, servira ici de lieu d'investigation à une analyse d'inspiration sémiotique destinée à mettre au jour quelques-uns des procédés d'écriture qui concourent à l'établissement d'une vision fantastique³. Ce texte paraît tout à fait représentatif du fantastique canonique; aussi a-t-il été retenu en qualité de révélateur des caractéristiques de ce courant du fantastique⁴.

Trois coupes seront pratiquées dans le tissu narratif, de façon à identifier certaines des techniques utilisées aux niveaux verbal, syntaxique et sémantique. Préconisé par Irène Bessière pour faciliter l'analyse, ce découpage n'implique pas une étanchéité réelle des niveaux. Voilà pourquoi des éléments discursifs traités dans une partie de cette étude font parfois l'objet de nouveaux développements dans une autre partie. La première section de la recherche met à contribution une

2. La nouvelle de Gaétan Brulotte «Les messagers de l'ascenseur» a paru une première fois en 1983 dans un recueil collectif, *Dix Contes et Nouvelles fantastiques*, Montréal, Les Quinze, p. 119-130. Elle a fait l'objet d'une réédition en 1988: Gaétan Brulotte l'a intégré dans son recueil de nouvelles *Ce qui nous tient*, Montréal, Leméac, 1988. Les renvois à ce texte se référeront à la première édition et seront dorénavant indiqués dans le texte par le sigle «MA». Dans le recueil *Ce qui nous tient*, seules deux autres nouvelles relèvent du fantastique: «Le renvoi de Hoper» et «Les endymions d'eau». Si la production antérieure de l'auteur ne participe pas du fantastique à proprement parler, elle l'a cependant frôlé dans le roman *L'Emprise* et dans le recueil de nouvelles *Le Surveillant*.
3. Sur la théorie du fantastique, consulter Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992; Irène Bessière, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974 et Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Sur les questions sémiotiques, lire Algirdas-Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970 et *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, de même que Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970 et *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
4. Nous décrirons le récit fantastique comme une mosaïque de discours conflictuels émis ou non par la même instance énonciative, dont les uns semblent valider un fait qui vient à l'encontre d'une loi logique inscrite dans le texte (la gamme s'étend de l'impossible au surnaturel en passant par l'improbable), tandis que les autres récusent l'insolite au nom de la rationalité. Le texte fantastique n'opère aucune discrimination entre les versions, il se contente de les produire dans leur scandaleuse concurrence. La production fantastique se distribue en deux courants: le fantastique canonique et le néo-fantastique. Dans le récit fantastique canonique, que traverse la fatalité, un personnage se voit promis à un sort funeste (mort, folie, damnation, etc.). Il arrive souvent que ce personnage, à l'instar des héros des tragédies grecques, actionne lui-même le mécanisme qui provoquera sa perte. Pour plus de détails sur les distinctions entre le fantastique canonique et le néo-fantastique, consulter notre article «Deux frères siamois: le fantastique canonique et le néo-fantastique», *Imagine...*, n° 61 (vol. XIII, n° 4) septembre 1992, p. 59-68.

analyse discursive centrée sur les questions de subjectivité et d'objectivité linguistiques. Elle vise à démontrer que les marques de subjectivité et d'objectivité, de même que certains signaux de fantasticit , s'inscrivent dans une visée persuasive. La seconde, dont le propos est d'étudier les interrelations des unités fonctionnelles, s'appuie sur la méthode des programmes narratifs de Greimas, sur la notion de code herméneutique développée par Barthes et sur la théorie de Genette relative à la narration. La dernière, enfin, qui s'inspire de la notion de code culturel mise au point par Barthes, étudie le travail d'érosion du sens opéré au cœur du récit en vue de la production d'une signification nouvelle:

Avant d'aborder l'analyse, il conviendrait de rappeler l'argument du récit: un billet collé dans l'ascenseur d'un immeuble prévient les locataires que les Maure-Zocail prévoient n'être pas aussi calmes qu'à l'habitude, le soir même, et qu'ils sollicitent l'indulgence de leurs voisins. M. Portali prend connaissance de la note, cherche en vain ce soir-là des traces de réjouissances, des bruits inhabituels. Il va même jusqu'à forcer la porte des Maure-Zocail: il ne trouve personne ni aucun meuble à l'intérieur. Mme Joyau, une voisine, infirme toutefois les conclusions de Portali: les Maure-Zocail ont bel et bien fait bombance au jour prévu. D separ , Portali se réfugie dans son cahier.

La question de l'objectivé et de la subjectivé linguistiques, anodine en apparence, prend tout son intérêt lorsque mise en rapport avec la rhétorique de l'argumentation⁵. Faire preuve d'objectivé ou exciper de sa bonne foi, voilà deux moyens également valables quoique opposés de persuader l'allocutaire de la justesse de ses vues. Toute stratégie destinée à convaincre le lecteur du bien-fondé d'un raisonnement exerce un rôle capital dans le récit fantastique, qui tient le difficile pari de faire admettre ce qu'il s'évertue à nier. Il faut s'attendre de la part de l'auteur à des pratiques visant à accréditer l'improbable, l'insolite ou l'impossible auprès du récepteur. Un recours aux techniques de l'argumentation s'impose donc au nouvelliste désireux de convaincre son lecteur.

Rappelons pour mémoire quelques éléments de la rhétorique argumentative. Perelman et Olbrechts-Tyteca divisent les prémisses en deux catégories: le réel et le préférable. La première regroupe les faits⁶,

5. Sur la rhétorique de l'argumentation, consulter l'ouvrage de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traite de l'argumentation (La nouvelle rhétorique)*, Bruxelles,  ditions de l'Université de Bruxelles, 1976, 734 p.

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

les vérités⁷ et les présomptions⁸; l'autre englobe les valeurs⁹, les hiérarchies¹⁰ et les lieux¹¹. Bien entendu, les objets d'accord de la première catégorie souffrent moins de récusation que ceux de la seconde; aussi les auteurs ont-ils avantage à faire passer un lieu pour une vérité ou une valeur pour un fait.

Certaines présomptions exercent un rôle souvent mésestimé, mais primordial, dans le processus de la lecture:

La présomption de crédulité naturelle qui fait que notre premier mouvement est d'accueillir comme vrai ce que l'on nous dit, et qui est admise aussi longtemps et dans la mesure où nous n'avons pas de raison de nous méfier; la présomption d'intérêt d'après laquelle nous concluons que tout énoncé porté à notre connaissance est censé nous intéresser; la présomption concernant le caractère sensé de toute action humaine¹².

Le fantastique se fait rarement faute d'ailleurs — dans le registre canonique à tout le moins — de renforcer cette dernière présomption par le biais d'un personnage de sens rassis. Dans «Les messagers de l'ascenseur», «M. Portali, homme de science», joue ce rôle. Non seulement il réfléchit avec beaucoup de sûreté et montre une bonne compétence encyclopédique¹³, selon l'expression d'Umberto Eco,

-
7. «On parle généralement de faits pour désigner des accords d'objets précis, limités; par contre, on désignera de préférence, sous le nom de vérités des systèmes plus complexes, relatifs à des liaisons entre des faits, qu'il s'agisse de théories scientifiques ou de conceptions philosophiques ou religieuses transcendant l'expérience», *ibid.*, p. 92.
 8. «[Les présomptions] jouissent également de l'accord universel, toutefois l'adhésion aux présomptions n'est pas maximum, on s'attend à ce que cette adhésion soit renforcée, à un moment donné, par d'autres éléments. Ceux qui admettent la présomption escomptent même, d'habitude, ce renforcement», *ibid.*, p. 93-94.
 9. «Être d'accord à propos d'une valeur, c'est admettre qu'un objet, un être ou un idéal, doit exercer sur l'action et les dispositions à l'action une influence déterminée, dont on peut faire état dans une argumentation, sans que l'on considère cependant que ce point de vue s'impose à tout le monde», *ibid.*, p. 99.
 10. «L'argumentation prend appui, non seulement sur des valeurs, abstraites et concrètes, mais également sur des hiérarchies, telles que la supériorité des hommes sur les animaux, des dieux sur les hommes», *ibid.*, p. 107.
 11. «[...] comme nous distinguons les types d'objets d'accord concernant le réel de ceux qui concernent le préférable, nous n'appellerons lieux que des prémisses d'ordre général permettant de fonder des valeurs et des hiérarchies et qu'Aristote étudie parmi les lieux de l'accident», *ibid.*, p. 113.
 12. *Ibid.*, p. 94.
 13. «D'habitude (j'insiste sur "d'habitude" une compétence encyclopédique se fonde sur des données culturelles socialement acceptées en raison de leur "constance" statistique), on connaît les lions dans trois situations, dans la jungle, au cirque et au zoo. Toutes les autres possibilités sont fortement idiosyncrasiques et se mettent donc hors la norme: quand elles se réalisent, elles lancent un défi à l'encyclopédie et produisent des textes qui fonctionnent comme une critique métalinguistique du

c'est-à-dire une connaissance des scénarios de vie habituels (réception, voisinage dans un immeuble à logements, etc.), mais il exerce de plus une fonction sociale reconnue pour son sérieux.

Avant d'examiner le rôle des indices de subjectivité et d'objectivité linguistiques¹⁴ dans l'argumentation, il convient de passer en revue les principaux signaux textuels retenus: les formes verbales, les déictiques (de personne, d'espace et de temps), les métaphores et les comparaisons, les répétitions, les liens logiques, les signes de ponctuation expressifs, les occurrences de discours direct, les adverbes de manière, les phrases nominales et les énoncés généraux. Eu égard à la nature de l'objet d'étude, s'ajoutent à ces signaux les marques de fantasmagorie et les modalisateurs.

Aucun texte narratif ne peut faire l'économie des formes verbales. De plus, une distinction s'établit, à l'intérieur de toute fiction, entre le monde commenté (signalé par le présent, le futur, le futur antérieur, le passé composé) et le monde raconté (que l'on reconnaît à l'usage du passé simple, de l'imparfait, du passé antérieur, du plus-que-parfait et du conditionnel présent ou passé). Le monde raconté fait état d'événements et d'actions, alors que le monde commenté livre des réflexions. Si les temps de la narration traduisent une certaine objectivité linguistique, les formes verbales du commentaire manifestent en revanche une subjectivité linguistique. La situation de communication commentative invite le destinataire à faire preuve de vigilance dans sa lecture, car le destinataire peut à tout moment le prendre à témoin ou l'interpeller; l'occurrence d'un passage narratif autorise au contraire une attitude de réception plus détendue: le lecteur, enchaîné au présent, est à l'abri des événements passés. Dans «Les messagers de l'ascenseur», 308 formes verbales ressortissent au monde commenté contre seulement 74 en faveur du monde raconté. Cette nouvelle réclame donc une attention soutenue de la part du lecteur du début à la fin. Une telle stratégie d'écriture, qui mise sur une implication accrue du lecteur, donne à penser que l'établissement d'une vision contraire à toutes les normes établies ne peut que nécessiter une étroite collaboration entre le producteur et le récepteur.

Les déictiques, qui constituent également des lieux d'inscription de la subjectivité linguistique, ont partie liée avec la fonction référentielle du langage. Certains théoriciens considèrent comme déictiques un

code», Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 19-20.

14. Sur ces questions, consulter Harald Weinrich, *Le Temps (Le récit et le commentaire)*, Paris, Seuil, 1973, 333 p. et Louis Francœur, *Les signes s'envolent (Pour une sémiotique des actes de langages culturels)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1985, 236 p.

grand nombre de marques de subjectivité; d'autres, dont Catherine Kerbrat-Orecchioni, préfèrent réserver ce terme aux seules marques relatives à la situation de communication. Nous partageons ce point de vue et retenons uniquement les pronoms personnels et les marques de localisation temporelle et spatiale qui apportent des informations sur l'instance d'énonciation. Les 150 «je», les 82 «me», «moi», «m'», les déictiques temporels («ce soir»; «ces dernières semaines») et spatial («chez moi») relevés dans «Les messagers de l'ascenseur» témoignent d'une forte subjectivité linguistique. Le commun des lecteurs — qui n'hésite pas toujours à identifier le narrateur à l'auteur — peut certes interpréter l'usage du pronom personnel de première personne comme un gage d'authenticité, ce qui étayerait la présomption de sincérité qui préside à tout échange régulier. On remarquera toutefois que le «je» de M. Portali, bien que fort présent, n'occupe pas la totalité de l'espace scripturaire: c'est que la nouvelle présente une structure d'enchâssement. Or, le narrateur premier n'est pas identifié. Cet anonymat prête au récit une allure objective. La présence d'un «cadre» objectif — structure particulièrement en vogue au XIX^e siècle — vient ici atténuer quelque peu la subjectivité du texte.

D'autres marques attestent encore de la subjectivité linguistique à l'œuvre dans «Les messagers de l'ascenseur», dont les métaphores et les comparaisons. Au contraire de la catachrèse ou de l'hypallage, par exemple, ces figures comportent l'idée d'une comparaison et donc d'un agent comparateur, c'est-à-dire d'un narrateur. Dans la nouvelle de Brulotte, presque toutes les métaphores et comparaisons se rapportent soit au narrateur, soit à l'immeuble. Les figures: «je me sens le cœur en fête» («MA», p. 123), «Je l'ai donc relu avec une minutie anormale, en suivant du doigt comme un enfant ou un demeuré» (p. 124), «J'avance comme un funambule» (p. 127), «Soudain une chape d'impuissance fond sur moi» (p. 128), «anesthésier ma peur» (p. 129) appartiennent au premier réseau. Hormis la première métaphore, toutes ces figures de style mettent en relief la faiblesse et l'impuissance du héros. Ressortissent au second réseau: «cet immeuble si monacal, si vertueux» (p. 120), «les entrailles de l'immeuble» (p. 123), «l'immeuble enveloppé solidement d'un silence invraisemblable» (p. 125), «cet immeuble maléfique» (p. 126). En plus d'évoquer une atmosphère inquiétante, ces images suggèrent un rapprochement entre l'immeuble et une créature maléfique. Ces passages revêtent une importance capitale, car ils ne laissent pas de produire une impression profonde sur le lecteur et d'orienter sa lecture. Sous couvert de «figures de styles», le nouvelliste peut insinuer une idée qui, sans cet habillement rhétorique, offenserait ouvertement la raison.

La répétition compte aussi parmi les signes de la subjectivité linguistique, car elle trahit l'insistance du sujet de l'énonciation. Le mot «rien» et l'expression «so what» se retrouvent à maintes reprises dans «Les messagers de l'ascenseur». La répétition du mot «rien» produit une atmosphère d'étrangeté; celle de «so what» permet à Portali d'affirmer sa marginalité face aux conformistes. Il faut aussi souligner la répétition du message qui sert de catalyseur au drame. Lorsqu'elle ne résulte pas d'un impératif communicationnel, la répétition devient une figure de la présence¹⁵. L'on pourrait ajouter que cet effet de présence est double, car le sujet du discours (responsable de la répétition) tout autant que son objet (ce qui est effectivement répété) reçoit un surcroît de présence. L'engagement personnel du destinataire peut contribuer à entraîner l'adhésion du destinataire.

Une autre forme de subjectivité, plus insidieuse peut-être, se laisse lire à travers les liens logiques. Les liens logiques exercent un rôle argumentatif de premier plan, car ils sont responsables de l'enchaînement des idées et des faits énoncés. L'énonciateur le plus «objectif» ne peut se priver de faire appel aux liens logiques; il peut cependant en user avec plus ou moins de parcimonie. Le narrateur de la nouvelle «Les messagers de l'ascenseur» les utilise avec abondance. Ce texte contient 28 adverbes de la consécution narrative, 108 conjonctions de coordination et 56 locutions conjonctives de subordination. Il s'agit donc d'une nouvelle très construite, qui ne présente pas une allure improvisée.

Le récit «Les messagers de l'ascenseur» affiche encore sa subjectivité à travers les nombreux signes de ponctuation expressifs: 25 points d'interrogation, 29 points d'exclamation, 10 paires de guillemets, 1 série de tirets et la présence de passages en discours direct (qui font du narrateur un témoin), de même que dans les 49 adverbes de manière et les nombreux adjectifs qualificatifs évaluatifs. Ces deux dernières classes de mots se composent d'unités lexicales affectives et axiologiques, qui traduisent une réaction émotionnelle ou énoncent un jugement de valeur. Elles concourent à produire une atmosphère fantastique, car elles marquent la singularité de l'expérience vécue.

En dépit d'une forte coloration subjective, la nouvelle «Les messagers de l'ascenseur» présente quelques traits d'objectivité. Ainsi, elle comporte 54 phrases nominales. Or, «certaines tournures gramma-

15. «Parmi les figures ayant pour effet d'augmenter le sentiment de présence, les plus simples se rattachent à la *répétition*, qui est importante en argumentation, alors que, dans une démonstration et dans le raisonnement scientifique en général, elle n'apporte rien», Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 236.

tiques, telle la phrase nominale, peuvent être utilisées pour suggérer le statut de fait¹⁶. Ce procédé, qui fait l'économie d'un prédicat et souvent d'un sujet, fait croire que la notation ne résulte pas d'une réflexion mais qu'elle découle directement d'une observation du narrateur. On voit d'ici l'intérêt de cette stratégie: le constat emporte mieux l'adhésion qu'une opinion attribuable à un personnage. Pour parler en termes rhétoriques, le fait l'emporte sur la valeur. Les phrases nominales présentes dans le texte à l'étude se distribuent suivant quatre paradigmes. Le premier regroupe toutes les phrases qui comportent le substantif «rien». À ces phrases, il faut ajouter celles qui traduisent le silence ou l'absence: «Aucun bruit»; «Absence totale de voitures»; «Personne»; «Personne, pas même un cadavre»; «Totement vide». À force d'être convoqué, le néant finit par acquérir une sorte de consistance...

Le second paradigme se compose de courtes notations spatiales et temporelles: «Vendredi soir, le 30 avril»; «18 h 21»; «En rentrant chez moi»; «19 h 06»; «20 h 16»; «21 h 32»; «22 h 38»; «22 h 39»; «1^{er} mai»; «Dans l'après-midi»; «De nouveau dans l'ascenseur»; «Passé minuit»; «À l'étage fatidique». Ces brèves indications participent d'une visée persuasive, car elles tendent à parer le discours des apparences de l'objectivité; elles produisent ce qu'on pourrait appeler un «effet d'objectivité». Cette objectivité feinte risque de disposer le lecteur à accorder crédit à l'auteur.

Un autre réseau de phrases nominales rassemble 4 occurrences qui ne transmettent qu'une appréciation ou un sentiment: «Épouvante», «Incompréhensible!», «Inouï», «Scandaleux». L'éviction du sujet évaluateur revêt ici une importance encore plus grande, car ces phrases véhiculent de toute évidence des jugements de valeur. On notera de plus qu'elles se font plus nombreuses à la chute du récit, là où le fantastique doit sans contredit ébranler son lecteur. Au moyen de cet autre réseau de phrases nominales, le nouvelliste cherche de nouveau à faire passer une valeur pour un fait.

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

16. *Ibid.*, p. 246.

La nouvelle «Les messagers de l'ascenseur» contient également un énoncé général, autre forme de pseudo-objectivité: «Par le biais des réceptions, on peut gravir plus vite l'échelle sociale, c'est bien connu» («MA», p. 120). Il s'agit ici de ce que la rhétorique appelle un «lieu». Or, le «lieu» obtient souvent l'accord de l'auditoire. La locution «c'est bien connu» renforce l'idée que la proposition énoncée fait l'objet d'un consensus social; elle donne à la phrase une apparence de proverbe. On ne saurait mésestimer l'importance de cette stratégie, qui vient à la fois asseoir la crédibilité du fantastiqueur et montrer que celui-ci partage les clichés du lecteur. De plus, comme l'énoncé général désigne un fait habituel ou une opinion répandue, il montre l'attachement de l'auteur à la normalité. Ce lieu devient ici une figure de communion: le destinataire et le destinataire ont en commun une même vision du monde.

Les récits de fantastique canonique se reconnaissent souvent à deux autres types de signaux: les «connotateurs de fantastiçité»¹⁷ et les modalisateurs. Les premiers d'entre eux, porteurs le plus souvent d'une valeur affective ou axiologique, rapportent la surprise et le refus du personnage face aux événements qui se déroulent. Voici quelques-uns des connotateurs de fantastiçité¹⁸ contenus dans «Les messagers de l'ascenseur»: «C'est parfaitement *absurde*»; «C'est plus que *troublant*, c'est *épouvantable*»; «habité par *l'angoisse la plus extrême*»; «C'est *fou! Incompréhensible! Inouï! Ce n'est pas possible!* Cette

17. Nous proposons cette appellation dans notre article «Deux frères siamois: le fantastique canonique et le néo-fantastique», *loc. cit.*

18. Voici la liste complète des connotateurs de fantastiçité repérés (c'est nous qui soulignons): «C'est parfaitement *absurde*»; «Pourquoi ce *discours intérieur m'habite-t-il et me tourmente-t-il?*»; «Je *ne comprends pas*»; «une *étrange catastrophe*»; «cette paix me paraît tout de même *suspecte et insolite*»; «Et ce qui est plus *inquiétant* encore: pas d'explosion au champagne [...]. Ça c'est très *singulier*. Si *louche* qu'il me faut aller voir [...]; «un silence *irréel*»; «C'était à n'y rien *comprendre*»; «Avant de *céder à l'angoisse et d'inventer les scénarios les plus bizarres ou les plus macabres* [...]; «Je l'ai donc relu avec une minutie *anormale*»; «*Consternation, désarroi*»; «d'une manière *irrationnelle*»; «*Épouvante*»; «*incroyable énigme*»; «immeuble *maléfique*»; «Maintenant, *j'ai peur*»; «C'est plus que *troublant*, c'est *épouvantable*»; «Cette passarelle a quelque chose d'*inquiétant* [...]; «Je *vais de surprise en surprise*»; «autre émotion *suffocante*»; «*aburi, affolé*»; «Et je mesure, avec toute l'ampleur d'une *conscience agrandie par la peur*, le danger que j'ai couru jusque-là»; «habité par *l'angoisse la plus extrême*»; «vieux bâtiment *sinistre désaffecté*»; «je *ne me sens toujours pas rassuré*. J'ai peur de regagner mon appartement»; «*anesthésier ma peur*»; «en proie à des visions d'*épouvante*»; «à l'étage *fatidique*»; «Et c'est alors la *stupéfaction*»; «et ce qui est encore plus *déroutant*, plus aucun meuble!»; «C'est *fou! Incompréhensible! Inouï! Ce n'est pas possible!* Cette histoire *ne tient pas debout!*»; «Je redescends, plus *perplexe* encore»; «une nervosité *excessive* s'empare de moi. Je *tremble de partout*».

histoire *ne tient pas debout!*; «une nervosité *excessive* s'empare de moi. Je *tremble de partout*». Si ces notations s'inscrivent dans le registre fantastique, c'est qu'elles mesurent à l'aune du probable l'étrangeté de l'événement. Elles donnent donc naissance à une normalité textuelle, indispensable à la création d'un effet surnaturel: le fantastique ne se profile jamais que sur un fond réaliste.

La seconde classe de signaux se compose de formules modalisantes¹⁹, qui atténuent la portée de l'affirmation. Les passages suivants présentent de telles expressions: «Le message [...] s'adresse *apparemment* aux habitants de l'immeuble»; «Je rêve, *on dirait*»; «Mais le message y tachait le miroir avec insolence, *eût-on dit*»; «puisqu'il *semble* que je sois le seul être vivant dans cet immeuble»; «Je vois ou je *crois* voir une silhouette sombre et furtive disparaître au fond du hall»; «Tout se passe *comme si* une force secrète et malsaine m'animait». La subjectivité plaide ici en faveur de l'authenticité en produisant un «effet de réalité²⁰». Il faut donc se garder de croire que l'usage de la subjectivité par un locuteur ne peut induire chez le lecteur que doute et méfiance. Indices de fantasticit  et modalisateurs contribuent tous deux au surgissement d'une vision fantastique. Si une abondance d'affectifs et d'axiologiques peut faire croire que le narrateur se laisse enflammer par son imagination, la présence de formules modalisantes rappelle qu'il fait preuve de mesure. De la sorte, la crédibilité de l'énonciateur se trouve renforcée.

  la suite de ces observations sur la subjectivité et l'objectivité linguistiques à l'oeuvre dans le fantastique, on peut déjà remarquer que

19. Voici la liste complète des modalisateurs repérés (c'est nous qui soulignons): «Le message [...] s'adresse *apparemment* aux habitants de l'immeuble»; «Il s'agit *probablement*, pensai-je, de nouveaux occupants»; «c'est *probablement* important pour eux»; «Je rêve, *on dirait*»; «cette paix me *paraît* tout de même suspecte et insolite»; «Ça m'a *paru* normal: mes voisins du dessus *auront d * choisir [...]; «Mais le message y tachait le miroir avec insolence, *e t-on dit*»; «Je me suis servi un autre verre pour mieux me réfugier dans ce qui *ne saurait être qu'une* hallucination»; «puisqu'il *semble* que je sois le seul être vivant dans cet immeuble»; «Ce n'est qu'une planche longue et très étroite jetée là, *semble-t-il*, au petit bonheur [...]; «ce qui m'*appar t* un quai en ruine»; «Alors *comme si* je reprenais goulûment mon souffle après avoir été étouffé»; «Je vois ou je *crois* voir une silhouette sombre et furtive disparaître au fond du hall»; «Tout se passe *comme si* une force secrète et malsaine m'animait».
20. Selon Kerbrat-Orecchioni, «[...] ces modalisateurs, en même temps qu'ils explicitent le fait que l'énoncé est pris en charge par un énonciateur individuel dont les assertions peuvent être contestées, en même temps donc ils marquent le discours comme subjectif, renforcent l'objectivité à laquelle il peut par ailleurs prétendre. Car avouer ses doutes, ses incertitudes, les approximations de son récit, c'est faire preuve d'une telle honnêteté intellectuelle que c'est le récit dans son ensemble qui s'en trouve, singulièrement, authentifié» (*op. cit.*, p. 143-144).

le fantastique, dans «Les messagers de l'ascenseur», n'est pas le fruit miraculeux (ou diabolique, c'est selon...) d'une génération spontanée, mais qu'il est le produit d'un travail réfléchi. Et qu'il fait flèche de tout bois: non seulement il réussit à faire montre, malgré une subjectivité affichée, d'une certaine objectivité; il parvient encore à affecter des signes de subjectivité d'une valeur objective: avouer sa présence et les limites de son entendement, voilà qui produit un effet d'authenticité.

*
**

Si l'on soumet maintenant l'objet d'étude à un découpage sémiotique fondé sur la méthode des programmes narratifs de Greimas, l'on obtient ce qui suit: le message accroché dans l'ascenseur fait office de destinataire et insuffle à M. Portali, qui devient du fait sujet opérateur, la curiosité qui le poussera à aller forcer la porte des Maure-Zocail. La solitude du sujet opérateur (/pouvoir-faire/), de même que sa progressive maîtrise des techniques d'espionnage (/savoir-faire/), l'habilite à aller satisfaire sa curiosité chez les Maure-Zocail. Dans la phase de la performance, M. Portali occupe les positions de sujet opérateur et de sujet d'état: c'est bien lui qui découvrira dans l'appartement des Maure-Zocail l'absence de tout humain et de tout meuble. La sanction, qui présente ici beaucoup d'intérêt, s'effectue en quatre temps. D'abord, Portali tient le rôle de destinataire et évalue la transformation. Sa curiosité satisfaite, il se montre stupéfait du vide qui règne chez les Maure-Zocail. Dans un second temps, un autre actant entre en jeu, Mme Joyau, qui remet en cause le jugement du protagoniste. Celle-ci affirme en effet que les prétendus auteurs du message ont bel et bien fait bombance au jour prescrit. Cette déclaration porte alors le trouble dans l'esprit de M. Portali, que la folie semble guetter, et qui décide de chercher refuge dans son cahier. Dans la dernière phase, un nouvel évaluateur fait son apparition. Sa contribution tient dans les deux lignes qui servent de cadre narratif: il affirme que M. Portali a quitté son appartement et abandonné son cahier. Voilà de nouveau invalidée la conclusion précédente. Notons toutefois que cette sanction n'est pas présentée à la suite des trois précédentes; elle est donnée d'office au début du récit. Il ne fait aucun doute que la figure du creux inscrite dans cette courte présentation surdétermine l'ensemble du récit. Le lecteur connaît d'entrée de jeu l'issue de la nouvelle, ce qui fait planer sur elle une certaine prédestination

M. Portali n'agit de son propre chef que partiellement. Non seulement il est manipulé par le message, mais il prétend encore que

«[t]out se passe comme si une force secrète et malsaine [l']animait» («MA», p. 129). En somme, il se définit lui-même davantage comme objet de l'action plutôt que comme sujet. Cette passivité du héros est commune à bien des récits de fantastique canonique. Cette force secrète qui travaille le protagoniste et qui le conduit à poser des gestes qui ne lui sont pas coutumiers fait peser sur le récit une fatalité, elle aussi bien répandue dans le fantastique canonique. Il faut aussi souligner l'indifférenciation, l'imprécision du destinataire: qui sont les Maure-Zocail, hypothétiques auteurs du message? Et d'où cette «force secrète et malsaine» qui anime le narrateur tire-t-elle son origine? Autant de questions qui demeurent sans réponse. Et c'est la nature même du fantastique qui l'exige.

À l'instar de bien des récits fantastiques, ce texte emprunte souvent des allures mystérieuses. Ce n'est pas sans raison que de nombreux critiques ont rapproché le fantastique du policier. La notion de «code herméneutique» développée par Roland Barthes dans *L'Aventure sémiologique* et dans *S/Z* ouvre d'intéressantes perspectives de recherche. «Le code de l'Énigme rassemble les termes par l'enchaînement desquels (telle une phrase narrative) on pose une énigme, et, après quelques "retards" qui font tout le sel de la narration, on en dévoile la solution²¹». Ce code comprend cinq termes bien distincts: la position, la formulation, le leurre, le blocage et la solution. Le récit «Les messagers de l'ascenseur» livre à plusieurs reprises les interrogations du protagoniste: «Pourquoi alors, tout à coup, percevais-je ce trait de ma personnalité comme une grave tare qu'il conviendrait de corriger le plus tôt possible?» («MA», p. 121); «Pourquoi ce discours intérieur m'habite-t-il et me tourmente-t-il?»; «J'ai entendu claquer une porte. Est-ce dehors? Est-ce à l'intérieur?» (p. 122); «Les invités du cinquième étage auraient-ils emprunté un passage de service inconnu de moi ou nouvellement découvert dans les entrailles de l'immeuble?» (p. 123); «Qu'est-ce qui m'arrive? Ai-je trop bu?» (p. 125); «Mais alors pourquoi le coup du message de l'ascenseur?» (p. 126). Quatre de ces questions font porter l'interrogation sur un aspect de la personnalité ou sur les connaissances du narrateur. C'est dire que l'inconnu se rapporte aussi bien aux réalités les plus intimes qu'aux manifestations extérieures. Des huit occurrences de «positions de l'énigme», trois²² manifestent le désir du

21. Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, op. cit., p. 357.

22. Voici la liste de ces passages: «Mettre des visages sur ces noms» (p. 119); «Leur air innocent cache peut-être des vices délicieux» (p. 120); «Et qui me dit qu'il ne s'agira pas de réjouissances plus intimes que le mot de l'ascenseur ne semble le laisser entendre» (p. 121).

narrateur de lever le voile sur les Maure-Zocail et leur prétendue réception. Quatre autres²³ enveloppent de mystère l'immeuble où logent M. Portali et les Maure-Zocail. L'homme de science porte de nouveau son attention sur l'immeuble et constate de nombreuses irrégularités relatives aux activités qui devraient s'y dérouler. Même les situations et les objets les plus anodins s'enveloppent de mystère. La dernière formulation d'énigme concerne le narrateur: «Tout se passe comme si une force secrète et malsaine m'animait» («MA», p. 129). Trois des énoncés d'énigme comportent la locution adverbiale «comme si», qui sert à atténuer la portée de la déclaration. Il semble donc que la position possède, au contraire de la formulation, où la question est posée sans ambages, la vertu de modérer l'affirmation. Voilà sans doute pourquoi l'interrogation capitale du récit («Tout se passe comme si une force secrète et malsaine m'animait») est posée plutôt que formulée.

Si l'on ne retrouve aucun exemple de blocage dans «Les messagers de l'ascenseur», où le narrateur ne cesse de poursuivre son enquête, on peut en revanche relever quelques occurrences de leurre: «Les Maure-Zocail ont décidé de se suicider!» («MA», p. 125) et les passages portant sur l'apparition et la disparition d'un taxi, la filature d'un inconnu et les craintes de M. Portali à l'égard de «criminels de haut calibre» (p. 144). Tous ces développements aiguillent le protagoniste — à qui le lecteur s'identifie — sur de fausses pistes. Ce procédé, essentiel dans ce type de récits, maintient le suspense jusqu'à la fin.

Le dernier terme du code énigmatique (la solution) ne manque pas d'être quelque peu décevant dans le récit de fantastique canonique. Voici les neuf passages qui ressortissent à la résolution de l'énigme: «Mais pas de chance, je n'ai rien vu, rien entendu. Rien»; «Mais rien ne s'est produit. Aucun bruit»; «Rien»; «Mais si l'oreille limite son champ de perception à l'immeuble, elle est obligée d'enregistrer ce qu'il faut bien appeler le silence»; «Et pourtant je n'ai entendu sortir personne» («MA», p. 123); «Arrivé au quatrième, j'ai écouté à la porte [...] Rien»; «J'ai collé mon oreille contre la porte. [...]

23. Il s'agit des passages suivants: «Tout le bâtiment est déserté par ses habitants, comme si une étrange catastrophe leur avait infligé un mouvement centrifuge» (p. 123); «Mais cette paix me paraît tout de même suspecte et insolite. Je n'entends aucun des sons habituels [...] Et ce qui est plus inquiétant encore: pas d'explosion au champagne, pas de papotage d'invités, pas d'éclats de rire, aucun raffut de fête. Ça, c'est très singulier» (p. 124); «Un silence irréel régnait dans cet appartement qui aurait dû pourtant être en proie aux plus vifs ébats du festin» (*ibid.*) «Je revois la porte d'entrée de l'immeuble se refermer lentement, comme si quelqu'un venait tout juste de l'ouvrir. Je me raccroche à ce signe infime pour chercher un sens à toute cette mise en scène inexplicable et je me précipite vers la sortie» (p. 127).

Rien» (p. 124); «Je suis retourné à la porte des Maure-Zocail. [...] Eh bien, rien. Absolument rien. Je frappai discrètement. Toujours rien. Personne ne vint répondre. Alors je me suis mis à sonner sans arrêt [...] Rien» (p. 125); «Je sonne [...] Rien. [...] Personne. J'entre. Et c'est alors la stupéfaction! L'appartement est vide! Totale­ment vide! Personne, pas même un cadavre! Et ce qui est encore plus déroutant, plus aucun meuble! Rien» (p. 130). On s'étonnera peut-être que ces passages aient été retenus pour leur valeur «explicative». C'est que chacun, quoique pauvre en informations, procède d'une observation positive et qu'il assure la progression de la quête du protagoniste. Et le terme de l'enquête de M. Portali ne peut être que le vide. Voilà pourquoi le narrateur, gagné par le vide ambiant, «néantisé» en quelque sorte lui-même, disparaîtra à son tour. Il semblerait donc que le message de l'ascenseur, les propos notés dans le *Cahier des heures* de M. Portali, de même que les paroles de M^{me} Joyau («Alors cette bombance des Maure-Zocail, ça vous a empêché de dormir, vous aussi?» [p. 130]), se déploient sur un vide enregistré dans le monde de la fiction. Il ne reste plus au lecteur qu'à effectuer un choix difficile entre un trop-plein de mots ou un trou dans l'univers fictionnel...

En ce qui concerne la question de la narration, qui elle aussi intéresse le niveau syntaxique, il faut noter la présence d'un narrateur premier anonyme. Ce narrateur cède bien vite l'antenne à une nouvelle instance énonciative: M. Portali, auteur du *Cahier des heures*, qui transcrit le message des Maure-Zocail et qui rapporte les paroles du concierge et de M^{me} Joyau. En somme, on peut repérer trois niveaux narratifs dans «Les messagers de l'ascenseur»; chacun d'entre eux remet en cause les acquis enregistrés dans le niveau précédent. Les discours des Maure-Zocail, du concierge et de M^{me} Joyau, qui s'inscrivent dans la plus stricte orthodoxie lorsque considérés séparément, deviennent problématiques lorsqu'envisagés dans leur ensemble. Aussi sont-ils interrogés et récusés par M. Portali dans son journal. Or, selon toute probabilité, ce personnage fait lui-même l'objet d'une enquête. La multiplicité des niveaux produit un effet de diffraction; elle rend donc plus difficile la saisie de la «réalité» à laquelle la fiction feint pourtant de s'arc-bouter.

*
**

L'étude de l'idéologie à l'œuvre dans «Les messagers de l'ascenseur» constitue le terme de notre recherche. Barthes développe dans *S/Z* un outil d'analyse idéologique intéressant mais trop restrictif en

regard de nos objectifs: il définit la notion de codes culturels comme «les citations d'une science ou d'une sagesse²⁴». Il faudrait accroître la portée de cette notion, en prenant en compte, outre les proverbes et les lieux, tous les passages qui contiennent une information importante sur la civilisation (mœurs collectives et individuelles, histoire, sciences, arts, etc.). Ainsi pourra-t-on vraiment accéder avec quelque sûreté à l'idéologie. Il s'agira donc de repérer les grandes isotopies culturelles qui traversent le texte. Dans «Les messagers de l'ascenseur», les isotopies du fantastique, de l'écriture, du social et de la science médicale retiennent l'attention.

L'inscription du fantastique s'effectue selon les modes décrits plus haut: indices de fantastiçité et modalisateurs. La fiction proclame son statut à travers les indices de fantastiçité, tandis que les modalisateurs viennent tout à la fois cautionner l'instance d'énonciation et ménager des échappatoires réalistes au récit.

L'isotopie de l'écriture joue un rôle capital dans «Les messagers de l'ascenseur». Au début du récit, M. Portali, homme de science, recopie dans son cahier le message des Maure-Zocail dans son intégralité: «Chers voisins, ce soir nous ne serons pas aussi calmes qu'à l'accoutumée. Nous vous serions gré de bien vouloir nous en excuser. Nous vous remercions par avance de votre indulgence. Les Maure-Zocail, 5^e étage» («MA», p. 119). On apprend aussi que le protagoniste compte la lecture et la musique parmi ses plaisirs privilégiés. M. Portali pratique diverses formes de lecture et d'écriture: en sa qualité d'homme de science, il lit des ouvrages de cosmologie et des articles spécialisés, mais il n'en rédige pas moins un journal, forme d'écriture beaucoup plus intime. L'écriture donne un sens à la vie du héros, au point de vue social et individuel: sous ses diverses formes, elle lui permet d'exercer sa profession d'enseignant aussi bien que de faire le point sur sa propre existence.

Lorsque le héros décide d'aller mener son enquête au cinquième étage, il repère «le nom, Maure-Zocail, près de la sonnette, dans un petit rectangle de bronze» («MA», p. 124). Le petit rectangle de bronze constitue ici un signe de distinction. Ce détail donne à croire que les Maure-Zocail sont des gens sérieux et non de petits plaisantins qui prendraient plaisir à produire de faux messages. Étonné de ne pas obtenir de réponse à la porte des Maure-Zocail, le protagoniste décide d'aller vérifier la présence de l'avis dans l'ascenseur. «Mais le message y tachait le miroir avec insolence, eût-on dit» (p. 124). Sans doute le

24. Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 27.

choix du verbe « tacher » n'est-il pas ici indifférent. Au lieu d'être un signe lisible, le message devient un lieu d'obscurcissement du sens. Et M. Portali de reproduire le message tout au long. Ce dédoublement du message répond peut-être au reflet de la glace sur laquelle le message se détache. Le billet produit sur Portali un effet qu'il peut lui-même déchiffrer sur son visage reflété par le miroir. Au lendemain de la prétendue réception, de retour de son expédition nocturne dans la ville, M. Portali emprunte l'ascenseur et constate l'absence du message. Un dernier accès de curiosité le conduit au cinquième étage. Il s'immisce chez les Maure-Zocail et aperçoit « sur le seuil, poussé par un courant d'air étrange, un papier tout chiffonné: le message de l'ascenseur! » (« MA », p. 130). Ce chiffonnement du message devient une marque d'illisibilité. Pas plus que dans l'ascenseur, le message ne s'offre à la lecture: nouvel effet de specularité ou dérobage du sens?

Les trois passages de la finale qui convoquent l'isotopie de l'écrit revêtent une grande importance. D'abord, M. Portali observe que « cette histoire ne tient pas debout » (*ibid.*). Cette remarque peut être lue à trois niveaux. 1) L'homme de science juge lui-même son aventure invraisemblable. 2) Il estime (en sa qualité de narrateur) qu'elle paraîtra improbable aux yeux du lecteur. Si l'on accepte cette interprétation, il faut alors convenir que la nouvelle affiche sa fantasticit . 3) L'énonciateur affirme par l'entremise d'un personnage le caractère fictionnel et non représentatif de son œuvre: l'histoire n'a pas à tenir debout, puisqu'il s'agit d'une affabulation. C'est dire que le récit exhiberait son caractère littéraire. Voici maintenant le second passage: « Je la traite de folle [M^{me} Joyau] et me précipite chez moi, dans mon refuge, dans mon cahier » (*ibid.*). Cette phrase, qui fait du cahier l'équivalent d'un refuge, suggère que M. Portali, d cu par le message rédigé par autrui, trouve consolation dans sa propre écriture. Autrement dit, les mots des autres n'ayant pas rempli la promesse de sens que le professeur y attachait, le héros se replie sur ses propres mots. L'ouverture du récit enseigne cependant que M. Portali a fui son appartement et abandonné son cahier. Le vide, par une étrange vertu, prolifère: après avoir contaminé la vie de l'immeuble et même le message, il gagne le dernier retranchement de M. Portali, son journal personnel. Singulier paradoxe, c'est par le biais d'un cahier exhibé dans son entier (figure du plein) que la littérature se voit affectée d'une valeur négative (figure du creux): on reconnaît là le travail subversif du fantastique.

Très riche, le code social de M. Portali offre à cet homme de science une bonne compréhension des diverses situations qui se présentent à lui. Après avoir pris connaissance du message de l'ascenseur, Portali tâche de se remémorer le visage des Maure-Zocail.

Il revoit le visage de jeunes gens dans la trentaine et conclut qu'il doit s'agir d'un «couple hyperbanal et marié, apparemment, en bonne et due forme» («MA», p. 119). Il fait ensuite porter ses réflexions sur le double nom des signataires du billet: «À tort ou à raison, ce petit conformisme social repensé me plaît» (*ibid.*). M. Portali s'affirme déjà dans ces deux passages comme un ennemi du conformisme intégral, notamment dans le domaine de l'écriture. Dans une autre séquence, l'auteur du *Cahier des heures* oppose encore l'orthodoxie à la dissidence, et accorde sa préférence au second: «Sans doute parce qu'en se donnant la mort d'une manière affichée, ils voulaient déranger l'inertie de l'immeuble, ébranler notre conscience tranquille, et, plus largement, s'affirmer de manière agressive face à une société qu'ils jugeaient intolérable» («MA», p. 126). De tels propos ont bien entendu pour effet d'affirmer l'ouverture d'esprit du narrateur: il ne s'agit pas d'un personnage réactionnaire, récalcitrant à toute nouveauté mais bien plutôt d'un être disposé à accepter le changement — forme édulcorée du fantastique. Un peu plus loin, le héros se présente comme un ardent défenseur de la liberté. Il se montre également au fait de certains usages: «On ne sait jamais dans quel état on peut se retrouver après ce genre de soirée» (p. 123), «par le biais des réceptions, on peut gravir plus vite l'échelle sociale, c'est bien connu» (p. 123), «quartier mal famé, du côté du port» (p. 127), «Je suis plus vieux qu'eux et j'ai droit à des égards» (p. 122), «Admettons que j'aie commis une infraction au code social» (*ibid.*). Cette dernière phrase mérite attention. On peut proposer du texte cette lecture: M. Portali, coupable d'une infraction sociale, expie son crime dans le reste de la nouvelle et reçoit comme châtiment ultime l'isolement du reste des humains. L'expression «so what» qui apparaît à six reprises et qui montre la désinvolture de Portali face à son insociabilité, justifierait en quelque sorte l'issue de la nouvelle. Portali «n'a pas d'amis» (*ibid.*), passe «ses soirées dans des revues scientifiques et dans des livres» (*ibid.*). «C'est en fait un être très marginal, décidément» (*ibid.*). Ces réflexions que Portali attribue à d'éventuels contempteurs conduisent l'homme de science à s'interroger non seulement sur la valeur, mais surtout sur la normalité de certains de ses choix: «Est-ce si anormal d'avoir choisi la solitude réflexive, est-ce si malsain pour l'esprit? La société n'a-t-elle pas besoin de ceux qui vouent leur destin à la recherche, à l'exploration, à la découverte, à la création?» (*ibid.*). Le reste du récit répond à cette dernière question par la négative: Portali, qui se croit autorisé à enquêter sur les agissements de ses voisins, sera puni de sa coupable curiosité. Portali a d'ailleurs conscience de commettre des indiscretions: «Je me suis surpris à commettre une indiscretion en surveillant le palier de ma porte» (p. 123); «Si l'on me

surprenait dans cette posture, ai-je pensé, quelle humiliation!» (p. 124). Dans «Les messagers de l'ascenseur», l'indifférence constitue la norme.

Comme l'on sait bien, le récit fantastique ne se contente pas de créditer sans restriction une version surnaturelle, aussi prend-il grand soin de ménager des explications rationnelles. Dans la nouvelle de Brulotte, le code médical se porte à la défense d'une solution conforme aux règles établies. Plusieurs passages portent atteinte à la crédibilité de Portali: il consomme de l'alcool quoique il soit pratiquement à jeun. L'homme de science reconnaît lui-même qu'un tel traitement n'est pas de nature à raffermir un esprit: «Excès d'alcool sur un estomac vide, ajoutés au surmenage de ces dernières semaines, voilà de quoi troubler profondément un équilibre» (p. 129). La dernière phrase du cahier suggère de plus que le protagoniste sombre dans la folie: «Une nervosité excessive s'empare de moi. Je tremble de partout. Je la traite de folle et me précipite chez moi dans mon refuge, dans mon cahier» (p. 130). La fantasticalité du récit constitue l'enjeu de toute décision relative à la crédibilité de Portali.

*
**

En somme, le narrateur des «Messagers de l'ascenseur» tente par tous les moyens de convaincre le lecteur de la légitimité de ses vues: il affiche sa présence en gage de sincérité ou se fait plus discret pour gagner la confiance et n'hésite pas même à produire des incohérences qui plaident en faveur de l'authenticité. S'il se permet parfois d'exprimer de façon brutale sa surprise, il ne manque pas de tempérer ailleurs ses propos en usant de modalisateurs. Ce qui importe, c'est que, au total, la crédibilité soit sauve. Au chapitre des programmes narratifs, les phases de la recherche de la compétence et de la performance ne comportent pas de points obscurs, celles des manipulations et de la sanction en revanche paraissent plus mystérieuses: le héros-victime agit sous l'influence d'agents indéterminés et les destinataires, bien que clairement identifiés, ne s'accordent pas sur les conclusions à tirer de l'expérience. Le réel et le surnaturel s'opposent sans que l'un puisse prétendre l'emporter sur l'autre. Voilà qui conforte une intuition d'Irène Bessière: «Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite²⁵.»

25. Irène Bessière, *op. cit.*, p. 57.

Par ailleurs, la nouvelle «Les messagers de l'ascenseur» présente une construction semblable à celle des récits policiers, à cette différence près que la finale, au lieu de lever tous les mystères, les épaissit. Même les jeux de la narration provoquent le doute au lieu de le dissiper. L'idéologie qui se dégage des «Messagers de l'ascenseur» apparaît plutôt subversive. Cette nouvelle fait elle-même état des écarts qu'elle enregistre par rapport à ce qu'elle présente comme normal. Le fantastique y est homologué à l'extraordinaire. Dévaluée dans l'univers de la fiction où elle entretient des rapports farfelus avec la réalité, l'écriture ne ressort pas indemne de l'aventure, si bien que la nouvelle elle-même, en tant que produit littéraire, devient un objet de suspicion. Le code social à l'œuvre dans cette nouvelle suggère que l'asociabilité est un état condamnable, qui ne peut s'expier que dans une marginalité accrue. La duplicité du fantastique se manifeste au travers des allusions au savoir médical, qui ont pour effet de remettre en question la crédibilité de Portali. En définitive, le fantastique apparaît comme un ensemble d'états incompatibles, mais dont aucun ne peut être rejeté. Quoiqu'un peu tortueuses, les voies du fantastique ne sont pas aussi impénétrables qu'on voudrait bien le croire...