

2M11.2864.10

Université de Montréal

Un réel miné de l'intérieur :  
les récits néo-fantastiques québécois

par

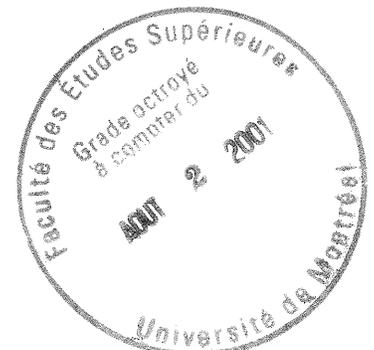
Marie-Eve Laroche

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
M.A.  
en études françaises

avril 2001

©Marie-Eve Laroche, 2001



PQ  
35  
U54  
2001  
V.017

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Un réel miné de l'intérieur :  
les récits néo-fantastiques québécois

présenté par :

Marie-Eve Laroche

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président rapporteur : François Hébert  
directrice de recherche : Micheline Cambron  
membre du jury : Lise Gauvin

Mémoire accepté le : .....

## Sommaire

À la lecture d'un bon nombre de textes néo-fantastiques québécois (qui correspondent au registre de fantastique le plus innovateur des deux types distingués par Lise Morin dans la Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985), nous avons noté que l'intervention du surnaturel semblait répondre, dans la plupart des cas, à un état d'insatisfaction du personnage principal à l'égard de sa situation dans la réalité (fictive) où il évolue. Nous avons donc résolu de vérifier, à l'intérieur d'un corpus de trois recueils constitué majoritairement de récits néo-fantastiques, de quelle nature était l'impact du monde intérieur au personnage principal sur sa réalité extérieure et sur la structure des récits. Ces recueils parus au Québec entre la fin des années mille neuf cent soixante-dix et le milieu des années mille neuf cent quatre-vingt sont l'Envoleur de chevaux, de Marie José Thériault, l'Amateur d'art, écrit par Carmen Marois et Rue Saint-Denis, d'André Carpentier.

L'analyse des textes néo-fantastiques, effectuée en comparaison avec les quelques textes réalistes et merveilleux qui se trouvent dans les recueils du corpus, nous a permis de voir, dans un premier temps, qu'une forme de superposition globale du monde intérieur au personnage sur la *réalité première* était l'élément structurant central des récits néo-fantastiques, tandis qu'une forme d'influence indirecte du monde intérieur sur le monde extérieur était visible dans le cadre des textes qui n'avaient pas recours au fantastique.

Dans un deuxième temps, puisque le monde intérieur du personnage principal est au centre du récit néo-fantastique, nous nous sommes concentrée sur le rôle de ce personnage dans le phénomène de superposition du monde intérieur sur le monde extérieur, et nous avons constaté que non seulement celui-ci respectait les désirs du personnage principal, mais qu'il se réalisait par le biais de ses compétences. Ce qui fait que nous avons voulu définir plus précisément qui était le personnage central des récits néo-fantastiques et quel était son statut au sein de l'univers fictif sur lequel il est à même d'imposer sa volonté et sa personnalité.

Enfin, dans un troisième temps, nous avons voulu voir quel était l'impact de cette influence imposante du monde intérieur au personnage principal sur le monde extérieur quant à notre compréhension de la situation de l'homme moderne, car plusieurs des traits que présentent les textes néo-fantastiques reprennent des objectifs clairement avoués de l'individualisme moderne, comme la découverte de la singularité de chacun et la responsabilité de soi. Les auteurs proposent dans les récits

néo-fantastiques une représentation de l'être humain tout-puissant, dont les désirs s'imposent dans la réalité, et ce, par des moyens surnaturels s'il le faut. Cette image de l'être humain va ainsi complètement à l'encontre de celle qu'offraient les récits fantastiques canoniques, dans lesquels le personnage principal était victime d'événements extérieurs qui s'imposaient à lui, pour lui faire perdre jusqu'à son intégrité physique et mentale. En cela, les récits néo-fantastiques mettent donc en évidence l'héritage qu'ils ont reçu de la modernité, et ce, plus encore sur le plan philosophique que sur le plan littéraire (ou textuel).

Dans l'ensemble, ce travail nous a permis de mettre en lumière plusieurs aspects formels de l'écriture des textes néo-fantastiques, en plus d'établir des liens entre la représentation qui est faite des personnages principaux et de leur environnement, et la dimension philosophique des récits.

Mots-clés aux fins de catalogage :

Récits brefs, fantastique, québécois, années soixante-dix et quatre-vingt.

## Tables des matières

Identification du jury.....	p. ii
Sommaire.....	p. iii
Table des matières.....	p. v
Remerciements.....	p. vii
Introduction.....	p. 1
- La division et les relations entre l'intérieur et l'extérieur.....	p. 5
Chapitre 1 : Un duel intérieur / extérieur.....	p. 11
1.1 Une perception altérée de la réalité.....	p. 12
1.2.1 L'impact général du monde intérieur au personnage principal sur la structure des textes.....	p. 33
1.2.2 L'isotopie du manque comme raison d'être de l'intervention fantastique.....	p. 40
1.2.3 Le fantastique comme agent de transformation de la réalité première.....	p. 44
Chapitre 2 : Au cœur de l'univers fantastique... un personnage.....	p. 49
2.1 Qui est celui qui orchestre le récit ?.....	p. 49
2.2 Pouvoir-faire et savoir-faire du personnage.....	p. 54
2.3 Le statut du personnage dans son univers.....	p. 64
2.4 Assumer son identité.....	p. 67
2.5 Le néo-fantastique comme accès privilégié à l'univers d'un personnage.....	p. 69
2.5.1 L'intimité telle que présentée dans les récits néo-fantastiques à l'étude.....	p. 73
Chapitre 3 : Conception de l'écriture, de la réalité et de l'être humain représentées à l'intérieur des récits néo-fantastiques.....	p. 85
3.1 Modernité philosophique des textes néo-fantastiques.....	p. 85
3.1.1 Les quêtes de sens et la modernité.....	p. 86
3.1.2 L'être d'action et la modernité.....	p. 97

3.2 Une modernité littéraire limitée.....	p. 100
3.3 Adhésion des textes néo-fantastiques aux principes fondamentaux du réalisme littéraire.....	p. 104
Conclusion.....	p. 113
Bibliographie.....	p. 118
Présentation de l'annexe.....	p. viii
Annexe.....	p. x

## Remerciements

Au début de cette entreprise, j'avais espoir  
de connaissances, ce que j'y ai surtout appris,  
c'est ce que l'on gagne à réfléchir...

Un merci sincère à Mme Micheline Cambron, qui, par ses précieuses réflexions, par sa grande qualité d'écoute quand les questions voulaient sortir toutes à la fois, et par son enthousiasme renouvelé à chacune des étapes de ce travail, m'a aidé à croire à son achèvement.

Merci à mes parents, dont les yeux s'illuminaient déjà de fierté à l'annonce du projet. Merci pour tous les grains de sagesse patiemment semés, à tous les « on devient ce que l'on se donne » de papa, et au « quand on fait les efforts voulus, on n'a pas à se soucier du reste » de maman. C'est d'eux que vient ma persévérance.

Un merci très sincère à mon mari Sylvain, pour toutes ces heures qui auraient pu être les nôtres, pour ses encouragements, pour avoir cru en moi parfois plus que moi-même, et pour tous les instants magiques qui rendent la vie digne d'être vécue.

Cela, sans oublier la volonté qui m'a poussée à me lever chaque matin dans le but d'accomplir quelque chose, et ma compagne à quatre pattes, Layla, complice des longues journées d'écriture ou j'étais isolée...

## Introduction

La principale motivation qui est à la base de cette recherche est une grande curiosité pour l'univers intellectuel et culturel québécois des années mille neuf cent soixante-dix et mille neuf cent quatre-vingt. Pour comprendre, au moins en partie, l'esprit qui sous-tend l'écriture durant cette période, nous nous sommes intéressée aux textes brefs qui ont été publiés à ce moment. À ce titre, un inventaire a été réalisé <sup>1</sup> à partir des données du Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec et de la revue Voix et Images. Nous savions que nous trouverions parmi ces titres bon nombre de récits fantastiques, et ce type d'oeuvre nous semblait tout à fait propice à révéler la philosophie des auteurs, leur vision de ce que pourrait – ou devrait – être le monde, une fois les limites du possible abolies.

Les textes fantastiques de cette période peuvent généralement être rattachés à l'un des deux registres de fantastique qui ont été définis par Lise Morin dans la Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 <sup>2</sup>, soit le fantastique canonique, forme classique plus ancienne, ou le néo-fantastique, plus innovateur. L'appartenance d'une oeuvre à l'un ou l'autre type de fantastique étant l'un des éléments dont nous nous servirons tout au long de l'analyse, nous nous permettrons de résumer dans les lignes qui suivent les points saillants de la classification proposée par Lise Morin :

Selon Lise Morin, les récits néo-fantastiques mettent « en scène des personnages qui voient se fracturer leur quotidien de façon plus ou moins marquée » et « reconnaissent que les transformations qui s'opèrent sous leurs yeux dérogent aux règles normales – à défaut de quoi on passerait du fantastique au merveilleux –, mais ne s'en formalisent pas outre mesure <sup>3</sup> ». Il en va tout autrement du mouvement général des oeuvres canoniques, où le surnaturel intervient comme une sorte d'héritage maléfique et se transmet sans l'accord du personnage principal et, la plupart du temps, à son grand désarroi.

---

<sup>1</sup> Cet inventaire, précédé d'une courte présentation visant à préciser les critères d'exclusion ou d'inclusion des deux principales sources de références citées, ainsi que ceux qui ont régi notre propre recherche de titres, est présenté sous la forme d'une annexe à la fin de ce mémoire, qui rend compte de la plupart des textes littéraires brefs parus au Québec entre 1970 et 1989.

<sup>2</sup> MORIN, Lise, la Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, 301 p.

<sup>3</sup> Idem., p. 22.

Plutôt que de se demander les causes des phénomènes surnaturels, le personnage principal (ou le sujet) des récits néo-fantastiques chercherait à en tourner les effets en sa faveur. Bien que celui-ci ne connaisse pas ses capacités au départ, c'est souvent lui qui détiendrait les pouvoirs insolites ; il s'opposerait ainsi à la figure du héros-victime des récits fantastiques de facture classique, ne possédant en général que des compétences humaines, prise quant à elle « dans une odieuse machination qui [la] laisse sans ressource et qui [la] conduit fatalement à sa perte <sup>4</sup> ». C'est d'ailleurs parce que le personnage des récits canoniques tenterait de comprendre les rouages du piège qui lui est tendu que la figure de l'enquêteur y serait plus souvent présente que dans les récits néo-fantastiques. Quant au ton de la narration, il serait badin dans les textes néo-fantastiques, car le fait insolite y serait traité avec désinvolture (indifférence, détachement ou curiosité selon les textes), contrairement au sérieux dont ferait preuve le fantastique traditionnel, où l'élément surnaturel serait évoqué avec une certaine déférence, mêlée de crainte. Selon Lise Morin, la présence plus marquée de « connotateurs affectifs dysphoriques » témoignerait de ce fait dans les récits fantastiques canoniques, alors qu'il y aurait ambivalence entre les « connotateurs euphoriques et dysphoriques » dans les récits de style plus récent.

Lise Morin note également que les techniques persuasives seraient utilisées de façon plus désinvolte dans les textes néo-fantastiques, permettant notamment la présence de l'énonciateur dans la narration, ce qui marquerait une certaine distance entre le discours et l'histoire. Le narrateur s'appliquerait à abolir l'écart entre l'insolite et l'habituel en dramatisant le quotidien et en banalisant le fantastique. Au contraire, une certaine objectivité serait recherchée dans les récits canoniques, entre autres par l'atténuation des assertions et par le fait que tous les éléments semblent recevoir un sens <sup>5</sup>. Tout cela dans le but d'établir une communion entre la victime et le lecteur à l'aide de la peur. Si l'on sent dans les récits canoniques l'importance de cautionner le surnaturel, dans les récits néo-fantastiques, la subjectivité du récit serait beaucoup plus avouée.

---

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 22.

<sup>5</sup> Il nous faut cependant nous méfier de ce dernier critère, car il est aussi tributaire du récit bref, qui doit faire beaucoup en peu de lignes, et du genre fantastique en général si l'on en croit Irène Bessière : « Dans le récit fantastique, au plan de la composition, le détail prophétise. [...] Tout semble procéder par prédestination narrative ». BESSIÈRE, Irène, *le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 203.

À propos de la finale des récits les plus innovateurs, elle pourrait être, selon Lise Morin, humoristique, ironique, euphorique ou neutre pour le personnage, celui-ci faisant souvent l'acquisition d'un savoir ou d'un bien sans y avoir été poussé au départ par le devoir-faire ou le vouloir-faire comme dans la forme fantastique canonique. De là l'effet de hasard dans l'enchaînement des actions qui caractériserait le récit néo-fantastique. Dans ce type de texte, les personnages agrandiraient leur conception du monde de manière à y intégrer l'événement inhabituel. L'univers accueillerait donc des manifestations insolites isolées et les sujets humains contreviendraient aux normes (logiques, sociales, ...) impunément. La finale des récits traditionnels, quant à elle, serait fréquemment dysphorique pour le personnage, dans la mesure où celui-ci souffre habituellement de la perte de quelque chose, dans sa dimension matérielle ou physique, au profit d'un destinataire-monstre (un agent non-humain). De plus, le non-conformisme des personnages canoniques serait souvent puni et pour eux, l'écart entre la norme et le prodige serait irréductible, le monde étant entièrement bouleversé par le fantastique.

Cela résume l'essentiel des critères qui permettent, selon Lise Morin, de déterminer l'appartenance d'un récit fantastique aux registres canonique ou néo-fantastique. Vu l'hybridité des récits à laquelle la production des années soixante-dix et quatre-vingt nous confronte, il nous est nécessaire de prendre des distances par rapport au système théorique élaboré par Lise Morin<sup>6</sup>, car c'est plutôt l'accumulation des traits que les traits eux-mêmes qui permet de différencier les récits. C'est ce que constatait avant nous Michel Lord dans son article sur « L'écriture fantastique au Québec depuis les années 1980 » :

Après avoir établi les règles de fonctionnement du récit fantastique, qu'il me soit permis de préciser que l'analyse de la production du récit fantastique des trente dernières années nous oblige à beaucoup de souplesse. Certains récits sont impurs en regard du code canonique du fantastique, tout est question de degré<sup>7</sup>.

Ce fait a d'ailleurs soulevé plusieurs questions en début d'analyse : à partir du moment où quelques traits canoniques sont modifiés ou lorsque des traits néo-fantastiques apparaissent dans les récits où figurent aussi des traits canoniques, peut-on encore parler

---

<sup>6</sup> Tout en reconnaissant son apport quant à la description du registre néo-fantastique au sein de la nouvelle québécoise, qui n'avait fait l'objet d'aucune étude aussi poussée auparavant.

<sup>7</sup> LORD, Michel, « L'écriture fantastique au Québec depuis les années 1980 », dans Présence francophone, no 42, 1993, p. 176.

de texte canonique ? Dès que certains aspects du cadre sont remis en question, n'est-ce pas l'ensemble du modèle qui se transforme ? Puisque la forme classique des textes canoniques est beaucoup plus rigide que la structure néo-fantastique, aussitôt que plusieurs traits canoniques ont été transformés et que cela affecte la structure des textes, nous conviendrons de parler de ceux-ci en termes d'oeuvres néo-fantastiques.

Puisque rien n'est, comme nous venons de le préciser, tout noir ou tout blanc dans le domaine du fantastique, nous avons choisi d'analyser des recueils constitués d'une majorité de textes néo-fantastiques<sup>8</sup>, mais que l'on considérera en entier, même si certains récits s'apparentent davantage au fantastique canonique, aux contes merveilleux, aux nouvelles réalistes ou de science-fiction. Nous userons de cela comme d'un avantage puisque cela nous permettra de porter attention à l'influence globale des textes les uns sur les autres, en même temps que de voir ce qui relève plutôt du style de l'auteur ou de la spécificité du néo-fantastique, par rapport à ce qui est l'apanage de la plupart des récits des années mille neuf cent soixante-dix et quatre-vingt.

Notre corpus comprend trois recueils. Le premier est l'Envoleur de chevaux et autres contes, de Marie José Thériault, et a été publié pour la première fois en 1986. Il est constitué de 20 récits brefs. Le second est l'Amateur d'art, écrit par Carmen Marois (pseudonyme de Claire de Lamirande) et paru en 1985. Ce recueil est composé de dix récits fantastiques et de deux récits étranges. Le troisième recueil auquel nous nous intéresserons est intitulé Rue Saint-Denis, d'André Carpentier. Il est paru en 1978 et est, quant à lui, composé de neuf textes brefs, tous fantastiques.

Ces œuvres nous ont intéressée notamment pour leurs qualités littéraires respectives, sur lesquelles nous aurons la possibilité d'élaborer en cours d'analyse, mais également parce qu'elles sont représentatives d'un ensemble de récits plus large et que pour cette raison, les propositions et les pistes de réflexions qui seront mises en place dans ce travail devraient s'appliquer à un plus grand nombre de textes que ceux que nous étudierons.

---

<sup>8</sup> Hormis le recueil de Marie José Thériault, plus hétéroclite que les autres, mais dont plusieurs textes correspondent exactement à la forme néo-fantastique qui est au centre de cette étude, et dont l'intérêt suffit à justifier la présence.

## La division et les relations entre l'intérieur et l'extérieur

Les principales constantes repérées dans les œuvres à l'étude peuvent être décrites comme suit : d'abord dans la plupart des textes le réel des personnages semble s'estomper au profit d'un monde « autre », irréel. Cela se produit subitement ou graduellement ; momentanément ou définitivement, selon les textes. Ce second monde donne l'impression de s'imposer en réaction à l'insatisfaction du personnage principal à l'égard du réel, laquelle est rarement exprimée par lui mais plutôt donnée lors de la description de son caractère par le narrateur ou peut être déduite de celle-ci et des réactions du personnage à ce qui se passe dans son environnement. Ce phénomène semble se traduire dans les récits par une habile intervention du narrateur, qui mettrait en place au moment opportun tous les éléments nécessaires à la venue du fantastique, permettant ainsi au protagoniste de convoquer toutes les forces possibles – de ses traits de caractères les plus volontaires aux pouvoirs surnaturels – afin d'amorcer la transition d'un premier état du réel à un second correspondant davantage à ses intérêts ou à ses pulsions. Ces deux états du monde présents dans les récits où les auteurs « [innovent] en rompant certains des codes de la fantastique » avaient déjà été perçus par Michel Lord, qui affirme dans la Logique de l'impossible :

[...] l'univers repose sur les bases stables-instables d'un réel apparemment solide et d'un réel autre qui a le plus souvent aux yeux de l'acteur en situation d'étrangeté *valeur* sentimentale, essentielle ou primordiale – c'est le cas des personnages de Carpentier, Mathieu et Charbonneau-Tissot – et qui, tel un maelström, attire le réel premier<sup>9</sup>.

Ce que Michel Lord n'a pas démontré dans son ouvrage (puisque là n'était pas son propos), c'est que ce trait est caractéristique d'un très grand nombre de textes néo-fantastiques. Ce sera là l'hypothèse qui guidera notre travail.

Au fil des quelques pages qui constituent chacun des récits brefs de notre étude, un duel s'élabore entre le monde intérieur au personnage principal et son monde extérieur. L'un et l'autre sont rapidement mis en place, une tension apparente est instaurée entre eux, et selon le type de récit visé par l'auteur, le déroulement de l'intrigue s'incline en faveur de l'intérieur ou de son opposé. Aussi, pour saisir les enjeux des

---

<sup>9</sup> LORD, Michel, la Logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 298.

récits, il nous faut préciser en quoi consistent les pôles de cette vision dualiste du monde utile à la compréhension des univers fictifs représentés dans les œuvres fantastiques.

Charles Taylor, philosophe ayant travaillé sur l'évolution de la notion d'identité de l'époque de Platon à aujourd'hui, résume bien dans les Sources du moi la conception occidentale courante ou actuelle de ce qui est intérieur et extérieur à soi :

Dans nos langages de compréhension de nous-mêmes, l'opposition « intérieur-extérieur » joue un rôle important. Nous croyons que nos pensées, idées ou sentiments se situent « à l'intérieur » de nous, alors que les objets du monde sur lesquels portent ces états mentaux se situent « à l'extérieur ». Autrement dit, nous pensons que nos capacités ou potentialités sont « internes », qu'elles attendent le développement qui les rendra manifestes ou les réalisera dans le domaine public. Pour nous, l'inconscient se situe à l'intérieur, et nous pensons que les profondeurs du non-dit, de l'indicible, des affinités, des peurs et des puissants sentiments informés qui se disputent le contrôle de nos vies sont intérieures<sup>10</sup>.

Ces précisions sur ce qui constitue l'intérieur sont certes intéressantes, mais elles ne sont pas véritablement étonnantes, car l'existence d'un monde intime spécifique à chacun, d'une conscience qui lui est propre nous est assez familière et est fréquemment désignée comme ce qui relève du « dedans ».

Quelques réflexions se révèlent nécessaires cependant quant à ce qui constitue l'extérieur, généralement reconnu pour ce qui *est* en dehors d'un individu, mais plus vaste encore dans la mesure où cela peut aussi désigner – selon un usage répandu dans plusieurs cultures et présenté par Taylor – ce que cette personne rend manifeste *dans le domaine public* : « Il existe une acception du terme « intérieur » qui désigne la pensée, les désirs ou les intentions que nous gardons pour nous-mêmes, par opposition à ceux que nous exprimons dans le discours et l'action<sup>11</sup> ». De cette conception de l'extérieur, retenons donc qu'elle inclut non seulement l'environnement, mais aussi les événements qui surviennent dans cet espace, ainsi que les actions entreprises par l'individu qui l'habite. Ce dernier point est l'un des éléments que nous garderons à l'esprit pour la suite de l'analyse.

Ces quelques paramètres mis en place, on entrevoit déjà l'intérêt d'une étude des corrélations entre les mondes intérieur et extérieur en littérature, d'autant plus que le monde intérieur ne peut exister que dans le cadre d'un monde extérieur plus large, et que

<sup>10</sup> TAYLOR, Charles, les Sources du moi. La formation de l'identité moderne, (traduction de Charlotte Melançon), Montréal, Boréal, 1998, p. 151.

<sup>11</sup> Idem., p. 154.

de son côté, l'extérieur ne peut être perçu que de l'intérieur, l'être humain prenant contact avec son environnement par le biais de ses perceptions (qui sont internes). C'est la première partie de cette interdépendance entre l'être humain et son milieu qu'expose Taylor, d'un point de vue philosophique, lorsqu'il affirme que :

Ce que nous perdons constamment de vue, c'est qu'être un moi ne se sépare pas du fait d'exister dans un espace de questions morales, qui ont rapport à l'identité et à la façon dont on doit être. C'est être capable de déterminer sa situation dans cet espace, être capable de l'habiter, d'être une perspective en lui <sup>12</sup>.

D'un point de vue littéraire, ce que comprend le monde intérieur au personnage principal dans les récits est assez similaire à la définition que Taylor attribue à ce qui est généralement reconnu comme intérieur à soi. Ce que nous souhaitons connaître du personnage, ce sont ses pensées, ses sentiments, ses croyances, ses motivations et ses désirs ; en somme, tout ce qu'il pense et ressent, dans la mesure où nous y avons accès.

Quant au monde extérieur au personnage principal, il fera référence dans cette étude autant aux objets et aux êtres animés (autres personnages, animaux,...) ou inanimés (éléments naturels), qu'aux lieux et à l'ambiance du décor dans lequel évolue le personnage. De plus, eu égard à la définition de Taylor, nous considérerons que la notion d'extérieur s'étend à l'ensemble de la « réalité » représentée à l'intérieur des récits, incluant donc le déroulement des événements et les actions des personnages principaux.

Vous aurez bien sûr vite senti le risque qu'il y a à parler de « réalité » alors qu'il est question de littérature. Le passage du réel à la fiction et vice-versa se fait difficilement sans quelques explications. Helene Georgette Brown formule clairement ce qui est communément conçu comme le « réel » :

[...] tout ce que nous appelons habituellement « réel » relève de cet ensemble de valeurs bien établies, qui nous servent de points de référence lorsque nous nous trouvons face à un phénomène qui échappe à cet ensemble. De cet ensemble font partie tous les us et coutumes, toutes les habitudes de pensée, tous les actes rituels, religieux ou non, tout ce qui relève de la prévision et de la prédiction. Dans ce cadre entrent aussi toutes les lois physiques et matérielles qui régissent le monde. Tout ce qui est loi, logique, ordre, tout ce qui sert à fonder la moindre organisation fait partie de ce domaine – un domaine, on le voit, assez rigidement

---

<sup>12</sup> Idem., p. 152.

établi, puisqu'il a ses limites au-delà desquelles commence ce qu'il est convenu d'appeler le désordre [...] <sup>13</sup>

Lorsqu'il est question des récits fantastiques, cette façon de présenter le réel est encore valable, à la différence près qu'il s'agit des règles de fonctionnement et des lois physiques, logiques et matérielles qui définissent ce qui est attendu ou normal à l'intérieur de la fiction. Car c'est bien d'un réel *fictif* dont nous parlons, qui n'échappe pas à l'illusion référentielle explicitée par Barthes dans « L'effet de réel », puisque au « moment même où [les] détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] <sup>14</sup> ». Ainsi, les objets de fiction de même que les êtres qui sont représentés sont effectivement vrais et existants, comme le soutient Thomas Pavel <sup>15</sup> (à la suite de quelques théoriciens, notamment Parsons et Woods), mais cela uniquement à l'intérieur du récit, et non dans le quotidien du lecteur. Cet univers fictif du récit est malgré tout représenté tel un système cohérent autonome, et ses lois renvoient à ce qui, dans ce monde, correspond à la norme.

Pour poursuivre notre investigation, il nous faut aller encore un peu plus loin dans notre réflexion concernant la structure des mondes représentés, car la nature fantastique des récits a pour effet d'attribuer à ceux-ci une organisation « complexe » plutôt que « plane », pour employer les termes de Pavel. Selon lui, la construction plane n'est formée que d'une structure primaire exposant ce qui correspond à la réalité dans le récit, structure que nous appellerons simplement la « réalité » ou la « réalité première » au cours de cette étude, bien que ce ne soit pas nécessairement la première présentée chronologiquement. Cette réalité fictive comporte des règles de fonctionnement (temporelles, spatiales, ...) semblables à celles de l'univers dans lequel évolue le lecteur, jusqu'à preuve du contraire, auquel cas le lecteur est contraint, par la « convention de fictionalité <sup>16</sup> », de considérer à la lettre les indications du narrateur :

La convention de fictionalité avertit les lecteurs que, les mécanismes habituels de la référence étant provisoirement suspendus, l'importance des données extérieures

---

<sup>13</sup> BROWN, Helene Georgette, L'Effet fantastique : étude sur la mise-en-jeu du sujet dans les textes fantastiques des dix-neuvième et vingtième siècles, (1989), Wisconsin-Madison, University Microfilms international, 1993, p. 47-48.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland, « L'effet de réel », Littérature et réalité, Paris, Seuil, 1982, p. 89.

<sup>15</sup> PAVEL, Thomas, Univers de la fiction, Paris, Seuil, 1988, p. 72.

<sup>16</sup> L'expression est de Barbara Herrnstein Smith, puis a été reprise par Pavel.

au texte décroît ; par conséquent, il devient impératif d'examiner soigneusement chaque détail du texte et de le garder en mémoire <sup>17</sup>.

Quant à l'univers fictif complexe, il est constitué de cette même structure primaire, et d'une ou de plusieurs « structures saillantes », définies comme suit par Pavel : « structures duelles dans lesquelles l'univers secondaire est existentiellement novateur et contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers <sup>18</sup> ». Ainsi, lorsque le fantastique intervient dans un récit, c'est qu'il y a transgression des règles de fonctionnement de la réalité établie à laquelle réagissent les personnages <sup>19</sup>, et non transgression de ce qui est possible ou vraisemblable aux yeux du lecteur par exemple. Cette surprise ou cette résistance des personnages à l'égard de l'événement surnaturel est le principal élément qui distingue les œuvres fantastiques des récits de type merveilleux <sup>20</sup>. C'est d'ailleurs le critère que nous retiendrons pour établir l'appartenance d'un texte à l'une ou l'autre classe de récits, de manière à comprendre les points communs et les nuances à établir quant à leur fonctionnement.

Maintenant que nous savons en quoi consistent les notions de base avec lesquelles nous travaillerons dans ce mémoire, voyons quels seront les grands axes de notre analyse. Dans la présente étude, nous tenterons d'abord de démontrer que dans la majorité des récits du corpus, la *réalité première* est minée par le fantastique, dont les manifestations répondent aux caractéristiques intérieures du personnage principal. Pour ce faire, nous verrons de quel ordre sont les jeux de pouvoir instaurés entre les mondes intérieur et extérieur au personnage principal et comment ces jeux se manifestent dans la façon dont ces deux pôles sont mis en place, de même que dans la structure globale des textes.

Dans la deuxième partie, nous tenterons de définir qui est celui qui orchestre l'univers fictif des récits néo-fantastiques et quel statut il a dans son propre univers. À cette fin, nous verrons comment se réalise la superposition du monde intérieur sur le monde extérieur, par le biais des compétences du personnage. Puis nous porterons notre attention sur ce que le narrateur, de manière générale (ou le personnage lui-même dans les quelques récits écrits à la première personne) laisse entrevoir du protagoniste

---

<sup>17</sup> Idem., p. 156.

<sup>18</sup> Idem., p. 76.

<sup>19</sup> Cela se fait de façon relativement sereine pour ce qui est des personnages de récits néo-fantastiques.

<sup>20</sup> Voir le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, p. 38 et 60, de même que COUTY, Daniel, le Fantastique, Paris, Bordas, 1989, p. 6-7.

principal. Nous étudierons par la suite en quoi consistent la place et le rôle occupés par les personnages dans l'univers où ils évoluent. Nous verrons enfin que le néo-fantastique, plus encore que d'autres types de textes, donne un accès privilégié à l'univers intime du personnage.

En troisième partie, nous proposerons quelques pistes de réflexion ayant trait aux conceptions de l'être humain, de la réalité et de la littérature qui peuvent être déduites de la représentation du monde offerte dans les récits néo-fantastiques du corpus. En ce sens, nous verrons que les attitudes et les traits de caractère attribués aux personnages principaux sont révélateurs d'une forme de modernité philosophique. Nous poursuivrons avec un développement concernant les aspects innovateurs du récit néo-fantastique au plan littéraire (ou textuel), qui semble restreint par les principes d'écriture du réalisme littéraire conventionnel.

De manière globale, l'analyse des trois recueils choisis devrait nous permettre de saisir par quels procédés l'insatisfaction des personnages à l'égard du réel donne lieu à la transformation de ce dernier, par le biais du fantastique, en fonction de leurs désirs et de leurs valeurs, et de comprendre l'impact qu'a cette structure des récits néo-fantastiques sur la conception de la littérature et de l'homme présentes dans les textes.

# Chapitre 1

## Un duel intérieur / extérieur

Mais comment savoir ? Comment dire des deux matières,  
l'humaine ou la minérale, laquelle se perd dans l'autre ?  
Se fond-il dans la pyramide, ou la pyramide s'engage-t-elle en lui <sup>1</sup> ?

Nous avons insisté sur l'explication de ce dont étaient constitués les mondes intérieur et extérieur des récits à l'étude, car nous estimons que la division de ces deux mondes formant le « tout » bien structuré de l'univers fictif est déterminante lorsqu'il s'agit de comprendre le fonctionnement du registre néo-fantastique. La grande spécificité des récits néo-fantastiques résiderait, en effet, dans le renversement des jeux de pouvoir qu'ils instaurent entre les mondes intérieur et extérieur à l'aide du fantastique.

Lequel, du personnage ou du monde extérieur, perd ses caractéristiques propres pour s'adapter à l'autre ? Si dans les récits fantastiques canoniques les personnages doivent subir les situations et les changements qui surviennent dans leur environnement au risque de se perdre dans leurs fatales issues <sup>2</sup>, une situation tout à fait inverse nous semble attribuable aux récits néo-fantastiques. Dans ce type de récits, c'est le monde extérieur qui serait modifié pour correspondre au monde intérieur. On assisterait dans les récits néo-fantastiques au passage du pouvoir surnaturel exercé par un *destinateur-monstre* sur le personnage, à un pouvoir interne au personnage, mais qui se répercuterait sur son environnement. Ainsi, le fantastique permettrait au monde intérieur du personnage de recouvrir le *réel premier*, en étendant ses règles à la réalité de manière à en transformer la représentation et le fonctionnement.

Ce phénomène de recouvrement de la réalité par le monde intérieur se présenterait sous deux formes dans les récits fantastiques du corpus, l'une restreinte au moment de l'intervention fantastique, l'autre qui concernerait à l'agencement de la totalité du récit. Ce chapitre sera donc divisé en deux grandes sections de manière à saisir le mécanisme de l'une et l'autre forme de superposition du monde intérieur sur le monde extérieur, et

---

<sup>1</sup> THÉRIAULT, Marie José, *l'Envoleur de chevaux et autres contes*, (1986), Montréal, Boréal, 1994, p. 77.

<sup>2</sup> Comme le dit Lise Morin dans *la Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985*, p. 73.

pour chacune, nous verrons en contrepartie ce qui se passe dans les textes du corpus qui n'ont pas recours au fantastique.

### Une perception altérée de la réalité

Commençons par analyser le mécanisme de superposition du monde intérieur sur le monde extérieur dont la portée est limitée à l'épisode fantastique, ce qui concerne la totalité des récits fantastiques du corpus.

À l'image de l'être humain dans son milieu, le personnage est mis en contact avec son environnement grâce à ses perceptions et à ses sensations physiques. Conscients de l'effet que peuvent avoir les perceptions du sujet sur sa vision du monde, les auteurs de fantastique en ont fait l'inévitable porte d'entrée du surnaturel dans les récits.

À titre d'exemple, voyons comment les perceptions contribuent à l'instauration du fantastique dans « La Bouquinerie d'Outre-Temps », d'André Carpentier. Dans ce récit, Luc Guindon, écrivain historiographe, retourne chez lui après avoir manqué son rendez-vous avec un bouquiniste qui était autrefois un ami de son grand-père. En marchant sur la rue Saint-Denis, Luc perd l'équilibre, tombe sur le trottoir parce qu'il a trop bu, et se frappe la tête. C'est en se relevant qu'il voit une lumière étrange. Il s'approche et réalise qu'il a devant lui la bouquinerie où il devait se rendre quelques heures plus tôt. Cette perception d'une lueur donne le coup d'envoi à l'expérience fantastique, car elle pousse Luc à entrer dans la bouquinerie, où il feuillette des livres de la période historique qui le passionne et pour lesquels on demande un prix dérisoire, alors que cette bouquinerie n'existe plus, selon les recherches qu'il a faites, depuis un bon nombre d'années.

Les narrateurs des autres oeuvres de notre corpus intègrent le fantastique à leur récit de façon semblable à ce qui se passe dans « La Bouquinerie d'Outre-Temps », soit par le biais des perceptions du personnage. La primauté de la vue sur les autres sens dans le processus d'intégration du fantastique à l'intérieur des récits ne fait pas de doute <sup>3</sup>, mais il y a aussi certains récits où le fantastique s'instaure par le toucher et l'ouïe, qui sont les principaux outils de recherche du personnage dans « Les maisons murmures » de Marie José Thériault, où la quête elle-même est une véritable expérience sensorielle :

---

<sup>3</sup> Voir l'étude de M. Lord à ce sujet : la Logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois, p.155-165.

Je me contentais de respirer les effluves de citronnelle et de faire soupirer les maisons en les touchant du doigt. Chacune possédait un chant propre que j'appris assez tôt à distinguer des autres. Les modulations recelaient d'imperceptibles nuances, fonction à la fois du moment, du degré d'humidité des parois, de la structure, des matériaux, ainsi que du nombre des occupants et de leurs états d'âme. Tout cela ajouté à la pression variable des mains sur la surface grenée des murs extérieurs produisait, de maison en maison, une mélodie complexe dont les secrets ne me furent livrés que par une étude attentive. [...] Je compris ceci sans trop de peine : un chant particulier surgirait tôt ou tard, en lui serait enfouie la chose qui constituait le but ultime de ma quête <sup>4</sup>.

Enlevez le chant des maisons, par lequel celles-ci communiquent avec la promeneuse, et le fantastique s'évanouit du texte, car la reconnaissance par le lecteur de la nature surnaturelle des événements dépend complètement des perceptions du personnage, et sans ces perceptions, non seulement la promenade, la quête du personnage d'une maison à l'autre n'aurait plus le même sens, mais l'ensemble des règles de fonctionnement de l'univers fictif serait différent.

À la lecture des « Maisons murmures », on réalise à quel point les sensations physiques du personnage nous sont présentées comme influençant sa représentation de la réalité extérieure :

Il est probable que le paysage se transforma à mon insu pendant que je me désaltérais. Je n'eus pas conscience de cette métamorphose, à supposer qu'elle eût lieu. Au reste, je me demande encore aujourd'hui si la soif ne me donnait pas une vision irréaliste du monde, si l'arrivée subite de la chaleur ne m'avait pas aveuglée quand j'apercevais, par-delà les champs de pavots marqués d'îlots d'arbres chétifs, des collines nues, arides, presque des plateaux chauves, avec juste assez d'herbe jaunie pour assouvir une demi-douzaine de moutons <sup>5</sup>.

Soit le fait de percevoir la soif et la chaleur a incroyablement transformé l'environnement aux yeux du personnage, soit l'in vraisemblable a eu lieu : l'environnement extérieur se serait tout à coup modifié. Le jeu sur les sensations et les perceptions du personnage est suffisamment ambigu pour que celui-ci, et le lecteur avec lui, se demande si ce qu'il a vu avant de s'être désaltéré était réel.

Ainsi, les sensations et les perceptions du personnage suffisent à susciter un questionnement sur ce qui a été perçu et sur ce qui aurait dû l'être, donc sur ce que le personnage considère comme plausible ou normal suivant le mode de fonctionnement habituel de sa réalité.

---

<sup>4</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 24-25.

À ce titre, Irène Bessière fait remarquer l'influence de ce qui est vu par le personnage des récits fantastiques sur la représentation du réel :

Le thème fantastique est essentiellement visuel. Voir suppose une perspective qui n'est jamais objective, mais qui semble interdire les déformations de la subjectivité ; il unit intériorité et extériorité. L'ocularité permet le meilleur jeu sur l'ambiguïté réel – surréal<sup>6</sup>.

Dans notre corpus, c'est en bonne partie parce que la vue interdit les « déformations de la subjectivité » qu'on lui reconnaît suffisamment de crédibilité pour mettre en cause les limites et les possibilités de l'univers fictif, plutôt que de douter des observations des personnages. Cela est visible notamment à la lecture du « Double d'Udie », d'André Carpentier, dans lequel Dieu vit avec une femme nommée Udie, jusqu'à ce que cette dernière décède suite à une longue maladie contre laquelle il ne peut rien. Dieu n'arrive pas à se consoler de cette perte, si bien qu'il tente de créer un double d'Udie. À cette fin, il commence par inventer Adam, puis Eve, mais celle-ci ressemble très peu à Udie et s'intéresse plus à Adam qu'à Dieu. Jaloux de leur idylle, Dieu les enferme dans un incubateur cosmique qu'il appelle « univers » et jette un coup d'œil de temps en temps pour voir si l'une des descendantes d'Adam et Eve ne lui rappellerait pas sa femme bien-aimée. Quelques siècles plus tard, à l'intérieur de l'incubateur, Patam et sa compagne Elvire reviennent de chez le médecin où ils ont appris que le mal dont souffre Elvire est irrémédiable. Ils supportent assez mal l'idée d'avoir à faire des adieux déchirants, alors ils demandent à Dieu d'intervenir pour en finir au plus tôt avec cette situation :

Le lecteur aura pressenti – lui qui a des lettres – que c'est ce moment précis que Dieu choisit pour jeter négligemment un coup d'œil divin dans l'incubateur, direction Montréal, côté Sherbrooke, rue Saint-Denis. Aussi, c'est là que lui apparaît le double le plus pur de son Udie qu'il ait vu depuis des millions d'années... Ce double, bien sûr, c'est Elvire sur le « dix vitesses » de Patam. Alors Dieu, impatient et un peu tendu, contre tout principe de vérification et sans attendre une occasion plus discrète, attire Elvire-Udie à lui ! Dans les faits, cela se traduit par la disparition pure et simple d'Elvire de sur les poignées de Patam qui, du coup, en perd son serre-tête ! Elvire, sa charmante Elvire, si chouette et si coquine n'est plus là. Une seconde avant, elle y était, soudainement, sans avertissement et sans raison apparente, sinon l'exaucement de leurs prières, Elvire a fait place au vide<sup>7</sup> !

<sup>5</sup> Idem., p. 28.

<sup>6</sup> Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, p. 185-186.

<sup>7</sup> CARPENTIER, André, Rue Saint-Denis, (1978), Montréal, Hurtubise HMH, 1988, p. 95-96.

Ce que le personnage perçoit au moment de la disparition d'Elvire ne fait aucun doute, le narrateur est très clair sur ce point : Patam voyait sa compagne sur son vélo et il ne la voit plus. Cette perception de l'événement insolite par le personnage suffit à convaincre le lecteur que l'intervention fantastique a bien eu lieu, et elle suffit également à bouleverser la conception qu'avait le personnage des règles de fonctionnement de la *réalité première* : « Point n'est besoin de préciser qu'il restera marqué par cet événement jusqu'à la fin de ses jours <sup>8</sup> », nous dit le narrateur.

Jean Fabre nous incite aussi à réaliser l'importance du « voir » dans les récits fantastiques, lorsqu'il affirme que la « nature de l'événement fantastique est telle que le voir, c'est le subir <sup>9</sup> », car être témoin de quelque chose d'impossible, c'est soit douter de sa capacité à rendre compte du monde (mettre en doute sa qualité de témoin), soit être obligé de revoir la conception que l'on en a.

La perception étant une représentation intellectuelle des êtres et des objets, elle fait appel au jugement et nécessite grandement l'attention de celui qui en a conscience, comme le disait Jean-Jacques Rousseau : « Nos sensations sont purement passives, au lieu que toutes nos perceptions ou idées naissent d'un principe actif qui juge <sup>10</sup> ». À l'intérieur des récits néo-fantastiques, ce que le personnage pense et ressent au moment même où les événements se produisent, son expérience unique, tout cela devient plus important pour lui que tous les éléments qui constituent son quotidien, donné pour le *réel premier*. Cela est vrai même des personnages qui ne savent pas que ce qui leur arrive est le fait d'événements fantastiques. Ainsi, la perception des événements surnaturels entraîne dans la plupart des textes du corpus un isolement du personnage par rapport à la *réalité première*, une rupture complète de ce personnage avec son environnement immédiat durant l'épisode proprement fantastique.

Un narrateur de Marie José Thériault expose ce phénomène d'accession à une autre dimension, qui passe par une renonciation au contact habituel avec la réalité :

---

<sup>8</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>9</sup> FABRE, Jean, « Du fantastique », *Québec français*, no 50, mai 1983, p. 42.

<sup>10</sup> ROBERT, Paul (éd.), *le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1631.

Tous ses sens et son âme il les sait détruits et simultanément sauvés, agrandis, peut-être aussi transposés dans un autre état où il lui sera enfin permis, qui sait, d'accéder à quelque chose de divin <sup>11</sup>.

C'est aussi précisément ce qui se passe dans « Ragtime » de Carmen Marois :

Il n'y eut plus en cet instant que la femme et le rag.

Le ragtime dont le rythme vivait en lui, bouillonnant, lui martelant les tympanes, la tête et le corps tout entier comme si soudainement la musique avait pris possession de lui.

« RAGTIME »

La musique adhérait à sa peau, à son être.

Le monde n'existait plus. Plus rien n'existait. Plus rien que la femme et le ragtime.

Et le vieux nègre aussi qui continuait de rire et de jouer du piano <sup>12</sup>.

Le narrateur décrit un état d'abandon complet de la réalité de la part du personnage, puisque celui-ci se laisse entièrement porter par la musique. On peut reconnaître le même type de discours de la part du narrateur dans « Le mage Pichu, maître de magie », d'André Carpentier :

Mais cela dura sans durer, car le temps, comme la matière, faisait de plus en plus place à une intense et violente vie intérieure axée sur la destruction d'un mal passé se répercutant toujours dans le présent. [...] Plus tard, alors que minuit sonnait dans le reste du fuseau horaire, chacun avait complètement perdu toute notion de temps. Leurs gestes et leurs pensées n'étaient plus qu'intérieurs, axés sans équivoque sur une sorte de pigeon d'argile à abattre dès que vu et reconnu <sup>13</sup> !

Le narrateur décrit, dans chacun de ces textes, la plongée de ses personnages dans un univers de réflexions ou de sentiments qui retiennent absolument toute l'attention dont ils disposent sur le moment.

Il en va de même dans la plupart des textes de notre corpus <sup>14</sup>, bien que le phénomène ne soit pas toujours présenté de façon aussi explicite. Lorsque la narration ne donne pas clairement à voir cette primauté du monde intérieur sur le monde extérieur durant l'épisode fantastique, le récit est tellement concentré sur les perceptions et les pensées du personnage, ou sur son monde intérieur, qu'il est parfois difficile au lecteur de savoir ce qui se déroule en marge des manifestations insolites vécues par le personnage.

<sup>11</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 81.

<sup>12</sup> MAROIS, Carmen, l'Amateur d'art, Longueuil, Le Prémabule, 1985, p. 67-68.

<sup>13</sup> Rue Saint-Denis, p. 44-45.

<sup>14</sup> À l'exception des contes merveilleux, réalistes ou de science-fiction, dont nous expliquerons le fonctionnement subséquemment.

On peut voir cette façon de faire à l'œuvre notamment dans « Les sept rêves et la réalité de Perrine Blanc » d'André Carpentier. Dans ce récit, chacun des sept rêves que vit Perrine, dans le cadre d'une thérapie qui est supposée lui permettre de saisir la source de la fatigue et de l'angoisse qu'elle ressent, lui enlève un peu de sa vigueur et du désir de s'éveiller, car il la fait régresser vers des expériences de plus en plus douloureuses de son passé. La somme des séances constitue donc l'épisode proprement fantastique du récit. Pendant cet épisode, les souvenirs et les sensations du personnage sont mis en valeur aux dépens de la représentation du monde extérieur au personnage et les informations qui parviennent au lecteur sont issues des sept rêves. Cette importance accordée au monde intérieur du personnage central se vérifie même visuellement dans le texte, grâce à l'espace occupé par le récit des rêves de Perrine durant l'épisode fantastique : environ une page et demie à deux pages sont consacrées à chacun des rêves, pendant lesquels le lecteur suit de très près le cheminement intérieur de Perrine, alors que quelques très brefs paragraphes ou quelques lignes sont affectées après chaque rêve à l'explication de ce que le surcroît de lassitude qu'elle éprouve implique comme dépérissement de sa condition physique dans la *réalité première* (elle-même n'a pas conscience de ces changements extérieurs, elle est trop concentrée sur ses rêves et ses souvenirs).

Les personnages de la plupart des autres récits fantastiques du corpus nous sont présentés comme tout aussi concentrés sur leurs pensées, leurs perceptions ou leurs sensations que l'est Perrine dans « Les sept rêves et la réalité de Perrine Blanc » au moment précis où le fantastique intervient. Les personnages principaux de « La mappemonde venue du ciel » (autre récit d'André Carpentier), un petit garçon et son grand-père, sont subjugués par l'apparition d'une étrange masse noire de forme cubique suspendue dans les airs. L'idée d'alerter les autorités traverse rapidement l'esprit du grand-père, mais celui-ci se ravise aussitôt pour s'avancer lentement vers la « chose » et la toucher à l'aide d'un bâton, suite à quoi les personnages assistent à la métamorphose du cube en une carte géographique faite de cendres, sur laquelle le vieil homme ne peut s'empêcher de pointer les lieux qu'il connaît.

Dans « Le fatala de Casius Sahbid » d'André Carpentier, l'épisode surnaturel se produit en un éclair, si bien que le personnage principal, un jeune enquêteur nommé Phil Lacombe, n'a le temps d'accorder son attention à rien d'autre qu'à la sensation d'un

cordage de navire qui lui enserre le cou fermement lors d'une promenade sur le quai. En un instant, il comprend ce qui a causé la mort d'une bonne partie de l'équipage du *Fatala* : ils ont été étranglés par le navire. Il ne pourra cependant partager les conclusions de son enquête avec quiconque, car il y laisse lui-même la vie. Comme pour les autres textes, les perceptions directement liées à l'événement fantastique occupent tout l'esprit du personnage, ce qui provoque une forme de rupture entre le personnage et le reste de la réalité fictive durant l'épisode surnaturel.

Le phénomène est sensiblement le même lorsque Luc Guindon, le personnage principal de « La Bouquinerie d'Outre-Temps <sup>15</sup> », met les pieds dans la librairie : il pénètre en fait dans le passé, ce qui fait en sorte que durant l'épisode proprement fantastique, il est complètement coupé de son époque, de sa *réalité première*, et participe pleinement à l'expérience fantastique.

Bien que les personnages soient, selon les textes et les différents auteurs étudiés, plus ou moins conscients de cette rupture d'avec la réalité, le phénomène est partout semblable. Cela est vrai quand on pense au personnage éponyme de « Lucrèce » (de Marie José Thériault), complètement occupé lors de l'épisode fantastique à concentrer l'ensemble de ses pouvoirs sur l'objectif qu'il souhaite atteindre. Il en va de même lorsqu'il est question de Radko, dans le récit portant son nom (également de Marie José Thériault), dont les sens sont tellement captivés par l'intervention fantastique et par l'apparition d'une jeune fille accompagnée de tout son cortège, qu'il ne sent même plus le tangage du navire sur lequel il vogue. Une distance s'établit également entre le personnage et sa *réalité première* (ou son quotidien) dans « Nécrologie » (de Carmen Marois), où une femme apprend par le biais du journal qu'elle est décédée et ressent très fortement son exclusion de la communauté lorsqu'elle entreprend d'aller éclaircir cette histoire, car elle réalise qu'elle voit, mais qu'elle ne peut plus être vue par les autres ; qu'elle parle, mais n'est plus entendue ; elle découvre aussi qu'elle a des capacités nouvelles que les autres ne possèdent pas... Dans « Une vie de chien » (de Carmen Marois), les sens du personnage principal se transforment de manière à ce qu'il développe les facultés et les attributs du chien, si bien que le personnage ne sera bientôt plus apte à prendre contact avec l'environnement que par le biais de ces facultés dont il a

---

<sup>15</sup> Le récit est présenté au début de la section intitulée « Une perception altérée de la réalité », p. 12 du présent chapitre.

hérité grâce au fantastique. Nous pourrions continuer longtemps ainsi, car on trouve ce phénomène de rupture ou de distanciation entre le personnage et sa réalité première présent, à quelques différences près, dans la plupart des textes du corpus.

En somme, l'une des conséquences de l'intégration du fantastique par l'entremise du personnage principal est que les sens et toute l'attention de celui-ci semblent mobilisés par les événements fantastiques, ce qui a pour effet de lui faire perdre contact avec la réalité extérieure présentée dans la fiction. L'influence de ce chevauchement de la vie intérieure (pensées et perceptions) sur tout le reste à cause de l'arrivée du fantastique est donc de taille : il évacue littéralement le *réel premier* de la pensée des personnages pour la durée de l'épisode fantastique.

Lorsque se produit cette perte de contact avec le *réel premier* pour le personnage, si la narration est concentrée sur les perceptions de celui-ci, cela disposerait selon nous le lecteur à suivre de près les réactions et les raisonnements du personnage, de même qu'à se fier aux sens de celui-ci, qui constituent dans ce cas les principales sources d'information disponibles sur le monde extérieur :

Il serait vain de chercher à dissocier nettement le psycho-récit de sensations qui viennent s'inscrire dans l'esprit d'un personnage, à partir de son corps ou à partir du monde extérieur. Dans les romans à focalisation interne en particulier, et qui associent intimement la description du monde extérieur et les impressions subjectives, il n'y a pas de frontière marquée entre l'univers des objets et le paysage intérieur. Le jeu des verbes de perception, indiquant ce qu'un personnage voit et ce qu'il entend, lie l'un à l'autre psychisme et monde extérieur, et le psycho-récit ne peut dès lors être nettement distingué de la description objective <sup>16</sup>.

Ainsi, durant l'épisode proprement fantastique, les perceptions du sujet affectent sa conception de la réalité et, comme on le verra sous peu, selon la perspective d'écriture choisie par l'auteur, elles auraient de plus un effet sur la représentation de la réalité fictive à laquelle le lecteur a accès. En ce sens, le type de focalisation employé déterminerait à quel point la coupure du personnage avec son environnement influence la représentation de l'ensemble de la réalité fictive, car comme le souligne Ruth Ronen, chaque monde dépend du discours qui le construit :

---

<sup>16</sup> COHN, DORRIT, la Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, (1978), Paris, Seuil, 1981, p. 67. (Dorrit Cohn suggère de consulter également à ce sujet « « Voir » as Modern Novelistic Device », Philological Quarterly, no 23, 1944, p. 90 et p. 156.)

Worlds, both actual and fictional are discursive constructs. Worlds are therefore dependant on instances of discourse responsible for the selection and arrangement of world components. Since information about worlds always has a source, a world can be viewed as being mediated by variety of speakers and positions ; these mediating positions operate on world-components determining their nature and their status in a given world. It is the perspective-dependency of worlds that detain us from opposing fiction to reality ; all worlds, including the actual one, are perspective-dependent and hence only versions of reality. Yet the dependence of a world on a perspective is varied : each type of world establishes its own dependency relation with the perspective presenting or representing it <sup>17</sup>.

Cette perspective étant extrêmement variable d'un texte à l'autre, nous tenterons de déterminer quelles sont les tendances des textes fantastiques composant notre corpus en matière de focalisation <sup>18</sup>, de manière à voir si le lecteur est limité ou non à ce que le personnage perçoit. Pour cela, nous nous appuierons sur la réflexion concernant les différents modes de focalisation développée par Pierre Vitoux dans « Le jeu de la focalisation <sup>19</sup> », grandement inspirée des concepts de *degré de focalisation zéro*, de *focalisation interne* et de *focalisation externe* proposés par Gérard Genette dans Figures III <sup>20</sup>, mais dont l'avantage est de permettre de distinguer clairement le sujet et l'objet de la focalisation <sup>21</sup>.

Pour Pierre Vitoux, la « focalisation-sujet » est celle qui est *exercée par le focalisateur*. Dans les quelques récits fantastiques de notre corpus qui sont présentés à la première personne <sup>22</sup>, la focalisation-sujet est donc « interne » ou « déléguée », car elle est faite à partir du point de vue d'un personnage, qui est généralement celui à qui sont survenus les événements surnaturels. C'est le cas notamment du récit « Alors, quoi ... ? » de Marie José Thériault, dans lequel une femme se trouve dans un cabinet de médecin à raconter à ce dernier les aventures rocambolesques qu'elle a vécues en magasinant dans une quincaillerie où le temps fonctionnait en accéléré, où surgissaient tout à coup des gens qui n'avaient rien à faire à cet endroit et où se trouvaient des objets incongrus par

<sup>17</sup> RONEN, Ruth, Possible Worlds in Literary Theory, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 175.

<sup>18</sup> Nous traiterons par la suite de la focalisation dans les textes réalistes et merveilleux, que nous considérons puisque nous avons choisi de traiter de l'ensemble des textes des trois recueils plutôt que de n'aborder que les récits néo-fantastiques.

<sup>19</sup> VITOUX, Pierre, « Le jeu de la focalisation », Poétique, vol. 13, no 51, 1982, p. 359-368.

<sup>20</sup> GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

<sup>21</sup> Cette nécessité d'une distinction a été inspirée à Pierre Vitoux par « Narratologie » de Mieke Bal, paru dans le no 29 de Poétique, en février 1977.

<sup>22</sup> Cela représente six textes sur les vingt-huit récits fantastiques de notre corpus.

rapport au reste du décor, pour ensuite sortir du magasin et se voir mourir dans un violent accident de voiture en face de la quincaillerie. La narration de cette histoire est faite de façon rétrospective par le personnage lui-même, de manière à rendre compte au médecin du tout début de l'aventure qui a entraîné son dédoublement, afin de mettre en place tous les indices permettant de comprendre ce qui a pu se passer. Ce type de focalisation est du même ordre que la « focalisation interne » dont parlait Genette, laquelle a cours dans les récits où le narrateur se limite à ce que sait, voit, éprouve et pense l'un des personnages<sup>23</sup>.

Dans ces récits présentés en focalisation-sujet interne, le protagoniste est le seul maître de l'histoire qu'il raconte. Non seulement détient-il tous les pouvoirs concernant l'agencement du récit, mais la description de ce qui constitue son monde extérieur, ainsi que la description de ce qui se déroule dans l'ensemble de la réalité fictive se fait par le biais de ses impressions, de ses raisonnements et de ses perceptions. En conséquence, dans un récit employant ce type de focalisation, lorsque le narrateur-protagoniste se concentre sur l'expérience qu'il a faite des événements insolites, le lecteur est plongé dans les mêmes événements et les mêmes questionnements que le personnage et il perd de vue les points de repère que sont la *réalité première* et ses règles de fonctionnement habituelles.

Quelques lignes du récit « Alors, quoi, ... ? » présentent la réaction du personnage principal après qu'il ait vu son double avoir un accident sous ses yeux :

J'ai couru voir, vous pensez bien. Or, voilà : il y a quelque chose que je n'arrive pas encore à me mettre dans la tête. La victime, celle qui conduisait ma voiture, celle qui allait chercher le linge, celle qui a traversé le pare-brise, celle dont le crâne a éclaté en projetant des lambeaux de cerveau sur la chaussée, eh bien, je l'ai vue, je l'ai même reconnue : c'était moi. [...] Pourtant, je suis ici, bien vivante, à vous le dire... Mais c'était moi ! Et les journaux, le lendemain, ils ont publié MA photo ! Et tous les jours depuis ! [...] Tous les jours, cette première page de journal avec laquelle vous persistez à essayer vos lunettes, docteur ! Avec Ma photo, docteur ! Alors, quoi<sup>24</sup>... ?

Dans ce texte, le personnage-narrateur est totalement bouleversé par ce qu'il a vu<sup>25</sup> et sait qu'il ne peut absolument pas se fier aux règles habituelles de fonctionnement de la

<sup>23</sup> Dans les récits où la focalisation interne est multiple, les événements passent tour à tour par la conscience de chacun des personnages.

<sup>24</sup> *L'Envoleur de chevaux*, p. 53.

<sup>25</sup> On le serait pour moins que cela.

*réalité première* pour expliquer ce qui s'est passé. Puisque le lecteur ne bénéficie d'aucune explication neutre ou globale des événements et qu'il ne peut pas se fier davantage au mode de fonctionnement habituel de la réalité fictive pour saisir ce qui s'est déroulé, sa propre théorie sur le sujet est aussi valable que celle que l'auteur aurait pu attribuer au personnage principal. Ainsi, dans les textes narrés à la première personne, le lecteur est-il complètement limité à ce que sait le personnage, ce qui a un effet important sur la représentation de la réalité à laquelle le lecteur a accès, y compris, et surtout, durant l'épisode proprement fantastique.

La grande majorité des textes de notre corpus qui sont narrés à la troisième personne <sup>26</sup> sont, quant à eux, livrés par le biais de ce que Pierre Vitoux nomme la « focalisation-sujet non-déléguée ». On considère qu'il y a « absence de focalisation » ou bien qu'il est question d'une focalisation-sujet « non-déléguée » à un personnage lorsque le pouvoir de focalisation est retenu par la première instance narrative. À défaut de dire que le narrateur sait tout et que le lecteur, en conséquence, a connaissance de tout ce que l'autre sait – comme on l'entend généralement de la narration omnisciente – il nous semble plus juste dans le cadre de nos récits d'affirmer que le narrateur « maîtrise sur le plan de la focalisation la totalité de l'histoire qu'il organise en récit <sup>27</sup> » au profit du lecteur, comme le propose Pierre Vitoux. Dans les textes écrits à l'aide de la focalisation-sujet non-déléguée, il n'y a pas de délimitation stricte du champ de vision dont bénéficie le narrateur.

Cependant, un second aspect des modes de focalisation influence grandement ce à quoi le lecteur a accès : il s'agit de la « focalisation-objet ». Celle-ci est concentrée *sur le focalisé*, c'est-à-dire que c'est elle qui permet de dire si le personnage *est vu* de l'intérieur ou de l'extérieur. Deux types de focalisation-objet sont possibles : « interne » et « externe ». La focalisation-objet est « interne » chaque fois que le narrateur a accès à la vie intérieure du personnage. Quant à la focalisation-objet « externe », elle a cours par exemple dans les récits où le narrateur raconte les événements survenus à un autre personnage en ayant accès uniquement à ce que ce personnage rend manifeste dans le monde extérieur. Elle est similaire dans ce cas à la « focalisation externe » dont parlait Genette, soit celle que l'on remarque dans les récits dits « objectifs » ou

<sup>26</sup> Cela représente un peu plus du trois quart des textes fantastiques de notre corpus.

<sup>27</sup> « Le jeu de la focalisation », p. 361.

« behaviouristes », où le narrateur joue le rôle d'un observateur hypothétique qui voit un autre personnage du dehors, sans en pénétrer les pensées et les réactions.

Dans le cadre de notre corpus, l'effet de la focalisation-objet sur la représentation de la réalité première est particulièrement manifeste dans les textes narrés à la troisième personne, car dans les récits écrits à la première personne, le narrateur-protagoniste raconte généralement sa propre histoire, si bien que la focalisation-objet est presque toujours interne<sup>28</sup>. Ce qui se passe dans la majorité des récits de notre corpus narrés à la troisième personne est que le point de vue de la focalisation-sujet est effectivement celui du narrateur – ce dont témoignent certains indices disséminés dans le récit, qui indiquent que le narrateur a une vision plus large et sait plus de choses qu'aucun des personnages (jusqu'ici, cette perspective narrative pourrait être le fait d'une « focalisation zéro » au sens où l'entend Genette) – mais ce narrateur suit de près l'itinéraire du personnage par le biais d'une focalisation-objet interne (seule la réorganisation des modes de focalisation de Pierre Vitoux permet de rendre compte de la proximité existant en ce domaine entre le narrateur et le personnage dans nos récits<sup>29</sup>) :

[...] dans le cas le plus habituel où la non-délégation de la focalisation par l'instance narrative a pour corrélat la Fo [focalisation-objet] interne, le narrateur peut alors inclure dans son récit les pensées des personnages, et cela inclut (le point est important) la « vision avec » ; il sait ce qu'ils éprouvent, et par conséquent, il voit ce qu'ils voient, s'identifiant à eux comme centres de vision autant que d'interprétation<sup>30</sup>.

La plupart des personnages présentés dans les textes fantastiques de notre corpus sont vus par le biais d'une focalisation-objet interne, car il est très rare que le narrateur n'ait pas accès à la vie intérieure du personnage principal<sup>31</sup>. Un bon nombre d'exemples

<sup>28</sup> À ce moment, le narrateur ne bénéficie d'un accès interne que pour sa propre conscience, ne pouvant offrir au lecteur que des conjectures pour celles des autres. Le contraire ne se produit que dans « La peau », récit de Carmen Marois dans lequel celui qui raconte l'histoire occupe la fonction de narrateur-témoin, ayant connu dans sa jeunesse un tailleur dont il raconte l'aventure extraordinaire. La focalisation-objet reste extérieure au tailleur de même qu'aux autres personnages du récit, puisque le narrateur est un simple témoin ; mais la focalisation-sujet est interne, puisqu'elle est assumée par un personnage à qui la narration a été déléguée.

<sup>29</sup> Sans toutefois que le champ de vision des narrateurs de nos récits à la troisième personne soit entièrement limité à ce que sait l'un des personnages (en focalisation interne dans le sens strict où l'entendait Genette).

<sup>30</sup> « Le jeu de la focalisation », p. 361.

<sup>31</sup> Deux des récits fantastiques présentés en focalisation-sujet non-délégée sont particuliers à ce niveau, l'un est intitulé « Le fil d'Archal », de Marie José Thériault, et a ceci de distinct que son acteur principal est un fil auquel sont attribuées plusieurs qualités convenant à un être humain, soit la capacité de penser, la volonté, la ruse, etc. en plus de ses pouvoirs surnaturels. Dans cette histoire, le narrateur raconte comment

ont déjà été développés au cours de ce premier chapitre dans le but de montrer que les perceptions permettent l'intégration du fantastique dans la majorité des récits du corpus, si bien qu'il n'apparaît pas nécessaire de prouver à nouveau que le narrateur et le lecteur ont accès aux perceptions du personnage principal dans la plupart des textes. Un seul exemple tiré de « Nécrologie », de Carmen Marois, suffira à nous rappeler à quel point le lecteur suit de près les perceptions du personnage durant l'épisode proprement fantastique :

Libérée des assauts du vent qui soufflait presque en tempête, elle remarqua pour la première fois l'étrangeté des immeubles qui bordaient la petite rue exigüe. Cela ne tenait en rien à la qualité de leur architecture des plus classiques, non... Plutôt au halo brumeux dont ils paraissaient entourés. Jessica avait l'impression de marcher dans un rêve... Impression accentuée par le silence ouateux qui soudain l'avait enveloppée, contrastant avec les hurlements plaintifs du vent <sup>32</sup>.

Bien que le narrateur de ce récit soit celui qui dispose de tous les indices nécessaires pour mettre en doute le fonctionnement de la réalité dès le départ, puisque toute l'organisation du récit lui revient, il choisit de présenter ce que voit et pense le personnage principal à différentes étapes du récit. C'est ce que l'on voit, toujours dans « Nécrologie », alors que le narrateur limite l'explication des événements à la formulation des questions et des sentiments du personnage central des récits :

Par un étrange phénomène qu'elle ne s'expliquait pas, elle avait reçu ce jour un exemplaire d'un journal qui ne devait paraître que quinze jours *plus tard*. Avait-

---

un sifflement sourd perçu lors d'un matin de brouillard a provoqué une intense recherche au sein d'une communauté pour en trouver la source. Cette quête a mené les citoyens à la découverte d'une immense fumée opaque qui s'est par la suite transformée en un fil capable d'engouffrer le monde en l'aspirant. Suite à cela, le fil serait retourné « en Paradis pour réfléchir à la façon dont il reconstruirait le monde en s'efforçant, cette fois, de ne pas le rater ». (*L'Envoleur de chevaux*, p. 122.) La narration de ce texte est d'abord faite de manière impersonnelle (au « on ») et d'un point de vue extérieur, jusqu'à ce que les gens de la communauté trouvent le fil et que le narrateur donne l'impression de s'en être suffisamment approché pour pouvoir donner brièvement accès aux motifs ayant poussé le fil à la destruction du monde par une focalisation-objet interne, illustrée dans l'extrait présenté.

Quant au récit « Aux fleurs de Victorine », d'André Carpentier, il suit la voie des autres récits à la troisième personne à la différence près que la focalisation-objet interne du début du texte fait place à une focalisation-objet externe pour la finale : Le chauffeur d'un homme d'affaires qui vient d'acquérir un terrain en chassant la propriétaire de l'endroit y conduit ce dernier à sa demande. La situation se corse lorsque le chauffeur est reconnu par les gens du quartier comme étant l'homme de main de Victorine la sorcière, anciennement propriétaire du terrain où elle avait une boutique de fleurs. À partir de ce moment, l'histoire est racontée à partir de l'oeil de la foule rageuse tentant d'asséner des coups au chauffeur jusqu'à ce qu'il se réfugie dans la boutique, où tous ceux qui entrent se pendent inexplicablement aux plantes. Le corps du chauffeur ne sera jamais retrouvé. Le transfert du point de vue narratif laisse planer le mystère sur la façon dont le chauffeur s'est tiré de cette situation périlleuse. Ces deux exceptions permettent de réaliser à quel point les similitudes sont grandes dans tous les autres textes fantastiques du corpus quant à l'emploi de la focalisation-objet interne.

<sup>32</sup> *L'Amateur d'art*, p. 27.

elle *aussi* assisté à des événements devant se produire une quinzaine plus tard ?  
 Avait-elle fait, l'espace de quelques heures, une excursion dans le temps ?  
 Peu importait en définitive l'explication de ce mystère.  
 Le temps pressait <sup>33</sup>.

En partageant avec le lecteur les impressions du personnage à mesure que surviennent les événements surnaturels, le narrateur trace avec précision le parcours intérieur du protagoniste. Il est bien entendu que le lecteur détient plus d'informations que la majorité des personnages du récit :

Personne ne sut jamais comment elle avait attrapé cette grippe alors que le temps était resté au beau fixe et d'une douceur inaccoutumée jusqu'à la mi-novembre. Comme on ne comprit pas pourquoi elle avait éprouvé le besoin, quinze jours à peine avant son décès, de modifier ses dispositions testamentaires <sup>34</sup>.

Le lecteur a au moins une bonne hypothèse concernant ce qui s'est passé : le personnage aurait effectivement vécu les événements entourant son décès avant qu'ils ne se produisent dans sa *réalité première*. Or, le lecteur n'a pas véritablement le fin mot du narrateur sur l'histoire, si bien qu'il doit se satisfaire, comme dans les récits racontés par un narrateur-protagoniste, de l'explication considérée comme plausible par le personnage <sup>35</sup>.

D'autant plus que lorsque le récit est vu à travers l'esprit d'un personnage « dramatisé » à la troisième personne : « non seulement le lecteur se trouve situé à l'intérieur du livre mais il voit les événements à travers un esprit *au moment même* où ils se produisent pour cet esprit <sup>36</sup> ». Dans « Les sept rêves et la réalité de Perrine Blanc » d'André Carpentier par exemple, le lecteur suit exactement le parcours du personnage en ce qui a trait au déroulement des événements surnaturels. Perrine Blanc, qui est le personnage principal du récit, fait appel en dernier recours à une forme de thérapie par le rêve pour trouver la source de ses anxiétés. Mathieu Levant, dit « le Prince du Sommeil », son amant et associé dans l'achat d'une clinique de consultation psychique, fait en sorte de provoquer chez elle une véritable régression psychique dans le but de devenir l'unique propriétaire de la clinique. Cela se déroule lors de sept séances rapprochées au cours desquelles le narrateur décrit brièvement ce que Perrine ressent et

<sup>33</sup> L'Amateur d'art, p. 37.

<sup>34</sup> Idem., p. 38.

<sup>35</sup> Celle-ci est présentée dans l'avant-dernier extrait.

<sup>36</sup> VAN-ROSSUM-GUYON, F., « Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques », Poétique, no 4, 1970, p. 480.

enchaine aussitôt avec le rêve suivant de manière à suivre la régression rapide imposée par Mathieu Levant et subie au même moment par Perrine, qui se termine sur ceci :

Mais en même temps que ce sentiment d'une double mort, l'une naturelle, l'autre supra-naturelle, Emma-Perrine eut aussi le sentiment d'un double prolongement... d'un double souffle de vie la faisant passer d'Emma à Perrine et de Perrine à <sup>37</sup>...

Cette dernière phrase du récit à la troisième personne montre bien que le narrateur, et le lecteur à sa suite, ont accès aux tout premiers constats du personnage qui voit survenir le fantastique. Elle permet au lecteur de saisir que le transfert de l'âme dans un autre corps est en cours à ce moment précis, à tel point d'ailleurs qu'il est encore impossible au narrateur d'en nommer le destinataire, ce qu'indiquent les points de suspension. Cette absence d'intervalle temporel entre la situation insolite vécue par le protagoniste et la narration est tout à fait remarquable dans la plupart des récits de notre corpus et le choix de ce type de narration, à la troisième personne, constitue l'un des indices de la proximité souhaitée entre le personnage et le narrateur, de même qu'entre le lecteur et les événements.

Ainsi, à l'image de ce qui se produit dans ce texte d'André Carpentier et dans les autres textes fantastiques présentés, la narration de la plupart des récits du corpus inscrits dans le processus de focalisation-sujet non-déléguée (dans lesquels la première instance de narration assume l'organisation du récit) fait une large place aux perceptions, aux idées et aux impressions du personnage. C'est d'ailleurs par le biais de celles-ci que les événements sont racontés au lecteur, mais aussi que la *réalité première* est mise en place. Conséquemment, lorsque la narration met en évidence un personnage concentré sur la perception de données insolites et que celui-ci perd complètement de vue sa *réalité première* au bénéfice de ce qu'il perçoit, la représentation de la *réalité première* faite au profit du lecteur se trouve évacuée pour un temps de la narration. Autant dans les textes fantastiques narrés à la première personne que dans ceux narrés à la troisième personne, le *réel premier* est donc complètement miné par le monde intérieur du personnage principal durant l'épisode fantastique.

L'étude des modes de focalisation employés dans les textes fantastiques de notre corpus nous a permis de comprendre l'impact que peut avoir le monde intérieur du

---

<sup>37</sup> Rue Saint-Denis, p. 35.

personnage sur la représentation de la *réalité première* accessible au lecteur dans ce type de récit.

Nous verrons à présent pourquoi les perceptions et autres éléments du monde intérieur du personnage ont un moindre effet sur la représentation de la réalité fictive dans les autres récits du corpus : récits réalistes, contes merveilleux ou textes qui chevauchent plus d'un type de récit. D'abord, l'effet des perceptions du personnage sur la représentation de la *réalité première* est généralement moins important dans les récits de notre corpus qui n'ont pas recours au fantastique parce que la narration de ces textes est faite de manière à rendre compte plus directement des caractéristiques de l'environnement que dans les textes fantastiques, c'est-à-dire que les descriptions sont plutôt faites de l'extérieur, sans nécessairement passer par les perceptions des personnages principaux. Il s'agit d'une forme de description plus conventionnelle, donnée par un narrateur ayant parfois accès au monde intérieur et au monde extérieur du personnage principal, mais qui ne se sert pas (ou très peu) de cet accès au monde intérieur du personnage pour faire ses descriptions. On peut constater la présence de cette façon de faire dans « La vieille horloge <sup>38</sup> » de Carmen Marois, dans lequel la mise en place du monde extérieur au personnage principal va comme suit :

Le salon était ancien, encombré de fauteuils trapus et cossus, recouverts de dentelles fines et ajourées irrémédiablement jaunies et défraîchies.

À l'autre extrémité du lieu, un piano noir, fermé, nappé d'un tapis de dentelles passées et poussiéreuses qui tel un grand linceuil le recouvrait presque entièrement.

Posé sur le guéridon devant l'une des deux fenêtres, un vase en pâte de verre où s'entremêlaient en d'étranges arabesques le noir et le gris. Un grand vase dans lequel subsistaient quelques fleurs séchées qui achevaient de s'effriter, tristes reflets d'une splendeur à jamais disparue.

Des tentures de brocarts sombres et lourds achevaient de donner à la pièce un air funèbre.

Il régnait là une atmosphère feutrée de souvenirs anciens qui s'étiolaient au fil des jours.

Le vieux salon exsudait un relent de réminiscences troubles et familières que Charlotte se plaisait à côtoyer <sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Le narrateur de ce texte laisse entendre que l'arrêt d'une horloge, parce que celle-ci a accompagné sa détentrice à chacune des étapes de sa vie, fera en sorte que le cœur de la vieille dame cessera de battre au cours de la nuit suivante. Il s'agit donc d'un texte où le narrateur anticipe la tenue d'un événement surnaturel, mais où celui-ci n'apparaît à aucun moment du récit pour affecter les règles de fonctionnement de la réalité.

<sup>39</sup> L'Amateur d'art, p. 101.

La narration de ce texte est faite par la première instance narrative du récit <sup>40</sup>, ce qui fait qu'elle n'est pas restreinte à l'opinion d'un personnage, même si elle inclut ce qui se rapporte à la vie intérieure du personnage principal. Or, comme le laisse voir l'extrait tout juste présenté, plusieurs précisions sur ce qui figure dans le salon de Charlotte, le personnage principal du récit, nous sont données à partir du point de vue du narrateur, et à celles-ci se mêlent par la suite les perceptions olfactives et les sentiments de Charlotte.

La narration de « Messaline » (récit réaliste) de Marie José Thériault, fidèle à ce qui se passe dans « La vieille horloge », est faite à la troisième personne, sans trop de restrictions dans le domaine de la focalisation, incluant ce qui se rapporte à la vie intérieure du personnage. Et comme dans « La vieille horloge », le narrateur définit globalement l'environnement du personnage sans que le lecteur sente nécessairement la présence des perceptions du personnage principal derrière la représentation du décor qui lui est faite. C'est ce que l'on remarque dès les premières lignes de « Messaline » :

Dans le salon de musique revêtu de boiseries, comme il faisait humide, on avait allumé un feu. Ses lueurs doraient le bois sculpté du linteau et les deux petits marbres – des bustes – posés dessus. Par la fenêtre aux rideaux restés ouverts, la belle église de San Jacopo et le palais Frescobaldi semblaient peints en grisaille tant le ciel hivernal lourd d'eau et peut-être de neige s'écrasait sur eux, et on distinguait mal les statues cornières du pont fouettées par une violente tramontane qui s'acharnait sur leur ventre bombé <sup>41</sup>.

On sent bien davantage la présence du narrateur qui pose la réalité du récit qu'il raconte que les observations d'un personnage qui porterait attention tout à coup à ce qui l'entoure.

Notons que dans l'ensemble, les informations obtenues au cours des descriptions du salon de Charlotte, personnage de « La vieille horloge », et de Messaline, personnage éponyme du dernier récit, contribuent à poser solidement les lieux où évoluent ces deux personnages, et à renforcer du même coup la vraisemblance de chacun des univers fictifs. Ainsi, à l'inverse de ce qui se passe dans les textes fantastiques au moment où le surnaturel est introduit dans le récit, l'examen détaillé des lieux ne vise pas dans les textes réalistes à mettre en doute le fonctionnement habituel de la *réalité première* en introduisant des données qui vont à l'encontre du code logique de cette réalité. Conséquemment, même si les perceptions et les constatations du personnage principal ou

<sup>40</sup> Elle n'est donc pas déléguée. Voir p. 22 du présent chapitre pour plus de détails.

<sup>41</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 43.

du narrateur prennent beaucoup de place dans la narration, elles n'ont pas d'effet négatif sur la représentation de la réalité fictive (elles tendent plutôt à la renforcer).

Le fait que les narrateurs des textes n'ayant pas recours au surnaturel instaurent plus directement la réalité première du récit que ceux des textes fantastiques est d'autant plus évident – pour notre corpus – qu'il arrive à quelques reprises que l'on n'ait tout simplement pas accès aux perceptions du personnage principal de ces textes. C'est le cas notamment pour « Anna Méloé » et « L'impossible train d'Anvers », tous deux de Marie José Thériault, dans lesquels le monde intérieur des personnages principaux est donné uniquement à travers les gestes et les paroles qu'ils manifestent dans leur monde extérieur, car ils sont présentés en focalisation-objet extérieure. Cela donne lieu à la présentation de scènes initiales comme celle-ci (issue d' « Anna Méloé ») :

Quand elle eut couvert un papier fin d'une écriture soignée et sans bavure, Anna Méloé signa son message et le ferma avec un pain à cacheter.

À l'enfant loqueteux qui attendait elle remit quelques pièces et dit :

– Portez ce pli en grand secret au vice-consul. Évitez les chemins battus ; prenez plutôt par les tourbières et la forêt, qu'on ne vous aperçoive. Et faites en sorte qu'il ne tarde point <sup>42</sup>.

Dans cet extrait, le narrateur est chargé de mettre en place les principaux personnages et de donner une idée du milieu où l'histoire se déroule à partir d'indices relatifs au rang social des personnages, au luxe des objets employés, etc., qui suffisent à transmettre un bon aperçu de la *réalité première* au lecteur sans passer par ce que voit ou pense le personnage principal.

Dans les contes merveilleux du livre de Marie José Thériault, de façon semblable à ce qui se passe pour les textes réalistes, le narrateur pose souvent les lieux à partir de son propre point de vue plutôt que de passer par les perceptions des personnages. Considérons les contes merveilleux suivants : « Le cordier de Syracuse », « Le trente et unième oiseau », « Le rameau d'or » et « L'envoleur de chevaux », tantôt racontés à la troisième personne suite à un relais de narration qui occupe une bonne partie des récits, tantôt relatés à la troisième personne par la première instance de narration du récit. Dans ces textes apparentés aux contes oraux traditionnels – vu le temps et les lieux qui sont vagues ou indéterminés ; la magie ou le surnaturel, qui sont aisément acceptés par les personnages des contes ; et la présence d'une visée morale assez claire dans les textes,...

---

<sup>42</sup> Idem., p. 20.

– le conteur se satisfait fréquemment d’une vision extérieure au personnage central, et pour cause : il narre une histoire qui se serait passée il y a fort longtemps, et qui lui a été rapportée par un conteur, qui lui-même la tenait d’un autre... À cause de cette distance séparant le narrateur du personnage, le premier ne fait souvent que recréer ou supposer les états d’âme possibles du protagoniste, comme on peut le voir dans « L’envoleur de chevaux » :

- N’avait-on pas coutume d’y exhiber – pour la leçon – les orpailleurs condamnés à rendre leur tête au roi ?
- On le dit. Et que celui qu’on produisait pour cette foule rassemblée, fort grand et de belle carrure, ne tressaillit pas sous l’injure et le crachat.
- Ni même lorsqu’on érigea autour de lui le treillis d’une cage.
- Une cage ?
- Une cage. Moins pour compliquer sa fuite que pour le garantir, lui, des affres du dehors.
- C’est terrible, tout ce qu’on raconte <sup>43</sup>...

Comme dans ce cas, dans la majorité des contes merveilleux du corpus <sup>44</sup>, le lecteur n’a pas directement accès au monde intérieur du personnage ; au mieux, il a droit à une reconstitution de ce que le personnage a pu penser, voir et ressentir au moment où se sont produits les événements, si bien que la mise en place de la *réalité première* est faite dans ces récits à travers le point de vue unique du narrateur.

Notons tout de même que le type de narration employé dans les contes merveilleux du corpus varie selon leur proximité avec cette forme de conte traditionnelle, fortement caractérisée par sa visée morale selon Irène Bessière :

[Le conte] use de l’univers des fantasmes et de la non-coïncidence de l’événement avec la réalité évidente, non pour rompre nos liens avec cette réalité, mais pour nous [sic] assurer (nous rassurer) notre maîtrise et la validité des moyens (morale, lois de la conduite et de la connaissance) de notre domination pratique. L’impossibilité des faits narrés, concurrente de l’indétermination spatio-temporelle – tout se passe dans le lointain et il y a longtemps – marque qu’aucun des personnages n’est véritablement agissant et que l’événement est d’ordre moral <sup>45</sup>.

Dans « Le manuscrit de Dieu » et dans « L’alcyon de Carnac » cependant, la remise en question des croyances dans le domaine religieux supplante la visée morale des contes

<sup>43</sup> Idem., p. 87-88.

<sup>44</sup> Nous pensons ici à « L’envoleur de chevaux », à « L’alcyon de Carnac », au « Cordier de Syracuse », au « Rameau d’or » et au « Trente-et-unième oiseau », tous de Marie José Thériault.

<sup>45</sup> Le Récit fantastique. La poétique de l’incertain, p. 17.

merveilleux traditionnels, et une focalisation-objet interne permet au lecteur d'avoir accès aux enjeux intérieurs liés aux événements vécus par les personnages. Or, même dans ces récits où le narrateur connaît les sentiments des personnages, c'est le narrateur qui décrit le décor, pose les bases de l'univers fictif et raconte l'histoire à partir de son propre point de vue, parfois assez coloré d'ailleurs (ce qui suit est extrait du « Manuscrit de Dieu ») :

Puis, soucieux d'examiner son Œuvre avec le recul nécessaire, Dieu la laissa dormir pendant quelques milliers d'années.

Moment paisible... Sérénité... Harmonie... Dieu fumait sa pipe en toute quiétude. Les oiseaux chantaient. Les sources coulaient. Madame Dieu mettait au point une rose hybride qu'elle baptisa Rose d'Éden. L'unité et le calme enveloppaient tout. Perpétuel dimanche.

Le paradis, quoi <sup>46</sup>.

En ce qui concerne les contes plus novateurs du corpus, ceux dans lesquels la visée morale est visiblement moins importante, il apparaît donc que même lorsque le narrateur a accès à la vie intérieure du personnage, les perceptions de celui-ci influencent assez peu, voire pas du tout, la représentation de la *réalité première*, le narrateur se chargeant lui-même de rendre cette réalité.

Cela s'avère juste dans l'ensemble des textes du corpus, sauf, bien entendu, lorsque le conteur du récit occupe la fonction de narrateur-protagoniste, ce qui se produit de façon exceptionnelle dans « Le pain d'épices » de Marie José Thériault. Le canevas de l'histoire est assez simple : une « mère-pâtissière » occupe ses journées à faire des fournées d'enfants en pain d'épices, que son mari dévore aussitôt cuits, bien que les gâteaux bougent et « glougloutent ». Cela se passe ainsi jusqu'à ce que la cuisinière se fâche et que son mari soit forcé de se mettre au régime pour ne manger, finalement, que des laitues. Ce récit provoque une hésitation à la lecture quant au type d'univers qui est mis en place, soit un monde merveilleux, où le surnaturel était déjà possible dès le départ bien que non- actualisé ; ou bien fantastique, puisque la femme du narrateur-protagoniste arrive à faire des enfants en pain d'épices vivants, alors que tout semblait fonctionner selon des règles de fonctionnement naturelles dans cet univers jusqu'à ce l'enfant-biscuit émette « des glouglous à la fois impatients et dociles », alors qu'il se fait dévorer <sup>47</sup>. Il s'agit donc d'un récit particulier dans lequel l'auteur s'est octroyé une grande liberté en jouant sur les mots (les pains d'épices sont à la fois reconnus comme des gâteaux, faits

<sup>46</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 124.

<sup>47</sup> Idem., p. 70.

d'ingrédients tels que des œufs et de la farine, et comme des enfants) de manière à laisser le récit chevaucher le merveilleux et le néo-fantastique, d'autant plus que les perceptions et les impressions du mari, qui est le narrateur-protagoniste (seul responsable donc de la mise en place du monde extérieur à l'intérieur de la fiction), influencent la représentation de la *réalité première*, car la confusion de celui-ci, son incapacité à démêler le vrai du faux (ce que lui reproche d'ailleurs vivement sa femme), empêche le lecteur de se faire une idée exacte de la situation :

– Avec vous, les hommes, tout est toujours à recommencer ! Et cette manie de ne pas savoir où la plaisanterie s'arrête et où le sérieux commence ! Quelle vision tordue des choses vous avez, mes pauvres petits ! Ah, est-ce Dieu possible d'être aussi nul à distinguer le vrai du faux ? Et tu leur donnes un pouce et tout le pied y passe, littéralement ! On ne peut même pas faire un gâteau sans qu'il le prenne pour sa fille, encore moins lui faire une fille sans qu'il la prenne pour un gâteau ! Allez comprendre quelque chose <sup>48</sup> ...

Ce récit est cependant une exception dans le corpus, les autres récits étant plutôt narrés à la troisième personne et laissant clairement voir leur affiliation avec les contes merveilleux. Il n'enlève donc rien au fait que collectivement, dans les récits de notre corpus n'ayant pas recours au fantastique, les perceptions des personnages principaux, de même que l'ensemble de leur monde intérieur, ont une influence moindre sur la représentation de la *réalité première* que dans les récits où le fantastique intervient.

En somme, il nous est donc possible à présent d'affirmer que dans la majorité des textes fantastiques qui composent les recueils de Carmen Marois, d'André Carpentier et de Marie José Thériault, les perceptions du personnage tendent à effacer le monde extérieur durant l'épisode proprement fantastique. Ce phénomène entraîne une rupture entre le personnage et sa *réalité première*, et affecte de plus la représentation du *réel premier* faite au profit du lecteur, vu la proximité existant entre le narrateur et le personnage principal des récits fantastiques auxquels nous nous sommes intéressée. C'est là ce que nous entendons par la première façon dont le surnaturel permet au monde intérieur du personnage principal de miner le réel, qui est limitée à la durée de l'épisode proprement fantastique et qui est représentative de l'ensemble des textes fantastiques de notre corpus. Elle concerne aussi bien les textes du fantastique canonique que les textes

---

<sup>48</sup> Idem., p. 71.

du néo-fantastique, puisque l'introduction du surnaturel dans les récits se produit dans l'un comme l'autre par le biais des perceptions des personnages, et vise à occulter le fonctionnement habituel du réel premier.

### L'impact général du monde intérieur au personnage principal sur la structure des textes

Dans cette deuxième section du chapitre, nous verrons en quoi consistent les diverses formes d'influence possibles du monde intérieur au personnage principal sur la structure des différents types de récit du corpus. Cela, dans le but ultime de saisir comment une forme globale de superposition du monde intérieur du personnage principal sur le monde extérieur affecte plus particulièrement la composition des textes néo-fantastiques que celle des autres types de texte de notre corpus, y compris les textes du fantastique canonique.

Afin de mieux poser, par la suite, les différences entre la façon dont le monde intérieur du personnage principal affecte la *réalité première* dans les divers types de textes, nous allons commencer par établir ce qui est commun aux uns et aux autres. De manière générale, dans tout récit (qu'il soit merveilleux, réaliste ou fantastique), les actions posées par le personnage principal sont déterminées par un certain nombre de motivations qui lui ont été attribuées par le narrateur. Ces intentions, de même que les autres traits de caractère donnés au personnage font en sorte qu'il évolue dans un sens choisi par le narrateur de manière à produire une suite d'actions, d'événements, et ultimement, une histoire qui soit sinon plausible, au moins cohérente. Pour cette raison, d'aucuns pourraient dire que les caractéristiques intérieures attribuées au personnage principal influencent plus ou moins directement le déroulement des événements dans tout récit, puisque ces traits sont pris en compte lors de la narration des gestes qui sont posés et des choix qui sont faits par le personnage.

Cette forme d'influence détournée de l'intériorité du personnage sur le monde extérieur représenté nous apparaît manifeste dans l'ensemble des textes de notre corpus, y compris dans les récits réalistes et merveilleux, dans lesquels un aspect précis du monde intérieur du personnage principal <sup>49</sup> – ce qu'il veut ou ce dont il souffre – semble orienter

---

<sup>49</sup> Cette assertion concerne à présent spécifiquement les textes composant notre corpus.

les actions de celui-ci, de même qu'*indirectement*, les événements qui ont cours dans le récit.

Pour voir ce type d'influence de l'intérieur sur l'extérieur à l'œuvre dans les récits, rappelons d'abord que dans les recueils de Carmen Marois, d'André Carpentier et de Marie José Thériault, ce qui fait défaut au personnage principal se présente habituellement sous la forme d'un manque ressenti par le personnage ou simplement de quelque chose qui suscite chez lui le désir ou l'envie, le *désir* étant défini comme la « tendance vers un objet connu ou imaginé » ou la « prise de conscience de cette tendance », qui relève du même ordre que l'« aspiration », le « besoin » ou la « visée <sup>50</sup> » ; tandis que le *manque* est plutôt reconnu comme « absence ou grave insuffisance d'une chose nécessaire <sup>51</sup> » ou d'une chose que le personnage, dans le cas qui nous intéresse, juge nécessaire à son bien-être. Du cumul des mots ou des expressions qui définissent les traits du monde intérieur du personnage ainsi que les confrontations visibles entre ses sentiments et la réalité, entre lui et son environnement ou encore entre lui et ceux qui l'entourent, naît une *isotopie du manque* particulier à chacun des personnages principaux dans les récits composant notre corpus. C'est ce cumul qui permet de résumer en un mot ce qui fait défaut au personnage central.

Ainsi, on aura vite saisi que l'identification de l'isotopie du manque ressenti par le personnage principal dans l'ensemble des textes du corpus ne sera possible que grâce à l'observation du monde intérieur de celui-ci, qui est rendu – puisque les textes de notre corpus sont la plupart du temps narrés à la troisième personne <sup>52</sup> – par le *psycho-récit*, par le *monologue intérieur rapporté* ou par le *monologue narrativisé* <sup>53</sup>.

Nous présenterons donc sommairement ces différents procédés narratifs, dont la distinction nous intéresse parce qu'elle nous permet d'être attentive à la façon dont les informations sur le monde intérieur du personnage nous parviennent, et de saisir au passage quelques-uns des effets de la médiation exercée par le narrateur sur la représentation du monde intérieur des personnages dans les textes choisis.

<sup>50</sup> Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, p. 616.

<sup>51</sup> Idem., p. 1346.

<sup>52</sup> Souvenons-nous de la première section du chapitre 1, p. 22.

<sup>53</sup> Ce sont là les trois procédés narratifs permettant au narrateur d'élaborer la vie intérieure des personnages dans les récits à la troisième personne selon Dorrit Cohn dans la Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, p. 25-28.

Le procédé de mise en place du monde intérieur le plus fréquent dans les trois recueils de notre corpus est le psycho-récit, procédé qui se rapproche le plus de la « narration omnisciente » ou de « l'analyse interne ». Il correspond au discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage, ce qui en fait, selon Dorrit Cohn, la technique de narration de la vie intérieure la moins directe, puisque le personnage ne formule pas lui-même ses pensées. Dans ce type de discours à la troisième personne, le temps de la narration est le plus souvent l'imparfait ou le passé simple. Un extrait du récit fantastique « Le mage Pichu, maître de magie » d'André Carpentier nous permettra de montrer ce procédé par lequel le lecteur est le plus souvent renseigné sur les sentiments et les motivations du personnage principal dans l'ensemble des récits de notre corpus :

C'est justement le tenace souvenir d'une gigantesque injustice qui leur donna le courage de frapper trois grands coups à la porte du Mage. Cette injustice, ainsi que la soif de vengeance, à la fois pour les années de prison non méritées et pour la mort affreuse de leur plus jeune sœur, Fabienne, qu'on appelait « la sainte » dans la famille ; la justice les avaient tous deux rendus responsables de cette mort<sup>54</sup>.

Dans cet extrait où le psycho-récit est à l'honneur, le narrateur explique, interprète la vie psychique des personnages. Cette médiation du narrateur profite selon nous au lecteur, le narrateur semblant saisir la situation encore plus lucidement que le personnage principal lui-même dans plusieurs cas, vu la vision globale des événements dont il bénéficie. Et, comme dans la plupart des textes à l'étude, le narrateur de cet extrait est suffisamment discret pour se contenter de préciser les motifs des personnages, sans pour autant juger les actions qui ont été ou qui seront posées par ceux-ci. Ainsi, bien que les informations sur la vie intérieure du personnage principal nous soient données par une instance extérieure au personnage lui-même, la technique narrative du psycho-récit telle qu'utilisée dans les textes de notre corpus donne l'illusion d'un accès franc et direct à la *psyché* de celui-ci.

La narration laisse aussi place à plusieurs reprises à l'expression mentale du personnage, afin que celui-ci témoigne lui-même de ses réactions aux événements, de ses déceptions et de ses espoirs. À ce titre, relevons notamment la propension de Carmen Marois à donner accès plus que les deux autres auteurs aux questions, aux exclamations,

---

<sup>54</sup> Rue Saint-Denis, p. 40.

aux conjectures qui traversent l'esprit du protagoniste, grâce au monologue rapporté, qu'elle emploie occasionnellement, et au monologue narrativisé, qu'elle emploie assez régulièrement.

Le monologue narrativisé est employé occasionnellement dans l'ensemble des récits de notre corpus. Selon Dorrit Cohn, ce type de monologue est ce qu'il y a de plus proche du « style indirect libre », que l'on a vu fréquemment dans les romans des cent dernières années. Celui-ci est défini comme le discours mental d'un personnage, pris en charge par les propos du narrateur. Il appartient donc à la fois au récit et à la citation : comme pour le psycho-récit, le temps grammatical des phrases du monologue narrativisé est soit le passé composé, soit l'imparfait ; mais comme le monologue rapporté <sup>55</sup>, le monologue narrativisé reproduit mot-à-mot l'expression mentale propre au personnage. Que l'on juge de ce que donne cette façon de mettre en place l'intérieur du personnage par cet extrait de « Victoria Hôtel », écrit par Carmen Marois :

Peut-être l'engin était-il encore en mesure de fonctionner ?  
Ce serait tout de même plus commode que d'avoir à descendre à pied.  
Plus rapide et moi fatigant <sup>56</sup>.

Cet exemple rend bien compte, mot pour mot, de ce que pense le personnage du récit, mais l'imparfait attire notre attention sur la médiation exercée par le narrateur grâce auquel nous avons accès aux pensées du personnage.

On trouve parfois aussi des exemples de monologue rapporté dans les récits de notre corpus, mais beaucoup moins fréquemment que l'on ne constate la présence du psycho-récit et du monologue intérieur narrativisé. Le monologue intérieur rapporté est le procédé de mise en place de la vie psychique du personnage qui présente le plus d'analogies avec le « monologue intérieur » ou le « soliloque » des romans traditionnels. Il est le discours mental d'un personnage sur lui-même, toujours à l'intérieur d'un récit à la troisième personne. Les caractéristiques communes aux citations de pensées <sup>57</sup> sont les suivantes : d'abord, la référence au sujet pensant est faite à la première personne, ensuite, la référence au temps de l'histoire correspond au temps de l'énonciation, c'est-à-dire qu'elle est faite au présent grammatical. Ce type de monologue est employé à quelques reprises dans « Messaline », un récit réaliste de Marie José Thériault :

<sup>55</sup> Nous décrivons sous peu ce procédé.

<sup>56</sup> *L'Amateur d'art*, p. 56.

<sup>57</sup> Il s'agit d'une autre expression désignant le monologue intérieur rapporté.

Je n'aime pas que l'on me vénère, songeait-elle. Ni les animaux dressés. Ni les valets. [...] Le feu, poursuivait Messaline in petto, ne vous ressemble que par ses dorures et ses ajours. Pourquoi continuer à prétendre <sup>58</sup> ?

Dans cet extrait, on constate que le narrateur relate rigoureusement les pensées et les questionnements du personnage, de la façon exacte dont celui-ci se les exprime à lui-même, comme en témoignent d'ailleurs les deux phrases sans proposition principale de l'exemple cité. Cette manière de présenter la vie psychique du personnage dans un récit à la troisième personne est sans doute celle qui donne l'impression d'être la plus spontanée. Elle souffre cependant du défaut de sa qualité : ce type de transposition du discours mental du personnage est généralement bref, il dure approximativement le temps que tiendrait l'idée dans l'esprit du personnage, tout comme sont généralement brèves les interventions faites par le biais du monologue narrativisé. Ces deux formes de monologue, conséquemment, ne confient souvent au lecteur que des bribes de la pensée du personnage.

Le psycho-récit étant la plupart du temps à la base de la représentation de la vie psychique des personnages dans nos récits à la troisième personne et les deux autres procédés narratifs présentés (le monologue intérieur rapporté et le monologue narrativisé) contribuant à compléter cette mise en place éclairée du monde intérieur, dans l'ensemble, le lecteur est efficacement renseigné sur les causes de l'insatisfaction du personnage principal.

Pour saisir l'isotopie du manque particulier à chacun des personnages principaux de notre corpus, de manière à voir les effets de celle-ci sur la structure des textes <sup>59</sup>, nous nous appuierons sur la définition que le groupe « MU », de Liège, attribue à l'*isotopie*, de même que sur les concepts opératoires qui en découlent :

[...] Elle est la propriété des ensembles limités d'unités de signification comportant une récurrence identifiable des sèmes\* identiques et une absence de sèmes exclusifs en position syntaxique de détermination <sup>60</sup>.

<sup>58</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 45.

<sup>59</sup> Dans cette section du chapitre, nous montrerons de quelle façon se dessinent les isotopies du manque dans les textes à l'aide d'un exemple détaillé, mais il faudra attendre le troisième chapitre avant que nous précisions la nature de l'ensemble des gains souhaités par les personnages principaux de notre corpus.

Les sèmes sont considérées comme des unités minimales différentielles de signification. Source : le Petit Robert.

<sup>60</sup> Collectif du groupe « Mu », Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire, Paris, Seuil, 1990, p. 42-43.

La première condition de la définition de l'isotopie, soit la redondance sémique, est positive et relève d'une règle sémantique de juxtaposition ; l'autre est négative et stipule que « les relations syntaxiques ne peuvent mettre des sèmes opposés en relation de détermination (équivalence, prédication, etc.) », sans quoi il y a rupture d'isotopie. Cette règle est quant à elle logique et appartient au domaine de la composition. Ainsi, selon cette définition, « le jour est la nuit <sup>61</sup> » serait un énoncé *allotope* (non-isotope) parce qu'il brise la deuxième condition, alors que « le jour est autre chose que la nuit » serait un énoncé isotope, puisque dans le cas des deux termes il est question d'une mesure de temps et que l'affirmation ne va pas à l'encontre de la logique. Précisons tout de suite que pour les isotopies de contenu telles que celles que nous recherchons, la règle de juxtaposition est plus utile que la règle de composition (qui s'applique davantage lorsqu'il est question d'analyser de la poésie, des mots d'esprit ou de la publicité selon les auteurs de l'ouvrage collectif), car dans les textes qui nous intéressent, les contradictions aux règles logiques sont mises en œuvre dans un registre autre que syntaxique (elles concernent le mode de fonctionnement habituel de la réalité que rompt le fantastique).

Afin de voir comment nous avons pu déterminer quelle est l'isotopie du manque dans chacun des textes, reprenons l'exemple de « Messaline » présenté plus tôt. Au cours de ce récit, une accumulation d'indices sur les sentiments du personnage féminin éponyme au récit nous permet de constater l'insatisfaction de celle-ci par rapport à la relation qu'elle entretient avec son mari. Le narrateur dit notamment, par le biais du psycho-récit :

Elle l'avait aimé naguère. L'aimait-elle encore ? En cet instant précis, malgré certain élan de tendresse envers lui, bref, aussitôt avorté, elle s'inquiétait de savoir d'où lui venait l'agacement qu'il lui inspirait, la haine même, lui si beau, si exquis, si <sup>62</sup>...

Au fil des lignes, le lecteur saisit de mieux en mieux les causes de l'agacement que ressent le personnage principal pour celui qu'elle a aimé autrefois, puisque ces dernières lui sont données par bribes et s'additionnent. Le lecteur apprend, par exemple, qu'en observant son mari à la dérobée, Messaline « redécouv[r]ait en lui l'être faible, malléable qui l'adorait, certes, mais se pliait indécemment à tous ses caprices <sup>63</sup> [...] ». Un peu plus

---

<sup>61</sup> Les exemples sont issus de Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire.

<sup>62</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 44.

<sup>63</sup> Idem., p. 44.

loin dans le même texte, il est dit que le jeu avait d'abord amusé Messaline, puis l'avait ennuyée, et qu'à présent, « Emmanuel lui inspirait un profond dégoût, un mépris tel qu'elle eut souhaité le voir se jeter à la rivière à son commandement ». Le manque ou le désir qui se met en place graduellement dans le texte commence déjà à être visible dans la dernière citation que nous avons présentée : Messaline en a assez de son mari et elle souhaite être libérée de sa présence. La récurrence de ce malaise précis, parmi les informations que nous transmet le narrateur sur le monde intérieur du personnage, nous permet d'établir qu'il y a bien dans ce texte réaliste l'isotopie d'un manque ressenti par le personnage principal.

Cette isotopie constitue la ligne directrice du récit, puisque les gestes déterminants posés par Messaline dans ce texte visent spécifiquement à résoudre le malaise qu'elle ressent lorsqu'elle est en présence d'Emmanuel. Laissons le soin à l'auteure Marie José Thériault de rendre compte en ses mots des actions les plus marquantes posées par le personnage central du récit :

D'un bas de soie qui traînait à sa portée elle fit un garrot qu'elle noua insidieusement autour du cou d'Emmanuel. Lui-même docile jusqu'à l'outrance – ou croyant à quelque charnel caprice – ne résista. Il retomba inerte, si peu différent, en somme, de l'Emmanuel vivant.

L'âtre était vaste ; on eût pu y rôtir un veau. Messaline écarta les chenets, tisonna le feu et y poussa le corps<sup>64</sup>.

Comme on peut le voir dans ce texte, une indifférence calculée à l'égard de la mort d'autrui figure au rang des attitudes qui permettent aux personnages de résoudre leurs insatisfactions dans les récits réalistes : ils ne peuvent que poser de leurs mains les gestes nécessaires à l'apaisement de leur manque.

Cet exemple nous permet de constater également que le manque attribué au personnage principal par le narrateur détermine bien les décisions et les gestes de celui-ci, qui eux, ont un impact plus ou moins direct sur les événements et sur l'issue du récit, selon les textes. Dans le cas de « Messaline », le narrateur a alloué une telle détermination au personnage principal que les gestes qu'il a posés ont amplement suffi à résoudre son problème. Ainsi, la volonté de ce personnage a affecté des éléments de son environnement (elle a eu un impact considérable sur Emmanuel, par exemple) et s'est imposée à sa façon sur le monde extérieur au personnage. C'est là une manière plus ou

---

<sup>64</sup> *Idem.*, p. 47.

moins directe dont le monde intérieur du personnage influence les événements qui ont cours dans le monde extérieur, et comme nous le mentionnions au début de cette section <sup>65</sup>, cette forme d'influence concerne l'ensemble des récits du corpus. Cependant, si les actions effectuées par le personnage sont osées, irrespectueuses des règles morales qui sont en vigueur dans la réalité première, elles restent dans les limites de ce qu'il est physiquement possible pour un personnage d'accomplir.

### L'isotopie du manque comme raison d'être de l'intervention du fantastique

Pour ce qui est des oeuvres fantastiques de notre corpus, chaque fois que le surnaturel intervient, son apparition est en lien avec un manque qui a *valeur primordiale* <sup>66</sup> pour le protagoniste principal. La nature de l'événement fantastique (qui agit sur le monde extérieur, sur la *réalité première*) est donc orientée, dans l'ensemble des récits fantastiques de nos recueils, en fonction des traits intérieurs attribués au personnage principal.

Ainsi, tout comme Carl Jung estime que l'essentiel, ce qui a valeur suffisante pour orienter une vie, est généralement issu de l'intérieur, l'élément structurant central des récits fantastiques composant notre corpus serait intimement lié au monde intérieur de son personnage principal :

[...] le destin veut, comme il l'a toujours voulu – que dans ma vie tout ce qui est extérieur soit accidentel et que seul ce qui est intérieur ait une valeur substantielle et déterminante <sup>67</sup>.

Cette formulation résume assez bien, à notre sens, la pensée qui sous-tend l'écriture de l'ensemble des textes fantastiques de notre corpus, dans lesquels ce que veut ou ce dont souffre le personnage principal trouve inévitablement son pendant sur plusieurs plans dans le récit, ce qui donne l'impression que la réalité fictive est façonnée sur mesure pour le personnage.

L'importance du manque ou du désir dans les textes fantastiques a d'ailleurs déjà été soulignée par Michel Lord dans la Logique de l'impossible : « On pourrait sûrement

<sup>65</sup> La section commence à la p. 33.

<sup>66</sup> L'expression est de Michel Lord.

<sup>67</sup> JUNG, Carl, Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées, Paris, Gallimard, 1973, p. 12.

parler de *l'isotopie du désir réifiant* comme caractéristique de la fantastique, comme isotopie fantastique qui traverse plusieurs textes, sinon le genre <sup>68</sup> ».

Si l'on constate dans tous les textes fantastiques du corpus que l'intervention surnaturelle est liée au monde intérieur du personnage principal, ce monde intérieur a cependant un impact beaucoup plus marquant sur la structure globale des récits néo-fantastiques. L'effet de l'isotopie du manque sur la structure des textes est autrement plus bouleversant dans les oeuvres néo-fantastiques de notre corpus, car non seulement les choix faits et les gestes posés par le personnage central sont orientés de manière à satisfaire une attirance ou à répondre à un manque qui l'affecte, comme pour les autres types de textes du corpus, mais en plus, le récit lui-même serait structuré de manière à répondre au manque du personnage <sup>69</sup>, puisque l'intervention d'un être, d'un pouvoir ou d'un objet surnaturel surviendrait comme un moyen permettant d'aider le personnage à combler ce désir. Voyons ce qui se produit dans « La gare », de Marie José Thériault, récit dans lequel l'attente du personnage féminin est l'attitude qui, dans l'ensemble, la caractérise le mieux. Quelques extraits de ce texte suffiront à le démontrer :

Toute la journée, toute la nuit ensuite, elle avait attendu l'arrivée du train. Debout sur le quai, elle avait regardé longtemps dans une direction, puis longtemps dans l'autre, ignorant tout à fait s'il viendrait par le nord ou par le sud <sup>70</sup>.

On lit aussi, un peu plus loin :

Elle ouvrit un petit livre – des poèmes, peut-être ; ou des pensées – et, très droite, elle lut. Puis elle cessa de lire. Puis elle lut encore. [...] Une fois ou deux, elle se leva et marcha lentement vers la voie. Elle se penchait un peu à ce moment pour mieux voir, pour chercher au loin là-bas entre les arbres, là-bas aussi entre les herbes, une fumée. Puis elle retournait s'asseoir, et le petit livre restait longtemps fermé <sup>71</sup>.

L'isotopie du manque, dans ce texte, est liée au fait que le personnage espère la venue d'un train qui n'arrive pas. Or, son attente est bientôt satisfaite non par l'arrivée d'un train, mais plutôt par celle d'un homme aux pouvoirs étonnants, dont celui d'élever d'un

<sup>68</sup> La Logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois, p. 200.

<sup>69</sup> Le personnage est parfois conscient de ce manque dès le départ, alors que d'autres fois, il n'y a que le narrateur qui soit en mesure de mettre en relief les aspects de la vie du personnage qui ne correspondent pas aux valeurs et aux traits de caractère qui lui ont été attribués. Nous étudierons cet aspect relatif à la façon dont se déroule la réalisation de la superposition du monde intérieur sur le monde extérieur du point de vue du personnage dans le deuxième chapitre seulement.

<sup>70</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 11.

<sup>71</sup> Idem., p. 11-12.

geste des cloisons invisibles qui lui permettent d'aimer la femme à huis clos, ce qui devrait avoir pour effet de la faire entrer : « [...] dans un *monde à la fois infini et enclos*, comme un tableau, *comme une gare*. Et ce sera parce qu'il l'y conduira. Voilà ce qu'alors elle se dit <sup>72</sup> ». Dès que cette aspiration du personnage central est révélée, le lecteur saisit que la soif d'infini, l'envie d'avoir accès aux connaissances, aux lieux et aux différentes possibilités du monde constituait le motif de l'attente du personnage féminin à la gare, et grâce à l'arrivée de cet homme particulier, ce désir est satisfait :

Ils mirent du temps à désertier le monde et plus de temps encore à y revenir. Ils apprirent beaucoup sans jamais enseigner. Ils s'efforcèrent de se perdre, puis ils s'appliquèrent à se retrouver <sup>73</sup>.

Les deux personnages bénéficient pour un temps de ce recul, de cet autre point de vue à partir duquel ils leur est possible d'envisager le monde. Et cet événement constitue le point tournant du récit, celui qui réoriente les motifs de l'attente du personnage féminin pour l'avenir, car à présent, elle sait que le fait de s'unir à l'*autre* lui est indispensable pour arriver à connaître les possibilités infinies du monde qu'elle habite : « Ce train qui n'était pas arrivé, quand il viendrait – s'il venait –, elle ne savait plus très bien si ce serait pour le ramener, lui, ou pour l'emporter, elle <sup>74</sup> ». L'apparition d'un être aux qualités et aux capacités supérieures à ce que l'on attendrait d'un homme ordinaire, a donc permis d'apaiser le manque du personnage principal durant l'épisode proprement fantastique du récit. C'est ce qui permet de voir que le fantastique a été mis en place dans le récit précisément de manière à combler de façon momentanée le manque ressenti par le personnage principal.

Le fantastique vient en aide au personnage de façon semblable dans les autres textes néo-fantastiques du corpus, comme c'est le cas dans « La double vie de Juan Abatiello », tiré du recueil de Carmen Marois. Ce texte met en scène un jeune homme souffrant grandement du peu de crédibilité et de reconnaissance qu'on lui accorde dans son entourage. Juan est l'aîné d'une famille d'immigrés guatémaltèques dont la langue maternelle est l'espagnol, si bien que lorsqu'on lui parle en français il met du temps à répondre, ce qu'un autre fait toujours à sa place. Il passe ainsi « pour un demeuré » aux yeux de ses camarades de classe et il est constamment accusé de fainéantise, ce à quoi

---

<sup>72</sup> *Idem.*, p. 12. C'est nous qui soulignons.

<sup>73</sup> *Idem.*, p. 13.

<sup>74</sup> *Idem.*, p. 14.

remédie un jour la rencontre du jeune homme avec un contrôleur de train d'origine argentine dans un wagon désaffecté où Juan s'est réfugié pour échapper à des adolescents qui lui voulaient du mal. Le vieil homme reconnaît les talents de Juan et lui offre du travail puisqu'il « [sait] lire et écrire. Il [parle] espagnol, anglais et français, ce qui [est] fort utile pour une ligne de chemin de fer aussi importante et cosmopolite <sup>75</sup> ». Cette apparition soudaine d'une clientèle et d'un contrôleur de train à l'intérieur du vieux wagon fait en sorte que Juan peut quitter l'école et obtenir un emploi lui permettant de faire vivre décentement sa famille durant plusieurs années. La nouvelle vie de Juan le satisfait pleinement jusqu'à ce qu'un ferrailleur emporte finalement le wagon sous les yeux horrifiés de Juan, laissant ce dernier au chômage, ce dont il désespère de convaincre son entourage. Dans ce texte, l'isotopie du manque est clairement présentée dès le départ, c'est bien entendu le manque de reconnaissance qui affecte Juan. Le narrateur a tôt fait de combler ce manque grâce à l'intervention fantastique, qui modifie l'environnement de Juan de manière à ce qu'il ait la chance de prouver sa valeur.

Nous pourrions continuer longtemps ainsi, à démontrer comment l'intervention surnaturelle de chacun des textes néo-fantastiques de nos recueils est directement en lien avec le manque affectant le personnage principal (manque qu'il nous est possible de résumer en un mot grâce à la recherche de l'isotopie du manque présente dans chacun des textes) et vise à le résoudre, car il s'agit de la principale constante de nos textes <sup>76</sup>. Or, il

---

<sup>75</sup> L'Amateur d'art, p. 18.

<sup>76</sup> Nous nous contenterons de nommer quelques autres isotopies du manque présentes dans les textes et d'expliquer brièvement en quoi consiste l'intervention fantastique qui est mise en œuvre pour y remédier : Dans le récit « Une vie de chien », de Carmen Marois, le personnage principal est facteur. Celui-ci apprécie le plein air, aime la liberté que lui accorde son métier, mais a peur des chiens. Il est atteint d'un étrange virus qui fait en sorte qu'il se transforme lui-même en chien, de telle sorte qu'il a conservé les avantages que lui conféraient son métier, soit la possibilité d'être fréquemment au grand air et la liberté de se promener où bon lui semble, mais il devient lui-même suffisamment fort et imposant pour faire peur à un ancien collègue facteur qu'il sait (pour avoir déjà parlé avec lui) être effrayé par les chiens.

Dans la « La Bouquinerie d'Outre-Temps », d'André Carpentier, la passion du personnage pour l'histoire détermine également le domaine d'intervention du fantastique et prépare le lecteur pour la suite des événements, puisque Luc Guindon, jeune écrivain historiographe, « spécialiste de la petite histoire de la ville et de ses environs », reçoit un jour une lettre d'un vieil ami de son grand-père dans laquelle celui-ci lui donne rendez-vous dans une boutique de l'époque où vivait son grand-père. Suivent une série d'aventures au cours desquelles Luc se retrouve dans la peau de Lucien Guindon, son grand-père paternel, pour vivre à l'époque de celui-ci, où il exerce le métier « d'écrivain d'anticipation ». Son transfert d'une époque à l'autre lui permet donc de décrire avec un réalisme impressionnant les découvertes qui se feront dans le futur de ses contemporains, ce qui lui vaudra, mais seulement après sa mort (Luc le sait puisque c'est lui qui a travaillé à faire connaître l'œuvre de son grand-père), d'être connu des passionnés de cette époque.

Le récit « Radko » de Marie José Thériault révèle l'intérêt du personnage éponyme pour le fait de connaître l'amour. L'apparition d'une jeune fille très particulière dans un décor de dunes et de pyramides s'impose à lui de façon très particulière, plus près du rêve que de la réalité, et à chaque pas qu'il fait vers la jeune fille,

nous semble plutôt devoir expliquer maintenant en quoi le fait que le manque du personnage soit comblé crée une forme de superposition du monde intérieur sur le monde extérieur.

### Le fantastique comme agent de transformation de la réalité première

Le désir ou le manque du personnage principal des textes fantastiques, qui est issu de son monde intérieur, constitue la raison d'être de l'intervention surnaturelle dans les récits. Et puisque les interventions fantastiques ont pour conséquence l'amointrissement ou la résolution des conflits entre les mondes intérieur et extérieur au personnage, l'isotopie du manque n'est plus valide pour la période durant laquelle le fantastique affecte la réalité.

Cette intervention fantastique provoque le bouleversement de la *réalité première* dans ce qu'elle a de plus fondamental : les règles de fonctionnement qui garantissent sa cohérence et son unité. C'est la raison pour laquelle nous disons de cette superposition qu'elle répond au manque du personnage, et que le désir ou la volonté du personnage est imposée à la *réalité première* à l'aide du fantastique.

Cependant, les réponses aux aspirations des personnages ne manquent pas de surprendre le lecteur quelquefois, de même qu'elles étonnent certains personnages. Si la solution qui répond au manque est parfois celle qui était prévue, elle est parfois aussi poussée à l'extrême de façon à répondre ironiquement au désir initial. Le texte « Victoria Hôtel » de Carmen Marois nous permettra d'illustrer ce type de réponse extrême au désir du personnage. Ce récit met en scène un homme obsédé par l'idée d'arriver dans le hall de l'hôtel où il séjourne à temps pour huit heures afin de rencontrer un client pour affaires. Les indices se multiplient pour montrer l'urgence de descendre ressentie par le personnage : les ascenseurs sont trop lents, par l'escalier ce sera trop long, il piétine, s'énerve, tape du pied, ... L'impatience du personnage atteint son point culminant quand tout à coup il remarque un très vieil ascenseur qu'il n'avait pas vu plut tôt, qui laisse sortir un personnage d'une grande politesse, habillé à l'ancienne, et qui tente de le dissuader de se précipiter dans l'ascenseur en affirmant que celui-ci est réservé aux

---

il prononce l'un des cent noms de l'amour. Lorsqu'ils sont enfin l'un près de l'autre, elle « le dressa sans qu'il s'en aperçut à rencontrer tous ses désirs », après quoi elle disparut (L'Envoleur de chevaux, p. 82).

pensionnaires occultes de l'établissement. Au comble de l'agressivité, le personnage principal, croyant avoir affaire à un fêtard, se rue dans l'ascenseur en repoussant l'occupant pour aller s'écraser douze étages plus bas, la cage d'ascenseur ayant été retirée un bon nombre d'années auparavant. La descente a effectivement été rapide et efficace, et le personnage s'est rendu en bas pour huit heures, mais, évidemment, pas dans l'état voulu. Comme on peut le voir, un résultat même extrêmement efficace peut se révéler peu satisfaisant pour le personnage, parce qu'il ne correspond pas exactement à ses attentes. Mais quoi qu'il arrive, on peut affirmer avec certitude que l'isotopie du manque a été prise en considération dans le développement du récit, et a eu pour effet de transformer la *réalité première*.

Le monde intérieur influe sans conteste sur la réalité extérieure du personnage, d'ailleurs, dans la plupart des textes fantastiques de notre corpus, l'environnement extérieur porte des traces du monde intérieur du personnage dès la venue du fantastique. La réalité première est contaminée par des objets physiques, des éléments concrets, touchables et observables dans la *réalité première*, mais qui sont nés de la nécessité ressentie par le personnage principal. Ceux-ci apparaissent donc dans la *réalité première* comme des preuves de l'ascendant, de la supériorité de l'intérieur sur l'extérieur. Ainsi, leur principal effet dans les textes semble être de narguer le *réel premier* quant à ce qu'il admet ou pas dans ses règles.

Cette contamination de l'environnement extérieur par des éléments issus de l'intérieur est clairement à l'œuvre dans « Le cerceau rouge », de Carmen Marois. Ce récit présente une vieille dame, Angélique, qui fait la rencontre d'une fillette dans le parc où elle-même a passé son enfance à jouer au cerceau. La fillette se révèle être Angélique enfant, à une période de sa vie où elle se sentait très seule et souffrait de la rigidité avec laquelle on l'éduquait. Les rencontres au parc se multiplient et permettent à Angélique de consoler l'enfant qu'elle a été et de réaliser un rêve d'enfance qui l'avait poursuivi comme l'une des grandes déceptions de sa vie : celui d'aller à la foire, ce qui lui avait autrefois été refusé. Après une magnifique journée passée à la foire avec l'enfant sur la grande place adjacente au parc, à ce moment désaffectée, le gardien trouve la vieille dame étendue paisiblement sur un banc, retenant le précieux cerceau rouge de son enfance entre ses doigts crispés.

Dans « Lucrèce », récit de Marie José Thériault, les effets du monde intérieur du personnage sur l'environnement sont également assez saisissants, alors qu'une femme transforme par sa seule volonté tout ce qui l'entoure, en commençant par ses tapisseries, ses meubles, puis ses domestiques et son château en immense palais de glace, cela dans le but précis « d'atteindre de son vivant [...] à une forme parfaite de *rigor mortis* <sup>77</sup> ».

Ce phénomène du monde intérieur bouleversant l'extérieur se produit également de façon semblable dans « La mappemonde venue du ciel », d'André Carpentier, dans lequel Georges du Tarn, le personnage central du récit, pointe sur une carte géographique tombée du ciel chaque cité où il a vécu du bout d'un bâton, de manière à refaire le tracé des étapes de sa vie. Chaque cité où Georges pose la pointe de son bâton se fait engloutir, jusqu'à ce qu'il marque l'endroit où lui, son petit fils et la carte se trouvent... dès lors « Georges du Tarn n'eut pas le temps de comprendre la portée planétaire de son geste que déjà l'étrange mappemonde se précipitait et se confondait dans son propre gouffre <sup>78</sup> ».

Ce qui se passe dans ces exemples est loin d'être exceptionnel. Dans presque tous les récits du corpus, le monde intérieur laisse sa marque dans la *réalité première* après l'épisode fantastique. Cela a pour effet de confirmer l'immense pouvoir d'action du monde intérieur du personnage sur la *réalité première*, en même temps que d'attirer l'attention du lecteur sur le mouvement global des textes néo-fantastiques, qui va du monde intérieur au personnage principal pour s'étendre ensuite vers le monde extérieur, contrairement au mouvement général du texte fantastique canonique, qui va plutôt de l'extérieur vers l'intérieur : le phénomène surnaturel qui a cours dans un récit du fantastique canonique est rarement isolé. Il s'est souvent déjà produit dans la vie de d'autres personnages et a fait plusieurs victimes. S'il touche à un élément qui a valeur primordiale pour le personnage principal, c'est souvent que le personnage a été intéressé par quelque chose d'étrange, a choisi de participer aux événements ou s'y est vu impliqué malgré lui, puis s'est fait prendre au piège tendu expressément pour celui qui s'en approcherait. Nous expliquerons de façon plus détaillée dans le deuxième chapitre de quelle façon se produit ce phénomène. Pour l'instant, nous nous contenterons de voir que le mouvement général de l'extérieur vers l'intérieur est bien le type de schéma que l'on

---

<sup>77</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 63.

<sup>78</sup> Rue Saint-Denis, p. 52.

peut dégager des récits fantastiques canoniques en observant ce qui se passe dans le récit « L'amateur d'art », qui raconte l'histoire d'un homme, Léon, grand amateur d'art, qui, lors de la visite d'une exposition qu'il trouvait assez banale, est fortement attiré par une toile qu'il achète sans même penser demander le nom de l'artiste qui l'a peinte. Il est subjugué par l'image d'une femme qui semble attendre quelqu'un de l'autre côté d'une rivière. Ce paysage et la femme qui figurent sur cette toile exercent au fil des jours un magnétisme de plus en plus grand sur lui, si bien qu'il en vient à délaisser sa première femme et à se désintéresser de tout le reste de ses activités pour passer plus de temps à regarder la toile. Un bon matin, sa première femme découvre un cigare fumé à moitié tombé sur le tapis, juste en face du tableau et elle remarque que la femme qui figurait sur le tableau n'attend plus devant la porte, elle est plutôt rentrée à l'intérieur de la maison et semble être accompagnée d'un homme qui ressemble étrangement à Léon... Dans ce texte, c'est le tableau, force externe au personnage principal, qui a exercé son pouvoir surnaturel sur lui, cela jusqu'à l'affecter au point où il renonce à tout ce qu'il était auparavant pour devenir simple figurant. Un mouvement global similaire peut être noté aussi dans « La cloche du Bi », dans « Le fatala de Casius Sahbid », de même que dans « Le livre de Maftah Haller »<sup>79</sup>.

Maintenant, nous savons mieux en quoi consiste le renversement des jeux de pouvoirs entre les mondes intérieur et extérieur au personnage propre aux textes néo-fantastiques de notre corpus. Dans ceux-ci, ce que veut ou ce dont souffre le personnage principal constitue le motif de l'apparition du fantastique et façonne le déroulement des événements, les règles de fonctionnement du réel premier et ses éléments constitutifs, bref il influence de diverses façons le monde extérieur en fonction des nouvelles possibilités offertes au personnage par le fantastique, et ce phénomène est l'élément structurant central des récits néo-fantastiques de notre corpus. Bien que dans tous les

---

<sup>79</sup> Cela est donc vérifiable dans l'ensemble des textes fantastiques canoniques du corpus. En fait, l'un des rares récits fantastiques canoniques où le personnage manifeste déjà un malaise dès le départ et où ce n'est que par la suite qu'a cours l'intervention surnaturelle est « La loterie ». Mais même dans ce cas, le guichet de loterie où apparaît une femme aux allures d'automate s'impose à la vue du personnage principal qui n'entrevoit aucune autre possibilité de se sortir de sa mauvaise situation financière, et c'est cette apparition qui suscite chez lui le désir de remporter un prix quelconque. Ce désir du personnage que viendra brutalement résoudre le fantastique est donc né d'un événement externe au personnage (et le récit étant du registre fantastique canonique, le personnage se fait plutôt prendre dans un piège du type « qui gagne perd » : le premier prix consiste en une décharge de fusil dans le ventre).

textes fantastiques de notre corpus l'intervention surnaturelle soit en lien avec un élément qui a de la valeur aux yeux du personnage principal, il est évident que l'influence du monde intérieur sur le monde extérieur au point de vue de la structure globale des textes est beaucoup plus importante dans le cadre des récits néo-fantastiques que dans celui des récits fantastiques canoniques – car le monde intérieur y est non seulement l'appât, mais la source de l'intervention fantastique – et qu'elle est aussi bien plus substantielle dans les textes fantastiques que dans le cadre des récits réalistes ou merveilleux.

Aussi, si nous revenons à l'épigraphe de la première partie, le monde extérieur des récits fantastiques les plus novateurs est, sans contredit, celui des deux qui se perd dans l'autre. De cette première partie expliquant le phénomène par lequel se produit la superposition du monde intérieur sur la réalité extérieure du personnage, de même que sur le déroulement des événements qui l'affectent, retenons que le narrateur accorde suffisamment d'importance et laisse assez de latitude au personnage principal des récits fantastiques pour que le monde intérieur de celui-ci le reconstruise et en orchestre globalement le fonctionnement.

## Chapitre II

### Au cœur de l'univers fantastique ... un personnage

J'enferme tous les mondes et je suis les mondes que j'enferme <sup>1</sup>.

Étant donné l'importance qu'a le monde intérieur du personnage principal du point de vue de la narration et de la structure du récit néo-fantastique, on aura vite compris que l'élément central de ce type de texte est, plus encore que dans d'autres types de récit, le personnage. Ainsi, comme le laisse entendre l'exergue, autant le personnage principal du récit néo-fantastique est celui de qui dépendent toutes les possibilités de l'univers fictif, autant ce personnage se définit, voire se réalise, à partir de ce potentiel qu'il détient.

Pour voir ce qui caractérise les êtres fictifs dont le monde intérieur orchestre les récits néo-fantastiques, nous traiterons successivement de l'univers fictif de Carmen Marois, de celui d'André Carpentier, puis de celui de Marie José Thériault, de manière à apprécier les différences stylistiques entre les auteurs quant à leur façon de mettre en scène les personnages.

#### Qui est celui qui orchestre le récit ?

Dans l'Amateur d'art, de Carmen Marois, plus de la moitié des personnages représentés sont des hommes d'âge mûr qui ont trouvé le moyen de gagner leur pain, déceimment dans certains cas, plus difficilement dans d'autres. Ils ont tous un point commun : chacun s'est laissé porter par les événements de sa vie, et ceux d'entre eux qui avaient des rêves les ont laissés s'évanouir. Tous se retrouvent, avant l'apparition du fantastique, coincés autour de la cinquantaine par les nécessités d'une vie quotidienne insensée. Le personnage principal de « La loterie » est de ceux-là. Il a perdu sa femme et sa fille dans un accident de voiture quelques mois auparavant, et s'est complètement laissé aller depuis. Cela se traduit concrètement par la vente d'un important et luxueux salon de coiffure grâce auquel il gagnait sa vie, suivie de la vente de son chalet, de sa maison et de la perte de l'argent de toutes les ventes qu'il a dilapidé, parce que tout lui était égal. Au moment où le personnage aperçoit un guichet de loterie, il n'a plus qu'un dollar cinquante en poche et croit que c'est tout ce qu'il lui reste à perdre, si bien qu'il choisit d'acheter un billet. Il s'agit du type de

---

<sup>1</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 81.

situation qui sied bien à l'ensemble des personnages masculins du recueil de Carmen Marois. La suite de l'histoire dépend quant à elle du type de récit fantastique choisi, lequel est plus classique dans ce cas : le personnage s'est fait prendre au piège de la femme du guichet, qui le retrouve sans même avoir son adresse pour faire feu sur lui en guise de premier prix.

Les autres personnages centraux des nouvelles de l'Amateur d'art sont plutôt de vieilles dames solitaires qui envisagent leur vie à la lumière des valeurs et des croyances qui les ont animées, puis qui réalisent souvent qu'elles s'étaient méprises sur l'importance qu'elles avaient accordée à certains événements et à certaines personnes dans leur vie. L'intervention du fantastique leur donne les moyens de remettre en perspective les enjeux véritables de leur vie. Il en va ainsi pour Angélique, le personnage de la nouvelle « Le cerceau rouge », qui découvre qu'il lui fallait absolument réaliser son rêve d'aller à la foire pour pouvoir mourir l'âme en paix. De même, il est nécessaire à Jessica Biehl, le personnage principal de « Nécrologie », de faire un saut de deux semaines dans le futur de manière à vivre son propre enterrement pour connaître les motivations de l'intérêt que son neveu, seul héritier, lui manifeste depuis quelques années. L'intervention fantastique permet dans ce cas à Jessica d'ajuster le tir en effectuant les correctifs nécessaires à son testament de manière à favoriser les gens qui lui sont sincèrement attachés.

Ainsi, avant l'arrivée du fantastique, les personnages de l'Amateur d'art sont parfois peu conscients de ce qu'ils font de leur vie et de ce qu'ils veulent y accomplir. Cependant, il est clair qu'ils ne sont pas comblés par ce qu'ils vivent ou que leurs valeurs ne sont pas respectées dans la situation où ils se trouvent.

Quant à la façon dont les personnages sont présentés, sachons qu'en général ils sont bien campés. Ils ont un nom, une famille, un travail, un âge, un passé et des habitudes avec lesquelles le lecteur est mis en contact, de même qu'un caractère dépeint assez précisément. Les personnages sont par contre rarement décrits physiquement. Un extrait de « Nécrologie » permettra de voir le type d'informations auxquelles les narrateurs du recueil de Carmen Marois donnent accès concernant le personnage :

« Mr et Mrs Adrew Thomas ont le triste regret de vous faire part du décès de leur tante, Mrs Jessica C. Biehl décédée mardi soir des suites d'une très courte maladie. [...] »

En se versant une seconde tasse de son merveilleux thé d'Assam elle se rendit compte que sa main tremblait.

C'était idiot.

Tout cela à cause d'une petite annonce banale en soi. La rubrique nécrologique, elle la lisait tous les jours. C'était en fait la première chose qu'elle lisait et même l'unique raison pour laquelle elle se réabonnait tous les ans au journal de Mr Stew, le « CORNWALL DAILY ». [...]

Tout de même, à soixante-seize ans, c'est le genre de coïncidence qui vous ébranle<sup>2</sup> [...]

En quelques lignes, le lecteur apprend au sujet de Jessica qu'elle a un neveu, qu'elle a l'habitude de lire le journal en buvant son thé et qu'elle a soixante-seize ans. Le lecteur a donc un début de portrait du personnage principal, qui se précise habituellement en cours de récit et qui présente assez clairement les éléments permettant de cerner les insatisfactions dont souffre ce personnage.

Les personnages de Rue Saint-Denis d'André Carpentier ont, quant à eux, des caractères, des aspirations et des styles de vie assez différents les uns des autres. Cependant, la plupart des personnages de ce recueil sont au début de leur vie adulte et de leur carrière. Ils ont aux alentours de vingt ou trente ans et aspirent au départ à la réussite professionnelle, au bien-être matériel, et parfois aussi à la fin de leurs souffrances intérieures. Or, leurs priorités se transforment en cours de récit, et leur soif de pouvoir financier se voit souvent troquée pour un savoir inattendu. Ils sont généralement assez conscients des désirs et des attentes qui ne sont pas comblés dans la situation où ils se trouvent.

Les personnages d'André Carpentier sont aussi très bien campés, ils ont un nom et une histoire familiale, tout comme les personnages de Carmen Marois, mais ils bénéficient parfois en plus d'une courte description physique ou vestimentaire, comme dans « Le mage Pichu, maître de magie », qui permet à la fois d'ouvrir une parenthèse sur le type de clientèle fréquentant les terrasses de la rue Saint-Denis et de donner des indications au lecteur sur la façon dont les personnages principaux s'intègrent ou non à leur environnement :

[...] il savait bien, et son frère Janvier aussi, que ce n'était pas d'être affublés d'habits blancs à larges revers satinés, osés et semblables, qui les empêcherait de passer presque inaperçus dans une rue comme la rue Saint-Denis. Au contraire<sup>3</sup>.

Ainsi, le physique et le caractère des personnages sont dépeints çà et là par le narrateur au fil de l'histoire, ce qui fait que le lecteur finit par avoir un portrait assez

---

<sup>2</sup> L'Amateur d'art, p. 23.

<sup>3</sup> Rue Saint-Denis, p. 38.

précis des personnages principaux, en plus de savoir s'ils souhaitent, selon les circonstances, passer inaperçus ou se distinguer des autres.

En ce qui a trait à présent aux personnages principaux de *l'Envoleur de chevaux*, de Marie José Thériault, ce sont en majorité des femmes au tempérament fougueux, lorsqu'il ne s'agit pas de Dieu sous diverses formes. D'abord au sujet des dames :

Il y a pas mal de maîtresses-femmes ici et là dans le recueil. Anna Méloé, Messaline, Elvire et Lucrèce réservent aux malheureux mâles qui ont commis l'erreur de leur faire du tort (ayant tué l'amant de celle-ci en duel ou, plus prosaïquement, étant de nature trop servile, ou au contraire trop récalcitrant) des sorts cruels et ingénieux, tout en gardant leur calme, les dames. Superbe, cette façon de raconter des choses *énormes* de manière parfaitement détachée<sup>4</sup>.

Dures et audacieuses, les femmes représentées dans les textes de ce recueil sont aussi beaucoup plus perspicaces que la plupart des personnages des autres recueils, car elles sont habituellement pleinement conscientes de leur insatisfaction et entreprennent elles-mêmes d'effectuer les recherches qui leur permettront de combler leur manque, même si l'objet de leur quête n'est pas toujours défini dès le départ.

Pour ce qui est de Dieu, il est présent sous différentes formes dans les récits, notamment dans « le Fil d'archal » où il se manifeste d'abord par un son, ensuite sous la forme d'un épais nuage qui se métamorphose en fil ; dans « le Manuscrit de Dieu », où il est semblable à l'homme, puisqu'il l'a fait à son image ; et dans « l'Alcyon de Carnac », où il prend l'allure d'un grand oiseau.

Dieu occupe dans les deux premiers textes mentionnés le rôle de créateur et de destructeur du monde une fois l'œuvre corrompue par l'homme, alors qu'il vise plutôt à s'approprier pour lui-même la lumière et la voix des menhirs dans « L'alcyon de Carnac ». Dieu possède, bien entendu, des pouvoirs exceptionnels dans les récits, or, n'étant pas humain, il ne correspond pas au personnage typique du récit néo-fantastique, car il sait déjà dès le départ ce qu'il veut mieux que personne et il connaît l'étendue exacte de ses pouvoirs et ses limites (car son immense pouvoir est limité dans les récits<sup>5</sup>). D'autant plus que deux des récits où il apparaît sont merveilleux,

<sup>4</sup> TROTTIER, Barbara, « *L'Envoleur de chevaux et autres contes* de Marie José Thériault : une Orientale de chez nous », *Écrits du Canada français*, no 59, 1987, p. 191.

<sup>5</sup> Fait intéressant, le personnage de Dieu apparaît aussi dans un récit d'André Carpentier, « Le double d'Udie », dans lequel il est également faillible. C'est un point que nous retiendrons dans le troisième chapitre quand nous ferons notre bilan sur la conception de l'être humain et sur le type de personnage présentés dans les récits fantastiques du corpus.

puisque dans l'un, soit « Le manuscrit de Dieu », l'existence de Dieu et d'une réalité parallèle est postulée dès le départ et fait appel aux croyances des personnages humains, Adam et Eve, alors que dans l'autre, « L'alcyon de Carnac », il est entendu dès le départ que des menhirs parlent, bougent et éclairent en attendant la venue de leur Sauveur. « Le fil d'archal » se démarque un peu à ce titre, dans la mesure où ce n'est qu'à la fin du récit que le lecteur apprend l'origine surnaturelle du son et le fait qu'il provienne de Dieu, « entité » principale du récit, qui se manifeste sous des formes assez étranges. Ainsi, Dieu est présent en tant que personnage dans le recueil de Marie José Thériault, sans toutefois que ce qui le caractérise ne corresponde aux traits de la plupart des personnages néo-fantastiques.

Il en va, à peu de choses près, de même pour les quelques hommes qui occupent la fonction de personnage principal dans le recueil, qui sont exceptionnels, sauf à l'intérieur des contes merveilleux ou dans les rares récits où c'est un autre personnage que le protagoniste principal qui détient les pouvoirs fantastiques.

En somme, les personnages du recueil de Marie José Thériault, principalement féminins, ont une volonté et une lucidité étrangères aux personnages des autres recueils. Avec le pouvoir que la venue du fantastique leur confère, ils sont donc rapidement en position de force par rapports aux événements, car ils sont aptes à sentir leur rôle et leur pouvoir d'action sur le monde. Ils connaissent mieux leur potentiel.

La façon dont ces personnages sont introduits dans le récit est peu commune : ils apparaissent sous la forme d'un « je » ou d'un « elle » qui n'est parfois ni décrit ni présenté au lecteur. Il en résulte dans ce cas que le personnage reste complètement anonyme et ne possède ni passé ni caractéristiques physiques qui soient connues du lecteur. Les personnages des récits néo-fantastiques de l'Envoleur de chevaux sont donc en général « tout intérieurs », c'est-à-dire que le lecteur n'apprend à connaître les personnages que par ce qu'ils font ou ce qu'ils ressentent au moment de la narration ; ils sont révélés par leur quête. Dès lors, tout ce que le narrateur entreprend de décrire en terme d'actions du personnage se trouve à toucher en même temps à la définition de son monde intérieur.

De façon générale, retenons que le degré de lucidité des personnages qui figurent dans les récits de notre corpus est variable d'un texte à l'autre et d'un auteur à l'autre, mais que la plupart sont présentés comme des gens insatisfaits, en attente de quelque chose ou comme des êtres dont les valeurs sont bafouées par leurs proches.

C'est certainement l'une des raisons pour lesquelles s'ils sont parfois surpris de l'intervention du fantastique dans leur *réalité première*, ils en sont rarement choqués.

### Pouvoir-faire et savoir-faire du personnage :

Il nous semble à présent nécessaire d'aborder les diverses compétences <sup>6</sup> qu'a le personnage principal des récits néo-fantastiques avant l'épisode fantastique et celles qu'acquiert le personnage principal grâce au fantastique, de manière à saisir comment se réalise la superposition du monde intérieur sur le monde extérieur au personnage.

L'ordre d'apparition des compétences du personnage principal n'est pas le même dans tous les récits, c'est pourquoi nous entendons présenter brièvement les différentes formules rencontrées dans les œuvres de notre corpus. Ce qui est cependant commun à presque tous nos récits néo-fantastiques, comme nous le verrons dans ce qui suit, c'est que l'apparition d'éléments fantastiques permet au personnage de prendre lui-même en charge ses insatisfactions ; le pouvoir-faire des personnages de ces récits est donc clairement issu du fantastique.

Dans un peu plus du tiers des textes néo-fantastiques de notre corpus, les personnages veulent ou s'attendent clairement à exercer un pouvoir-faire de nature fantastique dès le départ <sup>7</sup> en réponse à leur insatisfaction <sup>8</sup>. Le vouloir-faire surnaturel du sujet opérateur du récit <sup>9</sup> est présent dès le départ dans cette partie des textes, de façon consciente, et suscite l'arrivée d'événements surnaturels. Certains personnages de Rue Saint-Denis, par exemple, « découvrent qu'ils appellent l'étrange et le magique de tous leurs vœux et que cela correspond à une réification du monde de leurs désirs (sains ou malsains) les plus intimes <sup>10</sup> ».

Le désir de réalisation d'un événement fantastique le plus flagrant est probablement celui issu du « Mage Pichu, maître de magie » d'André Carpentier.

<sup>6</sup> Les deux habiletés nommées au sous-titre relèvent des quatre types de compétences possibles du sujet-opérateur, soit le savoir-faire (opposé à l'ignorance), le pouvoir-faire (contraire à l'impuissance), le vouloir-faire (opposé à l'involontaire) et le devoir-faire (plutôt que l'interdit) selon GREIMAS, Algirdas Julien, Du sens II. Essais sémiotiques, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 53 et 81.

<sup>7</sup> Dans une logique chronologique plutôt que linéaire.

<sup>8</sup> Nous faisons référence à « Santiago », aux « Maisons murmures », au « Fil d'Archal », à « Elvire », à « Lucrèce » de Marie José Thériault ; de même qu'à « La cloche du Bi » (récit comportant des traits néo-fantastique et de fantastique canonique), « Aux fleurs de Victorine », au « Mage Pichu, maître de magie », et au « Double d'Udie » (mélange de néo-fantastique et de réalisme magique) d'André Carpentier ; auxquels textes s'ajoute « La peau » de Carmen Marois.

<sup>9</sup> Il s'agit de l'acteur qui détient les pouvoirs fantastiques, qui est aussi le protagoniste principal dans ce cas.

<sup>10</sup> Préface de Michel Lord dans Rue Saint-Denis, p. 9.

Dans ce texte, deux frères qui se partagent le rôle principal se rendent à l'appartement d'un mage dans le but précis de retourner les pouvoirs surnaturels de ce dernier contre lui-même, de manière à se venger d'une grave injustice qu'il a causé. Bien que les frères ne soient pas absolument certains des résultats, ils espèrent dès le départ la venue du surnaturel. Les deux hommes se présentent au rendez-vous et participent à la cérémonie qui provoquera effectivement la mort du mage.

Sachons que dans l'ensemble des textes, le savoir-faire lié à l'utilisation du fantastique apparaît presque en même temps que le pouvoir-faire, comme c'est le cas dans « Le mage Pichu, maître de magie », dans lequel les personnages se font expliquer, par l'assistant du mage, la marche à suivre pour se débarrasser de quelqu'un à l'aide d'une poupée vaudou, alors que le maître de magie est, à son insu, celui visé par le maléfice. Les frères suivent du mieux qu'ils le peuvent les conseils de l'assistant :

Concentrez-vous. Entrez en vous-même, au cœur de votre haine. Sans l'appui total de votre esprit de vengeance, le Maître ne peut rien. Car vous demeurerez les seuls à connaître la victime du pouvoir du Maître et de votre profond désir de donner la mort [...] Concentrez-vous en recherchant le point culminant de votre haine. Concentrez-vous en elle, que votre conscience en soit tout à fait imbibée<sup>11</sup>...

Les personnages centraux savent donc, théoriquement, comment procéder pour utiliser le pouvoir du maître contre lui-même un peu avant l'intervention surnaturelle, mais le véritable savoir-faire n'est acquis qu'au moment où le pouvoir-faire prend effet : lorsque le mage se tord de douleur après avoir enfoncé une aiguille dans la poupée vaudou sur laquelle ils étaient tous concentrés. À ce moment, les deux frères savent précisément comment garder leur attention centrée sur le mage pour « briser le fil qui retient à la vie l'objet de [leur] haine<sup>12</sup> ».

Il y a bien quelques cas exceptionnels où le savoir-faire du personnage est développé à force d'essais et d'erreurs de la part du personnage. Nous pensons notamment à « Lucrèce », où le personnage éponyme s'entraîne patiemment à agir avec de plus en plus de rigidité et de froideur et à imposer ces traits à son entourage, ce qui donne lieu par la suite au pouvoir-faire de celle-ci consistant à tout transformer en glace grâce à l'intervention du fantastique. Mais dans la plupart des textes, le savoir-faire apparaît ou se développe en même temps que le pouvoir-faire.

---

<sup>11</sup> Rue Saint-Denis, p. 43.

<sup>12</sup> Idem., p. 43.

Dans d'autres textes néo-fantastiques du corpus, le vouloir-faire du personnage principal est aussi présent très tôt dans les récits <sup>13</sup>. Il se présente sous la forme d'un besoin ou d'un désir général de changement, qui résulte également en l'apparition d'un pouvoir-faire de nature fantastique (comme dans les textes dont nous venons de parler), à la différence près que le personnage des récits auxquels nous nous intéresserons à présent ne s'attendait pas nécessairement à agir lui-même, ni à ce que la réponse à son problème soit de nature fantastique <sup>14</sup>.

On constate aisément cette présence d'un vouloir-faire de la part du personnage par le biais de ses paroles, de ses réactions ou de ses sentiments (qui transparaissent dans le discours du narrateur sur sa vie intérieure ou dans le discours du personnage lui-même, lorsqu'il occupe la fonction de narrateur-protagoniste) qui dénotent le manque ou le désir fondant l'isotopie dont nous avons parlé au premier chapitre.

Ce type de fonctionnement des textes est représentatif par exemple de « Victoria Hôtel », dans lequel, on s'en souviendra, le personnage souhaite ardemment descendre à la réception de l'hôtel où il loge au plus tôt, ce qui provoque l'apparition d'une vieille cage d'ascenseur et de son occupant occulte, qui tente vainement d'empêcher le personnage principal de se jeter dans cette ancienne cage d'ascenseur désaffecté. C'est le vouloir-faire très clair du personnage qui semble donner lieu encore une fois ici au pouvoir-faire ou à la réalisation du désir : le personnage veut tellement voir un moyen de sauver du temps plutôt que d'attendre son ascenseur qu'il se produit un phénomène impossible en regard des lois habituelles de son univers, soit l'apparition impromptue de ce qui lui semble être une solution inespérée. L'absence de plan précis quant au type de réponse qui conviendrait à son manque ne nous semble pas invalider le fait que le personnage de ce récit souhaite ardemment provoquer un changement, ni remettre en cause l'intérêt d'un tel processus pour comprendre le fonctionnement propre aux récits néo-fantastiques. Le chevalier du conte traditionnel ne sait pas toujours non plus dès le départ qu'elles seront les épreuves qui se présenteront à lui ni comment il parviendra à les résoudre,

<sup>13</sup> Cela concerne les récits suivants : « Victoria Hôtel » et « La double vie de Juan Abatiello » de Carmen Marois.

<sup>14</sup> Pour établir si le personnage opérateur du fantastique fait preuve de vouloir-faire avant que n'apparaisse le pouvoir surnaturel, nous nous sommes évidemment restreinte à l'observation des épisodes fantastiques, car peu importe pour définir le fonctionnement du récit néo-fantastique de connaître le désir d'un narrateur initial de nous raconter l'histoire, ou son vouloir-faire en ce sens, si ce personnage n'est ni sujet opérateur du fantastique (l'acteur qui détient les pouvoirs fantastiques) ni

mais dit-on de lui pour autant qu'il ne désire pas sauver la princesse ? On lui attribue un vouloir-faire dès qu'il démontre un intérêt pour la réalisation du projet et qu'il entreprend la quête, bien que le savoir-faire et le pouvoir-faire ne viennent que par la suite.

Il arrive aussi parfois dans le cadre de notre corpus que les nouvelles possibilités entrevues lors de l'apparition du fantastique suscitent de nouveaux désirs, là où il n'y avait qu'un début d'insatisfaction ou un désir diffus, ou bien qu'elles réveillent d'anciens désirs du personnage <sup>15</sup>. Dans ces récits, lorsque le personnage réalise qu'il a accès au fantastique, il semble se dire : « C'est comme ça, soit, voilà ce que je vais faire... » et les sentiments du personnage se modifient, la satisfaction de ses besoins se faisant de plus en plus pressante. Dans de tels cas, le pouvoir-faire et le savoir-faire précèdent le vouloir-faire du personnage dans l'ordre de la narration, mais il s'avère que les changements survenus grâce au fantastique satisfont grandement le personnage, soit en répondant à un manque que celui-ci ressentait avant l'apparition d'éléments fantastiques, ce que le narrateur précise un peu plus tard, ou soit parce que les événements survenus respectent les valeurs et les inclinations du personnage, alors que celles-ci n'étaient pas considérées au départ dans ce qu'il vivait. Ainsi, même quand le vouloir-faire du personnage n'est pas présenté clairement dès le départ, le pouvoir-faire fantastique respecte habituellement la volonté du personnage.

C'est ce que l'on remarque d'ailleurs à la lecture d' « Une vie de chien » de Carmen Marois, dans lequel un facteur, Georges, se trouve transformé en chien et n'y voit pratiquement que des avantages : ce qu'il aimait de son métier, c'était l'autonomie, le grand air, la solitude. Une fois transformé en chien, il apprécie toujours le fait d'être tranquille et seul à la maison, en plus de pouvoir paresser et d'être libre de coucher à l'extérieur sans réprimandes de la part de sa maîtresse. D'autant plus que le seul élément qui l'agaçait de sa vie de facteur était la crainte des chiens qui aboyaient sur son passage, et qu'il bénéficie lui-même d'une voix puissante et grave qui lui permet d'effrayer à son tour le facteur à la fin du récit. Ainsi, même si le personnage ne se plaignait pas au départ de sa condition d'être

---

sujet d'état de la transformation fantastique (celui qui bénéficie des effets du fantastique ou qui en subit les conséquences directes).

<sup>15</sup> Nous pensons aux récits « Nécrologie », à « Une vie de chien », au « Cerceau rouge », à « Ragtime » de Carmen Marois ; en plus de « La mappemonde venue du ciel », et de « La Bouquinerie d'Outre-Temps » d'André Carpentier.

humain, sa situation se voit améliorée par l'intervention du fantastique, dans la mesure où celle-ci rejoint encore mieux ses désirs.

L'action centrale de la plupart des récits néo-fantastiques à l'étude est posée par le personnage lui-même, en fonction de tous les moyens qui sont à sa disposition, mais surtout, pour lui-même, si bien qu'en terme de type d'acquisition des objets-valeurs (selon le système de Greimas), les trois premiers ordres d'apparition des compétences du personnage que nous vous avons présentés <sup>16</sup> constituent des phénomènes d'*appropriation* <sup>17</sup>, celui des deux processus de gain qui caractérise la plus grande part des textes néo-fantastiques de notre corpus <sup>18</sup>. Mais il s'agit aussi, au sens plus habituel du terme, d'une appropriation du fantastique, de ses pouvoirs et de ses conséquences par le personnage.

Prenons l'exemple des « Maisons murmures », de Marie José Thériault. Il s'agit d'un récit où une femme se promène dans les rues en frôlant les maisons du doigt pour entendre leur mélodie. Dans cette œuvre, la quête du personnage principal consiste à aller à sa propre rencontre en découvrant les motifs qui l'ont poussé à faire l'étude du chant des maisons, de même qu'à aller à la rencontre de l'autre, de l'homme qui l'attend devant l'entrée de sa demeure. Le processus d'appropriation a cours dans ce texte, puisque le personnage a effectivement obtenu les réponses qu'il cherchait sur lui-même et pour lui-même au bout de sa quête et qu'il sait aussi ce qui l'attend dans le futur en terme de relation avec l'autre. De plus, il s'est aussi approprié le pouvoir fantastique dans la mesure où il a fait son principal instrument de travail des facultés nouvelles qui lui ont été offertes et qu'ainsi il a appris à les maîtriser. Dans les récits néo-fantastiques qui fonctionnent par appropriation, comme c'est le cas pour ce texte, la volonté du personnage s'impose dans sa *réalité première* parce que lui-même a fait en sorte que son dessein se réalise.

<sup>16</sup> Premièrement, un vouloir-faire clairement fantastique, suivi du savoir-faire et du pouvoir-faire ; deuxièmement, un vouloir-faire plus général, duquel découlent aussi le savoir-faire et le pouvoir-faire fantastiques ; et troisièmement, le pouvoir-faire, de même que le savoir-faire apparaissant d'abord, suivis d'un vouloir-faire exacerbé par des pouvoirs allant dans le sens souhaité par le personnage principal de chacun des récits.

<sup>17</sup> On parle d'*appropriation*, quand le sujet cherche à les [objets-valeurs] acquérir par lui-même et [de] l'*attribution*, quand ils lui sont conférés par un autre sujet », Du sens II. Essais sémiotiques, p. 38.

<sup>18</sup> Sur les vingt-trois textes néo-fantastiques de notre corpus, cinq seulement résultent en une attribution pour le personnage principal et dix-huit en une appropriation.

Il y a bien quelques textes néo-fantastiques qui fonctionnent quant à eux selon le principe d'*attribution* que décrit Greimas. Les récits de ce type sont ceux où le protagoniste principal n'est pas lui-même le sujet opérateur du fantastique<sup>19</sup>. À ce moment, le sujet opérateur pose l'action surnaturelle de manière à combler non pas ses propres besoins, mais souvent ceux du personnage principal, si bien que l'action se révèle de toute façon en faveur du désir du personnage et répond à sa volonté.

C'est ce qui se passe par exemple dans « Quatuor », de Carmen Marois, dans lequel une femme mélomane profite depuis quelques mois de concerts intimes à son retour du travail, puisque ses voisins jouent très talentueusement de la musique tous les soirs à la même heure. Cette femme habite seule, et de son propre aveu, ses soirées seraient bien tristes et monotones si elles n'étaient égayées par ce quatuor. Or, à la fin du récit, le personnage découvre que cet appartement duquel proviennent les mélodies qu'elle prend tant de plaisir à écouter est inoccupé depuis fort longtemps, et que ceux qui jouent pour elle ne peuvent être autres que des revenants. On voit donc grâce à ce texte que le pouvoir surnaturel n'est pas toujours détenu par le personnage principal dans les récits néo-fantastiques, qu'il est parfois aussi géré par d'autres. Cependant, on constate également que le personnage bénéficie grandement des effets du fantastique, alors qu'il organise son style de vie et ses soirées en fonction des concerts donnés par ses voisins.

En somme, il arrive dans quelques textes néo-fantastiques du corpus que le personnage principal se contente d'apprécier les changements survenus à sa situation par l'entremise d'un autre personnage, mais dans la plupart des textes, il souhaite ardemment provoquer une amélioration de sa condition, et ce, soit dès le départ, par le moyen du fantastique (dans plus du tiers des textes de notre corpus), soit dès qu'il entrevoit les possibilités activées par le fantastique, qui viennent donner plus de vigueur à des désirs généralement déjà existants<sup>20</sup>. Ainsi, le manque dont souffre le

<sup>19</sup> Nous pensons aux récits suivants : « Quatuor » de Carmen Marois ; « La gare », « Radko » de Marie-José Thériault ; « Les sept rêves et la réalité de Perrine Blanc », puis « Le coffret de la Corriveau » d'André Carpentier.

<sup>20</sup> À ce titre, notons que nous nous éloignons grandement de la position de Lise Morin concernant le vouloir-faire des personnages dans les textes néo-fantastiques, selon laquelle :

L'agent transformateur des nouvelles d'*attribution* et d'*appropriation* jouit du /pouvoir-faire/, mais non du /vouloir-faire/ ni du /devoir-faire/. Ni la volonté ni le désir ne se mettent ici au service du pouvoir ; celui-ci s'exerce donc sans contrainte, en toute gratuité. (La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité, p. 167-168.)

personnage principal des récits est habituellement promptement résolu lors de l'épisode surnaturel par les pouvoirs que lui confère le fantastique.

La seule compétence du système de Greimas dont nous n'avons pas encore traité est le devoir-faire du personnage. C'est qu'en fait, il résulte plutôt, dans l'ensemble des récits néo-fantastiques, de la nécessité du changement ou du caractère insoutenable de la situation aux yeux du personnage que de l'obligation pure. Car comme nous l'avons dit, dans la plupart des récits néo-fantastiques, le sujet-opérateur du fantastique correspond au sujet d'état <sup>21</sup>, qui est aussi le personnage principal du récit, ce qui fait que si ce personnage doit agir pour changer quelque chose à la situation dans laquelle il évolue, il ne s'y contraint que pour son propre bien.

La principale distinction entre la réponse au manque telle qu'elle a lieu dans les récits néo-fantastiques et celle régissant le manque initial typique des contes folkloriques <sup>22</sup>, est que l'appel ou l'envoi du héros est fait plus clairement dans le conte et que le destinataire de la quête est habituellement un autre que le héros : on se souviendra de tous les contes où le protagoniste est chargé d'accomplir un acte de bravoure pour son roi, par exemple. L'invariable dans les deux cas, c'est que seul le succès de la quête permettra d'effacer le manque initial. Or, dans les contes

---

[...] Cette absence de motivation, tout à fait remarquable, incline à penser que l'intrigue adopte un déroulement gratuit, arbitraire. En somme, c'est par « hasard » que l'agent de la transformation en vient à satisfaire le désir du sujet d'état. (*Idem.*, p. 162)

Les différences fondamentales entre nos conclusions et celles auxquelles parvient Lise Morin viennent du fait qu'elle met en place sa thèse de l'absence de devoir-faire et de vouloir-faire dans les récits néo-fantastiques (à la base) à partir de quatre des cinq textes néo-fantastiques où se déroule un phénomène d'*attribution* parmi ceux qu'elle a choisis (c'est-à-dire que le personnage qui opère le fantastique et celui qui bénéficie de l'objet-valeur sont deux acteurs différents), phénomène qui nous est apparu beaucoup moins fréquent que le processus d'*appropriation* dans les vingt-huit textes fantastiques qui composent notre corpus. Et elle a décidé de ne considérer que le vouloir-faire des personnages qui s'attendaient clairement à exercer un pouvoir-faire de nature fantastique dès le départ et dans un but précis, ce qui ne s'est présenté qu'une fois dans ses récits, si bien que cela n'a pas eu d'impact sur sa définition des compétences détenues par le sujet opérateur des récits néo-fantastiques.

À l'indice d'une certaine forme de volonté ou de vouloir-faire du sujet-opérateur du fantastique dans trois récits de son corpus où prévaut le phénomène d'*appropriation*, Lise Morin révisé ses premières conclusions en ajoutant que : « Dans les œuvres d'*appropriation*, la révélation du pouvoir suscite toutefois un /vouloir-faire/ ; la passivité cède la place à un certain volontarisme ». (*Idem.*, p. 168) Selon nous, ce « volontarisme » dit peu de choses quant à la détermination des personnages à réaliser leurs objectifs par tous les moyens possibles, et la volonté du personnage principal est présente dans un bon nombre de récits beaucoup plus tôt que ce que l'étude de Lise Morin montre. Là où nous sommes d'accord pour dire que le hasard semble intervenir dans les récits néo-fantastiques, c'est lorsque les conséquences du fantastique ont un effet positif sur l'un des personnages secondaires du récit. Or, il n'est pas question à ce moment du phénomène central qui gère ce récit, et comme nous le verrons plus loin, la narration des récits néo-fantastiques fait peu de cas des destins autres que celui du personnage principal.

<sup>21</sup> Voir la note 14 du présent chapitre pour les définitions du sujet-opérateur et du sujet d'état.

<sup>22</sup> ADAM, J. M., *Le Texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Fernand Nathan, 1985, p. 21.

merveilleux du corpus, en général, les personnages n'obtiennent pas satisfaction, comme c'est le cas aussi dans les textes qui relèvent du fantastique traditionnel.

Pour mieux saisir les différences entre le fonctionnement des textes néo-fantastiques et celui des textes fantastiques canoniques, considérons que dans ces derniers le sujet-opérateur du fantastique n'est généralement pas le sujet d'état (il est ce que Lise Morin désigne comme le destinateur-monstre), si bien que le personnage principal du récit n'est pas celui qui agit, mais plutôt celui *sur qui* l'on agit. Son savoir-faire et son pouvoir-faire sont donc extrêmement restreints, de même que son vouloir-faire, puisqu'ils sont supplantés par ceux d'une puissance supérieure à lui-même.

Quand une forme de vouloir-faire ou un intérêt particulier est manifeste chez le personnage principal <sup>23</sup> des récits fantastiques canoniques, elle ne semble pas constituer le motif de l'apparition fantastique, ce serait plutôt le phénomène inverse qui surviendrait : le personnage prend conscience d'un phénomène surnaturel qui a cours, ce qui suscite son intérêt, car les manifestations fantastiques des récits canoniques sont orientées de manière à exercer un magnétisme, un attrait irrésistible sur le personnage principal en se servant de ses faiblesses (attirances, craintes, curiosité).

Illustrons ce phénomène à l'aide de la nouvelle « Le livre de Maftéh Haller » de Marie José Thériault. Le narrateur-protagoniste de ce texte, tout comme Maftéh Haller, est un bibliophile qui se trouve pris au piège d'un manuscrit persan auquel il s'est attaché et qui lui dicte de fabriquer un miroir de mercure, comme l'avaient fait avant lui une longue lignée de victimes dont il n'est resté qu'un tas de cendre au milieu du miroir artisanal. Le lecteur attentif note aussitôt que le personnage est un passionné de livres rares et qu'il périra à cause d'un livre (c'est là un objet qui a de la valeur aux yeux du personnage, et auquel est lié le fantastique, de la même façon que l'intervention du surnaturel est liée à un élément qui est important pour le personnage dans la totalité des récits fantastiques de notre corpus). Or, dans ce texte, comme dans la plupart des récits fantastiques canoniques, le piège surnaturel existait déjà bien avant que le personnage ne s'y prenne, ce que prouvent les références aux victimes qui ont précédé le personnage principal. Le phénomène s'était donc déjà produit dans le monde extérieur au personnage principal et s'est imposé à ce dernier

---

<sup>23</sup> Cela se produit assez souvent, car comme nous l'avons montré au premier chapitre, le fantastique, lorsqu'il se produit dans les textes de notre corpus, est toujours lié à un élément qui a *valeur primordiale* pour le personnage principal. (L'expression est de Michel Lord.)

en s'accaparant sa force intérieure et sa volonté, sur laquelle le personnage n'a plus aucun contrôle, puisqu'il se met également à l'apprentissage de la langue du manuscrit, de même qu'à la confection du miroir qui provoquera sa perte. C'est ainsi le monde intérieur du personnage qui devient subordonné aux contraintes extérieures exercées par le livre. Cela, en se servant de l'intérêt du personnage pour les livres, sans lequel Haller n'aurait pas connu le narrateur-protagoniste et n'aurait pas été le voir alors qu'il était pris de panique parce qu'il venait de découvrir que son nom était inscrit dans le manuscrit persan comme prochaine victime. Si l'on observe avec un peu de recul la structure du texte, c'est donc un phénomène surnaturel extérieur au personnage principal qui accapare celui-ci et le retient prisonnier, contrairement au processus habituel de superposition du monde intérieur du personnage sur le monde extérieur dans les récits néo-fantastiques, qui provoque quant à lui une transformation de l'environnement extérieur au personnage grâce à sa volonté et à l'aide du pouvoir surnaturel. D'autant plus que le surnaturel s'est imposé dans « Le livre de Mafteh Haller » à un personnage qui se portait fort bien et ne souffrait d'aucun manque avant l'arrivée impromptue de Haller chez lui (il n'avait qu'une inclination pour les livres rares et en possédait déjà plusieurs), et qu'il a été dépossédé de tout par le manuscrit qui possède les pouvoirs maléfiques : il a été privé de sa liberté de penser d'abord, puis de sa vie, et il n'y a strictement rien gagné<sup>24</sup>.

Ainsi, on voit bien que le vouloir-faire et le pouvoir-faire du personnage principal sont fort limités dans les récits de fantastique canonique par rapport à ceux du destinateur-monstre (sujet-opérateur des récits), mais qu'ils sont aussi sans grand impact sur la réalité extérieure par rapport au vouloir-faire caractéristique des personnages principaux des récits néo-fantastiques et au pouvoir-faire qu'ils s'approprient de manière à bénéficier de ses conséquences. Et le phénomène selon lequel le monde intérieur du personnage principal se superpose à la réalité est donc nettement plus caractéristique des textes néo-fantastiques que des textes du fantastique canonique.

D'autant plus que dans les récits du fantastique canonique, les transformations intérieures qui ont lieu au cours du récit sont imposées par la situation, comme le

---

<sup>24</sup> On se souvient que dans les récits néo-fantastiques, le gain du personnage est parfois ironique : il a ce qu'il voulait, mais il paie fort cher pour apprendre que ses désirs ne correspondaient pas à ce dont il avait besoin. (C'est donc une forme de gain symbolique, malgré des pertes parfois importantes à d'autres niveaux.)

confirme Michel Lord au sujet de « La maison de l'éternelle vieillesse » de Daniel Semine (récit fantastique canonique) :

Une fois dans la maison étrange, l'artiste devient nerveux [...] Au sortir de sa première traversée de l'étrange, il commence à subir des transformations caractérielles et le descripteur marque l'intrusion de la folie, le détraquement des nerfs, dans la conscience de l'artiste. [...] En somme, le système descriptif parvient à montrer la dégradation de la conscience d'un artiste créateur pris au piège de la répétition aberrante. Artiste trop curieux, il est affecté à la reproduction du discours tenu dans le milieu même qui a piqué sa curiosité<sup>25</sup>.

Dans les récits néo-fantastiques, les changements intérieurs qui surviennent en cours de récit sont plutôt, au contraire, attribuables à la volonté, à la détermination du personnage de prendre la situation en main. C'est ce qui se passe par exemple pour Jessica Biehl dans « Nécrologie » de Carmen Marois, qui subit au départ les effets angoissants du phénomène inexplicable qui lui permet d'être présente d'esprit mais non de corps auprès de ses amis, puis qui décide de pousser plus loin sa quête et de profiter des possibilités que lui offre son statut de « voyageuse dans le futur », afin d'épier sans être vue. Elle choisit de ne plus se sentir victime des sensations bizarres qui l'étreignent et de passer à l'action.

Le personnage des récits néo-fantastiques, comme celui des récits fantastiques canoniques, n'a pas toujours le choix des événements qui se présentent à lui, mais il détient le pouvoir de choisir ses réactions face aux événements. Cela a pour effet d'attribuer un rôle prééminent au héros. Vu les moyens extraordinaires qui sont à sa disposition pour lui permettre de réaliser ce à quoi il tient, il a un énorme potentiel. De là le parallèle que nous faisons avec l'affirmation du personnage Radko présentée en épigraphe au deuxième chapitre : « J'enferme tous les mondes ». Le développement qui suit renverra plutôt à la seconde partie de son énoncé, qui va comme suit : « je suis les mondes que j'enferme ». Si le personnage principal des textes néo-fantastiques a un pouvoir d'action sur la *réalité première*, c'est que tout son statut dans l'univers fictif a été modifié par rapport à celui des personnages du fantastique canonique.

---

<sup>25</sup> La Logique de l'impossible, p. 203-204.

### Le statut du personnage dans son univers

À présent que nous avons une idée du type de personnage que chacun des auteurs, par le biais de l'instance de narration de ses récits, a instauré, de même que de la façon par laquelle le monde intérieur du personnage principal des récits se superpose à la réalité première, c'est-à-dire par le biais des compétences du personnage, nous allons voir globalement quel rôle tiennent les personnages au sein des mondes mis en place dans notre corpus.

La distinction entre les univers du fantastique canonique, du néo-fantastique et du conte merveilleux dépend en général de l'attitude du personnage ou de celle du narrateur-protagoniste : dans les contes merveilleux, le magique fait généralement partie des possibilités dès le départ, ce qui fait qu'il ne surprend pas les personnages lorsqu'il survient. Dans « Le trente et unième oiseau » par exemple, l'amant de la princesse Ziba, une riche héritière dont le père n'aura de repos que lorsqu'elle sera mariée, a été transformé en oiseau par une sorcière. Ce fait est admis dès le départ et sans réticences de la part d'aucun des personnages. La quête résidera quant à elle dans le fait que l'oiseau retrouve sa forme humaine à temps pour pouvoir épouser Ziba.

Au contraire, dans un récit où le personnage est très surpris et ressent une crainte insurmontable face aux événements surnaturels qui surviennent, le lecteur averti sait que l'univers qui lui est présenté a de bonnes chances d'être celui du fantastique traditionnel, ce qui se confirme habituellement par les thèmes développés, car certains sont plus particuliers au fantastique classique (comme les métamorphoses monstrueuses et la présence de fantômes). Et dans les récits où le personnage est d'abord étonné, mais parvient tout de même à voir les choses avec suffisamment de détachement pour accepter ce qui se produit et parfois même, finalement, tenter de tirer profit de la situation, on sait qu'il est question d'une forme plus innovatrice du fantastique. Par exemple, dans « Santiago », de Marie José Thériault, le personnage est à peine surpris des apparitions bizarres auxquelles il assiste et prend immédiatement la décision d'agir d'une façon contraire à celle que devrait susciter un événement semblable :

Ce matin, dit-elle, il y avait un œil dans ma tasse de thé. [...] Je n'ai pas eu peur. Pourtant, hier ils étaient deux. L'un au dessus de l'autre [...] Peu encline à la curiosité, je n'ai ressenti aucun besoin de connaître le pourquoi de

cette vision [...] Je pris d'emblée le contre-pied de l'attitude qu'une telle situation dictait : indifférente, je sortis <sup>26</sup>.

À partir d'un extrait comme celui-là, on voit que certains personnages des récits néo-fantastiques, de la même façon que ceux du conte merveilleux, n'offrent presque aucune résistance à intégrer le surnaturel à leur conception du monde, ce qui fait que leur vision de ce qui est possible ou non est beaucoup plus souple que celle des personnages du récit fantastique canonique dont parle Maurice Émond :

Elle [la littérature fantastique] est ainsi une manière de mettre en discours une vision dialectique du monde [...] sur le mode d'une *opposition irréconciliable* entre un certain réel et certaines perceptions. C'est aussi l'art de mettre en scène des personnages qui sont rarement certains de l'existence de ces illusions. Ces dernières semblent se confondre avec la réalité <sup>27</sup>.

Les personnages principaux des textes néo-fantastiques permettent une réconciliation des éléments de cette opposition par leur capacité d'adaptation à presque toute éventualité. Plutôt que de douter de lui de manière à préserver sa crédibilité et l'aspect vraisemblable de l'univers qu'il habite, comme le faisait le narrateur-protagoniste du récit fantastique canonique <sup>28</sup>, le narrateur de même que le personnage des récits néo-fantastiques laisseront le lecteur libre de croire ou non aux événements racontés, comme le narrateur le rappelle d'ailleurs quelquefois dans sa narration. C'est là l'indice d'une transformation importante du statut du sujet néo-fantastique dans son univers : il n'est plus victime de ce qu'il voit, ce qui risque de lui faire perdre sa crédibilité s'il en témoigne ; il est témoin de phénomènes pour le moins étranges, mais il sait ce qu'il a vu et tant pis pour ceux qui ne le croiraient pas. C'est une attitude qui sied à quelqu'un qui a confiance en lui : le personnage ne se laisse plus définir uniquement de l'extérieur, il prend la place qu'il croit lui revenir dans l'univers qu'il habite.

Cette transformation du statut du personnage au sein de l'univers est juste, à divers degrés, pour tous les récits néo-fantastiques, mais rappelons-nous que dans les récits de Marie José Thériault, cet aspect est d'autant plus important qu'elle se joue parfois des limites de l'un et l'autre type d'univers, alors que les réactions du personnage et du narrateur ne suffisent plus à distinguer avec certitude fantastique,

<sup>26</sup> *L'Envoleur de chevaux*, p. 15.

<sup>27</sup> LORD, Michel, « Jalons pour une analyse du récit fantastique québécois (1960-1985) », *Actes du premier colloque des étudiant-e-s gradué-e-s du CRELIQ*, Québec, CRELIQ, 1986, p. 118. C'est nous qui mettons en italique.

merveilleux, réalisme ou science-fiction. Cependant, même si la qualification fantastique de l'univers représenté ne repose plus nécessairement sur les épaules du personnage, les conséquences des réactions de ce dernier n'en sont pas moins importantes : leur ambivalence suffit à provoquer une hésitation chez le lecteur quant au type d'univers qui est instauré.

Le personnage des récits néo-fantastiques, en plus de témoigner avec aisance des événements surnaturels, a été investi de suffisamment de témérité pour y participer. Dans le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, Irène Bessièrre affirme que le récit fantastique canonique fait usage du « cas », qui correspond selon elle à une affirmation de l'inefficacité du code ou du mode de fonctionnement habituel de la réalité (à laquelle est asservi le personnage) et de la « devinette », c'est-à-dire qu'il y a un autre code qui est efficace, le surnaturel, mais celui-ci n'appartient pas encore au personnage :

Allier cas et devinette, c'est passer de l'inefficacité d'un code (raison, conventions socio-cognitives) à l'efficacité d'un autre qui ne nous appartient pas encore, celui de nos maîtres. C'est pourquoi, le récit fantastique unit l'incertitude à la conviction qu'un savoir est possible : il faut être seulement capable de l'acquérir. Le cas n'existe que par l'incapacité du héros à résoudre la devinette <sup>29</sup>.

Or, le néo-fantastique consiste justement selon nous en cette nouvelle mise en discours du code remis entre les mains du personnage. Dans « Santiago », par exemple, le personnage principal constate le chaos existant dans l'univers qu'il habite et laisse entendre qu'il est possible que cet environnement dépende d'un équilibre et d'une logique « autres », dont il ne connaît pas le fonctionnement :

J'examinais un à un ces objets insolites sans toutefois les toucher de crainte de nuire à leur équilibre précaire ou bouleverser une disposition qui répondait à quelque mystérieux dessein, quand soudainement une porte ouverte sur l'extérieur retint mon attention <sup>30</sup>.

Mais le personnage devine assez rapidement que les possibilités mises de l'avant par ce nouveau code font en sorte qu'il lui serait possible de poser un geste contribuant à rétablir l'harmonie du monde.

Pour bien saisir ce qui se passe, voyons en quoi consiste l'histoire de « Santiago ». Celle-ci commence au moment où un personnage est témoin de

<sup>28</sup> Ce phénomène a été décrit comme l'aspect théorique du discours fantastique par Irène Bessièrre, dans le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, p. 36 (Irène Bessièrre renvoie le lecteur à SARTRE, J. P., l'Imaginaire, Paris, Gallimard, 1940, p. 1-30 pour avoir plus de détails).

<sup>29</sup> Idem, p. 24.

<sup>30</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 16-17.

l'apparition d'un oeil dans son thé et entreprend de chercher la cause de cet événement pour le moins bizarre. En se promenant dans le corridor, il voit que plusieurs objets sont à l'envers et que leur consistance a été modifiée. Puis il arrive près d'une colline où il aperçoit un autre personnage, Santiago, qui pousse une cloche de verre – comme Sisyphe, son rocher – de manière à la placer au sommet d'une colline. En plaçant cette cloche de verre le plus haut possible, Santiago croit pouvoir rétablir l'équilibre du monde, mais la colline a deux versants, et Santiago ne prévoit pas arrêter de pousser au sommet. Le personnage du début du récit tente de colmater les brèches causées par les poussées de Santiago en s'introduisant dans celles-ci, et de maintenir la cloche de verre au sommet de la colline, mais cela n'est efficace qu'une seconde, après quoi la cloche de verre tombe et se brise en mille morceaux, laissant le monde dans le chaos le plus total.

Dans ce texte, la devinette a été résolue en bonne partie, puisque le personnage a compris dès le départ qu'il existait un autre mode de fonctionnement possible de la réalité, qu'il pouvait agir pour changer la situation où il se trouvait et qu'il possédait pour cela des pouvoirs surnaturels qui lui seraient fort utiles. Dans ce cas précis, le personnage a fait la preuve de sa maîtrise des pouvoirs surnaturels en se métamorphosant, cependant il est encore faillible, puisqu'il ne parvient à remettre de l'ordre dans le monde qu'un instant. Dans bon nombre d'autres textes néo-fantastiques, les personnages parviennent à leur fin de manière tout aussi audacieuse, par une appropriation du fantastique et de ses conséquences, mais de façon durable.

Nous savons maintenant que ce sont en grande partie les changements survenus au statut du personnage dans l'univers fictif qui ont donné lieu à une forme plus innovatrice de fantastique. Nous allons voir à présent en quoi le fait que le fantastique accorde le pouvoir nécessaire au personnage pour qu'il prenne en charge ses insatisfactions influence la capacité du personnage à assumer son identité.

### Assumer son identité

Deux aspects de la définition de l'identité nous permettront de saisir l'impact du fantastique non plus sur le monde extérieur du personnage, mais plutôt sur le personnage lui-même.

Le premier aspect qui nous intéresse quant à la définition de l'identité est le fait qu'elle correspond à ce qui n'est pas divisé : « Caractère de ce qui est « un ».

Unité <sup>31</sup> ». Or, le premier chapitre du travail nous a permis de constater que le fantastique permettait de résoudre les confrontations entre les mondes intérieur et extérieur du personnage, cela pour la période durant laquelle a lieu l'intervention fantastique et souvent après celle-ci, ce qui réconcilie au moins pour un temps les deux mondes entre lesquels le personnage se trouve divisé, soit celui de ses désirs et celui de la réalité dans laquelle il évolue. Au sujet de ce type de division, voici ce que dit Charles Taylor :

La tentation de situer certaines pensées et certains sentiments dans un lieu particulier provient de la nature particulière de ces pensées et de ces sentiments. Ils diffèrent des sentiments que nous éprouvons d'ordinaire et peuvent même se révéler incompatibles avec ceux-ci. Ce que nous éprouvons dans des moments d'exaltation peut prendre ce caractère. Aujourd'hui encore, nous sommes tentés de parler de localisation particulière, quoique d'un autre type : nous parlons d'une personne « emportée », « hors d'elle-même », transportée, pour ainsi dire, en un lieu extérieur. [...] En d'autres termes, l'âme est *de jure*, en principe, une ; elle est un lieu unique. L'expérience que nous en faisons comme une pluralité de lieux constitue une expérience d'erreur et d'imperfection <sup>32</sup>.

On réalise donc que le fantastique, en permettant au personnage principal de rendre certains éléments de sa *réalité première* conforme à ses désirs, donne la chance à celui-ci de ressentir le bien-être découlant de l'harmonie entre ce qu'il souhaite vivre et ce qui constitue son expérience de vie au quotidien. Il contribue donc de la sorte à donner la capacité au personnage d'assumer son identité, ce que tendra d'ailleurs à confirmer un second aspect de la définition de ce terme.

Ce trait concerne la définition de l'identité dans le sens de ce qui est propre à soi : « Psychol. *Identité personnelle*, caractère de ce qui demeure identique à soi-même [...] *Identité culturelle* : ensemble des traits culturels propres à un groupe ethnique [...] qui lui confèrent son individualité [...] <sup>33</sup> » Une autre façon dont le fantastique permet au personnage d'assumer pleinement son identité est de favoriser le rayonnement ou l'expansion de ce qui a *valeur primordiale* à ses yeux dans son environnement, car :

[...] les gens formulent spontanément cette question [celle de l'identité] sous la forme : « Qui suis-je ? » Or, on ne peut pas nécessairement répondre à une telle question en se nommant ou en déclinant sa généalogie. Notre réponse constitue une reconnaissance de ce qui importe essentiellement pour nous <sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Le Petit Robert, p. 1122.

<sup>32</sup> Les Sources du moi, p. 163.

<sup>33</sup> Le Petit Robert, p. 1122.

<sup>34</sup> Idem., p. 46.

En voyant l'impact que peut avoir le fantastique sur l'identité du personnage principal en permettant l'intégration de traits caractéristiques de celui-ci à son monde extérieur, on saisit mieux la position d'Helene Georgette Brown, qui affirme que :

L'effet fantastique se produit quand le sujet est atteint, touché. C'est pourquoi le sujet- « topic » du texte fantastique est réellement le sujet-égo, dans tous les cas, et sous toutes les formes possibles <sup>35</sup>.

C'est dans cet ordre d'idées, celui d'un sujet personnellement touché par les événements et qui laisse entrevoir au lecteur ce qui lui importe véritablement, que nous allons maintenant parler du néo-fantastique comme d'une forme de littérature de l'intime.

### Le néo-fantastique comme accès privilégié à l'univers d'un personnage

Au fond, ne me semblent dignes d'être racontés que les événements de ma vie par lesquels le monde éternel a fait irruption dans le monde éphémère. C'est pourquoi je parle surtout des expériences intérieures <sup>36</sup>.

Né déjà bien avant le vingtième siècle et développé surtout au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'attrait pour la notion d'intimité ne s'est pas démenti depuis dans le domaine littéraire. Cette reconnaissance du monde intérieur est issue de toute une façon de penser le privé, le public, et finalement l'intimité, qui travaillait déjà l'esprit des auteurs dès le XVIII<sup>e</sup> siècle :

[...] le XVIII<sup>e</sup> siècle aurait inventé l'intime [...] Au-delà des nuances à apporter à une affirmation aussi brutale, il faut admettre que le XVIII<sup>e</sup> siècle reconnaît l'existence d'un ensemble de pratiques obéissant à la seule autorité de l'individu, échappant au contrôle de l'institution et à sa volonté gestionnaire, constituant, au sens métaphorique, un lieu pourvu de frontières, relevant enfin du secret de chacun et marquant sa séparation d'avec la sphère du public. On aura reconnu là, d'abord, le privé <sup>37</sup>, et partiellement l'intime, même si l'on admet que le privé peut apparaître souvent comme sa forme socialisée. Si le privé est ce que l'institution admet ou se résout à admettre comme un espace de liberté ou comme territoire échappant à son droit de regard, l'intime est ce qui appartient à l'individu en propre comme son secret, ce dont il a, lui seul, une connaissance intuitive. Il peut s'agir de pratiques – et elles relèvent alors du privé –, mais aussi et plus encore de sentiments,

<sup>35</sup> L'Effet fantastique : Étude sur la mise en jeu du sujet dans les textes fantastiques des dix-neuvième et vingtième siècles, p. 242.

<sup>36</sup> (Carl Jung) Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées, p. 20.

<sup>37</sup> Voir Philippe Ariès et Georges Duby (édit.), Histoire de la vie privée, tome 3 : De la Renaissance aux Lumières, volume dirigé par Roger Chartier, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1986, 634 p. (Note de l'auteur)

d'une intériorité spécifique qui constituent la nature propre et marquent les différences entre les individus <sup>38</sup>.

Cette forme d'intimité qui s'est manifestée d'abord en littérature par un grand intérêt pour l'écriture du journal intime, de même que pour les correspondances, a été manifeste également par la suite à travers l'ensemble des œuvres associées au courant romantique en littérature. Mais au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'intimité des auteurs dans leurs lettres et dans leurs journaux intimes s'est transposée chez plusieurs en l'intimité d'un narrateur ou d'un personnage : c'est le moment à partir duquel bien des auteurs ont choisi de se mouvoir à travers différents niveaux de distanciation quant aux positions qu'ils ont fait tenir à leurs personnages, plutôt que de s'exposer eux-mêmes directement. Cette façon de faire semble être demeurée fort prisée jusqu'à nos jours pour la mise en place de mondes intimistes, où se mêlent souvent une part de vie imaginaire et d'autobiographie.

Dans les lettres québécoises, cette forme de littérature intime où s'entremêlent par la voix du narrateur les pensées de l'auteur et celles attribuées au personnage, a connu un tout nouvel essor à travers le récit depuis les années mille neuf cent quatre-vingt. Comme le dit Lise Gauvin en présentation de l'Âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80 :

L'âge de la parole [dans les années soixante] renvoyait à une parole manifestaire, celle d'un « nous » proclamant ses revendications à voix haute, cherchant à affirmer une identité douloureuse et combative. Parole populaire aussi : le phénomène du « joual » en littérature tire son origine et sa justification du besoin de faire entendre un langage humilié, symptôme d'une dépossession. [...] L'âge de la prose, dans les années 80, fait succéder le « je » au « nous », l'intime au collectif, le brouillage des voix aux accords de l'orchestre. C'est l'âge par excellence du récit <sup>39</sup>.

En fait, ce qui est plus spécifique aux récits néo-fantastiques de notre corpus par rapport aux autres récits québécois des années quatre-vingt quant à la façon de présenter les personnages et leur intimité dans les récits, c'est que la narration y est faite à la troisième personne, avec le type de focalisation que nous lui connaissons, soit une focalisation-sujet non-déléguée combinée avec une focalisation-objet interne <sup>40</sup>, plutôt qu'une narration à la première personne. Gaétan Brûlotte abonde

<sup>38</sup> GOULEMOT, Jean-Marie, « Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières », MELANÇON, Benoît (éd.), « L'invention de l'intimité au Siècle des Lumières », Littérales, no 17, Nanterre, Université Paris X, 1995, p. 13-14.

<sup>39</sup> GAUVIN, L. en présentation de GAUVIN, L. et MARCATO-FALZONI, F. (éd.), l'Âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80, Montréal, VLB éditeur, 1992, p. 10-11.

<sup>40</sup> Voir le premier chapitre pour plus de détails.

d'ailleurs dans le même sens que Lise Gauvin au sujet de ce trait marqué des nouvelles des années 80 auquel résistent les récits de notre corpus :

[...] le narrateur omniscient est rare dans la nouvelle québécoise des années 80. En général, on confère au narrateur un statut intradiégétique : il est représenté dans l'histoire qu'il raconte et il y est l'acteur principal. Cette présence se réduit souvent à une voix qui parle, qui dit « je », qui monologue, qui raconte sa solitude, sa marginalité, ses expériences anti-héroïques (parce que les héros ont disparu) ou sa perception de la banalité du quotidien<sup>41</sup>.

L'intérieur des personnages principaux de nos récits est donc présenté différemment des autres récits de la même période, ce qui n'empêche cependant pas les récits néo-fantastiques d'atteindre à la même description de l'intime que la plupart des nouvelles des années soixante-dix et quatre-vingt :

Par une évolution très logique, on passe, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, de la nouvelle-instant à la nouvelle monodique, d'une nouvelle qui requiert encore les ressources de l'imaginaire et ébauche une intrigue, même ténue, à une nouvelle qui ne justifie son appellation que par la simulation d'une expérience, tout intérieure, celle-là, et la présence d'un personnage unique dans un instant unique. [...] La nouvelle nous invite-t-elle encore à un suivre un parcours? C'est celui, déroutant, chaotique, imprévisible, d'une conscience livrée à elle-même<sup>42</sup>.

Cette dernière description d'un parcours tout intérieur rappelle le fonctionnement de plusieurs des récits sur lesquels nous nous sommes penchée depuis le début de nos réflexions, bien que l'intrigue se fasse plutôt claire dans les récits néo-fantastiques, vu les indices donnés au lecteur en début de texte sur les inclinations du personnage. Mais l'on sent bien, dans ces propos de Jean-Pierre Blin, qu'une forme de métissage a eu lieu entre la nouvelle et le récit au cours de ces années rendant difficile la tâche de discerner le récit de la nouvelle ou du conte, qui partagent davantage de traits qu'auparavant. Nous sommes donc conciente du malaise qu'il y a à tenter d'établir clairement l'appartenance des textes à l'un ou l'autre genre durant ces années, mais nous décelerons sous peu certaines tendances générales pour chaque type de texte dans notre corpus par rapport à l'événement ou aux actions du personnage<sup>43</sup>. Malgré cela, un point demeure : l'attrait de la plupart des textes brefs pour la narration d'expériences intérieures.

<sup>41</sup> BRÛLOTTE, Gaétan, « Formes de la nouvelle québécoise contemporaine », *l'Âge de la prose*, p. 68.

<sup>42</sup> BLIN, Jean-Pierre, « Nouvelle et narration au XXe siècle. La nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire? », ALLUIN, B. et SUARD, F. (éd.), *La Nouvelle : définitions, transformations*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 120-121.

<sup>43</sup> Cela, grâce aux travaux d'André Belleau, de France Fortier, d'Andrée Mercier et d'Irène Bessière.

Par ailleurs, la littérature fantastique en elle-même est généralement considérée comme un type de texte où l'intimité est à l'honneur :

Alors que la science-fiction propose une vision globale de la société et met en cause un destin collectif, la littérature fantastique privilégie d'abord et avant tout le destin individuel de l'homme et ses états d'âme. Le fantastique est une littérature de l'intériorité, la science-fiction, une littérature de l'extériorité. Dans la première, les sentiments et les sensations s'imposent ; dans la seconde, seuls les concepts et les idées comptent<sup>44</sup>.

Comme nous l'avons mentionné, les récits québécois des années dans lesquelles ont été écrites les œuvres de notre corpus privilégiaient une forme d'écriture qui restait près du monde intime du personnage. Et le fantastique, ne serait-ce parce que les perceptions intérieures du personnage principal y sont nécessaires à l'intégration du surnaturel, présente nécessairement une facette intime ou intérieure de l'histoire, davantage en tout cas que d'autres sous-genres littéraires.

Enfin, le néo-fantastique lui-même est considéré comme la forme de fantastique la plus axée sur le monde intérieur du personnage principal des deux types de fantastiques, puisque dans les récits de fantastique traditionnel, la narration de l'événement fantastique était davantage centrée sur l'action, tandis que dans les récits néo-fantastiques, l'événement fantastique donnerait lieu à une forme de narration « plus interne, plus psychologique, mais où les frontières entre le mode réel et l'imaginaire ne sont plus claires<sup>45</sup> », selon Ursula Rapp.

Ainsi, en donnant la plupart du temps accès au monde intérieur du personnage principal, en centrant les histoires sur ses quêtes intérieures, sur ses profondeurs intimes, en accordant un pouvoir d'action suffisant à ce protagoniste pour que son monde intérieur se superpose sur le monde extérieur, les auteurs de récits néo-fantastiques de notre corpus montrent clairement l'importance qu'ils accordent au monde intérieur et à ce qui constitue l'intimité du personnage principal dans leurs textes. Il faut dire que les récits néo-fantastiques québécois avaient toutes les chances d'être associés aux formes d'écritures les plus intimes de la littérature contemporaine. Ils ont été écrits dans une période favorable à l'intimité dans la littérature québécoise, surtout en ce qui a trait aux nouvelles et autres textes brefs. Ils sont, de plus, fantastiques, et à cause de cela, ils présentent généralement le destin d'un homme plutôt que celui d'une collectivité ; ensuite, ils sont néo-fantastiques, le plus intime

<sup>44</sup> JANELLE, C., « Le fantastique au Québec. Les jeunes auteurs », *Québec français*, no 50, mai 1983, p. 44.

des deux types de fantastique, car il présente le cheminement du personnage non pas tant par les événements qu'il traverse, mais par le biais de son parcours intérieur. Nous verrons dès maintenant comment se traduit plus précisément cet intérêt marqué pour l'intimité dans les récits des recueils d'André Carpentier, de Carmen Marois et de Marie José Thériault.

### L'intimité telle que présentée dans les récits néo-fantastiques à l'étude

Il verra alors ce qu'aucun homme avant lui  
n'a vu, ce qu'aucun ne verra après <sup>46</sup>.

Le personnage principal des récits néo-fantastiques vit des aventures auxquelles peu de gens ont accès, si ce n'est lui-même et le lecteur. Cela ne signifie pas pour autant que les personnages principaux sont complètement isolés, car dans la plupart des cas, ils côtoient d'autres gens, comme les dialogues en témoignent d'ailleurs dans les récits. Les univers fictifs des récits d'André Carpentier et de Carmen Marois sont situés dans un cadre urbain, ce qui fait que peu importe où se trouve le personnage principal, on peut supposer qu'il y a des gens autour de lui et pourtant, rares sont les habitants de la ville qui sont témoins des événements insolites survenus dans le *réel premier* du personnage principal, malgré qu'ils soient parfois affectés par les effets qui résultent du fantastique.

Quant aux milieux où évoluent les personnages de Marie José Thériault, ils sont plus souvent isolés, retirés du monde. Mais si l'histoire des personnages prend des allures intimes, c'est surtout parce qu'ils sont généralement seuls au moment où survient le fantastique et sont privilégiés en ce sens quant à l'expérience qu'ils font du monde. En conséquence, le personnage devient un être d'exception, ne serait-ce que parce qu'il sait ce qu'aucun autre personnage ne sait, et c'est en cela qu'il se voit comme un être à part. Cette solitude a pour effet d'accroître son intimité. Le personnage fait donc des expériences secrètes et le lecteur est convié à entrer aussi dans le secret, à prendre part à cette intimité du personnage en vivant avec lui ces phénomènes exceptionnels, puisque la narration, comme nous l'avons vu au premier chapitre, donne accès aux réflexions immédiates des personnages dans la majorité des textes fantastiques par le biais de la focalisation-objet interne.

---

<sup>45</sup> RAPP, Ursula, « Traditions et intertextualité dans « Belphéron » », ÉMOND, M. (éd.), les Voies du fantastique québécois, Saint-Laurent, Nuit blanche éditeur, 1990, p. 205.

<sup>46</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 81.

L'un des textes où l'exclusion du personnage principal par rapport à son environnement est très fortement ressentie est « Nécrologie », de Carmen Marois. Dans ce texte, Jessica Biehl lit la chronique de nécrologie de son journal de quartier annonçant le décès d'une dame portant son nom. Fortement ébranlée par cet article, elle entreprend d'aller assister au service funèbre de cette dernière, de manière à vérifier qui est cette dame dont elle n'avait jamais entendu parler, malgré qu'elle ait passé sa vie entière dans ce quartier. Elle découvre en cours de route qu'il s'agit bien de son service funèbre et que ce sont bien là les gens qu'elle a connu, mais elle n'est présente que d'esprit et ne parvient pas à se faire entendre ou à se faire voir de son entourage. Un extrait vous permettra de constater la solitude ressentie par le personnage à ce moment grâce à une focalisation-objet interne :

Et toujours cette horrible impression d'irréel, d'intemporel. Cette affreuse sensation d'extériorité par rapport au monde qui l'entourait, sensation qu'elle avait pour la première fois ressentie en remontant la petite rue sinueuse.

La voix du prêtre, les mots qu'il employait résonnaient familièrement à ses oreilles mais de manière étrange... Comme si... Comme s'ils lui étaient parvenus d'une distance infinie, à travers un espace galactique.

Assise au milieu de cette église, parmi tous ces gens qu'elle connaissait bien, Jessica avait le curieux et douloureux sentiment d'être exclue.

Exclue de leur communauté.

Exclue de leur monde<sup>47</sup>.

Le type d'isolement vécu par Jessica découle des facultés exceptionnelles que lui accorde le fantastique en lui donnant la possibilité d'assister à un événement deux semaines avant qu'il n'ait lieu pour les autres personnages.

La comparaison de la solitude de ce protagoniste avec celle vécue par le personnage principal de la Métamorphose de Franz Kafka (récit fantastique rédigé en 1912) nous sera profitable pour saisir les particularités du sentiment d'exclusion vécue par certains personnages de récits néo-fantastiques. Ce récit raconte comment Gregor, le personnage principal de la Métamorphose, s'éveille un bon matin transformé en un insecte que lui-même trouve assez répugnant. Il n'y a que son apparence physique qui a changé, ses sentiments et sa capacité de penser sont restés les mêmes. Dans ce texte, les autres membres de la famille de Gregor sont témoins du résultat de la métamorphose fantastique (personne n'assiste cependant à la transformation, le personnage principal lui-même n'en a pas connaissance puisqu'il dort) et le personnage est enfermé dans sa chambre, puis exclu de sa famille à cause

---

<sup>47</sup> L'Amateur d'art, p. 29.

de son apparence. Il s'agit d'un processus d'exclusion qui vient de la communauté, de l'extérieur du personnage principal, et qui est précédé d'une négation très claire de son identité :

Il faut qu'il disparaisse, s'écria la sœur, c'est le seul moyen, père. Il faut juste essayer de te débarrasser de l'idée que c'est Gregor. Nous l'avons cru tellement longtemps, et c'est bien là qu'est notre véritable malheur <sup>48</sup>.

L'une des principales différences entre la situation de ce personnage et celle d'un personnage de récit néo-fantastique, que ce soit celui de « Nécrologie » ou d'un autre texte, est que le personnage du récit néo-fantastique est davantage un « élu » pour une expérience particulière. S'il se sent isolé, c'est à cause de son potentiel unique, parce qu'il sait quelque chose que les autres ne croiraient ou ne comprendraient probablement pas. Le seul spectateur de ces scènes exceptionnelles auxquelles prend part le personnage principal reste bien souvent le lecteur, qui bénéficie d'un accès privilégié à l'univers du personnage et profite ainsi très souvent d'une vue intérieure sur les événements fantastiques. Sachons tout de même qu'ailleurs aussi, dans quelques textes réalistes du corpus, il arrive que les aventures auxquelles participent les personnages soient très intimes, tellement que parfois même le lecteur n'y a pas accès, comme dans « L'impossible Train d'Anvers » de Marie José Thériault : « Nous sommes devant un seuil qu'il nous est interdit de franchir <sup>49</sup> ». Comme nous l'avons vu plus tôt, l'intimité n'est pas qu'une affaire de récits fantastiques, c'est avant tout une façon d'écrire prisée par les auteurs, qui peut se trouver dans plusieurs textes d'un même recueil.

Différents degrés d'intimité sont instaurés dans les récits, qui peuvent être liés au type de texte créé, grâce à l'accent mis par le narrateur soit sur *l'histoire* qui est racontée (sur les événements), soit sur *le fait de raconter* (de même que sur l'expérimentation ou sur *l'agir* du personnage). C'est là un autre élément qui influe sur l'intimité présente dans certains textes néo-fantastiques. Cela est intéressant dans la mesure où nous pouvons constater par ce biais des distinctions importantes entre les œuvres et les divers recueils à l'étude, les textes de Marie José Thériault s'apparentant généralement au conte (d'inspiration folklorique) et au *récit*, alors que les textes d'André Carpentier et de Carmen Marois relèvent plutôt de la nouvelle.

---

<sup>48</sup> KAFKA, Franz, la Métamorphose et Description d'un combat, Paris, Garnier-Flammarion, 1988, 183 p.

<sup>49</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 37.

Nous verrons dans ce qui suit qu'en partie pour cette raison, leur façon de mettre en place l'histoire et de présenter ce qui est interne au personnage peut être différente.

On constate un intérêt tout particulier pour l'histoire et pour les événements racontés dans l'Amateur d'art et dans Rue Saint-Denis (majoritairement constitués de nouvelles), qui se voit dans les nombreuses précisions concernant les heures, les lieux et en une narration systématique et linéaire de l'histoire pour plusieurs textes. Pour André Belleau, dans sa préface au recueil d'André Carpentier Du pain des oiseaux, cela serait plus particulièrement représentatif de la nouvelle, plutôt axée sur les faits et les événements, donc sur l'histoire :

Si la nouvelle se dégage pour ainsi dire de la durée, c'est qu'elle tend à déplacer notre intérêt de la conscience du héros vers l'événement, vers ce qui lui arrive, vu non pas comme un des possibles attendu de l'existence, mais plutôt comme quelque chose de singulier, d'unique. À la limite, l'événement devient un *cas*<sup>50</sup>.

Dans les récits fantastiques de ces deux recueils, les détails servant à la mise en place du contexte et des décors donnent l'impression qu'il s'agit d'un récit véritable de ce qui s'est passé à un moment particulier de l'histoire humaine, bien encadré d'événements qui l'ont précédé et, si les conséquences du fantastiques ne sont pas irrémédiables pour tous, d'événements qui suivront. Ainsi, comme nous le verrons dans l'extrait du « Coffret de la Corriveau » qui suit, grâce aux nombreuses descriptions d'actions, le lecteur suit d'assez près à la fois les gestes posés par le personnage, et les sentiments de celui-ci, auxquels on se souviendra avoir presque toujours accès dans les récits néo-fantastiques :

Et c'est là qu'elle se retrouva face au coffret, ce coffret stupide qui avait tout déclenché. Poussée par une colère sourde, elle le jeta sur le sol, puis le frappa à nouveau du pied. Le coffret alla s'échouer contre le mur, tout près de la lampe torchère. Un jet de lumière heurta alors la serrure et vint éclater dans les yeux endormis de Mado.

Alors sa colère tomba. Elle pensa, à raison d'ailleurs, que l'histoire du coffret n'avait provoqué qu'une larme de plus, et que si cette larme avait fait déborder le vase, ce n'était que parce que celui-ci était déjà plein. [...]

Elle s'empressa donc de chercher la clé qui [pendait] à son cou et la trouva sans peine, toujours recouvrant le pendentif de Benoît. Elle pensa d'ailleurs un peu à lui, comme à une image lointaine, un souvenir flou, tapi dans le brouillard<sup>51</sup>.

On constate effectivement l'importance accordée dans ce texte à la description précise des actions posées par le personnage et de son effet sur l'environnement, mais

<sup>50</sup> BELLEAU, André, « Pour la nouvelle », Du pain des oiseaux, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 10.

<sup>51</sup> Rue Saint-Denis, p. 73.

entremêlée, comme toujours dans le cadre des récits néo-fantastiques, d'une bonne part des sentiments du personnage. Ce que l'on retrouve peut-être moins systématiquement dans les nouvelles d'autres types.

Le *récit*<sup>52</sup>, quant à lui, serait plus propice à l'exploration de plusieurs aspects de la narrativité et servirait plutôt de lieu d'exposition de la conscience. Aussi, selon Andrée Mercier, le *récit* serait le plus souvent l'évocation d'un itinéraire, de souvenirs ou de rêveries et pour cette raison, il se passerait même aisément d'une intrigue, d'une progression et d'une fin véritable. Ainsi, plus encore que les événements, le fait de raconter et la manière de raconter serait au premier plan du *récit*.

Bien que tous les traits du *récit* ne se remarquent pas simultanément dans chacun des textes de Marie José Thériault, l'itinéraire non-achevé de « La gare », la quête entreprise sans but précis dans « Les maisons murmures », le retour à la case départ dans le raisonnement du protagoniste d'« Alors quoi...? », tout cela ne peut manquer de nous faire remarquer l'importance que le narrateur accorde au parcours intérieur du personnage, à l'*agir* immédiat de celui-ci, plutôt qu'à l'avancement de l'action. Que le personnage chemine vers quelque chose, ce qui est d'ailleurs souvent représenté par un déplacement physique du personnage, et que le narrateur choisisse les termes qu'il faut pour décrire ce cheminement, peu importe où le personnage est situé et combien de temps il y consacre, voilà ce qui prime dans la plupart des textes du recueil de Marie José Thériault. Cette façon de mettre en place les histoires favorise un plus grand degré d'intimité avec le lecteur, puisqu'il a l'impression de suivre pas à pas l'histoire du protagoniste, comme dans les nouvelles, mais plus que jamais à travers l'esprit du personnage.

Après avoir vu que l'appartenance d'un texte à la nouvelle ou au récit pouvait avoir une influence sur le degré d'intimité présent dans les textes, une réflexion sur la place de l'*agir* et sur celle de l'événement dans la narration s'impose également dans la perspective du fantastique canonique et du néo-fantastique. Irène Bessière voyait en 1974 dans les textes fantastiques une *vérité de l'événement*, tandis que dans le roman, ainsi que dans la nouvelle selon elle :

<sup>52</sup> « Sans jamais accéder au statut de genre à part entière, cette classe de textes regroupe indistinctement des relations de voyage, du guerre ou d'enfance, des récits poétiques, fantastiques ou érotiques, des reportages et des récits d'expériences singulières », voici le sens dans lequel ce terme est employé à ce moment-ci, par rapport au sens encore plus large dans lequel nous l'entendons dans le reste du mémoire, qui regroupe indifféremment le conte et la nouvelle. Cette formulation nous vient

[...] l'interrogation du héros sur le réel ne se sépare pas de la question d'identité (qui suis-je ?) et d'un jugement sur le pouvoir personnel et la valeur (que dois-je faire et que puis-je faire ?) ; le thème de l'action ou de l'*agissement* prévaut et explique que l'exploration et la conquête du réel soient inévitablement l'occasion de la connaissance de soi <sup>53</sup>.

Or, l'opposition qu'établit Irène Bessière entre textes fantastiques et nouvelles ne se défend pas aisément, compte tenu que l'un des principaux médiums du fantastique littéraire de nos jours est la nouvelle. De plus, ce qu'elle croyait spécifique aux romans et aux nouvelles, soit la capacité du héros de se questionner pour savoir qui il est et ce qu'il peut faire pour modifier sa situation, se révèle en fait partie intégrante des récits néo-fantastiques. Ainsi, si l'événement selon elle prend plus de place que l'*agir* dans les récits fantastiques, c'est qu'elle n'a pris en considération que les textes de fantastique canonique, ce qui est sous-entendu vu la conception du personnage fantastique que son ouvrage véhicule, soit celle d'un sujet passif qui « examine la manière dont les choses arrivent dans l'univers et en tire les conséquences » et vu sa théorie selon laquelle le récit de l'improbable se construit sur l'impuissance du sujet, puisque « le héros ne sait jamais où il en est et, s'il nous éclaire sur les causes culturelles de la misère individuelle, il ne montre jamais qu'il les domine <sup>54</sup> ». D'autant plus qu'il lui semble nécessaire que le héros et le narrateur correspondent au même personnage « pour que l'irréalité constitutive soit rendue vraisemblable et parce que la différenciation acteur-narrateur créerait une distance critique <sup>55</sup> » qui nuirait selon elle à l'effet fantastique, alors que nous avons vu au premier chapitre qu'un grand nombre de textes néo-fantastiques sont narrés à la troisième personne. On comprend donc qu'en se fiant à ce qu'elle sait du récit fantastique canonique elle ait pu défendre l'idée selon laquelle l'*agissement* du personnage principal des récits fantastiques était beaucoup moins important que les événements qui se déroulaient. C'était sans compter avec la possibilité qu'un personnage puisse se servir sciemment du fantastique pour arriver à ses propres fins.

Bien qu'il semble nécessaire de nuancer les affirmations d'Irène Bessière au sujet des récits fantastiques, ses réflexions sur l'importance de l'*agir* du personnage et de l'événement sont fort intéressantes notamment en ce qui a trait au

---

de FORTIER, France, et MERCIER, Andrée, « Le récit, émergence d'une pratique », dans *Voix et images*, vol. 23, no 3, printemps 1998, p. 439.

<sup>53</sup> *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, p. 14. C'est nous qui mettons en italique.

<sup>54</sup> *Idem.*, p. 218.

<sup>55</sup> *Idem.*, p. 169.

conte traditionnel, dont nous avons eu quelques exemples dans le recueil de Marie José Thériault :

Le conte se présente comme séparé de l'actualité parce qu'il est le récit du devoir-être, de l'anticipation conçue comme attente et définition de la norme. Tel est son paradoxe : son défaut de réalité paraît d'autant plus net qu'il rappelle ou présuppose les jugements et les exigences de la morale religieuse ou sociale du moment dans leur forme naïve – qu'il se donne pour l'expression du droit absolu [...] Le non-réalisme du conte, son merveilleux résultent du passage de l'agissement à l'événement, qui permet de définir les cadres socio-cognitifs comme universellement valides et de les placer hors des pressions et des métamorphoses de l'histoire <sup>56</sup>.

Beaucoup de contes qui s'apparentent aux récits traditionnels se situent donc littéralement à l'opposé des œuvres fantastiques, d'abord dans la mesure où l'événement y est placé au tout premier plan de la narration plutôt que le parcours individuel du personnage. Ensuite parce que le personnage des textes fantastiques a acquis au fil des années (par le passage du fantastique canonique au néo-fantastique) plus de liberté d'action, alors que le personnage des contes d'inspiration folklorique est encore souvent coïncé par les obligations.

En résumé, nous retiendrons que l'*agir* du personnage, de même que l'expérience qu'il fait du monde, est certainement l'un des éléments auxquels le narrateur des récits néo-fantastiques accorde beaucoup d'importance <sup>57</sup> par rapport à ce que l'on constate dans les textes fantastiques canoniques et dans les contes traditionnels.

Le fait que l'écriture des textes de néo-fantastique donne accès à l'intimité des personnages principaux ne nous semble plus faire de doutes. Cependant, l'une des particularités du récit néo-fantastique est qu'il ne semble plus se fier uniquement au « je » comme garant de l'intimité, les auteurs avides de nouvelles techniques d'écriture étant arrivés à faire paraître celle-ci ailleurs. Ainsi, certains textes de Marie José Thériault, dont « Santiago », donnent à voir une forme de subjectivité qui est au premier plan de plusieurs récits des années 1980 et 1990, selon Andrée Mercier :

Le caractère éminemment subjectif du récit se manifeste dans plusieurs cas par ce que l'on pourrait appeler une « énonciation lyrique », c'est-à-dire par une écriture qui emprunte à la poésie un langage analogique ou une apparente

<sup>56</sup> Idem, p. 15-16.

<sup>57</sup> On la vu par exemple avec la propension à l'action de personnages comme Jessica Biehl, dans « Nécrologie » (Carmen Marois), présenté à la page 62 de ce chapitre, et de Santiago, dans le récit du même nom (Marie José Thériault), traité à la page 65-66 de ce chapitre.

désarticulation, qui heurte la syntagmatique de l'histoire et accentue plus encore la parole subjective et son immédiateté<sup>58</sup> [...]

Cette pratique narrative a grandement retenu notre attention dans « Santiago ».

Qu'on en juge par cet extrait :

Il n'y a plus que moi, Santiago, à me demander qui de nous deux a eu raison, qui a eu tort ; rien que moi, debout au milieu des cendres, tes cendres, et ces meubles, ces livres, ces métronomes boueux ; rien que moi, folle de n'avoir pu retenir la lumière, parfaitement vidée, Santiago, et seule parmi les ruines sur cette colline en train de fuir sous mes pieds, sur cette colline gluante et poisseuse et fangeuse et plus grise et plus triste, Santiago, plus noire et plus terrible que toute une vie perdue<sup>59</sup>.

Si le lecteur sent très bien le désarroi du personnage à la lecture du texte, cela est dû en bonne partie à la désarticulation du discours, qui donne l'impression que le personnage est désemparé comme un enfant face à une situation surprenante, il faut l'admettre, dépassant visiblement son entendement. Ce procédé contribue à sa façon à la mise en place du monde intérieur du narrateur-protagoniste, mais affecte aussi la représentation du monde extérieur et permet de voir à quel point le fait de percevoir les effets du fantastique peut bouleverser le personnage. C'est l'expérience tout intérieure, à même les idées confuses du personnage, qui est ici transposée pour le lecteur.

L'intimité naît aussi dans les textes de l'impression qu'a le lecteur d'évoluer dans le même décor que le personnage, de connaître à la fois les rues où il se promène et les sentiments de celui-ci, car les environnements créés sont très souvent révélateurs du cheminement intérieur du personnage. Les récits néo-fantastiques du corpus s'avèrent intimes, ne serait-ce que pour la raison suivante : même lorsqu'il est question de l'environnement extérieur, les éléments décrits et la façon dont ils sont décrits font en sorte de mettre en évidence l'intérieur.

Les lieux sont par exemple mis en place de façon assez vague dans l'Envoleur de chevaux, ils restent fort souvent indéterminés. En fait, ces lieux et ces objets constitutifs du décor visent à créer une ambiance et sont surtout symboliques. La gare notamment, qui sert d'élément de base au décor du récit du même nom (« La gare ») est le lieu de toutes les possibilités, de tous les départs, pour la quête

<sup>58</sup> « Le récit, émergence d'une pratique », p. 472.

<sup>59</sup> L'Envoleur de chevaux, p. 19.

entreprise par le personnage : « Elle entrera alors dans un monde infini et enclos, comme un tableau, comme une gare <sup>60</sup> ».

Quant à l'immense palais dans lequel habite Lucrèce, dans le texte portant son nom, il présente les murs, les draperies, le personnel qui permettent de s'assurer de l'ampleur des pouvoirs du personnage, alors qu'elle transforme tout autour d'elle en amas de glace. Le palais est le décor idéal pour celle qui est devenue reine des lieux en se soumettant tout ce qui constitue son environnement :

Elle sourit d'aise à la vue de sa propre chambre avec son lit orné de singuliers glaçons fixés au dais comme des lambeaux de moustiquaire, reconnu sous le givre son linge fin et ses dentelles raidies ; elle se fraya un chemin à travers les cristaux, les aiguilles, les flocons, puis elle s'allongea en croisant les mains sur la poitrine et, blanche prêtresse dans son décor de cathédrale, dans son théâtre extravagant, belle gisante sur son sarcophage, elle se laissa lentement envahir par le froid <sup>61</sup>.

Plutôt que de représenter à l'intérieur de la fiction des lieux issus de la réalité concrète, non littéraire, Marie José Thériault forge les décors en fonction des événements vécus par les personnages. Cette façon de faire donne lieu à une atmosphère tout à fait surréaliste dans certains textes, comme dans « Santiago », où le personnage rêve d'un monde équilibré, mais évolue dans un monde peint à la façon de Dali, visiblement plus affecté par le chaos qu'ordonné :

Un coffre, au beau milieu de la pièce, se tenait en équilibre sur l'une de ses arêtes, ressemblant de la sorte à une toupie arrêtée à mi-course. Tout à côté, par terre, un lutrin couché sur lequel reposait un livre à belle reliure. Devant une cheminée, une commode accueillait dans un tiroir ouvert un chandelier à sept branches dont l'une, cassée, avait été déposée sur du coton dans un petit panier d'osier. Un piano-forte tournait son clavier vers le mur tandis que dessus agonisait un métronome mou, parfaitement flasque, qui épousait comme un fromage le coin arrondi du couvercle <sup>62</sup>.

C'est à ce type de décor que fait référence Barbara Trottier dans un article portant sur *L'Envoleur de chevaux* lorsqu'elle dit que :

Mots et choses, êtres vivants, pensées, rêves, ainsi que les objets que jusqu'à maintenant nous avons eu le tort d'appeler inanimés, tous ont leur vie propre en même temps que leur interdépendance, les uns vis-à-vis des autres <sup>63</sup>.

Chaque partie constituant l'univers fictif, élément du décor comme acteur du récit, entretient des relations privilégiées avec les autres et tend globalement vers un but,

<sup>60</sup> *L'Envoleur de chevaux*, p. 12.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>63</sup> « *L'Envoleur de chevaux et autres contes* de Marie José Thériault : une Orientale de chez nous », p. 190.

qui serait dans le cas de « Santiago » et de « Lucrèce » celui de présenter l'ampleur du défi à relever pour le personnage principal. Alors que dans le conte folklorique le personnage principal est soit bon, soit méchant, et que c'est tout ce qu'il importe de savoir sur son caractère, on saisit vite les enjeux intérieurs liés aux actions du personnage principal des récits néo-fantastiques, et ce, même quand il est anonyme, car la représentation de l'ensemble de l'univers fictif, jusque dans ses aspects visuels, dans ses décors, vise autant à l'élaboration d'un monde qu'à la définition du personnage, de sa situation intérieure et des possibilités qui l'attendent.

Si on a tendance à croire que la description est encore le moyen privilégié pour mettre en place les êtres et les lieux d'un récit, on sera peut-être surpris de voir à quel point l'équilibre a été transformé entre la description et la narration dans les textes à l'étude. En fait, même la définition de ce que l'on entend par « description » nous semble mériter une attention particulière dans le contexte des textes littéraires brefs, puisque la brièveté des récits favorise également celle descriptions. Marie José Thériault, André Carpentier et Carmen Marois, à l'image certainement de plusieurs auteurs de récits courts évitent la plupart du temps les digressions proprement descriptives. Il y a pourtant dans leurs oeuvres de nombreuses précisions sur les personnages et sur les décors. C'est la raison pour laquelle la conception de la « description » proposée par Jean-Michel Adam nous semble appropriée : « On passe ainsi de la description en tant qu'unité de composition textuelle – *séquence descriptive* – à la simple *proposition descriptive* insérée dans un texte narratif ou argumentatif <sup>64</sup> ». Dès lors, il nous est possible de considérer chaque expression indicielle comme un élément descriptif dans la mesure où il donne des informations sur les personnages ou sur l'environnement. Ainsi, les mondes intérieur et extérieur dans les récits à l'étude sont le plus souvent mis en place par le biais d'une narration descriptive.

« Les maisons murmures » de Marie José Thériault donnent une bonne idée de cette manière de décrire l'extérieur, par laquelle le narrateur ne tranche pas lui-même pour établir ce qui fait effectivement partie du décor et ce qu'il n'est que plausible que le personnage, et le lecteur à sa suite, rencontrent sur leur chemin :

*Il arrive fréquemment au long des chemins de campagne qu'aux parfums d'herbes vienne s'ajouter, à cette heure matinale, une senteur de brûlé presque indiscernable présageant une journée d'équateur, puissante et torride, qui*

<sup>64</sup> ADAM, Jean-Michel, la Description, Paris, P.U.F., 1993, p. 90.

tressera les prés en nattes pâles. *Il y aura bien des bêtes de trait, des bœufs trapus pour les piétiner, et l'on entendra certainement sous leurs sabots des craquements de seigle ou de fêtuques. Peut-être aussi la voix cassante d'un paysan nous parviendra-t-elle* <sup>65</sup> [...]

Cet extrait, en plus d'illustrer une forme de narration descriptive, montre à quel point l'ambiance produite par les décors peut parfois primer sur le détail des lieux. À ce titre, dans une analyse portant sur « La Bouquinerie d'Outre-temps » d'André Carpentier, Michel Lord parle d'une forme de « description non-description » ou d'une qualification affective de l'espace pour le personnage, plutôt que d'une véritable description des lieux, notamment au moment où Luc Guindon, le personnage principal de ce récit, traverse le carré Saint-Louis sans trop porter attention à ce qu'il voit :

Pour la première fois, depuis qu'il habitait ce quartier qu'il aimait tant, Luc traversa le carré Saint-Louis sans penser, comme il le faisait habituellement, à tout ce qu'avait représenté ce parc pour de nombreuses générations de francophones ; il ne chercha pas des yeux non plus les jeunes étudiantes du Cégep du Vieux-Montréal qui venaient souvent s'y asseoir <sup>66</sup> [...]

Michel Lord affirme à propos de ce type de caractérisation de l'espace :

Cette description – non-description d'une partie du Montréal contemporain se trouve tout de même à qualifier affectivement le rapport que le protagoniste entretient avec un espace « qu'il aimait tant », à focaliser le discours sur deux négations d'« actions » habituellement effectuées par le protagoniste (ne pas penser et ne pas chercher des yeux) et à orienter la lecture tant de l'acteur que du lecteur abstrait sur une certaine représentation du passé, marquée par le plus-que-parfait et la mention des générations antérieures qui ont habité cet espace <sup>67</sup>.

On constate donc dans les textes la primauté accordée à la narration par rapport à une description stricte des lieux, de même que les liens étroits unissant le personnage central et le monde extérieur des récits qui régissent la mise en place de ce dernier. Ainsi, dans « Les maisons murmures », il n'est pas étonnant que le décor qui se cherche, puisqu'il n'est fait que de possibilités, ait été créé pour mettre en scène un personnage en quête de quelque chose (dont la nature et le but ne lui seront révélés que lors de l'achèvement de sa quête) et que ce soit là le motif principal du récit :

[...] la description, même si elle est, peut-être avant tout, le lieu d'une ostentation, d'une démonstration, le lieu d'un « effet de vocabulaire » de la part du narrateur, entretient bien évidemment, toujours, des liens privilégiés

<sup>65</sup> *L'Envoleur de chevaux*, p. 24. C'est nous qui soulignons.

<sup>66</sup> *Rue Saint-Denis*, p. 100.

<sup>67</sup> *La Logique de l'impossible*, p. 156.

avec les structures narratives globales (« profondes », transformationnelles) de l'énoncé. En particulier, et pour prendre un exemple, les liens entre *description* d'une part, *personnage* d'autre part, entre caractérisation et caractère (*character*), « sujet » (motif descriptif) et Sujet (avec une majuscule) sont, très certainement, des liens tout à fait privilégiés<sup>68</sup>.

Bachelard nous dit que « [l'] espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu<sup>69</sup> ». Dans notre corpus, non seulement est-il vécu par le narrateur qui l'a mis en place, mais aussi par le personnage, qui en explore toutes les avenues.

Nous savons maintenant que l'ensemble des constituants de l'univers fictif tendent à préciser les contours du personnage principal et induisent le lecteur à porter attention aux différentes expériences possibles pour le personnage dans plusieurs récits néo-fantastiques. Même en montrant ou en construisant l'extérieur, les questions qui sont mises en évidence visent l'intérieur, ce qui appuie l'idée selon laquelle les textes néo-fantastiques, par divers procédés, montrent leur parenté avec les formes de littérature de l'intime.

Ainsi, dans les textes néo-fantastiques, non seulement la structure des récits est basée sur des éléments (aspirations et manques) issus du monde intérieur des personnages, comme nous l'avons vu au premier chapitre, mais les événements sont racontés de telle sorte que le lecteur reste concentré sur les émotions et sur le destin d'un personnage central qui vit une aventure unique, généralement à la fois comme témoin et comme participant. Le personnage principal de ce type de récit multiplie ses talents en fonction des possibilités que lui procurent le fantastique. Tout cela fait en sorte que le protagoniste peut se définir non plus en fonction de l'univers qui l'entoure, mais plutôt à partir de ce qu'il est, de ce qui lui est interne.

<sup>68</sup> HAMON, Philippe, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981, p. 110.

<sup>69</sup> BACHELARD, Gaston, la Poétique de l'espace, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 17.

## CHAPITRE 3

### Conception de l'être humain, de l'écriture et de la réalité représentées dans les récits néo-fantastiques

Oui, c'est comme si cette étrangeté qui m'avait si longtemps séparé du monde avait maintenant pris place dans mon monde intérieur, me révélant à moi-même une dimension inconnue et inattendue de moi-même<sup>1</sup>.

Nous avons tenté de montrer, dans les chapitres précédents, que la division entre l'intérieur et l'extérieur du personnage principal, de même que les jeux de pouvoir qui s'instaurent entre eux jouent un rôle déterminant dans la structure de l'ensemble des récits fantastiques. Nous avons voulu, de plus, mettre en évidence le fait que le récit de type néo-fantastique ne présente l'opposition intérieur / extérieur que pour mieux mettre en valeur la prédominance du monde intérieur du personnage sur l'environnement et sur les événements. Nous allons voir à présent en quoi la conception de l'être humain que l'on peut dégager de ces traits des récits néo-fantastiques est, en fait, clairement, reprise de la modernité.

### Modernité philosophique des textes néo-fantastiques

D'abord, l'irruption de l'intime à plusieurs niveaux du récit néo-fantastique – autant dans la narration des événements, que dans la mise en place du monde extérieur<sup>2</sup> – rappelle grandement l'attrait marquant du sujet et de la littérature modernes pour le « moi » et pour tout ce qui relève du monde intérieur. Que nous pensions à la relation antagonique qu'entretient le personnage principal des récits néo-fantastiques avec sa collectivité, puisqu'il se sent à part des autres, étant « l'élus<sup>3</sup> » entre tous, ou que nous pensions aux recherches intérieures que certains personnages principaux entreprennent (rappelant celles des romans personnels qui « exprime[nt] les difficultés d'une personne en quête d'elle-même, et la lenteur d'une

---

<sup>1</sup> Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées, p. 408.

<sup>2</sup> Souvenons-nous du développement sur l'intime présenté dans le deuxième chapitre. La narration est concentrée sur les expériences du personnage principal et la mise en place du monde extérieur passe souvent par ce qui a valeur déterminante aux yeux du personnage principal.

<sup>3</sup> Nous avons parlé de ce phénomène au cours du deuxième chapitre. Rappelons-nous qu'il s'agit là de l'image que la plupart des poètes se réclamant de la modernité avaient d'eux-mêmes : « Se tenir à l'écart des satisfactions ordinaires peut aussi signifier : rester à l'écart d'autrui, dans les marges de la société, incompris, méprisé. Cette idée a engendré de façon récurrente une image du destin de l'artiste au cours des deux derniers siècles, qui s'est traduite soit par un apitoiement larmoyant sur soi dans la lignée du *weltschmerz* werthérien, soit par un détachement et une absence de dramatisation comme s'il s'agissait d'un dilemme inévitable ». Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne, p. 531.

crise que le personnage a peine à résoudre <sup>4</sup> », romans reconnus pour être l'une des formes modernes de la littérature), les corrélations entre les traits du récit néo-fantastique et la modernité nous semblent suffisamment appréciables pour qu'il soit intéressant d'en explorer quelques avenues.

L'individualisme moderne serait, selon Charles Taylor, composé de deux aspects essentiels, le premier étant la reconnaissance de la singularité de chacun (dont le fondement est l'exploration de soi), et le second, la responsabilité de soi (dont la base est la maîtrise de soi). Ces deux notions sont présentes à l'intérieur des textes néo-fantastiques de notre corpus, si bien que nous consacrerons à l'analyse de l'un, puis de l'autre, les deux prochaines sections de ce chapitre.

### Les quêtes de sens et la modernité

Selon Raphaël Molho,

L'écriture intime se présente, dès l'aurore du romantisme, comme une écriture personnelle suscitée par l'expérience d'un gouffre intérieur et par le désir de le combler. Les œuvres qui naissent de cette expérience nous proposent des « guérisons » de ce « mal du siècle » par des structurations <sup>5</sup> de l'intériorité <sup>6</sup>.

Plusieurs œuvres de notre corpus sont porteuses de ce désir de combler un vide intérieur, attribué dans ce cas aux personnages principaux des récits. Cette impression de vide ressentie par les personnages est d'ailleurs, selon nous, l'un des aspects qui restent à l'esprit du lecteur au sujet de l'ensemble du recueil de Carmen Marois <sup>7</sup>. Le personnage principal d'« Une vie de chien », notamment, renonce sans peine à sa forme humaine pour se transformer en chien : vous conviendrez aisément que sa vie doit être complètement banale et insatisfaisante, et ses relations interpersonnelles, extrêmement décevantes pour qu'il ne voie que des avantages à sa

<sup>4</sup> Ceux-ci seraient apparus à l'extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et se seraient développés tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle selon GIRARD, Alain, « Évolution sociale et naissance de l'intime », MOLHO, Raphaël et REBOUL, Pierre (éd.), *Intime. Intimité. Intimisme*, Lille, Éd. Universitaires, 1976, p. 49. Et nous verrons dans ce qui suit qu'il s'agit de l'un des traits que l'on trouve très fréquemment dans les récits de notre corpus.

<sup>5</sup> Il entend le terme « structuration » dans le sens d'une mise en forme par le biais des mots.

<sup>6</sup> Molho, Raphaël, « Regard intime et construction de soi », dans *Intime. Intimité. Intimisme*, p. 120.

<sup>7</sup> Ce vide existentiel est présent dans la plupart des textes, qui sont en majorité du type néo-fantastique, mais il l'est aussi dans les textes réalistes et fantastiques canoniques qui sont intégrés au recueil. Les différences entre les types de textes en ce domaine sont le plus souvent liées à la résolution (permanente ou non selon les récits) de cette situation dans les récits néo-fantastiques et réalistes, et à l'illustration d'une forme de défaite du personnage dans les récits du fantastique canonique. Pour ce qui est des contes merveilleux, le résultat est assez varié.

métamorphose. Un autre texte du recueil *L'Amateur d'art*, « La loterie <sup>8</sup> », met en scène un personnage dont l'existence est privée de sens, puisque celui-ci réalise qu'il tient à la vie uniquement lorsqu'il est certain de la perdre, lorsqu'une femme menace de le tuer avec un fusil :

Et dire que quelques heures plus tôt il croyait encore que cela lui était égal de mourir.

Une mauvaise plaisanterie... Qui avait réussi et qui bientôt allait se terminer.

-Vous avez joué à qui gagne perd, poursuit placidement l'étrange personnage. Vous avez gagné... donc perdu. C'est simple il me semble.

- Mais nous êtes cinglée ! Jamais de ma vie je n'ai joué à ce jeu idiot. Vous devez faire erreur.

Elle tenait toujours le canon de son arme fermement pointé sur lui <sup>9</sup>.

Il lui a fallu être mis au pied du mur pour tenter de trouver une façon de s'en sortir, fouillant ses poches nerveusement pour retrouver son billet, tout en essayant de convaincre la femme responsable de la loterie qu'elle devait s'être trompée d'individu <sup>10</sup>. Le sentiment de mener une existence dérisoire se trouve également dans « Victoria Hôtel », un autre texte de Carmen Marois, où le seul but de la vie du personnage principal, celui qui attend impatiemment l'ascenseur, est de se dépêcher (d'en finir, dirions-nous après avoir pris connaissance des conséquences liées au fait de se dépêcher incessamment <sup>11</sup>). On voit ce vide aussi dans « L'amateur d'art », où le personnage principal n'aime de la vie que l'art et la solitude, et ne donne pas l'impression de regretter de n'avoir plus que l'espace d'un tableau pour vivre, une fois qu'il a été littéralement absorbé par sa dernière acquisition. Cette absence d'intérêt pour la vie est remarquable également dans le récit « La vieille horloge <sup>12</sup> », dans lequel une vieille dame attend avec hâte l'arrêt de l'horloge qui devrait annoncer la fin de sa vie. Ce ne sont pas là tous les textes du recueil de Carmen Marois où l'on note que les personnages principaux voient l'existence comme une expérience ennuyeuse et futile, mais ces exemples suffisent tout de même à constater que ce n'est pas là exception à la règle, au contraire. En fait, ne serait-ce parce que le personnage principal de la plupart des récits de notre corpus ressent un manque important dans sa

<sup>8</sup> Il s'agit d'un texte relevant du fantastique canonique.

<sup>9</sup> *L'Amateur d'art*, p. 53.

<sup>10</sup> L'énergie du désespoir pousse le personnage principal à essayer d'empêcher son exécution, mais on peut imaginer que la même volonté employée par ce personnage à trouver la solution au vide qu'il ressent aurait pu être suffisante, dans le cadre d'un récit du registre néo-fantastique, à résoudre son manque d'intérêt pour la vie.

<sup>11</sup> Ce personnage, on s'en souviendra, finit par dévaler les douze étages de l'hôtel en tombant d'une ancienne cage d'ascenseur vide.

vie, cela est suffisant, dans bien des cas, pour causer chez lui une impression de vide ou d'insatisfaction par rapport à l'ensemble de sa situation.

Ainsi, comme on a pu le voir, les représentations de vies insensées se succèdent dans le recueil l'Amateur d'art. Et quand le sens de l'existence des personnages ou leur style de vie <sup>13</sup> n'est pas directement remis en question par le personnage principal, c'est l'auteur qui semble le mettre en doute en montrant l'issue négative des événements pour certains personnages qui croient que leur vie s'organisera par elle-même s'ils gagnent un gros montant d'argent, comme dans « La loterie », ou pour ceux qui veulent aller vite à tout prix, comme dans « Victoria Hôtel », et qui ne courent, en fait, que plus vite vers leur mort.

Ces représentations d'existences en déroute ne manquent pas de nous rappeler quelques préoccupations de l'homme moderne, pris de vertige face à l'absence de points de repères, comme le dit Charles Taylor :

[...] pour nous [les modernes], le monde perd tout contour spirituel, il n'y a rien qui vaille la peine d'être entrepris, nous appréhendons un vide terrifiant, une sorte de vertige, voire une rupture de notre univers et de notre espace vital <sup>14</sup>.

Selon lui, ce sentiment de vide ou de vertige ressenti par le sujet moderne serait dû en grande partie au fait qu'il n'a pas les réponses aux questions essentielles qu'il se pose :

Plusieurs de nos contemporains, tout en étant peu attirés par la tentative naturaliste d'écarter l'ontologie et tout en reconnaissant, au contraire, que leurs réactions morales montrent qu'ils se fondent sur quelque chose, restent perplexes et incertains dès qu'il s'agit d'en préciser la nature. [...] Ils s'accordent pour dire que par leurs croyances morales ils reconnaissent un certain fondement dans la nature et la condition humaines qui rend les êtres humains dignes de respect, mais ils avouent qu'ils ne peuvent souscrire avec une entière conviction à aucune définition particulière [...] qu'on leur propose. *Une difficulté analogue surgit, pour nombre d'entre eux, du problème qu'implique la tentative de rendre la vie humaine digne d'être vécue ou de ce qui donne un sens à leurs vies personnelles. La plupart d'entre nous en sommes encore à chercher des réponses. Il s'agit là d'un problème typiquement moderne* <sup>15</sup> [...]

---

<sup>12</sup> Ce texte peut être considéré comme un récit réaliste ou étrange.

<sup>13</sup> Il correspond à celui de la plupart des individus du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>14</sup> Les Sources du moi, p. 34.

<sup>15</sup> Idem., p. 24. C'est nous qui soulignons.

Ce sentiment d'incomplétude de l'homme moderne est ce qui donnerait lieu aux quêtes de sens qu'il entreprend dans sa vie personnelle, ce dont nous trouvons des traces, sous différentes formes, jusque dans plusieurs textes littéraires récents.

Heureusement pour les personnages du registre néo-fantastique, le surnaturel intervient au cours du récit et leur accorde un pouvoir-faire qui les motive à sortir de la situation inconfortable où ils se trouvent. On voit donc, dans la vie des personnages principaux, des réorientations majeures visant à redonner sens à celle-ci<sup>16</sup>.

Étudiant les recueils d'André Carpentier et de Marie José Thériault, nous voyons que le personnage principal ressent dans plusieurs textes un malaise comparable à celui éprouvé par les personnages de Camen Marois, mais qu'en plus, il est souvent pleinement conscient de ne pas posséder les réponses aux questions essentielles qui le tracassent. Souvenons-nous du personnage principal du récit « Les sept rêves et la réalité de Perrine Blanc », issu de Rue Saint-Denis<sup>17</sup>, qui entreprend une thérapie pour remédier à l'angoisse, au mal de vivre qui l'étreint un peu plus chaque jour :

Or, aujourd'hui, Perrine a trente ans. Et cette idée lui est insupportable ! Considérant son rythme de vie et ses fréquents déséquilibres nerveux, elle se sent plus près de l'arrivée que du départ, de l'impact que de la détonation. Cela produit d'ailleurs en elle une sorte de chatouillement désagréable entre le cœur et l'estomac, comme un boulet, une masse de matière inconnue et corrosive qui lui pèse sur les entrailles et la ronge de l'intérieur. Aussi, depuis quelques semaines, ses nuits sont-elles inondées de cauchemars, et tous les instants de sa journée, d'obsessions, d'angoisses et de tourments. De plus en plus sa main tremble ; son corps souvent a froid. Elle pleure aussi sans trop savoir pourquoi<sup>18</sup>.

Perrine souffre visiblement d'un mal psychologique intense, d'un mal qui la détruit, dont elle ne connaît pas la cause, et qu'elle a peine à gérer surtout, comme on peut le voir dans cet autre extrait :

Jusqu'ici, dans l'espoir de vaincre son mal, elle a d'abord pris des vacances prolongées en Floride ; mais il y avait là une colonie de Québécois tellement dense qu'elle n'en tira aucun dépaysement. Puis ce furent le yoga, le judo, le

<sup>16</sup> Rappelons-nous des transformations qui ont lieu dans la vie des personnages principaux, dont nous avons parlé dans la section sur le « Pouvoir-faire et savoir-faire des personnages » du deuxième chapitre.

<sup>17</sup> Pour un bref rappel du canevas de ce récit d'André Carpentier, voir la section concernant l'impact de la perception des événements surnaturels sur la représentation de la réalité dans le chapitre 1, p. 17 et p. 25-26.

<sup>18</sup> Rue Saint-Denis, p. 20.

ballet-jazz. Mais, à chaque occasion, des discordes de nature amoureuse venaient briser l'harmonie des groupes auxquels Perrine s'était greffée. Car Perrine est belle. Très belle ! Trop belle, pense-t-elle, et tellement désirable...

Et, finalement, ce furent les calmants ; mais cela, comme de bien entendu, la poussa plus irrémédiablement au fond du gouffre<sup>19</sup>.

C'est bien parce qu'elle sent qu'elle ne parviendra pas à se défaire par ses propres moyens de son mal de l'âme qu'elle accepte l'offre de Mathieu Levant de participer à la « thérapie des sept rêves », bien qu'elle se doute qu'il y ait une bonne part de charlatanisme dans l'entreprise de Mathieu. Ce personnage est donc pleinement conscient du fait qu'il ne sait plus où il en est dans sa vie. S'il se sent plus « près de l'arrivée que du départ » à trente ans seulement, c'est vraisemblablement qu'il ne s'est pas encore fixé de but vers lequel tendre, n'a pas donné sens à sa vie, ce à quoi il tente de remédier par cette thérapie. Un désir semblable de donner un nouveau sens à sa vie est éprouvé par le personnage principal du récit « La cloche du Bi », dans lequel Arsène, « mieux connu sous le sobriquet de Bi<sup>20</sup> », dont la famille souffre grandement de la crise économique de 1929, tente sa chance en allant visiter une maison hantée, car il a entendu dire que celle-ci serait donnée à celui qui parviendrait à y survivre quelques heures. C'est donc l'attrait du personnage pour de nouvelles conditions de vie, pour une existence plus facile, qui le poussent à prendre le risque d'y accéder, au péril de sa vie. Un autre récit de Rue Saint-Denis où a lieu une forme de réorientation majeure dans la vie des personnages principaux (car dans ce cas, ils sont deux) est « Le mage Pichu, maître de magie », où cette fois, la nécessité de revoir leurs objectifs de vie pour les personnages n'est pas seulement sous-entendue, mais est clairement mentionnée : « Puis ils s'en allèrent déambuler dans l'aube à la recherche d'un peu de répit... et d'un nouveau sens à donner à leur vie<sup>21</sup> ». La question de l'orientation donnée à une vie est mise en texte également dans un autre récit du recueil, « La mappemonde venue du ciel ». Dans ce texte, le personnage fait un survol des lieux où il a habité sur une carte géographique et remet ainsi en place toutes les pièces du casse-tête de sa vie pour en faire la démonstration à son petit-fils. En rassemblant ses souvenirs et en relatant les choix qu'il a faits au fil des ans, le grand-père montre à l'enfant le sens qu'il a choisi de donner à sa vie :

---

<sup>19</sup> Idem., p. 20.

<sup>20</sup> Idem., p. 55

<sup>21</sup> Idem., p. 46.

- À l'âge de dix-neuf ans, je suis allé vivre à Paris avec ta grand-mère. [...]
- Lorsque ta grand-mère mourut, à la naissance de ton oncle Raoul, en trente-sept, j'envoyai les enfants chez des parents de Nancy et Strasbourg... [...]
- Puis je partis pour Pékin, ici. [...]
- Ensuite... Eh bien ! après plusieurs années à aimer ces gens, je suis venu ici, rejoindre ta mère qui venait de te donner naissance. Ici <sup>22</sup>...

Cet exposé du vieil homme à l'enfant donne une idée du chemin qu'il a parcouru, mais aussi du caractère et des valeurs du vieil homme, qui a choisi, après plusieurs années d'éloignement, de venir aider sa fille à la naissance de son enfant. Le fait qu'il prenne le temps de mettre en mots ce cheminement et qu'il en pointe méthodiquement les principaux centres sur une carte pourtant étrange <sup>23</sup>, montre l'importance que le vieil homme accorde à ces changements de cap dans sa vie, qui sont très certainement liés au sentiment de sa valeur personnelle <sup>24</sup>. Même l'image que l'enfant a de son grand-père se trouve modifiée suite à ce bilan :

[...] l'enfant ne voyait plus son grand-père avec les mêmes yeux. Il sentait la bête aventurière dans cet homme aux traits durs, à la peau tannée et aux cheveux blancs épars. Et, sans doute pour conserver intacte cette impression de grandeur <sup>25</sup> [...]

Ainsi, la narration des événements centraux de son existence par le personnage principal témoigne d'une tentative d'en faire valoir la ligne conductrice, et ce, probablement autant pour lui que pour celui qui l'accompagne.

Les quêtes de sens concernant les vies individuelles, auxquelles s'ajoutent les quêtes d'équilibre ou d'harmonie du monde, sont représentées de même dans plusieurs textes de Marie José Thériault <sup>26</sup>. Dans « Les maisons murmures », le

<sup>22</sup> Idem., p. 51-52.

<sup>23</sup> Cette carte est venue du ciel et avait d'abord l'allure d'un gros cube noir, qui s'est ensuite transformé en petits amoncellements de cendres de manière à former une carte géographique. Il y aurait là de quoi distraire un personnage de faire un exposé complet de sa vie, si cela n'était pas essentiel à ses yeux.

<sup>24</sup> Voici le lien qu'établit Charles Taylor entre le fait de raconter sa vie et celui d'avoir conscience de sa valeur personnelle : « J'ai soutenu que, afin de donner un sens minimal à nos vies, afin d'avoir une identité, nous avons besoin d'une orientation vers le bien, donc un certain sens des discriminations qualitatives, de ce qui est incomparablement supérieur. Nous comprenons maintenant que ce sens du bien doit se rattacher à la conception que nous avons de notre vie comme d'un récit qui se développe. Mais c'est énoncer une autre condition fondamentale de notre sens de nous-mêmes que de comprendre nos vies sous la forme d'un récit ». Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne, p. 71.

<sup>25</sup> Rue Saint-Denis, p. 52.

<sup>26</sup> Dans ce recueil, comme dans celui de Carmen Marois, les quêtes de sens présentées sont réparties dans l'ensemble des textes et non seulement dans les textes néo-fantastiques. Ce qui diffère encore une fois à ce sujet, c'est la résolution (au moins momentanée, mais parfois aussi définitive) de la quête qui est habituellement présentée dans les récits néo-fantastiques, tandis que le non-sens reste entier dans le récit de science-fiction, de même que le désordre reste total dans le conte merveilleux où l'on

personnage marche d'une maison à l'autre, de manière à mieux connaître d'abord son environnement, constitué de maisons qui murmurent, puis de manière à trouver ce qui, dans sa vie, l'a poussé à entreprendre des recherches sur le chant des maisons. Tout cela le mène à apprendre que le chant émis par une maison peut donner à celui qui l'écoute un bon nombre d'indices au sujet des maîtres des lieux, ce dont se sert finalement le personnage principal pour découvrir dans quelle maison s'installer pour que sa vie prenne « la forme pleinement sphérique d'un chant tout à fait achevé <sup>27</sup> », cela, en fonction du chant auquel donne lieu l'homme qui y habite en guettant son arrivée :

Une silhouette venait d'apparaître sous un arc de la petite aile, semblant l'occuper tout entier. Bien que de stature moyenne, l'homme habitait son espace avec la démesure d'un dieu. Non. En réalité, il n'exsudait pas un rayonnement olympien, mais la séduction animale du fauve qui, ayant circonscrit son territoire, y règne et le défend <sup>28</sup>.

Dans le récit « Alors, quoi... ? », le personnage cherche quant à lui un sens à l'aventure rocambolesque à laquelle il a pris part, qui a commencé alors qu'il se rendait à la quincaillerie, activité banale en soi, et de laquelle a pourtant résulté un dédoublement de sa personne aussi incompréhensible qu'inattendu. Ainsi, encore une fois, le personnage principal cherche énergiquement dans ce texte un sens à donner au phénomène fort étrange qui survient dans sa vie et la bouleverse complètement. Dans le récit intitulé « La gare », on voit se dessiner une quête de sens à travers l'attente du personnage à l'égard d'un train qui devrait lui permettre d'aller vers des lieux infinis, vers un ailleurs qui lui donnerait accès à une vie plus signifiante, bien que le personnage ne sache pas encore exactement vers quoi il ira <sup>29</sup>. Le personnage principal de « Santiago », quant à lui, entreprend rien de moins que de rétablir l'ordre, non seulement dans sa vie, mais dans le monde fictif en entier. Cela, alors qu'il tente d'aider Santiago, un autre protagoniste, à pousser une cloche de verre jusqu'au centre d'une colline, ce qui, une fois bien situé, devrait contribuer à replacer les objets dans leur position habituelle, à répandre la lumière,... bref, à rétablir l'harmonie du monde <sup>30</sup>.

---

voit une quête de sens. Exception à la règle, le récit néo-fantastique « Alors, quoi... ? » de Marie José Thériault, où le personnage attend toujours sa réponse à la fin de la narration.

<sup>27</sup> *L'Envoleur de chevaux*, p. 35.

<sup>28</sup> *L'Envoleur de chevaux*, p. 29.

<sup>29</sup> Nous avons abordé cette quête du personnage principal au premier chapitre, p. 41-42.

<sup>30</sup> Pour plus de détail, voir le deuxième chapitre, p. 63-66.

Toutes les quêtes d'ordre, d'harmonie, d'infini ou les recherches visant simplement à comprendre les fins d'une expérience spécifique mises en marche par les personnages principaux de notre corpus, sont représentatives, à divers degrés, d'une recherche de sens liée aux points qui touchent plus particulièrement chacun des personnages. Et cette représentation des personnages principaux des textes néo-fantastiques qui se cherchent contribue selon nous à créer une image, une conception de l'être humain reprise de la modernité, car comme le dit Alain Girard dans « Évolution sociale et naissance de l'intime » :

Au plus profond de son silence et de sa solitude, et par le besoin incoercible de retrouver son équilibre et des raisons de vivre, une harmonie avec soi, les autres, et le monde, l'intimiste devait redécouvrir en lui la présence d'une interrogation permanente, existentielle, [...] en quoi consiste, quelque réponse que chacun lui donne, l'essence même de la vie spirituelle <sup>31</sup>.

La naissance de l'intime, c'est la découverte de l'individu. Et cela se produit à un moment déterminé du temps. Après avoir renversé toutes les valeurs établies, les ordres, les classes sociales, Dieu, les règles de l'art, après avoir institutionnalisé le changement, il ne restait plus qu'un seul absolu, le plus fragile de tous, le moi, ou qu'un seul refuge, l'intimité, triomphante ou modeste <sup>32</sup>.

Ainsi, ce moment déterminé du temps où le moi des individus prend de plus en plus de place, correspondrait aux débuts de la pensée moderne, conçue comme une étape importante vers la réflexion et l'analyse libres, selon laquelle l'homme se doit de développer une plus grande lucidité à l'égard de lui-même, puis à l'égard du monde, de manière à reconnaître les limites réelles de celui-ci et à admettre son *indifférence* relativement au destin des hommes.

Ce désir d'approfondir la connaissance de soi, Charles Taylor l'identifie comme l'une des caractéristiques essentielles de la modernité, alors qu'il explique comment Montaigne, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, avait inauguré une forme de recherche sur soi, devenue, par la suite, « l'un des thèmes fondamentaux de la culture moderne » :

Montaigne [propose] un nouveau genre de réflexion, intensément individuelle, une explication de soi-même dont le but est d'atteindre à la connaissance de soi en parvenant à percer les écrans d'illusion que la passion ou l'orgueil spirituel ont érigés. [...]

Montaigne est à l'origine d'un autre type d'individualisme moderne, celui de la découverte de soi [...] Son objectif est d'identifier l'individuel dans sa singularité inimitable [...] Ce qu'il m'amène à comprendre, ce sont mes exigences, mes aspirations et mes désirs propres, dans ce qu'ils ont d'original,

<sup>31</sup> « Évolution sociale et naissance de l'intime », *Intime. Intimité. Intimisme*, p. 54.

<sup>32</sup> *Idem.*, p. 53.

quand bien même ils iraient à l'encontre des attentes de la société et de mes penchants immédiats <sup>33</sup>.

Tenter de trouver l'objet de leurs plus profondes aspirations, puis accorder l'entière priorité à la réalisation de leurs désirs dans leur vie, n'est-ce pas ce que font beaucoup de personnages des récits néo-fantastiques de notre corpus ? On voit donc des traces des grands idéaux de l'homme moderne se dessiner dans l'attitude des personnages principaux de nos récits, en plus des traits de caractère qui nous semblent proche de l'objectif de lucidité à l'égard du monde que l'homme moderne souhaite atteindre, et qui exige de sa part une ouverture d'esprit suffisante pour remettre en question les concepts de réalité préalablement établis par ses pairs. Cet esprit vif et pénétrant, on se souviendra l'avoir vu attribué par exemple au narrateur-protagoniste de « Santiago », de Marie José Thériault, qui admet sans peine que le monde puisse fonctionner autrement que de la façon habituelle, selon une logique et un ordre « autre », qui lui sont inconnus. En fait, dans ce texte et dans la plupart des récits néo-fantastiques du corpus, les personnages s'adaptent à toutes sortes de situations imprévues et ils choisissent souvent leur réaction devant la situation qui se présente à eux <sup>34</sup>, plutôt que de se fier à leur premier réflexe, qui pourrait être une très grande surprise ou la peur.

Les personnages des récits néo-fantastiques sont donc ouverts à la remise en question des principes mêmes qui gèrent le réel, mais cela pourvu qu'ils y trouvent matière à évoluer sur les plans spirituel ou émotif, car la plupart des gains qu'obtiennent les personnages principaux de ce type de récit sont plutôt intérieurs qu'extérieurs (comme le seraient des gains matériels par exemple). Ceux que l'on rencontre le plus souvent sont l'acquisition d'un savoir <sup>35</sup> ; la prise de conscience de sa valeur personnelle par le personnage principal <sup>36</sup> ; le plaisir, la réalisation d'un rêve ou d'une fantaisie <sup>37</sup> ; un sentiment de liberté <sup>38</sup> ; et, comme les personnages

<sup>33</sup> Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne, p. 237.

<sup>34</sup> Souvenons-nous des personnages principaux de « Nécrologie » (Carmen Marois) et de « Santiago » (Marie José Thériault) présentés au deuxième chapitre.

<sup>35</sup> Comme c'est le cas notamment dans « Les sept rêves et la réalité de Perrine Blanc », « Le fatala de Casius Sahbid » et « La Bouquinerie d'Outre-Temps » d'André Carpentier ; « La gare », « Les maisons murmures », « Le livre de Maftéh Haller » et « Radko » de Marie José Thériault,...

<sup>36</sup> Nous pensons par exemple aux récits « La double vie de Juan Abatiello » et « La loterie » de Carmen Marois ; de même qu'à « La cloche du Bi » d'André Carpentier.

<sup>37</sup> Comme c'est le cas entre autres dans les textes « Ragtime », « Quatuor » et dans « Le cerceau rouge » de Carmen Marois ; dans « Le coffret de la corriveau », d'André Carpentier ; dans « Lucrèce » de Marie José Thériault.

<sup>38</sup> C'est vrai pour « Une vie de chien » de Carmen Marois et « Elvire » de Marie José Thériault par exemple.

représentés ne sont pas toujours d'une sagesse incomparable, ils souhaitent et obtiennent parfois, une vengeance longuement méditée pour une injustice qu'ils ont subie<sup>39</sup>. Si les gains sont semblables dans les récits fantastiques et dans les récits réalistes, en partie à cause de l'influence des textes du recueil les uns sur les autres, ce sont, bien entendu, les moyens employés pour les obtenir qui varient, comme nous l'avons établi au premier chapitre<sup>40</sup>. Il n'est cependant pas rare que le personnage principal des récits fantastiques, y compris les plus innovateurs, doive renoncer à quelque chose (souvent à un élément physique, à son mode de vie habituel ou à la vie elle-même, dans certains cas) pour bénéficier d'un gain que nous qualifierions d'émotif ou de spirituel :

Chez Carpentier, le mariage antinomique du dualisme avoir / savoir s'effectue sous l'égide du *pouvoir*, d'un pouvoir capable, fictionnellement du moins, de transformer le réel et d'imaginer que le monde inconscient des désirs et des rêves peut advenir au grand jour, pour le meilleur ou pour le pire. Entre le savoir et l'avoir oscille la question du pouvoir qui penche tantôt du bon, tantôt du mauvais côté des choses<sup>41</sup>.

De la façon dont cela est présenté dans les textes, le gain dont profite le personnage des récits néo-fantastiques lui paraît généralement supérieur à la perte qu'il a essuyée, et l'inverse est vrai pour la plupart des récits du fantastique canonique, où les personnages ont souvent le sentiment d'avoir tout perdu. Les personnages des récits fantastiques les plus innovateurs sont donc prêts à revoir leurs réactions, et, élément important, leur conception du monde en y intégrant l'événement surnaturel, mais cela dans la mesure où ils peuvent bénéficier de la transformation du monde que permet l'intervention du fantastique.

Aussi, sommes-nous surpris de voir le rapprochement que fait Irène Bessièrè entre le fantastique et une certaine vision ésotérique du monde, qui serait, selon ses mots, une tentative « [d'intégrer] le monde supra-sensible à notre conscience<sup>42</sup> » ? Selon Antoine Faivre, dans son article intitulé « Voie interne et pensée ésotérique dans le romantisme (France et Allemagne) », les origines du mot « ésotérisme » nous mèneraient directement aux notions « de l'intérieur », de ce qui est « au-dedans » de soi, et les débuts de cette philosophie remonteraient au XVI<sup>e</sup> siècle, moment où elle

<sup>39</sup> Les textes qui nous viennent à l'esprit à ce sujet sont « La peau » de Carmen Marois ; de même que « Le mage Pichu, maître de magie » et « Aux fleurs de Victorine » d'André Carpentier.

<sup>40</sup> C'est la raison pour laquelle nous avons inclus dans les exemples mentionnés tous les types de récits où les personnages bénéficient de l'intervention de leur volonté dans les changements qui surviennent à leur situation.

<sup>41</sup> Préface de Michel Lord, dans Rue Saint-Denis, p. 12.

aurait été instaurée plus ou moins officiellement dans quelques groupes de penseurs, dont les protestants, qui auraient d'abord donné droit de cité à cette vision. Cette forme d'intériorité aurait été exploitée par d'autres penseurs ensuite, au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, et le romantisme aurait conservé des traces de cette voie intérieure visant principalement à développer une connaissance globale de l'univers et de Dieu, à retrouver rien de moins que l'absolu en dedans de soi <sup>43</sup>. Plus récemment, l'ésotérisme est toujours reconnu en tant que voie de l'intime (dont Dieu, cependant, s'est graduellement vu évacué), comme pour les théosophes (pré-)romantiques, et certains de ses traits continuent jusque de nos jours à alimenter la soif de savoir de l'être humain :

[...] le libre examen, assez vite suspecté par le protestantisme officiel [et déjà découragé ou réprimé par le christianisme], a trouvé refuge chez les théosophes <sup>44</sup>, de même que chez les piétistes <sup>45</sup>. Paracelse <sup>46</sup>, toute l'école qui aboutit à lui, mais surtout celle dont il est l'initiateur, rejette volontiers un enseignement qui semble rabaisser l'homme au rôle de simple jouet dans les mains d'un créateur lointain et tout puissant, pour opposer à cette conception une doctrine selon laquelle chacun de nous est une planète parmi les astres <sup>47</sup> [...]

En fait, les gestes posés par les personnages principaux des textes néo-fantastiques témoignent d'un désir parfois conscient, parfois plus caché, d'être un élément-clé de l'univers ou de la *réalité première* dans laquelle ils évoluent. Et c'est là, croyons-nous, que l'un des effets du surnaturel dans les textes fantastiques devient intéressant sur le plan du statut du personnage principal dans son univers, puisqu'il permet l'accomplissement de transformations considérables au sein du *réel premier*. Dans son article intitulé « Du fantastique », Jean Fabre rappelle qu'il y a fort longtemps que l'imaginaire et l'espoir des gens sont influencés par leurs croyances en un pouvoir supérieur à celui des humains – la pensée archaïque étant elle-même fortement imprégnée de magie – mais que la différence fondamentale à ce sujet entre

<sup>42</sup> Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, p. 91.

<sup>43</sup> « Les astres [...] existent même aussi bien en nous que dans le ciel ; le monde extérieur, le macrocosme, se trouve tout entier dans l'homme ; entrer en soi, c'est donc découvrir l'univers [selon Paracelse] », FAIVRE, Antoine, « Voie interne et pensée ésotérique dans le romantisme (France et Allemagne) », dans Intime. Intimité. Intimisme, p. 58.

<sup>44</sup> Il s'agit d'un adepte de la théosophie, qui est définie comme suit : « Doctrine imprégnée de magie et de mysticisme, qui vise à la connaissance de Dieu par l'approfondissement de la vie intérieure et à l'action sur l'univers par des moyens surnaturels », Le Petit Robert, p. 2246.

<sup>45</sup> Piétiste : « Membre d'une secte luthérienne qui insistait sur la nécessité de la piété personnelle du sentiment religieux plus que sur la stricte orthodoxie doctrinale », Le Petit Robert, p. 1673.

<sup>46</sup> Il s'agit d'un théosophe allemand du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>47</sup> FAIVRE, Antoine, « Voie interne et pensée ésotérique dans le romantisme (France et Allemagne) », dans Intime. Intimité. Intimisme, p. 58.

la période médiévale et la période moderne est qu'avant, les gens incluaient automatiquement la magie à leur conception du monde (cela tenait de leurs croyances religieuses), et que leur principale question lorsqu'ils croyaient être témoins d'un phénomène extraordinaire était de savoir s'il s'agissait d'une bonne ou d'une mauvaise puissance surnaturelle. Alors qu'aujourd'hui, la question que l'homme se poserait face à quelque chose qui lui semble surnaturel serait la suivante : cela est-il bien réel ? Mais dans un cas comme dans l'autre, selon lui : « Totalitaire, la causalité magique donne au monde un sens plein et absolu <sup>48</sup> ».

Ainsi, autant par l'intérêt pour la découverte de soi qu'avait manifesté Montaigne, que par l'attrait d'une forme de pensée centrée sur soi, mais visant à connaître l'univers (prônée notamment par Paracelse et ses successeurs), on voit que dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les bases d'une pensée intime, dont les gens attendront beaucoup en réponse à leurs questions essentielles, est déjà bien ancrée dans les mentalités. Et l'on conçoit aisément qu'une entreprise intellectuelle de cette envergure ait laissé sa trace dans l'imaginaire de plusieurs générations de philosophes et d'écrivains, des auteurs romantiques jusqu'à ceux dont l'œuvre est plus récente, et surtout dans la littérature néo-fantastique, où la magie rend possible <sup>49</sup> l'acquisition d'une certaine *science* du monde pour les personnages principaux et la réalisation de grandes ambitions grâce au surnaturel.

Voilà pour ce qui est du premier aspect de l'individualisme moderne selon Charles Taylor, soit la reconnaissance de la singularité par l'exploration de soi, que vous aurez reconnu sous les différentes formes de quêtes de sens qu'entreprennent beaucoup de personnages des textes néo-fantastiques de manière à saisir les enjeux de leur vie.

### L'être d'action et la modernité

Le second aspect de l'individualisme moderne, la responsabilité de soi, se manifeste dans les textes néo-fantastiques à travers la volonté et la capacité d'agir du personnage principal. Cette responsabilité de soi, le personnage principal commence à l'assumer à partir du moment où il maîtrise l'ensemble de ses habiletés et des possibilités mises à sa disposition dans le récit.

---

<sup>48</sup> FABRE, Jean, « Du fantastique », *Québec français*, no 50, mai 1983, p. 41.

Nous connaissons déjà l'étendue du pouvoir du personnage, dont les perceptions peuvent grandement affecter la représentation de la *réalité première*, et dont la volonté et les désirs se trouvent à orienter le déroulement de l'ensemble du récit, cela jusqu'à bouleverser la totalité des règles de fonctionnement du *réel premier*. Bien que cette volonté soit parfois consciente, parfois moins, son impact sur le réel est, quant à lui, indéniable. Et non seulement la détermination des personnages principaux de nos récits néo-fantastiques à l'égard de la réalisation de leurs désirs rappelle-t-elle grandement l'urgence de *changer les choses* ressentie par les acteurs de plusieurs entreprises qualifiées de *modernes*, mais l'incroyable pouvoir d'action de l'homme sur le monde qui s'y trouve évoque également quelques grandes conceptions philosophiques modernes de l'être humain, dont celle de Nietzsche<sup>50</sup> :

[...] contrairement aux conceptions antérieures des sources morales dans la nature ou en Dieu, ces conceptions modernes accordent une place capitale à nos propres pouvoirs intérieurs d'édifier, de transfigurer ou d'interpréter le monde<sup>51</sup> [...]

L'auteur de *l'Être humain. Panorama de quelques grandes conceptions de l'homme*, Jacques Cuerrier, va dans le même sens que Taylor lorsqu'il aborde la notion de la volonté de puissance telle que conçue par Nietzsche au XIX<sup>e</sup> siècle, qui commande « de ne pas laisser pourrir au fond de soi les désirs, les potentialités et les talents, mais de les actualiser avec vigueur et passion », puisque « [vivre], c'est faire sa place et imposer sa propre volonté aux choses et aux êtres<sup>52</sup> ». Les personnages de nos textes néo-fantastiques n'imposent-ils pas leur volonté mieux que quiconque à ce qui les entoure ?

Il en va de même de la notion de responsabilité de l'existence élaborée par Sartre, au XX<sup>e</sup> siècle, qu'assument pleinement les personnages des récits néo-fantastiques en entreprenant eux-mêmes de répondre, par des moyens extraordinaires s'il le faut, aux désirs qui les assaillent :

L'existentialisme sartrien [...] engage [l'être humain] à sortir de l'angoisse inhérente à l'humain en donnant un sens à sa vie qui, au départ, n'en a pas. Il l'appelle à se construire lui-même dans l'action, à s'inventer des valeurs à partir desquelles il orientera ses actes<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Selon des croyances semblables à celles des théosophes auxquels Antoine Faivre fait référence.

<sup>50</sup> De laquelle se rapprocheraient également celles de Dostoïevski et de Kierkegaard concernant le point énoncé dans l'extrait qui suit selon Charles Taylor.

<sup>51</sup> *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, p. 567.

<sup>52</sup> Cuerrier, Jacques, *l'Être humain. Panorama de quelques grandes conceptions de l'homme*, Montréal, McGraw-Hill, Éditeurs, 1990, p. 27 et p. 21.

<sup>53</sup> *Idem.*, p. 65.

Si l'analyse libre et l'intimité, comme nous le disions plus tôt, était au départ une façon de d'accéder plus directement à Dieu, il faut admettre que celui-ci s'est vu par la suite efficacement évacué des plans des philosophes, et que les croyances relatives à sa toute-puissance semblent avoir été réorientées vers l'être humain, de sorte que celui-ci vise à atteindre de son propre chef les plus hauts sommets :

Les individus qui veulent s'inventer et se créer audacieusement, qui veulent faire coïncider en eux leur être (c'est-à-dire ce qu'ils sont profondément) et leur devenir (c'est-à-dire le devoir d'être plus), n'accepteront plus d'être sous le joug d'un Dieu, maître de leur destinée. Ils feront non seulement mourir Dieu, mais également tous les Maîtres, toutes les Idoles, afin de pouvoir pleinement s'appartenir eux-mêmes, pour pouvoir être « ce moi qui crée, qui veut, qui donne la mesure et la valeur des choses <sup>54</sup> ».

Ce phénomène, on le voit très nettement dans les textes du registre néo-fantastique, où l'on a l'impression que l'homme est tout-puissant ; tandis que Dieu, lorsqu'il est représenté, est souvent montré comme un être faillible, tant dans le recueil de Marie José Thériault que dans celui d'André Carpentier <sup>55</sup>. Cet état de choses en dit long sur le rôle de premier plan que les auteurs, à l'image des philosophes modernes, accordent à l'humain dans l'univers qu'il habite. Un fait intéressant lié à l'apparition de Dieu dans certains écrits de notre corpus, est que plutôt que de constater la présence répétée de l'artiste créateur, comme dans plusieurs récits modernes, on note la présence du Dieu créateur sous plusieurs formes, dont celle de l'artiste, dans « Le manuscrit de Dieu », de Marie José Thériault, où Dieu est l'écrivain qui a créé l'histoire de l'humanité, jusqu'à ce qu'Adam mette la main sur le manuscrit pour en faire une création collective et y ajouter un peu de « piquant », pour reprendre son expression.

Compte tenu des nombreux personnages en quête de sens qui sont représentés, et vu l'importance du rôle tenu par le personnage principal au sein de l'univers fictif, il est difficile de réfuter qu'il y ait une forme de modernité philosophique active à tous les niveaux d'interprétation du « moi » dans les récits néo-fantastiques du corpus. D'autant plus que la saisie globale des rapports de force entre le monde intérieur et le monde extérieur au personnage qui structure nos textes serait elle-même révélatrice d'une façon de penser typiquement moderne :

Mais si forte que nous apparaisse cette division du monde, si ferme que nous semble cette localisation, et si ancrée dans la nature même de l'agent humain,

<sup>54</sup> Idem., p. 21 et NIETZSCHE, Friedrich, Ainsi parlait Zarathoustra, Paris, Gallimard, 1965, p. 42.

<sup>55</sup> Cela, nous l'avons déjà démontré au deuxième chapitre.

elles sont en grande partie des caractéristiques de notre monde, le monde des modernes, des Occidentaux. Cette localisation n'est pas une donnée universelle, que les êtres humains reconnaîtraient comme allant de soi, comme le fait que leur tête, par exemple, est posée sur leurs épaules. Elle est plutôt une fonction d'un mode historiquement limité d'interprétation du moi, qui a fini par prédominer dans l'Occident moderne et qui pourrait, en fait, s'étendre à d'autres parties du globe, mais qui a eu un commencement dans le temps comme dans l'espace et qui pourrait avoir une fin <sup>56</sup>.

Ainsi, ces luttes entre le monde intérieur et le monde extérieur dont le lecteur prend connaissance à la lecture des textes fantastiques des années soixante-dix et quatre-vingt, où parfois l'extérieur l'emporte sur l'intérieur (dans les récits fantastiques canoniques), et parfois l'intérieur prime sur tout le reste (dans les textes néo-fantastiques), ne sont certainement pas sans lien avec les débats philosophiques modernes sur la définition de l'être humain, la place et le rôle qu'il occupe dans son milieu.

### Une modernité littéraire limitée

Dès qu'il est question d'évaluer la modernité littéraire d'une œuvre, un certain flou entourant la notion de modernité dans ses rapports avec les techniques d'écriture entre en jeu, ce qui oblige à une certaine prudence. Certains qualifient par exemple tous les récits fantastiques de modernes, tandis que d'autres, comme Michel Lord, parlent des récits du type néo-fantastique comme étant des œuvres post-modernes à cause de leur hybridité <sup>57</sup>..., bref, un consensus est loin d'être établi en ce domaine. Ce qui importe le plus pour nous, c'est de constater que les textes néo-fantastiques sont innovateurs à plusieurs égards quant à la façon dont ils sont rédigés, ce qui révèle l'intérêt des auteurs pour une forme d'écriture qui rompt avec les procédés d'écriture traditionnels. Nous ne reviendrons pas sur les nombreux procédés qui sont à l'origine de la différenciation entre les deux registres de fantastique, car ils vous ont été présentés au cours de l'introduction, et il est clair que la rupture souhaitée par les auteurs de textes néo-fantastiques quant à la façon d'élaborer les histoires fait de leurs récits les plus innovateurs à l'intérieur du sous-genre <sup>58</sup> fantastique. Nous verrons plutôt brièvement, sous trois angles, en quoi les œuvres néo-fantastiques de notre corpus présentent quelques traits relativement nouveaux pour la période au cours de

<sup>56</sup> Les Sources du moi, p. 151-152.

<sup>57</sup> Voir LORD, Michel, « L'écriture fantastique au Québec depuis 1980 », p. 164.

<sup>58</sup> Certains préféreraient peut-être parler de genre.

laquelle elles ont été écrites. Pour ce faire, nous prêterons attention à la façon dont sont rédigés les textes néo-fantastiques en regard de quelques aspects auxquels fait référence Alain Robbe-Grillet dans son article intitulé « Sur quelques notions périmées », car celui-ci, paru en 1957, visait à mettre en question une façon de narrer les histoires inspirée des courants réalistes et naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il jugeait complètement dépassée. En ce sens, Robbe-Grillet, *par contraste* et antinomie, présente un condensé de ce qu'il faut éviter de faire si l'on veut rédiger un texte innovateur. Ses critères nous seront donc fort utiles pour voir en quoi nos textes sont innovateurs et en quoi ils sont présentés sous un jour plus traditionnel sur le plan de l'écriture.

Le premier angle sous lequel nous souhaitons évaluer l'aspect innovateur de certains récits néo-fantastiques est celui des personnages, qui ne sont pas toujours aussi bien définis dans les textes de notre corpus que le sont ceux des récits narrés à la manière des textes réalistes ou naturalistes. Précisons que ce trait est plus accusé dans la composition du recueil de Marie José Thériault, qui semble avoir, dans l'Envoleur de chevaux, relevé le défi de créer des personnages que la critique littéraire et le public auraient été bien en peine d'accepter dans les années cinquante, selon Robbe-Grillet :

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un « il » quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement <sup>59</sup>.

Or, on a bien vu au début du deuxième chapitre que c'est exactement à l'inverse de ces conventions raillées par Robbe-Grillet qu'ont été présentées plusieurs femmes du recueil de Marie José Thériault, par un « elle » sans nom et sans histoire, et que l'auteure a préféré mettre l'accent sur les actions, sur les quêtes et sur le cheminement intérieur des personnages plutôt que sur l'image qu'ils renvoient à ceux qui les entourent. Voilà donc un premier élément qui permet d'affirmer qu'une forme d'innovation littéraire est présente dans une partie des textes du corpus.

---

<sup>59</sup> ROBBE-GRILLET, Alain, « Sur quelques notions périmées », (1957), Pour un nouveau roman, Paris, Gallimard, 1963, p. 31.

Les autres critères suggérés par Robbe-Grillet concernent quant à eux les récits néo-fantastiques de l'ensemble du corpus, qui seraient innovateurs sous un deuxième angle, celui de l'histoire, car dans les textes où la narration est faite de façon plus traditionnelle :

Bien raconter, c'est [...] faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire à l'idée toute faite qu'ils ont de la réalité<sup>60</sup>.

En comparaison, le but ultime des récits néo-fantastiques est de faire en sorte que l'histoire échappe à l'idée toute faite des gens en remettant en question les capacités usuelles des sujets humains dans le cadre de la *réalité première* et les paramètres habituels de celle-ci. Michel Lord va dans ce sens, en affirmant :

[...] le fantastique constitue un genre à la fois pur (régulé) et impur (dérégulé), qui doit sa spécificité et sa longévité au fait que sa forme lui permette de puiser dans d'autres domaines esthétiques, imaginaires et socioculturels, sa fonction étant précisément de montrer que l'ordre des choses et des formes n'est pas immuable et que, au contraire, il est l'objet d'incessantes mutations<sup>61</sup>.

Dans les récits que Robbe-Grillet considère dépassés, ce sont les exigences de l'anecdote ou les façons de le traiter qui seraient trop contraignantes : « En somme, ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence<sup>62</sup> ». Or, l'on sait fort bien que les certitudes, les assurances qu'un événement est possible et qu'il s'est bel et bien produit sont généralement fortement ébranlées dans les textes néo-fantastiques.

Une autre notion caractéristique d'une narration plus traditionnelle selon Robbe-Grillet est liée à la question de l'engagement de l'écrivain et du contenu de ses œuvres, que celui-ci voudrait didactique dès lors qu'il respecte les façons d'écrire plus classiques. À ce sujet, sachons que les textes du registre néo-fantastique font peu de cas des transgressions morales ou sociales de la part des personnages principaux, contrairement aux œuvres du fantastique canonique, où l'écart d'avec la norme serait plus souvent puni selon Lise Morin<sup>63</sup> et Irène Bessière<sup>64</sup>, tout comme il l'était dans les contes folkloriques du XIX<sup>e</sup> siècle québécois, d'ailleurs<sup>65</sup>. Or,

<sup>60</sup> *Idem.*, p. 35.

<sup>61</sup> « L'écriture fantastique au Québec depuis 1980 », p. 159.

<sup>62</sup> Il pense entre autres aux textes de Proust, de Faulkner, puis de Becket. « Sur quelques notions périmées », p. 38.

<sup>63</sup> Voir *la Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, p. 207-208.

<sup>64</sup> « Narration toujours double, le fantastique installe l'étrange pour mieux établir la censure. Il ne faut pas confondre sa modernité littéraire et sa fonction sociale ; l'innovation esthétique n'est pas

De même que les normes et les lois sont garantes d'un ordre, c'est-à-dire d'un sens, de même une élasticité des normes devient emblématique d'un monde en mutation, à la signification changeante. Cette indécision du sens est un signe de modernité (ou de post-modernité)<sup>66</sup>.

On reconnaîtra aussi, comme point complémentaire concernant la modernité textuelle des récits néo-fantastiques, la position de Robbe-Grillet quant à l'importance restreinte que devrait avoir le « contenu » par rapport à la « forme » aux yeux de l'écrivain :

Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur<sup>67</sup>.

Il est bien entendu que la façon dont Robbe-Grillet applique ses idées à l'intérieur de ses romans<sup>68</sup> est tout autre que ce que font les auteurs des récits de notre corpus, mais on peut voir une tentative claire de rompre avec la tradition dans la façon d'écrire de Robbe-Grillet, et l'on constate que certains des principes qu'il critique ont été transgressés aussi dans nos récits, ce qui permet de réaliser que les auteurs de notre corpus sont intéressés également par le renouvellement de quelques techniques d'écriture. D'ailleurs, le fait que certains des récits à l'étude (ceux de Marie José Thériault principalement) gardent des traces des hésitations de l'écriture, du choix des mots<sup>69</sup> est représentatif de l'intérêt des auteurs pour les variations possibles dans la façon de rapporter les faits. C'est là un phénomène qui se rapprocherait du type d'écriture des journaux intimes modernes, ceux de Gide, de Kafka ou de Camus, selon Alain Robbe-Grillet, et qui donnerait à voir le cheminement de la réflexion, de manière à garder trace de la genèse de l'engagement émotionnel et intellectuel du narrateur. Cette subjectivité de l'écriture serait donc l'indice du désir d'innovation littéraire des auteurs dans les textes où elle est présente, puisqu'elle rompt avec la façon de faire du discours réaliste, qui se devait, selon T. Todorov, d'être parfaitement transparent :

---

nécessairement porteuse de mutation idéologique », le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, p. 28. (Comme nous l'avons déjà précisé, Irène Bessière fait référence dans cet ouvrage aux textes du registre fantastique canonique.)

<sup>65</sup> Pensons par exemple à l'histoire de « Rose Latulipe », aussi connue sous d'autres noms, dont ceux du « Diable beau danseur » ou de « L'étranger », où une jeune fille continue de danser avec un bel inconnu jusqu'à minuit un soir de mardi gras, malgré les interdictions de l'Église, et se fait piquer le bout du doigt par l'étranger, ce qui fait d'elle la fiancée du diable.

<sup>66</sup> La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité, p. 75.

<sup>67</sup> « Sur quelques notions périmées », p. 46-47.

<sup>68</sup> Nous pensons par exemple à la Jalousie, où ses concepts sont poussés à l'extrême.

Le réalisme [...] n'est pas seulement un discours aussi particulier et aussi réglé que les autres ; l'une de ses règles a un statut bien singulier : elle a pour effet de dissimuler toute règle et de nous donner l'impression que le discours est en lui-même parfaitement transparent, autant dire inexistant, et que nous avons affaire à du vécu brut, à une tranche de vie <sup>70</sup>.

Puisqu'il y a dans plusieurs textes une bonne part de subjectivité non camouflée grâce aux hésitations de l'écriture, on constate que le degré de transparence absolu du discours réaliste n'est pas indispensable à la mise en place de l'univers fictif des récits néo-fantastiques, bien qu'il soit présent dans plusieurs textes <sup>71</sup>. Cet intérêt partagé entre la « forme » et le « contenu », et ce mélange d'objectivité relative et de subjectivité est représenté aussi dans plusieurs autres récits de la littérature québécoise durant la même période :

Nombre de récits [des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix] font ainsi alterner ou s'entremêler narration de l'histoire et flux presque brut d'une conscience <sup>72</sup> [...]

On voit dans la plupart des récits néo-fantastiques de notre corpus un attrait, une attention particulière pour la « forme » ou en d'autres termes, pour la « [m]anière dont les moyens d'expression sont organisés en vue d'un effet esthétique <sup>73</sup> ». Néanmoins, l'élément essentiel pour les auteurs de *l'Amateur d'art*, de *l'Envoleur de chevaux* et de *Rue Saint-Denis* reste à l'évidence le « contenu » des textes ou, si l'on préfère, ce qu'ils expriment.

### Adhésion des textes néo-fantastiques aux principes fondamentaux du réalisme littéraire

L'option de l'avant-garde consiste à assumer l'incomplétude et l'indétermination, et à pousser leurs conséquences à l'extrême. Mais ce n'est pas la seule voie ouverte devant nous, et à l'instar de Marlowe et de Cervantès, les écrivains contemporains peuvent choisir d'ériger des mondes qui résistent à l'indétermination radicale <sup>74</sup>.

<sup>69</sup> Cela, nous l'avons déjà montré au cours du deuxième chapitre, dans la façon dont les décors du recueil de Marie José Thériault sont mis en place.

<sup>70</sup> TODOROV, T. (préface de), BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

<sup>71</sup> Les événements et les personnages des recueils de Carmen Marois et d'André Carpentier sont généralement présentés de façon moins détournée que ceux du recueil de Marie José Thériault, comme nous le verrons plus en détail dans la section suivante du troisième chapitre.

<sup>72</sup> MERCIER, Andrée, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre ? », dans *Voix et images*, vol. 23, no 3, printemps 1998, p. 473.

<sup>73</sup> *Le Petit Robert*, p. 951.

<sup>74</sup> *Univers de la fiction*, p. 141.

Au moins deux des caractéristiques essentielles des textes réalistes sont également respectées dans les récits néo-fantastiques :

Léo Bersani, lui, [...] analyse le phénomène du réalisme à partir de la littérature qui l'a suivi, au XX<sup>e</sup> siècle ; ses exemples proviennent du siècle précédent : ce sont les œuvres de Stendhal, Tolstoï, Henry James. Le trait dominant ici est la cohérence, avec son corrélat obligé, la « pansignification » : face au désordre social, on veut créer une hiérarchie surstructurée, une totalité harmonieuse et intelligible. Ces deux caractéristiques majeures du réalisme, *la valorisation du particulier* et celle de *la cohérence*, ne sont pas incompatibles entre elles <sup>75</sup> [...]

Bien entendu, ces deux traits de la littérature réaliste sont tout à fait périmés du point de vue littéraire selon Robbe-Grillet, mais nous constatons, quant à nous, qu'ils respectent les concepts fondamentaux de la modernité philosophique. Puisqu'un développement concernant la valorisation du particulier a déjà été fait lorsque nous avons abordé la question de l'intimité, nous ne développerons ici notre réflexion que sur la cohérence recherchée à la fois dans les récits réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les textes néo-fantastiques.

Selon Helene Georgette Brown, « [c]'est en termes d'accumulation des connaissances et de multiplication d'expériences en tous genres que se présente, en ce siècle [XIX<sup>e</sup> siècle], la notion de progrès », ce qui fait que les scientifiques, ainsi que les auteurs de cette période concevaient le monde tel un « puzzle » à reconstituer pour arriver à le comprendre :

Cette analogie du puzzle fait ressortir une autre caractéristique du schéma initiatique [propre au roman d'apprentissage] : le désir final de clarté, et, par opposition, une sorte de hantise du flou <sup>76</sup> [...]

Agir sur le monde et dominer la nature étaient les principales motivations cachées derrière les expérimentations du XIX<sup>e</sup> siècle, et le fantastique canonique mettrait l'accent sur l'impossibilité de cette domination selon H. G. Brown, pour la remplacer par la dépendance d'un sujet passif <sup>77</sup> à l'égard de l'univers. Or, ce que fait selon nous le récit néo-fantastique, c'est qu'il redonne justement aux êtres le pouvoir d'agir sur le réel sans se soucier des règles de fonctionnement habituelles de la nature.

La recherche de cohérence se fait sentir à plusieurs niveaux des textes néo-fantastiques, et d'abord, du point de vue narratif. Les textes du corpus possèdent

<sup>75</sup> Il s'agit d'une citation de T. Todorov servant de présentation à un recueil d'études critiques portant sur le réalisme. *Littérature et réalité*, p. 8. C'est nous qui soulignons.

<sup>76</sup> *L'Effet fantastique : étude sur la mise-en-jeu du sujet dans les textes fantastiques des dix-neuvième et vingtième siècles*, p. 71-72.

<sup>77</sup> *Idem.*, p. 80-85.

plusieurs des traits qui contribuent, selon Alain Robbe-Grillet, à imposer l'image d'un univers cohérent :

En cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui vit l'apogée – avec *la Comédie humaine* – d'une forme narrative dont on comprend qu'elle demeure pour beaucoup comme un paradis perdu du roman, quelques certitudes importantes avaient cours : la confiance en particulier dans une logique des choses juste et universelle.

Tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc. – , tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente<sup>78</sup>.

Les auteurs des textes néo-fantastiques utilisent souvent ces techniques d'écriture, bien que de façon beaucoup plus souple que les auteurs du courant littéraire réaliste. On note par exemple dans les textes de notre corpus l'emploi très fréquent du passé simple, mais qui est accompagné aussi d'imparfait et de passé composé, ce que Robbe-Grillet qualifiait comme étant d'un usage inhabituel au moment où il écrivait « Sur quelques notions périmées<sup>79</sup> ». Quant à l'emploi de la troisième personne, il est de loin le plus usuel dans nos textes, comme nous l'avons vu en première partie lors de notre développement sur la focalisation employée dans les récits de notre corpus.

Un autre élément technique du récit qui contribue à imposer l'image d'un univers cohérent, le déroulement chronologique, est caractéristique de la narration de l'épisode fantastique pour la majorité des textes, bien que certains récits débutent par un retour en arrière, à partir duquel le narrateur remonte jusqu'aux circonstances précédant l'irruption du surnaturel dans sa vie ou dans celle du personnage principal. De manière générale cependant, la linéarité des intrigues est fortement respectée dans les récits de notre corpus. Il en va à peu près de même, également, de la tension de chaque épisode vers une fin dans les textes brefs et les nouvelles. En fait, on parlerait plutôt de la tension de chaque ligne vers la fin dans le cas des textes brefs, puisque l'auteur se doit de mettre en place rapidement les éléments-clés du récit de manière à présenter en peu de pages le manque initial et les différentes étapes menant à sa résolution. Enfin, comme dernier élément technique visant à donner l'impression au

<sup>78</sup> « Sur quelques notions périmées », p. 36-37.

<sup>79</sup> *Idem.*, p. 50.

lecteur que l'univers est entièrement clair et déchiffrable dans les récits écrits à la façon des auteurs réalistes, surgit à nouveau la question de la « forme » et du « contenu » des textes :

[...] le « grand roman » enfin, ici comme là, c'est seulement celui dont la signification dépasse l'anecdote, la transcende vers une vérité humaine profonde, une morale ou une métaphysique<sup>80</sup>.

À ce sujet encore, les récits néo-fantastiques demeurent dans la ligne directrice des romans et récits traditionnels. C'est-à-dire que le « contenu » y est aussi important (ou davantage selon les récits) que la « forme », vu l'accent mis par les auteurs sur les quêtes des personnages et sur les événements survenus sous leurs yeux dans la *réalité première*.

Au delà des points de repères sur lesquels Robbe-Grillet attirait, par contraste, notre attention, certains autres critères permettent de constater la recherche de cohérence présente dans les œuvres du corpus. Ceux-ci relèvent du plan narratif et concernent la mise en place du monde extérieur. Ils sont cependant plus spécifiques aux recueils d'André Carpentier et de Carmen Marois<sup>81</sup>.

Le type d'univers mis en scène dans les récits de Carmen Marois est tout à fait vraisemblable : sans toujours faire référence de façon très précise à une rue ou à une ville qui existe dans la réalité concrète du lecteur, le narrateur rappelle clairement des éléments de cette réalité. Il parle d'un « ici » représentant le Canada par rapport à « l'ailleurs » de Juan Abatiello, personnage d'origine guatémaltèque dans « La double vie de Juan Abatiello » par exemple, ou bien il rappelle des faits historiques, tels que les camps d'extermination nazis, dans lesquels ont péri les membres de la famille juive d'Apfelbaum, personnage principal dans « La peau ». Les objets et les détails constituant le décor sont également bien définis. Pour cela, on identifie régulièrement les lieux, comme la Galerie d'art *Maheux & Courseul*, dans « L'amateur d'art » ou le bar « The Ol' Scott » dans « Ragtime ». Peu importe à la limite si la marque des objets et le nom de lieux donnés ont leurs correspondants dans l'univers concret de l'auteur et du lecteur, car ils contribuent à poser les bases d'un univers stable, plausible. Le narrateur crée ainsi un décor réaliste propice à un bouleversement important lors de l'apparition du fantastique. La plupart des récits de *L'Amateur*

<sup>80</sup> « Sur quelques notions périmées », p. 47.

<sup>81</sup> La mise en place des décors de Marie José Thériault est plutôt singulière en ce domaine, c'est pourquoi nous l'avons traité auparavant.

d'art sont aussi clairement situés en milieu urbain. Témoignent de cela notamment les allées et venues des passants pressés devant la maison du protagoniste principal de « La vieille horloge », la description des boutiques et galeries « enserrée[s] entre deux immeubles de briques trapus et imposants <sup>82</sup> », en plus des déplacements et des courses des personnages qui se font souvent à pied dans les rues ou les ruelles, ce qui invite le lecteur à saisir que les événements se déroulent en ville plutôt qu'à la campagne ou dans des lieux vagues et déserts. Ce décor bien défini, présenté de façon détaillée, permet de constater la cohérence recherchée dans la mise en place du monde extérieur aux personnages principaux de Carmen Marois.

Les récits d'André Carpentier présentent aussi un type d'univers référentiel concret, à l'image de la ville de Montréal, et ancré nommément sur la rue Saint-Denis. Chacune des histoires met en scène au moins un personnage dont la vie est liée d'une façon ou d'une autre à cette artère bien connue de la ville, soit par affaires ou parce qu'il habite un quartier adjacent. Les objets et les personnages secondaires composant l'environnement et les décors d'André Carpentier sont décrits de façon précise, de manière à poser l'existence du fantastique en plein cœur de la ville, et à présenter ainsi un fantastique de type urbain. Dans la plupart des récits, le lecteur sait exactement où le personnage est situé : les noms de rues, de quartiers, de boutiques sont clairement spécifiés, de même que l'habillement des personnages secondaires est commenté, de manière à révéler l'ambiance qui se dégage des lieux au moment de la narration, comme cela est fait dans « Le coffret de la Corriveau » par exemple :

À l'ouest de la ville, la rue Crescent fourmillait de jeunes précieuses affriolantes et élégamment attifées, d'autres, savamment débraillées, d'autres encore innocemment guindées. Mais toutes assujetties à la mode dictatoriale et coûteuse des boutiques des environs. Tout autour d'elles, bien sûr, les dandys élancés, des jeunes loups affamés et prêts à tout, des intellectuels d'opérette... À l'est, rue Saint-Denis, les multiples terrasses regorgeaient de tout ce qui s'agite dans cette société et qui peut porter le *jean*. Somme toute, sensiblement le même phénomène que rue Crescent, mais à la manière de l'est <sup>83</sup>.

Cette mise en scène présente à la fois le coup d'oeil et la vocation commerciale de la rue Saint-Denis. Elle se révèle d'autant plus intéressante qu'elle sert de point de départ à une journée de promenade pour Benoît et Mado, les personnages principaux du récit, au cours de laquelle ils se disputent pour une question d'argent. Cette querelle a lieu après que Mado ait décidé d'acheter un coffre (cela aurait pu être

---

<sup>82</sup> L'Amateur d'art, p. 109.

n'importe quoi d'assez dispendieux) dans le seul but de dépenser, en remplacement d'un voyage auquel Benoît, très économe, s'était opposé. Cet achat qui devait contenter son désir d'une vie davantage empreinte de fantaisie, s'est plutôt soldé par la fin de sa relation avec Benoît et, plus grave encore, la fin de sa vie telle qu'elle la connaissait, car le coffret de la Corriveau transforme quiconque tente de l'ouvrir en une sorte de « génie du coffre », ameublement inclus, pour être ensuite vendu à des collectionneurs. Le désir de magie et de fantaisie éprouvé par Mado a été satisfait malgré tout, mais pas du tout comme prévu. Cet exemple permet de constater que les éléments descriptifs de l'environnement des récits néo-fantastiques, comme la description de l'habillement des jeunes filles présenté dans l'extrait, constituent à la fois une mise en scène très réaliste pour l'histoire, et une source très précieuse d'indices concernant la suite des événements. Dans ce cas, l'assujettissement des personnages à la mode et à la consommation a sa contrepartie dans la suite de l'histoire et prend un sens tout à fait particulier en regard de l'expérience vécue par le personnage principal, car plus que jamais lors de l'acquisition du coffret de la Corriveau, le consommateur est soumis à l'objet de consommation, puisqu'il se trouve pris dans le coffre, à la merci du vendeur de la boutique où il a fait son achat, aussi bien qu'à celui à qui il sera vendu.

Cette attention accordée par les auteurs à la représentation vraisemblable et cohérente des détails constituant l'univers fictif, on l'a vu, a souvent son pendant dans la suite de l'histoire. Les auteurs des textes néo-fantastiques visent donc à être cohérents sur les plans narratif et structural des textes, car le phénomène de superposition du monde intérieur sur le réel qui les caractérise dessine dans chacun un mouvement global similaire : ce type de composition conduit le lecteur du désir d'un personnage à la transformation du monde extérieur en fonction de ce manque initial, ce qui donne lieu du même coup au glissement du réel vers un monde fictionnel sinon subordonné au personnage, du moins radicalement transformé par lui. Finalement, la clôture du récit nous ramène inéluctablement aux préoccupations initiales de ses protagonistes, parfois en faisant un bref rappel des motifs qui sont à la base de l'action, parfois en plongeant le personnage dans une situation tellement analogue à la situation initiale que le lecteur ne peut s'empêcher d'établir le parallèle et de réaliser l'évolution qu'a permis d'amorcer le fantastique. En somme, le cheminement parcouru par le texte est le suivant : il part du personnage principal, pour s'étendre

---

<sup>83</sup> Rue Saint-Denis, p. 64-65.

ensuite vers les autres et vers l'environnement extérieur, puis finalement revenir au personnage, d'où le repli sur elle-même de la structure des textes, qui leur confère une très forte cohérence. Cela est notable dans la plupart des textes néo-fantastiques<sup>84</sup>. Il en va ainsi dans « La gare », qui commence avec l'image d'une femme en situation d'attente, à laquelle se joint un second personnage doté de pouvoirs exceptionnels qu'il partage avec elle pour l'aider à élargir sa vision du monde et à transformer l'environnement en fonction de leurs désirs. Puis le récit se termine avec la même image qu'au départ, c'est-à-dire avec cette femme toujours en attente suite à l'intervention surnaturelle, mais pour une raison quelque peu différente.

Le récit néo-fantastique se conforme ainsi à la logique habituelle du récit telle que décrite par Jean-Michel Adam dans le Texte narratif, qui insiste surtout sur la complémentarité entre la phase d'orientation, chronologiquement la première phase du récit, et l'état final, aussi appelé la morale, qui « est en fait la *première* du point de vue de la rhétorique pratique du discours narratif, puisqu'elle détermine le choix d'une histoire toujours réglée en fonction de sa fin<sup>85</sup> ». Ainsi, à cet égard également, tout est si bien réglé dans les récits néo-fantastiques de manière à produire un univers et une structure de texte extrêmement cohérents qu'il nous paraît encore une fois difficile d'admettre l'intervention du hasard sur le plan de l'enchaînement des actions<sup>86</sup>.

Ainsi, nous avons vu au cours de ce troisième chapitre que les récits néo-fantastiques sont innovateurs sous quelques aspects au point de vue de l'écriture, comme celui de la description très sommaire de certains personnages, celui de la narration d'histoires qui déjouent efficacement les attentes usuelles des lecteurs, ou celui de l'absence fréquente d'une visée didactique ou morale propre aux textes plus traditionnels. Mais nous avons vu aussi que les auteurs des textes néo-fantastiques, bien qu'ils usent des règles de composition du courant réaliste avec plus de souplesse que les auteurs de ce courant, visent à élaborer des récits d'une très grande cohérence et accordent autant d'importance à la *forme* qu'au *contenu*, tout comme les auteurs

<sup>84</sup> Cela est particulièrement évident dans « Santiago » et « Lucrece » de Marie José Thériault, dans « Le mage Pichu, maître de magie » d'André Carpentier, ...

<sup>85</sup> Le Texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits, p. 149.

<sup>86</sup> Nous l'avons précisé déjà au cours du deuxième chapitre, lors du développement sur les compétences des personnages et sur l'acquisition des objets-valeurs, le hasard est l'un des éléments au sujet duquel notre conception s'éloigne grandement de celle que présente Lise Morin dans la Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité.

réalistes. En fait, grâce à leur cohérence, les récits néo-fantastiques composant notre corpus donnent l'impression de résister au désordre, tout comme leur sens, à l'obscurité, ce qui a certainement de quoi surprendre, puisqu'il s'agit d'oeuvres fantastiques, qui viennent donc bouleverser au départ l'ordre établi dans le *réel premier* :

Le récit fantastique provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres. [...] il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire<sup>87</sup>.

Irène Bessière attire ainsi notre attention sur la complémentarité d'éléments qui paraissent s'opposer lorsqu'il est question de constituer un tout cohérent : « [l]a coexistence des contradictoires est une figure de l'ordre : la vie est inséparable de la mort et réciproquement<sup>88</sup> », tout comme le monde intérieur ne peut exister, disions-nous déjà en introduction, que dans le cadre d'un monde extérieur ou d'un univers plus large, qui lui-même ne peut être perçu que de l'intérieur.

Les auteurs de textes néo-fantastiques cherchent visiblement à conserver un grand degré de cohérence malgré le type d'histoire présenté, et ils ont une propension également à valoriser la singularité des expériences individuelles. Ces deux caractéristiques de leur narration respectant tout à fait les principes d'écriture réalistes, à notre sens, ce n'est pas sur le plan littéraire que les récits néo-fantastiques sont le plus innovateur : les textes néo-fantastiques font montre d'une modernité qui est plutôt philosophique<sup>89</sup> que littéraire, puisque ce qu'ils questionnent, ce sont davantage les bases de notre conception de la réalité :

Figure d'un questionnement culturel, [le fantastique dans le récit] commande des formes de narrations particulières toujours liées aux éléments et à l'argument des discussions – historiquement datées – sur le statut du sujet et du réel. Il ne contredit pas les lois du réalisme littéraire, mais il montre que ces lois deviennent celles d'un irréalisme lorsque l'actualité est tenue pour totalement problématique<sup>90</sup>.

Nous voici donc au centre de la question qui nous avait poussé dès le départ vers l'étude des textes de type néo-fantastique, les bouleversements philosophiques et

<sup>87</sup> Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, p. 9.

<sup>88</sup> Idem., p. 237.

<sup>89</sup> Cette façon de formuler l'étude de la littérature québécoise en relation avec la modernité a par ailleurs déjà été proposée par Élisabeth Nardout-Lafarge dans le cadre du *Colloque sur l'histoire littéraire au Québec* du 16 décembre 1999 à l'Université de Montréal.

sociaux qui furent à l'origine de cette représentation de l'être humain se découvrant des talents surnaturels étonnants.

---

<sup>90</sup> Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, p. 12.

## CONCLUSION

On peut tout à la fois reconnaître qu'il est difficile de donner un sens à l'univers que nous habitons, et se risquer à inventer de nouveaux mythes parlant de complétude et de détermination <sup>1</sup>.

En guise de retour sur les concepts théoriques qui nous ont permis de poser les bases de cette recherche, certaines remarques s'imposent. D'abord, il faut reconnaître que le système de classement proposé par Lise Morin et ses critères d'appartenance à l'un ou l'autre registre de fantastique ne nous ont pas été aussi profitables que nous l'avions pensé au départ sur le plan formel, car ils ne nous permettent pas d'arriver à des conclusions fermes sur l'appartenance des textes à l'un ou l'autre type de fantastique, ni sur la totalité des mécanismes propres à chacun des registres. Certains aspects sont effectivement clairement spécifiques à chacun des registres de fantastique. Il en va ainsi, par exemple, du processus global de superposition du monde intérieur sur le monde extérieur qui structure les textes néo-fantastiques, allant littéralement à l'inverse du mouvement général des textes du fantastique canonique (qui implique quant à lui qu'un élément surnaturel extérieur s'impose au personnage principal), et qui est aussi bien différent de l'influence indirecte du monde intérieur sur le monde extérieur attribuable aux récits réalistes et merveilleux. Mais nous le disions plus tôt, dans le fantastique, tout est question de degré, ce qui fait que certains aspects des textes fonctionnent, dans un cas comme dans l'autre, de façon semblable – par exemple pour ce qui est des procédés de mise en place de la *réalité première* et du rôle joué par le monde intérieur au personnage principal dans l'intégration du surnaturel, commun à tous les récits fantastiques de notre corpus.

Cette division entre deux registres de textes fantastiques proposée par Lise Morin a cependant été très productive sur le plan philosophique, surtout pour ce qui est des textes néo-fantastiques, car elle nous a permis de voir non seulement en quoi consiste le rôle du personnage sur le plan narratif, mais surtout quel est son statut dans l'univers fictif, ce que nous avons considéré comme un indicateur du statut et de l'importance de l'être humain dans la conception de l'univers qu'ont les auteurs. Cela nous a permis de constater avec quelle force la volonté du personnage principal des textes néo-fantastiques

---

<sup>1</sup> Univers de la fiction, p. 141.

pouvait s'imposer dans la *réalité première*, de manière à ce que le personnage principal assume pleinement ce qu'il est en voyant ses pouvoirs étendus au-delà des limites admises par cette *réalité première*, cela, jusqu'à croire en lui plus encore qu'il ne croit en Dieu. Ce n'est pas peu dire du renversement des jeux de pouvoirs qui ont lieu dans les textes néo-fantastiques par rapport à ce qui avait cours dans les textes du fantastique canonique, où le personnage n'était qu'une victime impuissante livrée à des pouvoirs qui le dépassaient.

Au début des années soixante-dix <sup>2</sup>, soit quelques années à peine avant la rédaction des recueils composant notre corpus, Irène Bessière constatait l'essoufflement du fantastique (canonique) :

Il nous semble qu'il y a quelque chose de flétri dans le fantastique moderne. Les récits n'osent pas avouer leur fantaisie – ils cesseraient d'être fantastiques. Les éléments surnaturels paraissent des recours littéraires caducs, encore utiles cependant et restés irremplacés parce qu'ils sont probablement le moyen le plus facile de faire entendre tous les langages imaginables lorsqu'on ignore quelle expression imaginaire paraît la plus pertinente. La mode du fantastique cache une impuissance à trouver les mots capables de dire l'actualité et les désirs que porte le présent.

Mais ce n'est pas là rendre compte du récit fantastique moderne, c'est constater la contiguïté culturelle d'une certaine expression et d'une certaine formalisation psychologique, c'est surtout soulever l'importante question : pourquoi à une novation des sciences psychiques correspond l'archaïsme des motifs d'un récit littéraire qui leur serait apparenté <sup>3</sup> ?

C'est probablement ce phénomène, ressenti également par plusieurs auteurs de fantastique, qui les a poussé à renouveler les motifs des récits et la raison d'être de l'intervention surnaturelle durant cette période. Le ton, de même que « les mots capables de dire l'actualité et les désirs que porte le présent », c'est exactement ce que les auteurs des récits néo-fantastiques nous semblent avoir trouvé, car les désirs, on l'a vu, sont au centre des récits fantastiques québécois écrits dans les années soixante-dix et quatre-vingt, et ils sont directement liés à des préoccupations intérieures, telles que la reconnaissance de la singularité de chacun et la responsabilité de soi, toutes deux reprises de la modernité.

---

<sup>2</sup> La publication du livre Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain a eu lieu en 1974, ce qui implique que les études menant à sa rédaction remontent vraisemblablement au début des années soixante-dix.

<sup>3</sup> Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, p. 234.

Si « [la littérature] nous renseigne sur les changements de mentalité, sur les transformations qui agitent l'imaginaire d'une société <sup>4</sup> », voyons quelle a été l'évolution du statut de l'être humain au sein des univers fictifs où l'on admet que puisse survenir à l'occasion un événement surnaturel, et ce que l'on peut apprendre de ce changement de statut. Dans les contes folkloriques québécois écrits avant 1960, la plupart des êtres ou des événements surnaturels

[...] se rattachent de près ou de loin au merveilleux chrétien, [et] sont des manifestations du sentiment de culpabilité que devrait engendrer le péché. Tous ces êtres surnaturels s'évanouissent au simple signe de croix ou en présence d'un prêtre <sup>5</sup> [...]

Si les manifestations surnaturelles qui se produisaient dans ces textes étaient souvent le fruit des tentations du diable, donc d'un être obscur plus puissant que le personnage principal, et que le prêtre était le seul qui parvenait à remettre de l'ordre dans la situation au nom de Dieu, c'est dire le peu de pouvoir qui restait entre les mains du protagoniste principal, simple pion pris entre les pouvoirs de Dieu et ceux du diable. Dans les récits du fantastique canonique, les forces surnaturelles ne sont plus nécessairement associées au diable, mais le personnage subit toujours les assauts d'une puissance qui dépasse la sienne, à la différence que, contrairement à ce qui se passait dans les récits folkloriques, personne n'a la capacité d'intervenir pour lui permettre d'éviter le terrible piège qui l'attend. Serons-nous surpris de constater que ce type de représentation d'un personnage principal sans ressource a lieu au même moment que la perte du sentiment religieux au sein de la société québécoise des années soixante-dix et quatre-vingt ? Ce qui était autrefois reconnu comme volonté divine, et qui, même incompris, devait être accepté parce que tout avait sa raison dans les plans de Dieu, aurait laissé place à la fatalité <sup>6</sup>. Laissons place à l'expression d'un personnage principal de roman pour expliquer en toute simplicité ce qui se passait quand les gens croyaient en Dieu pour faire ressortir le contraste avec ce qui a cours dans les récits fantastiques plus récents :

---

<sup>4</sup> CAMBRON, Micheline, « Les récits courts des années 1980 », Mailhot, Laurent (éd.), la Littérature québécoise après 1960. Cahier d'accompagnement du cours télévisé, Université de Montréal, 1993, p. 87.

<sup>5</sup> LEMIRE, Maurice (éd.), Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Montréal, Fidès, tome 1, p. XXXI.

<sup>6</sup> Nous faisons référence ici aux conclusions de Lise Morin concernant les récits fantastiques canoniques.

[...] là où il y a Dieu, il n'y a pas de place pour le hasard, même pour le mot si humble qui le désigne. Tout est ordonné, réglé d'en haut, tout ce qui t'arrive t'arrive parce que ça a un sens <sup>7</sup>.

Or, les membres de la société québécoise ont choisi leur camp, et Dieu n'en fait plus partie. Puisque les gens croient de plus en plus qu'Il ne se mêle plus de la vie des hommes, le sentiment général de la majorité relèverait de deux ordres si l'on se fie aux représentations du monde offertes dans les récits néo-fantastiques québécois, soit celui d'être un pion sur le grand échiquier de l'existence, dont la vie est gérée par le hasard <sup>8</sup>, soit celui d'avoir le pouvoir d'intervenir sur son destin, de pouvoir passer à l'action et d'être responsable de soi. C'est exactement, selon nous, le type d'attitude qu'ont les personnages des récits néo-fantastiques québécois des années soixante-dix et quatre-vingt. Pour le sujet des textes néo-fantastiques, il n'y a ni but, ni compensation ultérieure à la souffrance immédiate, ce qui le pousse à agir immédiatement ou à souffrir inutilement :

Certes, la religion avait toujours incité au recueillement et mis l'accent sur l'effort personnel. Mais dans un monde laïcisé, aux changements rapides issus des découvertes techniques, force est d'inventer, pourrait-on dire, des nouvelles techniques de la vie intérieure. L'examen de conscience ne figure plus l'agenouillement de la créature devant son créateur, mais une interrogation anxieuse en face de soi, des autres et du monde [...] Il ne s'agit plus de gagner pas ses mérites une place dans l'éternité. C'est tout de suite qu'il importe d'être heureux <sup>9</sup>.

Il ne semble pas que l'homme parvienne à faire complètement l'économie du sens dans sa vie. Aujourd'hui encore, un désir plus ou moins défini (selon les individus) de spiritualité se manifeste sous toutes sortes de formes dans notre société et remplace la religion dans la vie d'une grande partie de la population. Si l'on ne croit plus en Dieu, il semblerait que l'on ne puisse pas s'abstenir de croire en une puissance autre, quelque part, qui nous permette de trouver notre voie et de faire une différence là où nous serons passés, car comme le disait Carl Jung :

Il est important que nous ayons un secret, et l'intuition de quelque chose d'inconnaissable. Ce mystère emplit la vie d'une nuance d'impersonnel, d'un

<sup>7</sup> Tamaro, Susanna, *Va où ton cœur te porte*, Paris, Plon, 1995, 178 p.

<sup>8</sup> C'était l'impression pour laquelle cédait Lise Morin concernant le fonctionnement de l'univers fictif des textes néo-fantastiques.

<sup>9</sup> « Évolution sociale et naissance de l'intime », dans *Intime. Intimité. Intimisme*, p. 52.

*numinosum*<sup>10</sup>. [...] Qui n'a pas fait l'expérience de cela a manqué quelque chose d'important. L'homme doit sentir qu'il vit dans un monde qui, à un certain point de vue, est mystérieux, qu'il s'y passe des choses, dont on peut faire l'expérience – bien qu'elles demeurent inexplicables, et non seulement des choses qui se déroulent dans les limites de l'attendu. L'inattendu et l'inhabituel font partie de ce monde. Ce n'est qu'alors que la vie est entière.

Montrer la réalisation possible de ce désir de l'homme moderne de faire partie d'un tout plus grand et mystérieux, c'est là un des points centraux visés par les textes néo-fantastiques, qui ne présentent l'opposition intérieur-extérieur que pour mieux montrer la prédominance du monde intérieur du personnage sur l'environnement et sur les événements. Ainsi, ce que la résolution ou l'état final des récits présente, c'est une tentative de refaire le rôle de l'homme, de transformer sa position dans le *Tout* de manière à en faire le grand régisseur du monde, avec tout ce que cette conception de l'être humain comporte d'utopique, ne serait-ce que parce que l'intervention du surnaturel est absolument nécessaire à cette opération, qui ne peut être dès lors que littéraire (ou cinématographique).

Néanmoins, cette représentation de l'être humain tout-puissant permet de réaliser à quel point il importe pour le sujet moderne de prendre conscience des motivations et des désirs qui l'animent, de manière à sentir qu'il maîtrise le plus grand nombre d'aspects de sa vie possible, de son monde intime à l'ensemble de la réalité extérieure.

---

<sup>10</sup> Voici la définition qu'il donne de « numinosum », dans le glossaire de *Ma vie*, p. 459 : « Terme de Rudolph Otto (dans *Le Sacré*) formé à partir du latin *numen* = être surnaturel, pour désigner ce qui est indicible, mystérieux, terrifiant, tout autre, la qualité dont l'homme fait l'expérience immédiate et qui n'appartient qu'à la divinité ».

# Bibliographie critique <sup>1</sup>

## I. OUVRAGES LIÉS AU CORPUS

### 1- CORPUS ÉTUDIÉ :

- CARPENTIER, André, Rue Saint-Denis, (1978), Montréal, Hurtubise HMH, 1988, 117 p.
- MAROIS, Carmen, (Claire de Lamirande) l'Amateur d'art, Longueuil, le Préambule, 1985, 188 p.
- THÉRIAULT, Marie José, l'Envoleur de chevaux et autres contes, (1986), Montréal, Boréal, 1994, 174 p.

### 2- ARTICLES PORTANT SUR LE CORPUS :

#### A) Sur Carmen Marois (Claire de Lamirande) :

- FRENETTE, Jean, « Carmen Marois : ombre et lumière », Québec français, no 96, hiver 1995, p. 104-105.
- VAUTIER, Marie, « Écritures trompeuses. Lamirande : *la Rose des temps* ; Carmen Marois : *l'Amateur d'art* », Canadien Littérature, vol. 111, hiver 1986, p. 208-210.

#### B) Sur André Carpentier :

- AMPRIMOZ, Alexandre L., « André Carpentier, *Rue Saint-Denis*. Contes fantastiques », Quarry, vol. XXVIII, no 2, printemps 1979, p. 85-87.
- DANSEREAU, Estelle, « la Séduction du lecteur dans les contes québécois des années 70 », Études canadiennes, vol. 28, 1990, p. 25-36.
- ÉMOND, Maurice, « Rue Saint-Denis. André Carpentier », Québec français, no 33, mars 1979, p. 8-10.
- GEMME, Gilles, « Activité littéraire. André Carpentier. Contes fantastiques, *Rue Saint-Denis* », Le Canada français, vol. CXIX, no 34, 17 janvier 1979, p. 46.
- LAPRÉS, Raymond, « Rue Saint-Denis », Nos livres, vol. X, sélection no 89, mars 1979.
- SPEHNER, Norbert, « André Carpentier : trois voyages dans l'imaginaire », Lettres québécoises, no 15, août-septembre 1979, p. 47-50.
- SPEHNER, Norbert, « Science-fiction et Fantastique au Québec », Requiem, vol. V, no 26, avril 1979, p. 14-16.
- TRUCHON, Michel, « le Fantastique québécois », le Soleil, vol. LXXXIII, no 62, mars 1979, p. B-4.

#### C) Sur Marie José Thériault :

- GARAND, Dominique, « Des contes et nouvelles pour rêver », Voix et images, vol. 12, no 3, printemps 1987, p. 551-555.
- LORD, Michel, « D'abominables délices. *L'Envoleur de chevaux et autres contes* », Lettres québécoises, no 57, printemps 1990, p. 28-29.

---

<sup>1</sup>Pour faire cette bibliographie, nous nous sommes appuyée sur les ressources documentaires d'Otto Klapp ; (sur support informatisé) la Bibliographie générale du Québec (Repère) ; Francis ; Actualité Québec ; Atrium, le catalogue informatisé des bibliothèques de l'université de Montréal ; ainsi que sur les bibliographies des articles et des ouvrages que nous avons consultés au fil de nos lectures.

TROTTIER, Barbara, « *l'Envoleur de chevaux et autres contes de Marie José Thériault : une Orientale de chez nous* », Écrits du Canada français, no 59, 1987, p. 187-192.

## II. OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES

### 1- FORMES BRÈVES :

- ALLUIN, Bernard et SUARD, François (éd.), la Nouvelle, définitions, transformations, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, 224 p.
- ALLUIN, Bernard, BAUELLE, Yves (éd.), la Nouvelle II : nouvelles et nouvellistes au XX<sup>e</sup> siècle, Paris, 1992, 137 p.
- BELLEAU, André, « Pour la nouvelle », Du pain des oiseaux, Montréal, VLB éditeur, 1982, 149 p.
- DEMERS, Jeanne et GAUVIN, Lise, « le Conte écrit, une forme savante », Études françaises, vol. 12, nos 1-2, 1976, p. 3-24.
- DUCHESNE, Alain, les Petits Papiers. Écrire des textes courts, Paris, Magnard, 1991, 288 p.
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, « la Nouvelle en littérature québécoise », Culture française, PS 1-2, 1981, p. 144-153.
- DUPRÉ, Louise (éd.), « le Récit littéraire [québécois] des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix », Voix et images, vol. 23, no 3, printemps 1998, p. 435-525.
- ÉTIEMBLE, René, « Problématique de la nouvelle », Essai de littérature (vraiment) générale, Paris, Gallimard, 1975, p. 192-208.
- FLAHAULT, François, l'Interprétation des contes, Paris, Denoël, 1988, 312 p.
- FONYI, A., « Nouvelle, subjectivité, structure. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », Revue de littérature comparée, vol. 50, no 4, oct.-déc. 1976, p. 355-375.
- GROJNOWSKI, Daniel, Lire la nouvelle, Paris, Dunod, 1993, 210 p.
- ISSACHAROFF, Michael, l'Espace et la Nouvelle, Paris, Corti, 1976, 120 p.
- JOLLES, André, Formes simples, (1930), trad. A. M. Buguet, Paris, Seuil, 1972, 501p.
- LOISEAU, Sylvie, les Pouvoirs du conte, Paris, P.U.F., 1992, 172 p.
- LORD, Michel et CARPENTIER, André, la Nouvelle québécoise au Xxe siècle. De la tradition à l'innovation, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 162 p.
- MAROTIN, F. (éd.), Frontières du conte, Paris, Éd. Du Centre national de la recherche scientifique, 1982, 179 p.
- MONTANDON, Alain, les Formes brèves, Paris, Hachette, 1992, 176 p.
- PELLERIN, Gilles, Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles. Essai, Québec, l'Instant même, 1997, 217 p.
- PETRELLI, Françoise Bayle, « Entre rêve et obsession : étude de quelques nouvellistes contemporaines », Québec français, no 108, hiver 1998, p. 69-73.
- PROPP, V., Morphologie du conte, (1928), Paris, Seuil, 1970, 254 p.
- RICARD, François, « Le recueil », Études françaises, vol. 12, nos 1-2, avril 1976, p. 113-133.
- SIMONSEN, Michèle, le Conte populaire français, Paris, P.U.F., 1981, 128 p.

## 2- GENRE FANTASTIQUE :

- APTER, T. E., Fantasy Literature : an approach to reality, Bloomington, Indiana University Press, 1982, 161 p.
- BARONIAN, Jean-Baptiste, Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, 1977, 103 p.
- BELLEAU, André, « Fonction du fantastique », dans Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?, Montréal, Primeur, 1984, p. 110-111.
- BESSIERE, Irène, le Récit fantastique. La poétique de l'incertain, Paris, Librairie Larousse, 1973, 256 p.
- BOUVET, Rachel, Étranges récits, étranges lectures. Essai sur le fantastique dans la littérature, Montréal, Balzac-le Griot, 1998, 306 p.
- CAILLOIS, Roger, Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée au coeur du fantastique : la dissymétrie, Paris, Gallimard, 1976, 281 p.
- CAILLOIS, Roger, Obliques précédé de Images, images, Paris, Stock, 1975, 256 p.
- CHAMBERLAND, Paul, « Transporter la mer dans ses mains », Voix et images, XIV, 1988/1989, p. 336-339.
- COUTY, Daniel, le Fantastique, Paris, Bordas, 1989, 157 p.
- ÉMOND, Maurice, « le Fantastique au Québec, le XX<sup>e</sup> siècle », Québec français, no 50, mai 1983, p. 27-31.
- ÉMOND, Maurice, les Voies du fantastique québécois, Québec, Nuit blanche éditeur, 1990, 246 p.
- FABRE, Jean, « Du fantastique », Québec français, no 50, mai 1983, p. 40-44.
- FABRE, Jean, le Miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique, Paris, José Corti, 1992, 517 p.
- FAIVRE, Antoine, la Littérature fantastique. Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1991, 247 p.
- FINNÉ, Jacques, la Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle, Bruxelles, Éd. De l'Université de Bruxelles, 1980, 216 p.
- GRIVEL, Charles, Fantastique-fiction, Paris, P.U.F., 1992, 254 p.
- HAEK, Philippe, « la Fondation fantastique », Voix et images, vol. VIII, no 3, printemps 1983, p. 427-435.
- JACKSON, Rosemary, Fantasy : the literature of subversion, London, Methuen, 1981, 211 p.
- JANELLE, Claude, « le Fantastique au Québec. Les jeunes auteurs », Québec français no 50, mai 1983, p. 44-47.
- LORD, Michel, « Jalons pour une analyse du récit fantastique québécois (1960-1985) », Actes du premier colloque des étudiant-e-s gradué-e-s du CRELIQ, Québec, CRELIQ, 1986, 217 p.
- LORD, Michel, « l'Écriture fantastique au Québec depuis 1980 », Présence francophone, no 42, 1993, p. 159-178.
- LORD, Michel, la Logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 361 p.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, Épouvante et Surnaturel en littérature, Paris, Union générale d'édition, 1969, 184 p.
- MORIN, Lise, la Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, 301 p.
- SARTRE, Jean-Paul, « *Aminadab* ou Du fantastique considéré comme un langage », Situations I, Paris, Gallimard, 1974, p. 149-173.

- SHOMALI, Qustandi, la Morphologie du conte fantastique, (1977), Nashville, Structuralist research information, working paper and dissertations, 1978, 406 p.
- STEINMETZ, Jean-Luc, la Littérature fantastique, Paris, P.U.F., 1990, 126 p.
- TODOROV, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970, 188 p.
- VAX, Louis, l'Art et la littérature fantastique, (1960), Paris, P.U.F., 1974, 126 p.

### 3- RÉCIT ET DESCRIPTION :

- ADAM, J. M., le Texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits, Paris, Fernand Nathan, 1985, 240 p.
- ADAM, J. M., la Description, Paris, P.U.F., 1993, 126 p.
- AUERBACH, Erich, Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968, 559 p.
- BANFIELD, Ann, Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre, Paris, Seuil, 1995, 485 p.
- BARTHES, R., « Introduction à l'analyse structurale des récits », L'analyse structurale du récit, Paris, Seuil, 1981, p. 7-33.
- BARTHES, Roland, « l'Effet de réel », Littérature et réalité, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.
- BENVENISTE, Émile, « l'Homme dans la langue », Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, p. 225-288.
- BESSIÈRE, Jean (éd.), l'Ordre du descriptif, Paris, P.U.F., 1988, 252 p.
- BROCHU, André, Roman et Énumération de Flaubert à Perec, Montréal, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1996, 142 p.
- BROWN, Helene Georgette, l'Effet fantastique : étude sur la mise-en-jeu du sujet dans les textes fantastiques des dix-neuvième et vingtième siècles, (1989), Wisconsin-Madison, University Microfilms international, 1993, 351 p.
- CINTVELT, Joap, Essai de typologie narrative. Le « point de vue ». Théorie et analyse, Paris, Corti, 1981, 315 p.
- DORRIT, Cohn, la Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, (1978), Paris, Seuil, 1981, 316 p.
- FRANZ, Hellens, le Fantastique réel, (1967), Bruxelles, Éd. Labor, 1991, 132 p.
- GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- GENETTE, G. et TODOROV, T. (éd.), Littérature et Réalité, Paris, Seuil, 1982, 181 p.
- GREIMAS, Du sens II. Essai de sémiotique, Paris, Seuil, 1983, 254 p.
- GROUPE « MU », Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire, Paris, Seuil, 1990, 368 p.
- HAMON, Philippe, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981, 268 p.
- PAVEL, Thomas, Univers de la fiction, Paris, Seuil, 1988, 211 p.
- RIFFATERRE, Michael, Fictional Truth, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, 137 p.
- RONEN, Ruth, Possible Worlds in Literary Theory, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 244 p.
- SRAMEK, Jiri, « les Fonctions narratives et les Rôles des personnages dans le conte fantastique », Études romanes de BRNO, vol. XV, L6, 1984, p. 21-31.

- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Point de vue ou perspective narrative », Poétique, no 4, 1970, p. 476-497.
- VITOUX, Pierre, « le Jeu de la focalisation », Poétique, vol. 13, no 51, 1982, p. 359-368.

#### 4- MODERNITÉ ET INTIMITÉ :

- ALLARD, Jacques, FRÉDÉRIC, Madeleine (éd.), Modernité / Postmodernité du roman contemporain du Québec et de l'Acadie, Montréal, UQAM, 1987, 200 p.
- BACHELARD, Gaston, la Poétique de l'espace, Paris, Presses universitaires de France, 1964, 215 p.
- BOZZETTO, Roger, « Du fantastique moderne ou De la modernité du fantastique », Requiem, vol. IV, no 23, et no 5, octobre 1978, p. 25.
- BRUNET, Manon, GAGNON, Serge (éd.), Discours et pratiques de l'intime, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993, 267 p.
- CUERRIER, Jacques, l'Être humain. Panorama de quelques grandes conceptions de l'homme, Montréal, McGraw-Hill, Éditeurs, 1990, 136 p.
- DEL LITTO, V. (éd.), le Journal intime et ses formes littéraires, Genève, Librairie Droz, 1978, 330 p.
- DORION, Gilles (éd.), Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Montréal, Fidès, 1994, Tome VI, 1087 p.
- GAUVIN, Lise et MARCATO-FALZONI, Franca (éd.), l'Âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80, Montréal, VLB Éditeur, 1992, 229 p.
- JUNG, Carl, Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées, Paris, Gallimard, 1973, 532 p.
- KAFKA, Franz, la Métamorphose et Description d'un combat, Paris, Garnier-Flammarion, 1988, 183 p.
- MAILHOT, Laurent (éd.), la Littérature québécoise depuis 1960. Cahier d'accompagnement, cours télévisé FRA 1700 D, Montréal, Université de Montréal, 1993, 378 p.
- MELANÇON, Benoît (éd.), « L'invention de l'intimité au Siècle des lumières », Littérales, no 17, Nanterre, Université Paris X, 1995, 129 p.
- MOLHO, Raphaël et REBOUL, Pierre (éd.), Intime. Intimité. Intimisme, Lille, Éd. Universitaires, 1976, 217 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, Ainsi parlait Zarathoustra, Paris, Gallimard, 1965, 507 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, « Sur quelques notions périmées », Pour un nouveau roman, Paris, Gallimard, 1963, 183 p.
- TAYLOR, Charles, les Sources du moi. La formation de l'identité moderne, (traduction de Charlotte Melançon), Montréal, Boréal, 1998, 712 p.

### III. OUVRAGES GÉNÉRAUX

- LEMIRE, Maurice (éd.), Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec Montréal, Fidès, 1987, Tome V, 1133 p.
- ROBERT, Paul (éd.), le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, 2489 p.

## Présentation de l'annexe

Présenter une annexe qui rend compte de la plupart des recueils de récits, contes et nouvelles publiés au Québec dans les années soixante-dix et quatre-vingt ne se fait pas sans quelques précisions préalables concernant les critères d'exclusion et de rétention des textes que nous nous sommes fixés. D'autant plus que les deux sources d'informations sur lesquelles nous nous sommes appuyée, soit le Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec et la revue Voix et images, ont procédé différemment pour faire le dépouillement et la classification des textes. C'est pour cette raison que nous avons choisi de présenter l'annexe en deux sections, l'une couvrant la période de 1970 à 1980, l'autre de 1981 à 1989.

En ce qui a trait au Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, précisons qu'une oeuvre doit avoir une visée littéraire pour en faire partie, en plus de répondre à deux des quatre critères de sélection suivants : il faut être édité par une maison québécoise, être écrit par un Québécois ou quelqu'un qui a choisi de vivre au Québec, viser le Québec comme premier lieu de consécration ou bien relever, en tout ou en partie, de l'imaginaire ou du réel québécois <sup>1</sup>. Nous avons retenu, parmi les titres qui y étaient présentés, tous ceux classés sous l'appellation de récits, contes ou nouvelles, sauf pour les textes nettement identifiés (auto)biographiques ou pour les romans fantastiques.

Pour ce qui est de la revue Voix et images, si elle faisait paraître son premier numéro dès 1975, il faut cependant attendre jusqu'en 1981 avant que n'apparaisse la sous-section « récits et nouvelles » de ses notes bibliographiques, présentant les titres des œuvres publiées durant l'année précédente. Quelques mises en garde s'imposent concernant l'exhaustivité de cette entreprise, les responsables d'édition ne mentionnant que les livres reçus de la part des éditeurs qui connaissent l'existence de cette rubrique. Il s'agit donc d'un dépouillement fort utile, mais moins systématique que celui d'un dictionnaire. En faisant cette annexe, nous avons dû porter une attention particulière aux rééditions, qui sont présentées comme si l'œuvre paraissait pour la première fois, et nous

---

<sup>1</sup> Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Montréal, Fidès, 1994, Tome VI, p. XLI.

avons choisi de ne retenir que des œuvres dont c'était la première parution dans les années qui nous intéressent et qui étaient de plus, comme dans le cas du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, présentées sous forme de recueil. La rubrique a changé de titre et de forme à plusieurs reprises au fil des années<sup>2</sup>, ce qui nous a rendu la tâche ardue vu les types de récit précis que nous recherchions. La dernière liberté que nous nous sommes donc donnée a été de retirer les titres de romans, ainsi que les œuvres pour la jeunesse clairement identifiées.

Malgré les quelques réticences émises plus haut, le contenu de cette section de Voix et images ajouté aux références issues du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec suffisent amplement à donner de nombreuses pistes au lecteur qui voudrait effectuer un survol des recueils de récits brefs parus au Québec durant les années mille neuf cent soixante-dix et quatre-vingt<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Les notes bibliographiques des années 1986 à 1988 notamment, mêlent romans et textes brefs à cause de la classification « Roman / récit / conte / lettre » proposée par la revue durant cette période.

<sup>3</sup> Pour qui veut avoir une vision globale de ce qui s'est publié en matière de fantastique et de science-fiction au Québec entre 1960 et 1985, il existe une Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois qui a été produite en 1992 par Nuit blanche éditeur, sur laquelle ont travaillé A. Boivin, M. Emond et M. Lord.

## Annexe <sup>4</sup>, première partie : de 1970 à 1980

- ALARIE, Donald, Jérôme et les mots ou les Vieux Enfants, Montréal, Pierre Tisseyre, 1980, 145 p.
- ARCHAMBAULT, Gilles, Enfances lointaines. Nouvelles, Montréal, le Cercle du livre de France, 1972, 121 p.
- ASSINIWI, Bernard, (Collaboration d'Isabelle Myre), Anish-nah-bé. Contes adultes du pays algonkin, Montréal, Leméac, 1971, 105 p.
- ASSINIWI, Bernard, (Collaboration d'Isabelle Myre), Sagana. Contes fantastiques du pays algonkin, Montréal, Leméac, 1972, 115 p.
- BÉLIL, Michel, le Mangeur de livres. Contes terre-neuviens, Montréal, Pierre Tisseyre, 1978, 21 p.
- BERGERON, Bertrand, [répertoriés par], les Barbes-bleues. Contes et récits du Lac-Saint-Jean, Répertoire de Monsieur Joseph Patry, Montréal, Quinze, 1980, 256 p.
- BERNARD, Anne, l'Amour sans passeport, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1973, 149 p.
- BERTHIAUME, André, Contretemps. Nouvelles, Montréal, le Cercle du livre de France, 1971, 130 p.
- BERTHIAUME, André, le Mot pour vivre, Sainte-Foy, Éditions Parallèles, et Montréal, Éditions Parti pris, 1978, 204 p.
- BESSETTE, Gérard, la Garden-party de Christophine. Nouvelles, Montréal, Québec/Amérique, 1980, 210 p.
- BOISVERT, Claude, Parendoxe, Hull, Édition Asticou, 1978, 224 p.
- BOISVERT, Claude, Tranches de néant. Nouvelles, Montréal, le Biocreux, 1980, 149 p.
- BROSSARD, Jacques, le Métamorphaux. Nouvelles, Montréal, HMH, 1974, 206 p.
- CARPENTIER, André, Rue Saint-Denis. Contes fantastiques, Montréal, HMH, 1978, 144 p.
- CARRIER, Roch, les Enfants du bonhomme dans la lune, Montréal, Stanké, 1979, 162 p.
- CHARBONNEAU-TISSOT, Claudette, Contes pour hydrocéphales adultes, Montréal, le Cercle du livre de France, 1974, 147 p.
- CHARBONNEAU-TISSOT, Claudette, la Contrainte. Nouvelles, Montréal, Pierre Tisseyre, 1976, 142 p.
- CHÂTILLON, Pierre, l'Île aux fantômes. Contes précédés de « le Journal d'automne », Montréal, Éditions du Jour, 1977, 309 p.
- COCKE, Emmanuel, Sexe-Fiction. Nouvelles, Montréal, les Éditions de l'Heure, 1973, 137 p.
- COUTURE, André, l'Enfer et l'endroit. Contes, Hull, Édition Asticou, 1980, 142 p.
- DAIGNAULT, Claire, l'Amant de Dieu. Nouvelles, Montréal, la Presse, 1979, 154 p.
- DARIOS, Louise (pseudonyme de Daria-Luisa Pacheco de Céspedes), l'Arbre étranger. Sept récits des Amériques. Québec-Pérou-Chili, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1977, 61 p.
- DARIOS, Louise, le Retable des merveilles et deux histoires d'amour. Souvenances.

---

<sup>4</sup> Pour faire cette première section de l'annexe, nous nous sommes appuyés sur le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (tomes 5 et 6).

- Venezuela-Brésil-Honduras, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1979, 140 p.
- DAUNAIS, Jean, les Douze Coups de mes nuits, Montréal, Éditions Héritage, 1979, 164 p.
- DAUNAIS, Jean, le Rose et le Noir, Montréal, Éditions Héritage, 1980, 166 p.
- DAVIAU, Diane-Monique, Dessins à la plume. Contes, Montréal, HMH, 1979, 146 p.
- DE RAVINEL, Hubert, les Enfants du bout de la vie. Nouvelles, Montréal, Leméac, 1979, 199 p.
- DELAUNIERE, Gilles (pseudonyme de Russel Vien), Et fuir encore... Nouvelles, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1972, 162 p.
- DES GANIERS, Jean, le Lunaméron. Fables et Contes, Québec, Éditions du Pélican, 1971, 209 p.
- DUFRESNE, Michel, Histoires, contes et légendes, Sherbrooke, Éditions Cosmos, 1971, 99 p.
- DUMOULIN TESSIER, Françoise, Visions d'amour. Recueil de nouvelles, Montréal, Jacques Frenette éditeur, 1980, 159 p.
- DUPONT, Jean-Claude [recueillis par], Contes de bûcherons, Montréal, Quinze, 1976, 215 p.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, le Manteau de Rubén Dario. Nouvelles, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1974, 159 p.
- FERGUSON, Jean, Contes ardents du pays mauve, Montréal, Leméac, 1974, 154 p.
- FERRON, Madeleine, le Chemin des dames. Nouvelles, Montréal, la Presse, 1977, 166 p.
- GAGNON, Alain, le « Pour » et le « contre ». Nouvelles, Montréal, le Cercle du livre de France, 1970, 129 p.
- GAGNON, Alain, Triptyque de l'homme en quête. Contes, Montréal, le Cercle du livre de France, 1971, 108 p.
- GÉRIN, Pierre, Dans les antichambres de Hadès, Québec, Éditions Garneau, 1970, 228 p.
- GÉRIN, Pierre, De boue et de sang, Québec, Éditions Garneau, 1975, 205 p.
- GODIN, Marcel, Confettis, Montréal, Stanké, 1976, 179 p.
- GOUIN, Gaston, LABERGE, Fernand, MOISDON, Donatien et MONETTE, Madelaine, Contes et nouvelles du Québec, Sherbrooke, Éditions Cosmos, 1970, 58 p.
- GUÉRIN, Michelle, le Ruban de Moebius. Contes et nouvelles, Montréal, le Cercle du livre de France, 1974, 153 p.
- HAMEL, Jean-Claude, Quatre fois rien. Nouvelles, Montréal, le Cercle du livre de France, 1974, 125 p.
- HAMELIN, Jean, les Rumeurs d'Hochelaga. Récits, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, 209 p.
- HARVEY, Azade, les Contes d'Azade. Contes et légendes des Îles-de-la-Madeleine, Montréal, L'Aurore, 1975, 171 p.
- HÉBERT, Louis-Philippe, le Cinéma de petite-rivière, Montréal, Éditions du Jour, 1974, 111 p.
- HÉBERT, Louis-Philippe, les Mangeurs de terre (et autres textes), Montréal, Éditions du Jour, 1970, 235 p.
- HÉBERT, Louis-Philippe, la Manufacture de machines, Montréal, Quinze, 1976, 143 p.
- HÉBERT, Louis-Philippe, Manuscrit trouvé dans une valise. Cinéma, Montréal, Quinze, 1979, 175 p.
- HÉBERT, Louis-Philippe, le Roi jaune. Récits, Montréal, Éditions du Jour, 1971, 321 p.

- JACOB, Suzanne, la Survie, Montréal, le Biocreux, 1979, 140 p.
- KATTAN, Naïm, Dans le désert. Nouvelles, Montréal, Leméac, 1974, 153 p.
- KATTAN, Naïm, le Rivage. Nouvelles, Montréal, HMH, 1979, 179 p.
- KATTAN, Naïm, la Traversée. Nouvelles, Montréal, HMH, 1976, 152 p.
- LACASSE, Lise, Au défaut de la cuirasse, Montréal, Quinze, 1977, 179 p.
- LAFORTE, Conrad [recueillis par], Menteries drôles et merveilleuses. Contes traditionnels du Saguenay, Montréal, Quinze, 1978, 287 p.
- LALONDE, Robert, Contes de la lièvre, Montréal, L'Aurore, 1974, 199 p.
- LALONDE, Robert, les Contes du portage, Montréal, Leméac, 1973, 119 p.
- LÉGARÉ, Clément [reçueillis par], la Bête à sept têtes et autres contes de la Mauricie, suivis d'une étude sur la Sémiotique générative de « Pierre la Fève », version québécoise du conte type 563, Montréal, Quinze, 1980, 276 p.
- LEMIEUX, Germain (recueillis et annotés par), les Vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens, Montréal, les Éditions Bellarmin et Paris, Maisonneuve et Larose, de 1973 à 1991, 32 volumes.
- LÈVESQUE, Solange, les Cloisons. Suite de Nouvelles, Montréal, le Biocreux, 1979, 103 p.
- MAHEUX-FORCIER, Louise, En toutes lettres. Nouvelles, Montréal, Pierre Tisseyre, 1980, 302 p.
- MAILLET, Antonine, Par derrière chez mon père. Recueil de contes, Montréal, Leméac, 1972, 91 p.
- MATTEAU, Robert, Dires et figures. Contes et portraits de l'Estrie, Sherbrooke, Naaman, 1978, 128 p.
- MÉTAYER, Maurice, Contes de mon iglou, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 128 p.
- NAUBERT, Yvette, Traits et portraits, Montréal, Pierre Tisseyre, 1978, 163 p.
- NOËL, Bernard, les Fleurs noires. Nouvelles, Montréal, Pierre Tisseyre, 1977, 183 p.
- OULETTE-MICHALSKA, Madeleine, la Femme de sable, Sherbrooke, Naaman, 1979, 112 p.
- PARIZEAU, Alice, l'Envers de l'enfance. Récits, Montréal, la Presse, 1976, 206 p.
- RENAUD, Alix, le Mari. Nouvelles, Sherbrooke, Naaman, 1980, 91 p.
- RICHARD, Carolle et BOISVERT, Yves [Recueillis par], MORIN-GUIMOND, Béatrice [narrés par], Contes populaires de la Mauricie, Montréal, Fides, 1978, 297 p.
- ROBITAILLE, Claude, Rachel-du-hasard. Nouvelles, Montréal, HMH, 1971, 178 p.
- ROBITAILLE, Claude, le Temps parle et rien ne se passe. Nouvelles, Montréal, les Éditions Danielle Laliberté, 1974, 144 p.
- ROUSSEL, Paul, la Dame en coup de vent, Montréal, Éditions HMH, 1970, 177 p.
- ROY, Gabrielle, Cet été qui chantait, Québec-Montréal, les Éditions Françaises, 1972, 207 p.
- ROY, Gabrielle, la Rivière sans repos [précédé de trois nouvelles esquimaudes], Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1970, 316 p.
- ROY, Gabrielle, Un jardin au bout du monde et autres nouvelles, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1975, 217 p.
- SERNINE, Daniel (pseudonyme d'Alain Lortie), les Contes de l'ombre, Montréal, Presses Sélect Itée, 1978, 190 p.
- SERNINE, Daniel, Légendes du vieux manoir, Montréal, Presses Sélect Itée, 1979, 148 p.
- SOMCYNSKY, Jean-François, les Grimaces, Montréal, Pierre Tisseyre, 1975, 244 p.

- TÉTREAU, Jean, Treize histoires en noir et blanc. Nouvelles, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 212 p.
- THÉRIAULT, Marie José, la Cérémonie. Contes, Montréal, la Presse, 1978, 139 p.
- THÉRIAULT, Yves, Œuvre de chair, Montréal, Stanké, 1975, 170 p.
- THÉRIO, Adrien, la Tête en fête (et Autres histoires étranges), Montréal, Éditions Jumonville, 1975, 142 p.
- TOUPIN, Paul, le Cœur a ses raisons, Montréal, le Cercle du livre de France, 1971, 118 p.
- VAROUJEAN, Vasco, le Moulin du diable. Nouvelles, Montréal, le Cercle du livre de France, 1972, 160 p.
- VERDI, Mimi (pseudonyme de Monique Gagnon Lapierre), Bonjour Twiggy. Nouvelles, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971, 85 p.
- VOIDY, Jeanne, les Contes de la source perdue, Montréal, HMH, 1978, 117 p.
- VONARBURG, Élisabeth. l'Oeil de la nuit, Montréal, le Préambule, 1980, 205 p.

## Annexe, 2<sup>e</sup> partie <sup>5</sup> : de 1981 à 1989

- AMYOT, Geneviève, Petites fins du monde, Montréal, VLB éditeur, 1988, 115 p.
- BECCARELLI SAAD, Tiziana, les Passantes, Montréal, Triptyque, 1986, 84 p.
- BIBEAU, Paul-André, Figures du temps, Montréal, Triptyque, 1988, 106 p.
- BIBEAU, Paul-André, la Tour foudroyée, Montréal, Parti pris, 1984, 146 p.
- BLONDEAU, Dominique, Destins, Montréal, VLB éditeur, 1989, 130 p.
- BLONDEAU, Dominique, Femmes de soleil, Montréal, VLB éditeur, 1988, 152 p.
- BOISVERT, Jocelyne, Nouvelles impressions, Québec, les Éditions Rebelles, 1984, 99 p.
- BONENFANT, Christine, Pour l'amour d'Émilie, Montréal, l'Hexagone, 1989, 120 p.
- BONIN, Jean-François, Contes à régler. Contes, Verchères, les Éditions Rebelles, 1984, 128 p.
- BRULOTTE, Gaëtan, le Surveillant, Montréal, Quinze, 1982, 122 p.
- BRULOTTE, G., LARUE, M., MONETTE, M., WEIL, S., Plages, Montréal / Québec-Amérique, 1986, 130 p.
- BUIN, Yves, Fou-l'Art-Noir, Trois-Rivières, le Castor Astral / les Écrits des Forges, 1989, 157 p.
- CARPENTIER, André (éd.), l'Aventure, la mésaventure, Montréal, Quinze, 1987, 161 p.
- CARRIER, Roch, l'Ours et le kangourou. Contes, Montréal, Stanké, 1986, 156 p.
- CHÂTILLON, Pierre, l'Île aux fantômes, Montréal, Stanké, 1989, 194 p.
- COLLECTIF, Aimer, Montréal, Quinze, 1986, 187 p.
- COLLECTIF (NAVOUMENKA, Ivan, éd.), Anthologie de nouvelles biélorusses, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1983, 220 p.
- COLLECTIF (SPEHNER, Norbert, éd.), Aurores boréales 1, Longueuil, le Preambule, 1983, 231 p.
- COLLECTIF, (SERLINE, Daniel, éd.), Aurores boréales 2, Longueuil, le Preambule, 1985, 290 p.
- COLLECTIF, Contes et Nouvelles de langue française. Concours 5, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1983, 140 p.
- COLLECTIF, Crever l'écran. Le cinéma à travers dix nouvelles, Montréal, Quinze, 1986, 207 p.
- COLLECTIF, Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois, Montréal, Quinze, 1983, 208 p.
- COLLECTIF (CARPENTIER, André, éd.), Dix nouvelles de science-fiction québécoise, Montréal, Quinze, 1985, 240 p.
- COLLECTIF, (VANASSE, André éd.), Nouvelles fraîches, Montréal, Service des publications de l'Université du Québec à Montréal, 1985, 55 p.
- COLLECTIF, Premier amour, Montréal, Alain Stanké, 1988, 261 p.
- COLLECTIF, Qui a peur de ?..., Montréal, VLB éditeur, 1987, 143 p.
- CÔTÉ, Bianca, la Chienne d'amour, Montréal, Triptyque, 1989, 88 p.
- CÔTÉ, Laurier, Je crée, donc je suis..., Montréal, Pierre Tisseyre, 1986, 141 p.
- DALEY, Robert, le Nuit tombe sur Manhattan, Paris, Albin Michel, 1986, 391 p.

---

<sup>5</sup> Pour faire cette seconde section de l'annexe, nous nous sommes appuyée sur la rubrique « contes et nouvelles » de la revue Voix et images, des volumes 1 à 16.

- DANDURAND, Anne, l'Assassin de l'intérieur / Diabes d'espoir, Montréal, XYZ, 1988, 64 p.
- DAOUST, Jean-Paul, les Garçons magiques, Montréal, VLB éditeur, 1986, 159 p.
- DARIOS, Louise, le Soleil des morts, Sherbrooke, Naaman, 1982, 178 p.
- DAVIAU, Monique-Diane, Histoires entre quatre murs, Montréal, Éditions HMH, 1981, 131 p.
- DEPIERRE, Marie-Ange, Une petite liberté suivi de Dire oui à Clarice Lispector, Montréal, Triptyque, 1989, 99 p.
- DESY, Jean, Un dernier cadeau pour Cornélia, Montréal, XYZ, 1989, 110 p.
- DOYON, Paule, Rue de l'acacia, Sherbrooke, Édition Naaman, 1985, 136 p.
- DUHAIME, André, Clairs de nuit, Montréal, Triptyque, 1989, 92 p.
- DUSSAULT, Danielle, le Vent du monde, Montréal, Triptyque, 1987, 112 p.
- ÉMOND, Maurice, Anthologie de la nouvelle et du conte fantastique québécois au XX<sup>e</sup> siècle, Montréal, Fidès, 1987, 276 p.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, le Désert blanc, Montréal, Leméac, 1986, 105 p.
- FERRON, Madeleine, le Grand Théâtre, Montréal, Boréal, 1989, 151 p.
- FLAMAND, Jacques, Donatina et Noblika. Contes, Ottawa, Éditions du Vermillon, 1987, 29 p.
- FONTAINE, Lise, États du lieu, Montréal, l'Hexagone, 1989, 66 p.
- GAGNON, Daniel, le Péril amoureux, Montréal, VLB éditeur, 1986, 134 p.
- GAGNON, Jean, les Petits Cris, Montréal, Québec / Amérique, 1985, 169 p.
- GHALEM, Nadia, l'Oiseau de fer, Sherbrooke, Naaman, 1981, 68 p.
- GODIN, Marcel, Après l'Éden, Montréal, l'Hexagone, 1986, 96 p.
- GODIN, Marcel, la Cruauté des faibles, Montréal, les Herbes rouges, 1985, 144 p.
- GOULET, Pierre, Contes de feu, Montréal, Québec / Amérique, 1985, 134 p.
- GRIPARI, Pierre, Contes cuistres, Montréal / Lausanne, Guérin littérature / l'Âge d'homme, 1987, 159 p.
- LA FRANCE, Micheline, le Fils d'Ariane, Montréal, la Pleine Lune, 1986, 148 p.
- LACROIX, Benoît, Trilogie en Bellechasse. Contes, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1986, 222 p.
- LAROCQUE, Pierre-A, Splendide Hôtel, Montréal, les Herbes rouges, 1988, 102 p.
- LATRAVERSE, Plume, Contes gouttes ou le pays d'un reflet, Montréal, VLB éditeur, 1987, 258 p.
- LORD, Michel (éd.), Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine, Montréal, Fides, 1988, 265 p.
- MAGINI, Roger, Saint Cooperblack, Montréal, les Herbes rouges, 1986, 125 p.
- MAJOR, André, La Folle d'Elvis, Montréal, Québec / Amérique, 1981, 137 p.
- MALLET, Marilu, Miami trip, Montréal, Québec / Amérique, 1986, 126 p.
- MARCOTTE, Gilles, la Vie réelle, Montréal, Boréal, 1989, 225 p.
- MARCOUX, Daniel, les Interdits, Montréal, Guérin, 1987, 213 p.
- MAROIS, Carmen, l'Amateur d'art, Longueuil, le Préambule, 1985, 188 p.
- NOËL, Bernard, Contes pour un autre œil, Longueuil, le Préambule, 1985, 154 p.
- OLIVIER, Robert, Certains jours sont fragiles, Longueuil, Éditions du Funambule, 1987, 211 p.
- PÉAN, Stanley, la Plage des songes et autres récits d'exil, Montréal, Cidihca, 1988, 169 p.
- PELLERIN, Gilles, les Sporadiques Aventures de Guillaume Untel, Hull, Éditions Asticou, 1982, 172 p.

- PICHÉ, Alphonse, Fables, Montréal, l'Hexagone, 1989, 76 p.
- PIAZZA, François, Cocus & Co., Montréal, VLB éditeur, 1989, 97 p.
- POLIQVIN, Daniel, Nouvelles de la capitale, Montréal, Québec / Amérique, 1987, 135 p.
- RAJIC, Négovan, Propos d'un vieux radoteur, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1982, 207 p.
- RAYMOND, Richard, Drôles de secrets, Montréal, Guérin littérature, 1989, 175 p.
- RENAUD, Jacques, l'Espace du diable, Montréal, Guérin littérature, 1989, 263 p.
- ROCHON, Esther, le Traversier, Montréal, la Pleine Lune, 1987, 188 p.
- RUKALSKI, Sigmund, Au-delà de la vie, Sherbrooke, Naaman, 1982, 136 p.
- SÉVIGNY, Marc, Vertige chez les anges, Montréal, VLB éditeur, 1988, 154 p.
- SIMARD, Jean, le Singe et le Perroquet. Récits, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1983, 208 p.
- SOUCY, Jean-Yves, La Buse et l'araignée, Montréal, les Herbes rouges, 1988, 214 p.
- TÉTREAU, Jean, la Messe en si mineur. Contes de la nuit noire, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1983, 184 p.
- THÉORET, France, l'Homme qui peignait Staline, Montréal, les Herbes rouges, 1989, 174 p.
- THÉRIAULT, Marie José, l'Envoleur de chevaux. Contes, Montréal, Boréal Express, 1986, 174 p.
- THINÈS, Georges, le Quatuor silencieux, Montréal / Lausanne, Guérin littérature / l'Âge d'homme, 1987, 107 p.
- YANCE, Claude-Emmanuelle, Mourir comme un chat, Québec, l'Instant même, 1987, 117 p.