

MEMOIRE PRESENTE A
UNIVERSITE DU QUEBEC A RIMOUSKI

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR
FRANCOISE DAIGLE

L'ECRITURE FANTASTIQUE DANS TROIS ROMANS QUEBECOIS

DECEMBRE 1987

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RESUME

Dans le présent mémoire, nous étudierons de quelle manière l'écriture de trois romans québécois peut comporter des éléments propres à l'expression fantastique. Cette étude se voudra multidimensionnelle; c'est-à-dire qu'elle tentera de cerner les particularités de l'écriture en question en observant plusieurs de ses dimensions: génésiaque, diégétique, thématique, structurale, narrative, sociologique. Ceci dans une tentative de préhension la plus globale possible du fait fantastique.

Dans un premier temps, et dans un premier chapitre, nous discernerons quelques-unes des approches déjà tentées pour circonscrire le fantastique. Nous déterminerons alors la démarche que nous adopterons dans notre étude. Ce faisant, nous dégagerons les convergences et les complémentarités des approches que nous aurons relevées. Nous examinerons ensuite les rapports possibles entre le fantastique et le merveilleux, et les liens rapprochant le fantastique et le mythique. Ce chapitre nous aura permis, entre autres, de choisir les oeuvres qui seront étudiées.

Les chapitres deux, trois et quatre constitueront les "lectures" des oeuvres retenues: soit La cité dans l'oeuf de Michel Tremblay, Floralie, où es-tu? de Roch Carrier et L'Amélanchier de Jacques Ferron. Nous tenterons de cerner la spécificité fantastique incarnée dans l'écriture de chacun de ces romans. Pour chacune de ces lectures, nous étudierons donc, tout

d'abord, les thèmes, les signes et les traces particulièrement reliés au fantastique. Nous observerons ensuite les procédés ainsi que les parcours narratifs propres à ces oeuvres: comment l'organisation même de l'écriture dans l'architecture du roman – ce qu'il est convenu d'appeler la structure, et plus particulièrement la structure narrative – peut participer à l'expression fantastique. Puis nous déterminerons, à l'aide de la réflexion amorcée au premier chapitre, quelles traces y ont été laissées par le mytique.

Le chapitre cinq constituera une synthèse de ces lectures. Nous y soulignerons les récurrences et les recoupements découverts à tous les niveaux de notre étude. Nous aurons alors l'occasion de montrer comment le fantastique se révèle un jeu, une expérience des limites et des frontières.

En conclusion, dans le chapitre six, nous ferons état des paradoxes du fantastique, jusqu'au coeur même de sa constitution. Nous serons alors amenés à réfléchir aux liens qui se nouent entre fantastique et société – entre le roman fantastique québécois et la société québécoise des années soixante. Liens, nous le verrons, s'établissant aussi aux frontières du paradoxe.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à monsieur Renald Bérubé, qui fut directeur de ce mémoire, complice des inévitables questionnements (hésitations, incertitudes, paradoxes!) et des ravissements heureux qui jalonnent une telle recherche. Mes remerciements pour l'accompagnement attentif dont il a toujours fait preuve.

Mes remerciements vont aussi à monsieur Jocelyn Dionne, qui m'a familiarisée avec l'utilisation de l'informatique, et qui m'a gracieusement permis l'accès à cette précieuse technologie. Cela m'a épargné beaucoup de manipulations inutiles, et bien des soucis.

Finalement, je remercie le Fonds canadien d'aide à la recherche (F.C.A.R.), et le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (C.R.S.H.C.), pour la confiance qu'ils m'ont manifestée en m'accordant des bourses de soutien.

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|------|
| RESUME..... | ii |
| REMERCIEMENTS..... | iv |
| LISTE DES TABLEAUX..... | viii |
| CHAPITRES | |
| I. INTRODUCTION | |
| Itinéraires de recherche..... | 1 |
| Approches du fantastique..... | 2 |
| Démarche du présent mémoire..... | 8 |
| Convergences et complémentarités des diverses approches. | |
| Fantastique et merveilleux..... | 9 |
| Caractéristiques du récit fantastique..... | 9 |
| Différence entre le fantastique et le merveilleux..... | 12 |
| Du côté du mythique..... | 16 |
| Définitions..... | 16 |
| Du mythique au fantastique..... | 18 |
| Survivance du mythique dans le fantastique..... | 21 |
| Structure analogique et fantastique..... | 24 |
| II. LECTURE DE <u>LA CITE</u> DANS L'OEUF DE MICHEL TREMBLAY. | |
| L'OEUF SPECULAIRE; OU LES RELAIS NARRATIFS SE MULTIPLIENT | |
| Thèmes, signes, traces..... | 32 |
| La diégèse réordonnée..... | 32 |
| Appartenance au fantastique et éléments de thématique..... | 34 |
| Repères: les événements étranges de <u>La cité</u> | 37 |

II. (suite)

| | |
|--|----|
| Parcours et procédés narratifs..... | 42 |
| Relais narratifs..... | 42 |
| Ordre chronologique et structure circulaire..... | 53 |
| "Cicatrices" mythiques..... | 60 |

III. LECTURE DE FLORALIE, OU ES-TU? DE ROCH CARRIER.

NUIT DE NOCES EN FORET ET REPRESENTATION THEATRALE

| | |
|---|----|
| Thèmes, signes, traces..... | 68 |
| Sous le signe de la faute..... | 68 |
| Les rencontres fantastiques..... | 72 |
| Les rencontres...: les comédiens et la fête religieuse..... | 76 |
| Parcours et procédés narratifs..... | 80 |
| "Découpe" du récit..... | 80 |
| Temps et espace..... | 88 |
| Fantastique et mythique..... | 98 |

IV. LECTURE DE L'AMELANCHIER DE JACQUES FERRON.

MAGIE D'ENFANCE ET MULTIPLICATION DE LA NARRATRICE UNIQUE

| | |
|---|-----|
| Thèmes, signes, traces..... | 106 |
| La mémoire et l'orientation..... | 106 |
| Evénements fantastiques..... | 111 |
| Le lecteur hésitant..... | 115 |
| Parcours et procédés narratifs..... | 119 |
| Perception de l'espace..... | 119 |
| Le temps dans <u>L'Amélanchier</u> | 122 |
| La structure narrative: symétrie, opposition, enchâssement..... | 123 |

IV. (suite)

| | |
|------------------------------|-----|
| Mythique et fantastique..... | 138 |
|------------------------------|-----|

V. SYNTHESE: LE FANTASTIQUE ET L'EXPERIENCE DES FRONTIERES

| | |
|--|-----|
| Préoccupations thématiques..... | 146 |
| Scénario(s) fantastique(s)..... | 149 |
| L'espace et le temps fantastiques..... | 154 |
| Choix narratifs: l'enchâssement..... | 157 |
| L'expérience des frontières et la specularité..... | 160 |

VI. CONCLUSION: PARADOXES DU FANTASTIQUE; FANTASTIQUE ET REVOLUTION... TRANQUILLE

| | |
|-----------------------------|-----|
| Fantastique et société..... | 170 |
|-----------------------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| BIBLIOGRAPHIE..... | 178 |
|--------------------|-----|

LISTE DES TABLEAUX

| | |
|---|-----|
| Tableau 1: Partage du fantastique selon Todorov..... | 14 |
| Tableau 2: Relais narratifs dans <u>La cité</u> | 48 |
| Tableau 3: Structure de <u>L'Amélanchier</u> | 124 |
| Tableau 4: Vue d'ensemble de la structure de <u>L'Amélanchier</u> | 133 |
| Tableau 5: Synthèse des scénarios fantastiques..... | 151 |
| Tableau 6: Structures d'emboîtements..... | 159 |

CHAPITRE I

INTRODUCTION

"Il ne faut pas se dissimuler les difficultés qu'il y a à traiter du fantastique [...]"¹. "Toute synthèse sur ce que l'on appelle le fantastique est actuellement prématurée, les recherches étant en cours"²... C'est souvent sur ce type de phrases embarrassées que s'ouvrent les livres des théoriciens du fantastique. Précautions et avertissements abondent. Une prudence aussi répétitive étonne un peu. Et puis, l'on se rend compte que le fantastique a inspiré toutes sortes d'études, les moins fondées d'entre elles abandonnant toute... prudence, et dérivant de manière parfois extravagante. Du fantastique au second degré!

Mais avant d'être confrontés à la circonspection des spécialistes, avant même que nous ayons recours aux définitions des théoriciens, le mot "fantastique" fait surgir en nous des associations spontanées: le fantastique et le féerique, le merveilleux; le fantastique et le sacré, le mythique. Nous sentons obscurément que le fantastique se rapproche de ces autres notions quelque part dans les dédales de l'imaginaire. Mais qu'y a-t-il derrière ces parentés? Existe-t-il vraiment des liens entre ces différents concepts? Ou bien ces rapprochements ne sont-ils dus qu'à une banale confusion?

Itinéraires de recherche

Deux avenues de recherche, en tout cas, se proposent à nous:

-
1. Irène Bessière, Le récit fantastique; la poétique de l'incertain, Paris, Larousse, 1974, p. 9.
 2. Jean Bellemin-Noël, "Notes sur le fantastique", dans Littérature no 8, déc. 1972, p. 3.

le fantastique-mythique et le fantastique-merveilleux. Même si ces pistes nous apparaissent proches l'une de l'autre, nous saisissons très vite qu'elles nous mènent à des observations différentes. Si la première de ces associations nous amène à une réflexion sur la genèse du fantastique: d'où vient le fantastique? Où a-t-il pris racine? Quelle est l'évolution de la notion de fantastique?, la seconde nous conduit à des préoccupations plus immédiates: qu'est-ce exactement que le fantastique? Quelles sont les marques permettant de l'identifier, de le différencier d'autres concepts comme le merveilleux, l'étrange? Nous nous trouvons dans la situation de l'explorateur indécis: faut-il aller en amont ou en aval? Remonter aux sources pour saisir plus globalement le sujet, ou au contraire, en restreindre les contours pour mieux le cerner? Dans les faits, notre apprentissage se fait dans les deux directions à la fois; ce qui rend la question d'autant plus problématique.

Il faut bien se résoudre à trancher, un peu arbitrairement, nous arrêtant à une possibilité pour différer l'étude de l'autre de quelques pages. Nous commencerons donc par essayer de cerner la notion de fantastique, ce qui nous permettra de la distinguer de celle de merveilleux.

1. Approches du fantastique

Plusieurs types de recherche ont tenté de répondre à la question: qu'est-ce que le fantastique? Sans vouloir effectuer cette synthèse que nous interdit Jean Bellemin-Noël, il faut faire un rapide tour d'horizon pour comprendre où nous en sommes. Nous nous gardons bien de prétendre à l'exhaustivité dans le panorama très bref que nous allons tracer: il vise simplement à "faire le point", à effectuer un rapide recensement pour nous

permettre d'aller plus loin. Il ne s'agit pas non plus, pour nous, de faire ici le procès de l'une ou l'autre de ces avenues de recherche; il est tout simplement impossible, dans une si courte prospective, de leur rendre justice et de reconnaître toute leur valeur. Alors que d'autres tentaient encore de "classer " les récits fantastiques dans des catégories plus fantaisistes les unes que les autres³, les travaux dont nous allons parler ont eu le mérite de poser des bases méthodologiques de qualité. Nous tenterons simplement d'esquisser la démarche de ces travaux, et d'en souligner les principaux écueils.

L'une des démarches les plus connues pour aborder le fantastique est sans doute **l'approche psychanalytique**. La plupart des recherches effectuées en ce sens s'inspirent plus ou moins des réflexions de Freud sur "l'inquiétante étrangeté" (*Hunheimlich*)⁴. Incapable d'accepter une émotion vécue comme insupportable, l'enfant enfouit cette émotion (il la "refoule") dans les couches profondes de l'inconscient, et donc la jette dans l'oubli. Le sentiment de l'étrange proviendrait de la confrontation de l'individu avec une expression quelconque de cette émotion. Il éprouve alors une sentiment trouble, confus, de "déjà vu": "[...] l'angoissant est quelque

3. Nombreux sont ceux qui ont tenté de classer le fantastique à partir de ses manifestations (un peu comme l'on confond les symptômes et la maladie). On a ainsi répertorié les histoires de revenants, les histoires de vampires, les histoires diaboliques... Assez, en tout cas, pour que Louis Vax se sente obligé de préciser plusieurs fois, dans La séduction de l'étrange: "Ce n'est pas le motif qui fait ou ne fait pas le fantastique, c'est le fantastique qui accepte ou n'accepte pas d'organiser son univers autour d'un motif "(Louis Vax, La séduction de l'étrange, Paris, PUF, 1965, p. 34).

4. Sigmund Freud, Essais de psychologie appliquée, Paris, Gallimard, 1976, c1933 pour la traduction, pages 163 à 210.

chose de refoulé qui se montre à nouveau ”⁵. Ce qui explique le sentiment “fantastique” d’être en face de quelque chose d’à la fois étrange et familier.

Bien entendu cette approche privilégie les relations entre l’inconscient – celui de l’auteur, celui du lecteur – et le texte. Les travaux axés vers la réception de l’oeuvre fantastique (vers les réactions du lecteur au texte) relèvent aussi de ce type d’étude, puisqu’ils font appel à une interprétation des mécanismes psychologiques. Ce point de vue s’est révélé fort rentable pour certains textes; il a permis une première approche méthodique de ce qu’est le fantastique. Cependant il a tendance à négliger les conditions historiques dans lesquelles s’enracine l’oeuvre. En outre, comme on a déjà pu le lui reprocher, cette analyse s’intéresse souvent plus à l’auteur qu’au texte lui-même et à sa cohérence interne.

L’approche socio-historique tente au contraire d’interpréter les oeuvres à travers le filtre de leur contexte social et culturel. Elle réfléchit à l’influence des événements historiques sur l’écriture. Les conditions entourant la naissance d’une oeuvre (forte répression sociale, décisions politiques, etc.) nous permettent de mieux comprendre le sens de celle-ci. C’est ce type de réflexion qui se dégage, dès la fin du XVIIIe siècle, dans le texte de Charles Nodier sur le fantastique⁶. Nodier croit que le fantastique vient suppléer au banal du discours littéraire

5. Id., ibid., p. 194.

6. Charles Nodier, Du fantastique en littérature, dans Hubert Juin, Charles Nodier, Paris, Seghers, 1940, pages 119 à 138.

courant. Il se pose comme un refus du communautaire social, et, par là, se présente comme une "cassure" historique. Le fantastique lui ainsi se présente presque toujours dans ses rapports avec la norme sociale et l'interdit, puisque cette variété de littérature, sous couvert de la fiction fantaisiste, peut se permettre de libérer des idées ou des fantasmes inacceptables autrement. Le fantasme libéré s'affirme contre les tabous, ou la banalité sociale de l'époque, et devient compensatoire. C'est aussi la fonction que lui assigne Todorov, dans son Introduction à la littérature fantastique, lorsqu'il prétend que la psychanalyse a remplacé l'expression fantastique⁷. D'après lui, la vulgarisation de la psychanalyse a fourni une autre tribune où exprimer l'interdit social. C'est pourtant réduire une communication complexe à une simple fonction: l'expression fantastique éclate dans plusieurs sens, comme nous nous proposons de le montrer. Impossible, à notre sens, de la cantonner uniquement à la sorte de catharsis où la situe Todorov. D'autre part, comme le mentionne Freud, non sans humour, la psychanalyse peut elle-même devenir étrange pour le commun des mortels⁸.

Certaines pages du Récit fantastique d'Irène Bessière viennent s'inscrire dans la veine socio-historique. Par exemple, à partir de textes de Sade, de Walter Scott et de Nodier, elle analyse le fantastique comme "rappel[ant]

7. Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970, p.169.

8. "Je ne serais pas non plus étonné d'apprendre que la psychanalyse, qui s'occupe de découvrir ces forces secrètes, ne soit devenue elle-même, de par cela, étrangement inquiétante aux yeux de bien des gens" (Freud, op. cit., p. 197).

la nécessité de l'absolu et la tentation de l'évasion"⁹ qui sont des symptômes "de la retraite du réel et [du] refus d'expression de la novation"⁹. Elle propose aussi une interprétation de la fonction de la littérature fantastique dans une société donnée; interprétation sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans notre conclusion.

L'approche socio-historique part donc du milieu social en général. Elle nous permet de situer l'oeuvre d'un auteur par rapport à son milieu et à son époque. L'approche psychanalytique, elle, s'intéresse à l'individu. Elle doit pourtant tenir compte de son intégration au monde, des interactions entre le vécu inconscient et le vécu social. Ces deux approches, suivant des trajectoires opposées, peuvent ainsi être conçues comme complémentaires.

Venons-en maintenant au texte lui-même: quelles sont les études qui ont tenté de mettre l'oeuvre au premier plan de leurs préoccupations?

Récemment, **l'approche sémiotique** a tenté de se pencher enfin sur le texte; ainsi, nous avons pris connaissance de l'étude de Qustandi Shomali, s'inspirant des travaux de A. J. Greimas¹⁰. A travers le filtre sémiotique, il analyse un corpus d'oeuvres fantastiques. Selon la démarche proposée par Vladimir Propp dans sa Morphologie du conte¹¹, il tente de dégager les

9. Irène Bessière, op. cit., p. 44.

10. Qustandi Shomali, La morphologie du conte fantastique, Paris, Q. Shomali, 1977.

11. Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, Seuil, 1973, c1970 pour la traduction française.

constantes structurales du conte fantastique. Sans, malheureusement, arriver à des résultats vraiment probants. Cette démarche rencontre des écueils de taille. Pour le sémioticien, en effet, il faut d'abord déterminer la nature de ce que l'on étudie; la question est: le fantastique constitue-t-il un genre littéraire? Le fantastique emprunte en effet bien des modes d'expression: cinéma, représentation picturale, théâtrale. Dès lors, une interrogation sur le genre fantastique conduit directement à l'étude des genres littéraires. Or la recherche en ce domaine en est encore à ses premières et insolubles controverses. Pour la sémiotique, "la difficulté de saisir les lois littéraires d'un genre constitue l'un des problèmes méthodologiques de l'entreprise visant à la définition du fantastique [...]" ¹². Quelles sont les lois générales qui définissent un genre? Peut-on parler de "genre" fantastique comme on parle du "genre" du roman ou de la nouvelle? Le sémioticien a ainsi des questions de taille à débattre avant même d'aborder le problème du fantastique en soi. Pour ces raisons, et en attendant une théorie des genres fonctionnelle, la contribution de la sémiotique nous demeure hélas peu secourable.

D'autres types de travaux sont souvent classés sous l'étiquette un peu fourre-tout de "sémantique". Louis Vax ¹³ et Roger Caillois ¹⁴, par exemple, ont tenté de comprendre le fantastique en observant son

12. Qustandi Shomali, op. cit., p. 36.

13. Louis Vax, op. cit., et L'Art et la littérature fantastique. Paris, PUF, 1960.

14. Roger Caillois, "Au coeur du fantastique" dans Cohérences aventureuses, Paris, Gallimard, 1965.
Id., Images, Images..., Paris, Corti, 1966.

fonctionnement dans les oeuvres "classiques" du... genre; Gabriel Germain¹⁵ s'est attaché à retracer sa genèse.

2. Démarche du présent mémoire

Quel que soit le biais par lequel on l'aborde, le fantastique semble toujours fuir un peu plus loin en avant. En nous inscrivant d'emblée dans une seule de ces interprétations, nous risquons fort de négliger des aspects importants pour notre étude. Devrait-on conclure qu'il ne faut rien dire, sous prétexte de ne pouvoir tout dire? Posons plutôt le dilemme de la façon suivante: puisque le fantastique a pu susciter autant de possibilités d'explications, et ne pourtant tenir complètement en aucune, nous nous obligerons à élargir nos horizons et à ne rejeter a priori aucun postulat explicatif. Nous pouvons supposer qu'une telle diversité de méthodes a été appliquée à ce problème parce qu'il existe aussi une grande diversité d'oeuvres. Dès lors, nous tenterons de voir, avec le plus de rigueur possible, laquelle de ces interprétations rejoint le mieux l'oeuvre que nous passons au crible. Et consolons-nous en nous disant que les "généralisations sont forcément fausses, puisque l'oeuvre, comme toute réalité empirique, ne se laisse saisir exhaustivement d'aucun point de vue forcément partiel" ¹⁶.

15. Gabriel Germain, "Du sacré au fantastique", Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1968, no 4, p. 461 à 471.

16. Tzvetan Todorov, Critique de la critique, Paris, Seuil, 1984, p. 159-160. Todorov commente ici l'affirmation de Paul Bénichou: "En essayant de prendre une vision totale, on serait trompé".

Notre démarche ne veut donc pas privilégier le mérite exclusif d'une des approches que nous venons d'énumérer; et nous nous gardons d'ériger notre point de vue en "méthode". Dès à présent, nous nous pencherons sur le discours de ces diverses approches, et nous allons tenter d'en dégager les convergences et les complémentarités. Délaissant au départ la discussion (stérile, nous l'avons dit, pour notre propos) sur la notion de genre, nous nous attacherons à observer les mécanismes du fantastique dans les oeuvres littéraires. Comment, tout d'abord, identifier un récit fantastique?

Convergences et complémentarités des diverses approches.

Fantastique et merveilleux.

1. Caractéristiques du récit fantastique

Une première constatation: le récit fantastique commence par mettre en scène un monde familier. Les gens qui y évoluent, l'époque à laquelle se déroule l'histoire, tout est connu et rassurant. Louis Vax insiste sur cette condition: "Nous sommes d'abord dans notre monde, clair, solide, rassurant" ¹⁷; "Il faut que l'univers fantastique soit bien un monde réel, qu'il impose une présence massive [...]" ¹⁸. Cette condition se révèle indispensable puisque les événements fantastiques surviennent comme une rupture de l'ordre quotidien. A l'intérieur d'un univers bien réglé, "parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni" ¹⁹, se produit l'impossible. Ainsi, comme le mentionne Freud, "[...] il [l'auteur]

17. Louis Vax, L'Art de la littérature fantastique, p. 9.

18. Ibid., p. 70.

19. Roger Caillois, Images, Images..., p. 19-20.

nous trompe en nous promettant la vulgaire réalité et en en sortant cependant" ²⁰. Ces événements étranges se manifestent comme un scandale pour la raison. Dès lors, le récit fantastique oscillera entre deux types de conception du réel: l'une faisant appel à une explication naturelle des faits, l'autre faisant appel au surnaturel. Il faut entendre, par "explication naturelle", celle qui provient d'un raisonnement logique tenant compte des lois bien connues de l'univers réel; l'explication surnaturelle pouvant, elle, faire appel à des phénomènes non rationnels.

Les théoriciens et critiques du fantastique sont parfois tentés de faire appel aux notions de vraisemblance et d'invraisemblance pour exprimer cette opposition. Le concept de vraisemblance peut pourtant prêter à controverse. En posant le problème de cette manière, on postule que le fantastique constitue l'irruption de l'invraisemblable dans un monde normalement régi par des événements vraisemblables. Il y a plusieurs objections à cette conception du récit fantastique. Le vraisemblable n'est pas un code de réalité uniformément défini par/pour tous. Ce qui semble digne de crédit pour l'un ne l'est pas nécessairement pour un autre. On pourrait par exemple discuter longtemps du comportement "étrange" d'un personnage: normal, anormal, vraisemblable ou non?

D'autre part, poser la question en ces termes, c'est établir une adéquation entre l'univers fictif où évoluent les personnages et notre univers à nous, lecteurs; c'est négliger la part de l'illusion littéraire. Cet univers littéraire ("l'espace" du récit) n'est pas "vrai": comment pourrait-on y

20. Freud, op. cit., p. 207.

poser les conditions de la vraisemblance et de l'invraisemblance? L'oeuvre littéraire s'établit elle-même sur un rapport faussé avec le réel: elle est en soi "vraisemblance", un semblant de vrai, un décor de carton-pâte où la vérité se joue au niveau de la plus ou moins grande ressemblance à notre monde-référent. Le récit fantastique possède ses propres codes de vérité, de mensonge et de plausible.

Irène Bessière formule notre troisième et dernière objection. En disant que le quotidien du récit est vraisemblable, nous confondons le surnaturel et l'invraisemblable – le naturel et le vraisemblable. Nous accordons plus de poids à l'explication naturelle; nous préjugeons de sa pertinence. Après tout, le recours au surnaturel peut aussi être une explication valable. Bessière suggère plutôt de concevoir le récit fantastique comme un affrontement de deux ordres de réalité différents: d'après elle, "[...] le récit fantastique ne se spécifie pas par le seul invraisemblable, de soi insaisissable et indéfinissable, mais par la juxtaposition et les contradictions de divers vraisemblables [...]" ²¹.

Du choc de ces deux vraisemblances naît l'ambiguïté caractéristique du fantastique. Nous ne pouvons interpréter le monde qu'à travers deux visions contradictoires, conflictuelles. Le récit hésite, oscille, il fait un choix pour le récuser aussitôt. Todorov définit le fantastique en termes

21. Irène Bessière, op. cit., p. 12.

d'«hésitation»²²; Louis Vax parle d'«incertitude»²³; Caillois d'«ambiguïté fondamentale»²⁴, et Freud de «débat»²⁵; Bessière le qualifie d'«essentiellement paradoxal»²⁶. L'opinion la plus précise nous apparaît celle de Bessière, qui insiste sur la simultanéité des deux possibilités: «Le fantastique, écrit-elle, ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur récusation mutuelle et implicite»²⁷.

Le récit fantastique se constitue de manière antinomique; il se bâtit sur la contradiction et exprime toujours une crise. Il met en scène les rapports de confrontation entre l'homme et le réel. Le récit fantastique questionne l'essence même du monde. Il est une quête de l'humain, une exploration des rapports entre la perception et le réel, la norme et le plausible – une forme de réflexion sur nos moyens d'appréhender le monde.

2. Différence entre le fantastique et le merveilleux.

Le merveilleux se présente autrement. Il rejette toute prétention au réalisme. L'histoire se déroule hors des normes du quotidien. Survient-il une apparition? Elle ne provoque aucune réaction de crise. Nous n'avons pas l'impression d'une rupture dans la cohérence du récit, puisque la règle du jeu est l'absence de règle. L'univers merveilleux ne se plie à aucune loi, à aucune logique rigoureuse et immuable. Alors que l'irruption de l'insolite

22. Tzvetan Todorov, Introduction..., p. 29.

23. Louis Vax, La séduction de l'étrange, p. 130.

24. Roger Caillois, «Au cœur du fantastique», p. 99.

25. Freud, op. cit., p. 206.

26. Irène Bessière, op. cit., p. 23.

27. Ibid., p. 57.

et de l'étrange crée une angoisse presque insupportable dans le récit fantastique, elle s'inscrit sans heurts dans le récit merveilleux. Pensons aux contes de fées où l'extraordinaire se manifeste ponctuellement sans poser aucun problème. Caillols souligne ce renversement des règles du monde "normal":

Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité: il fait partie de l'ordre des choses; il est l'ordre ou plutôt l'absence d'ordre des choses ²⁸.

Le merveilleux échappe donc à l'incessante interrogation sur le réel. Même si le merveilleux se base, d'une certaine manière, sur un paradoxe (la convention, c'est l'absence de conventions), il n'est pas agressant, ou angoissant, parce qu'il se présente comme un jeu. L'aspect ludique de l'oeuvre est déterminé au départ - on sait à l'avance à quoi s'attendre. Lorsque le réel subit des métamorphoses, elles n'instaurent pas une crise, et l'événement merveilleux ne remet pas notre monde en cause. C'est en ce sens qu'il échappe au questionnement sur le réel que suscite au contraire le fantastique. Dès le départ, il place les événements dans un cadre le plus souvent atemporel ("il était une fois", "il y a bien longtemps de cela"), distancié de notre quotidien. Irène Bessière parle du merveilleux comme d'un monde "parallèle au nôtre"; et entre les deux, "toute contamination est exclue" ²⁹. Dans le récit merveilleux, la perception du réel n'est jamais

28. Roger Caillols, Images, Images..., p. 15

29. Irène Bessière, Le récit fantastique, p. 32.

conflictuelle. Il y a un seul ordre de réalité. C'est en ce sens que l'on parle du merveilleux comme d'une reconstitution de l'ordre. Il ne tolère pas l'ambiguïté du fantastique. Il s'échappe de la réalité, mais pour construire une autre légalité. Très près du fantastique, le merveilleux se constitue pourtant de manière fondamentalement différente.

Todorov propose un partage un peu différent. Il divise le domaine du fantastique en quatre "cases" ³⁰:

Tableau 1: Partage du fantastique selon Todorov

| | | | |
|---------|---------------------|-------------------------|-------------|
| étrange | fantastique-étrange | fantastique-merveilleux | merveilleux |
|---------|---------------------|-------------------------|-------------|

Selon lui, le fantastique se situe et se constitue précisément à la ligne médiane de partage, l'étrange étant "lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison" et le merveilleux se caractérisant par "la seule existence de faits surnaturels, sans impliquer la réaction qu'ils provoquent chez les personnages" ³¹.

Todorov présume aussi qu'il existe un lien d'uniformité entre la réaction du personnage et la réaction du lecteur implicite. Finalement, il remet au lecteur la responsabilité de décider du genre de l'oeuvre (puisque sa recherche s'oriente en ce sens):

30. Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, p. 49.

31. Ibid., p. 52.

[...] ou bien le lecteur admet que ces événements en apparence surnaturels peuvent recevoir une explication rationnelle, et l'on passe du fantastique à l'étrange; ou bien il admet leur existence comme tels, et l'on se retrouve alors dans le merveilleux ³².

Cette "grille" de lecture se fonde sur les "réactions" et les "sentiments" des personnages, qui sont sujets à être interprétés différemment par des lecteurs différents. D'autre part, il n'est pas du tout évident que le lecteur s'identifie suffisamment au personnage (lequel?) pour percevoir le récit de la même manière que celui-ci. Et finalement, ce partage tient compte des personnages et du lecteur, mais pas vraiment du déroulement du récit et du récit lui-même dans son ensemble. Tout l'intérêt réside dans une catégorisation basée sur des faits précis et ponctuels, ce qui néglige une interprétation de l'ensemble du récit ³³.

Nous résumant, nous pourrions dire que le fantastique adopte généralement la conformation suivante: 1) le récit fantastique commence par mettre en scène un monde qui nous est familier; 2) à l'intérieur de ce monde, des événements étranges se manifestent, défiant les règles de l'habituel; 3) le récit hésite dès lors entre deux types d'explication de ces événements: l'un faisant appel à une explication naturelle, l'autre recourant au surnaturel. Le merveilleux, quant à lui, se déroule dans un monde où les règles de notre quotidien n'ont plus cours. Il échappe à la logique, au rationalisme, au réalisme. Le bizarre et l'extraordinaire ne provoquent

32. Ibid., p. 61.

33. La théorie de Todorov ne se borne certes pas à ce bref résumé, et a contribué à éclaircir de manière significative les termes du fantastique. Nous n'avons tenu compte ici, pour les besoins de notre étude, que de la différenciation entre le merveilleux et le fantastique.

aucune crise au sein du monde merveilleux. Quant à l'étrange, il nous servira de qualificatif pour l'événement insolite généralement catalyseur du fantastique. Le fantastique se constitue donc d'événements étranges. Mais cependant, ces événements ne s'organisent pas toujours dans une structure fantastique (structure que nous aurons l'occasion de décrire un peu plus loin).

Du côté du mythique

Nous allons à présent nous pencher sur la première de nos associations, celle qui lie le "fantastique au mythique" (conjonction que nous avons mise de côté un moment). Quels rapports peuvent entretenir le mythique et le fantastique? Les questions génèrent inmanquablement d'autres questions. Celle-ci nous amène à nous interroger sur le mythe. Et donc, qu'est-ce que le mythe?

1. Définitions

Le mot a reçu bien des définitions, chaque spécialiste, selon son point de vue, y allant de la sienne. Le terme désigne parfois un récit, parfois l'histoire même (la diégèse, donc) le constituant; ailleurs ce récit doit aussi être structuré de manière précise et consigné par écrit. Il n'est pas dans notre intention de faire un relevé des différentes définitions existantes du mot mythe (la tâche se révélant d'ailleurs d'une ampleur écrasante en regard du cadre du présent travail). Entre le mythe entendu populairement dans le sens de préjugé ("le mythe de la femme au volant") et le mythe conçu comme "alignement diachronique d'événements symboliques dans le temps"³⁴, l'écart est bien suffisamment large pour

34. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, p. 111.

que l'on se perde. Épargnons-nous donc des errances peu fertiles pour notre propos, et essayons de saisir le mythe dans son fonctionnement, en remontant à sa signification originelle – qui nous propose de le considérer comme une histoire véridique.

Mircéa Éliade, en particulier dans Aspects du mythe³⁵, s'est tourné vers les sociétés archaïques pour tenter une approche de l'univers mythique. Les histoires mythiques répondent d'après lui à trois caractères bien précis: elles sont hautement sacrées, exemplaires et significatives.

Sacrées, parce que le mythe est une histoire vraie. Il se déroule au temps des commencements, et raconte la création du monde par les Êtres supérieurs. Il faut bien comprendre que cette histoire n'est pas symbolique ou allégorique: pour l'homme archaïque, le mythe cosmogonique est véridique, puisque le monde est là pour le prouver. Le mythe est sacré parce que non fictif – une chose sérieuse, et non une historiette pour amuser.

Le mythe est exemplaire, parce qu'il raconte les gestes des dieux – les "premières fois". Les comportements des dieux sont originels. Ils ont dicté la conduite à suivre, le modèle à imiter. A toutes les fois que l'homme archaïque pose une action, il réitère le mythe, il commémore la cosmogonie. C'est pourquoi le rituel a une place primordiale dans les sociétés mythiques.

35. Mircéa Eliade, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963.

Finalement, le mythe est significatif parce qu'il donne une explication au monde. Il inclut l'homme dans un réseau complexe et sensé. L'histoire mythique assure la cohérence de l'univers, comme l'explique Éliade dans ce très beau passage:

L'homme des sociétés où le mythe est chose vivante vit dans un monde "ouvert", bien que "chiffré" et mystérieux. Le monde "parle" à l'homme et, pour comprendre ce langage, il suffit de connaître et de déchiffrer les symboles. A travers les mythes et les symboles de la Lune, l'homme saisit la mystérieuse solidarité entre temporalité, naissance, mort et résurrection, sexualité, fertilité, pluie, végétation et ainsi de suite. Le monde n'est plus une masse opaque d'objets arbitrairement jetés ensemble, mais un cosmos vivant, articulé et significatif. En dernière analyse, le monde se révèle en tant que langage. Il parle à l'homme par son propre mode d'être, par ses structures et ses rythmes ³⁶.

2. Du mythique au fantastique

Le lien entre l'histoire mythique ainsi définie et l'histoire fantastique semble lointain. L'histoire fantastique, elle, est clairement fictive, même si elle essaie de nous faire croire le contraire. Qui croit sérieusement à la véracité d'une histoire ou d'un film de fantômes?

Éliade spécifie cependant qu'il existe, à côté de ces histoires "vraies", des histoires "fausses". Ce sont des légendes et des fables comportant un contenu profane. Les deux types de narration entretiennent des ressemblances frappantes: les deux se passent dans un temps lointain et fabuleux; dans les deux cas les acteurs sont des personnages hors du commun: êtres surnaturels ou héros, animaux fabuleux. Mais ces histoires

36. Ibid., p. 173-174. Les passages soulignés sont de Mircea Eliade.

ne racontent pas "une modification à la condition humaine en tant que telle"³⁷. Ce sont des histoires dont le but est de distraire, d'amuser, alors que le mythe, pour l'homme archaïque, est porteur du poids de l'exemple et de l'explication d'un comportement quotidien. Les histoires fausses ne sont évidemment pas sacrées: elles sont anecdotiques.

Il arrive toutefois que la différence entre histoires vraies et histoires fausses s'estompe. Même dans les cultures archaïques, en effet, "il arrivait qu'un mythe fût vidé de sa signification religieuse"³⁸. Vidée de son contenu sacré, l'histoire franchit la frontière de la "vérité". Les deux types de récit ne sont donc pas si radicalement éloignés l'un de l'autre. Le cas de la "démithisation" systématique dans l'histoire grecque démontre que les hommes peuvent parfois croire aux dieux – en ne croyant plus aux mythes. Plus près de nous, que sont devenus les mythes chrétiens de la création? Qui, aujourd'hui, défend la thèse de l'existence historique d'Adam et Eve? L'histoire, sacrée à l'origine, a pris place parmi d'autres dans notre héritage culturel.

Le statut (sacré ou non) de certaines histoires n'est donc pas si facilement discernable. Tout réside en fait dans le crédit apporté à l'histoire en question. Si je crois que tel récit des origines est vrai, il devient sacré pour moi. Sinon, il finit par ne plus constituer qu'une fable, qui servait originellement à expliquer le monde, et dont je n'ai plus besoin. Et l'on dérive imperceptiblement vers une désacralisation du monde mythique

37. Ibid., p. 21.

38. Ibid., p. 138.

(Éliade parlera plus volontiers de "camouflage" ³⁹). Certains contes et légendes anciens seraient ainsi encore très près du récit mythique originel. Sous des apparences ludiques, l'imaginaire porterait encore les marques du sacré. A la lumière de cette hypothèse, on peut relever des empreintes mythiques dans plusieurs contes populaires. Il en va ainsi, par exemple, pour les contes qui se conforment à un scénario initiatique: ils racontent l'histoire symbolique du passage de l'immaturité à l'âge adulte. Les rites d'initiation relèvent essentiellement de la pensée mythique. Même désamorcés de leur contenu sacré, les contes continuent donc à remplir leur fonction: faire revivre les épreuves initiatiques. La fascination que les contes continuent à exercer sur les enfants d'aujourd'hui est éloquent. Pourquoi ces histoires survivent-elles à travers les années, et pourquoi se ressemblent-elles toutes d'un pays à l'autre, si ce n'est parce qu'elles répètent, au niveau de l'imaginaire, les comportements fondamentaux et ancestraux? Ces histoires sont, à leur manière, une tentative de structuration du monde, et par ricochet, un début d'élaboration des principes d'identité et d'appartenance à la société. La structure profonde des contes rejoint ainsi les archétypes de la pensée mythique. Non seulement les histoires fausses, mais aussi les contes populaires (qui dérivent de ces histoires fausses) sont les très proches parents du mythe.

Le passage du mythe au conte s'est effectué lentement dans l'histoire de l'humanité. Depuis leur forme première assez simple et identifiable (celle décrite par Propp, par exemple) les contes vont ensuite se complexifier

39. Ibid., p. 241.

(vont raffiner leur camouflage) et passer par la médiation de l'écriture. Après diverses transformations, à travers toutes les aventures et les avatars de la littérature, on aboutit au roman moderne et en particulier, dans le cas qui nous intéresse, au fantastique.

Toute littérature est donc plus ou moins tributaire du mythique⁴⁰. On peut se demander si la littérature fantastique garde, à l'instar des contes populaires, des traces précises de sa provenance mythique.

3. Survivance du mythique dans le fantastique

Les thèmes de la littérature fantastique, nous pouvons le remarquer, coïncident souvent avec ceux du sacré, du religieux. Bessière en relève quelques-uns: "les thèmes constants de l'initiation, du livre sacré, de l'écriture, du secret marquent que le récit fantastique imite, reflète les livres d'inspiration religieuse"⁴¹. Louis Vax note également la parenté entre le magique (incarné si souvent dans les contes fantastiques) et le sacré: le religieux, dit-il, régresse vers le magique. Il remarque que les gousses d'ail, dans Dracula, produisent le même effet que les hosties: on peut occire le vampire en lui faisant avaler soit l'une, soit l'autre⁴². Cette assimilation du sacré par le magique correspond aussi à une désacralisation. Ce n'est pas par le pouvoir de Jésus-Christ que l'hostie vainc le monstre; mais par quelque obscure propriété qu'elle partage avec

40. C'est le sens de l'ouvrage de Northorp Frye, Le Grand Code, Paris, Seuil, 1984, qui montre comment la littérature occidentale est souvent tributaire des mythes bibliques.

41. Irène Bessière, op. cit., p. 27.

42. Louis Vax, La séduction de l'étrange, p. 178.

l'ail. Le magique ramasse en lui, si l'on peut dire, les résidus du sacré... de la même manière que la légende profane porte comme un palimpseste les traces encore visibles du mythe. Les textes fantastiques se tournent facilement vers le religieux, parce que l'institution religieuse est l'une des dernières à défendre une structure de pensée mythique: cosmogonie, rituels, eschatologie, et ainsi de suite.

Dans sa marche vers la vérité ou l'illusion, le personnage des contes fantastiques est aussi un voyageur effectuant le trajet vers (et à travers) l'inconnu. Le héros est attiré ailleurs: ailleurs dans le temps ou dans l'espace, au-delà du réel et du quotidien. "Destination nowhere" dirait Ferron ⁴³. "Il y a Appel, il y a Quête", spécifie Bessière, "mais l'objet de l'une et de l'autre reste obstinément absent" ⁴⁴. N'est-ce pas parce que le voyageur est en quête de lui-même (pensons à toutes les figures du double dans la littérature fantastique – et particulièrement chez Cortázar)? La quête interrompue par les embûches, le voyage plein de doutes, désorientant... Nous sommes en plein cœur du scénario initiatique dont nous parlions plus haut, de cette quête du devenir très présente dans les contes populaires et les récits mythiques. Elle constitue l'un des comportements exemplaires (archétypaux et anhistoriques) proposés par le mythe.

La fonction maîtresse du récit mythique est d'ailleurs la reproduction et la

43. Expression utilisée dans *L'Amélonchier*, de Jacques Ferron (Montréal, VLB, 1969, pages 125-126), au sujet du petit train qui promène Coco dans les couloirs.

44. Irène Bessière, *op. cit.*, p. 35.

ré-actualisation de ces comportements exemplaires. Pour la pensée mythique, le comportement exemplaire est la mémoire du monde. Il s'ajuste à une recherche de la signification de l'existence. La vie prend un sens lorsque l'homme s'associe au mouvement semblable de milliers d'individus venus avant lui. La structure du mythe est donc essentiellement cyclique. La ré-activation des mythes fonde la répétition. Le récit fantastique suit aussi le mythe dans cette voie:

Le fantastique s'impose cependant par une impression constante de déjà vu: le monde sans passé, entièrement contenu dans le présent, revit régulièrement sous des apparences à peine modifiées. Cette réalité actuelle est le voile d'un ordre formel, inscrit dans la narration par la réitération: celui de l'éternel retour, que le héros perçoit dans le sommeil ou grâce à la crainte de la mort ⁴⁵.

Quelle circularité plus éloquente que celle des histoires de revenants? Au-delà même des limites de la vie humaine, le temps se courbe pour revenir sur lui-même. Les apparitions – fantômes, vampires, squelettes – qui hantent ces récits ont déjà vécu. La mort n'est encore que le début – un nouveau commencement. Et inversement, dans les histoires de ré-incarnation, le début se révèle être la fin, ou du moins la continuité d'autre chose.

En plus de la circularité de l'éternel retour, de la thématique magico-religieuse, du voyage et de la quête exemplaire, le récit fantastique partage aussi avec le mythe une structure analogique. Toute oeuvre littéraire comporte des correspondances internes, des liens secrets

45. Ibid., p. 205.

qui assurent sa cohérence (répétition de motifs, "parenté" de certains personnages...). Cependant, cette "structure analogique" se révèle ici plus qu'un élément important pour la cohérence du récit; elle est à la base même de l'effet fantastique.

4. Structure analogique et fantastique

L'intrigue fantastique se lit en effet comme une succession d'événements étranges provoquant un "dérèglement" du réel. Chacun de ces événements, pris en soi, pourrait facilement être vidé de sa dimension insolite, réduit à une coïncidence, à un cauchemar, à la fatigue d'un personnage, et ainsi de suite. Ce n'est pas l'événement en lui-même qui est producteur de fantastique: mais la somme d'étrangeté née du rapprochement de ces faits menus, qui, ensemble, prennent un relief inquiétant. C'est la raison pour laquelle nous disions plus tôt que les événements étranges ne sont pas tous assimilables au fantastique: encore faut-il qu'ils en adoptent la structure.

Des séries de "coïncidences", associées à d'autres séries, finissent par créer l'architecture sémantique du récit. La trame entière, toute la signification du récit est régie par la convergence de ces événements. La cohérence du récit fantastique repose sur l'équilibre de tout le réseau: qu'un seul de ces événements étranges reçoive une explication, et voilà tout le reste de l'histoire remis en question. Les multiples recoupements du récit bâtissent une "machine", une structure réticulaire extrêmement fragile mais nécessaire: c'est la mise en rapport de causes et d'effets en apparence hétéroclites qui fonde l'argument du récit fantastique. Et plus grande semble la distance entre les différents éléments mis en rapport,

meilleure (ainsi qu'une métaphore) nous paraîtra l'intrigue.

Le procédé analogique est constitutif du récit fantastique, et donc hautement nécessaire à celui-ci. Le texte tisse des connivences avec lui-même pour nous piéger – pour créer l'illusion fantastique.

La pensée mythique fonctionne de la même manière. Chaque élément prend place dans un ensemble plus large – Éliade nommait plus haut les liens tissés entre la lune, la fertilité, les naissances. Le Monde est un réseau de significations – ou plutôt un réseau significatif né de la mise en rapport de ses éléments épars. Le mythe cherche le sens global des choses. Il cherche à faire du monde un tout cohérent.

Mais la ressemblance entre structure mythique et structure fantastique s'arrête ici dans la propension globalisante. Le fantastique est lui aussi une quête d'unité, une quête de signification; mais contrairement au mythe, sa démarche n'aboutit nulle part. Le récit fantastique tente désespérément de tenir à flot une réalité qui fuit de partout. Alors que le mythique se propose d'organiser le monde, le fantastique lutte contre sa dislocation. Alors que l'invisible mythique se voulait unificateur, rassurant et significatif, l'invisible fantastique révèle un monde absurde, sournois et hostile à l'homme. Le message essentiel du fantastique est diamétralement opposé à celui du mythique: il n'exprime plus l'harmonie, mais au contraire le désarroi de l'homme. L'homme est dans le monde – mais le monde lui échappe. "La contradiction qui donne naissance au fantastique est remarquablement simple, mais fondamentale, écrit

Bessière; l'homme participe d'un monde qu'il ne pénètre pas ⁴⁶”.

Le récit fantastique est très certainement contradictoire. Plus encore: nous le découvrons subversif, puisqu'il utilise le langage même du mythe pour réfuter son argumentation. Partis d'une problématique commune – celle des rapports entre l'homme et l'univers dans lequel il évolue, entre l'homme et le réel –, les points de vue, finalement, divergent de manière radicale.

Le fantastique est si remarquablement efficace parce qu'il est ironique: d'une part, par sa structure, il montre des correspondances entre ses éléments, et fait de ces correspondances la base de sa syntaxe; et d'autre part, il exprime paradoxalement l'impossibilité d'une quelconque cohérence dans le monde.

L'univers est devenu discordant: l'homme moderne ne peut plus être régi par le mythe. Le fantastique récuse les conclusions du mythe en utilisant pourtant son propre mode d'expression. La déconstruction du monde nostalgiquement exprimée dans les mots de l'harmonie... Le fantastique serait-il une très belle expression du désespoir humain?

Le fantastique détruit le discours mythique de l'intérieur, en montrant son inaptitude à dire la réalité.

Finalement, le fantastique peut être cette “figure du manque” ⁴⁷ dont parle

46. Irène Bessière, op. cit., p. 130.

47. Ibid., p. 35.

Bessière, puisqu'il débouche sur le silence des dieux et du cosmos. L'univers s'est tu. Et l'oeuvre fantastique n'est peut-être, après tout, que l'inlassable recherche d'un écho perdu.

* * *

Cette brève "mise en place" nous a permis de fixer quelques repères: quelles sont les approches connues pour l'étude du fantastique; quelles sont les principales constantes nous permettant d'identifier un récit fantastique; et quelle est la différence entre un récit fantastique et un récit merveilleux. Nous avons également observé les liens unissant fantastique et mythique: de quelle manière l'un provient de l'autre, et comment leurs préoccupations et structures convergent puis divergent.

Cette démarche avait pour but de nous donner des outils pour le choix et l'étude d'oeuvres fantastiques québécoises, ce qui constitue la partie majeure de notre travail. Nous ne perdons pas de vue la remarque de Louis Vax:

Le fantastique se réalise dans les oeuvres, et les oeuvres modifient sans cesse la définition du mot. Comprendre le fantastique, c'est comprendre du dedans la structure et l'évolution des oeuvres fantastiques ⁴⁸.

Nous allons tenter de "comprendre du dedans" trois romans québécois: La

48. Louis Vax, La séduction de l'étrange, p. 6.

cité dans l'oeuf (1969) de Michel Tremblay, Floralie, où es-tu? (1969) de Roch Carrier et L'Amélanchier (1970) de Jacques Ferron. Ce choix a été effectué à l'aide des jalons que nous venons de poser; et en nous inspirant des considérations qui suivent.

Nous avons d'abord voulu étudier des romans québécois fantastiques des années 1960 à 1970. Cette période marque en effet un éclatement de la littérature québécoise, ce que l'on a appelé "la révolution tranquille" s'incarnant pour beaucoup à travers l'écriture. C'est une période passionnante de notre histoire littéraire, un moment riche en oeuvres et en idées, pendant lequel s'est fait et défait une importante partie de notre destin littéraire. Il nous a donc semblé intéressant de voir comment le fantastique, expression exubérante et fantasmatique, s'était réalisé au cours d'une période de libération intellectuelle.

Or, il se révèle que peu d'oeuvres du début des années soixante répondent à nos critères. Celles que nous avons choisies comme plus particulièrement caractéristiques se situent à la fin de cette période, et inaugurent une abondante série d'oeuvres fantastiques. Ces romans nous ont semblé d'autant plus précieux que rares, et précurseurs d'un mouvement qui allait prendre de l'ampleur. Nous les avons donc adoptés, nous promettant d'analyser, en fin de parcours, leur place et leur rôle à l'intérieur d'une perspective sociologique.

Nous adopterons, pour "lire" chacun de ces romans, la même démarche

analytique. Nous examinerons d'abord ce que nous avons baptisé "les thèmes, les signes, les traces": les préoccupations thématiques, les pôles autour desquels s'organise la diégèse, les événements étranges y survenant. Nous nous pencherons ensuite sur le parcours narratif et structural (particularités du temps et de l'espace, choix de l'instance narrative, etc.). Nous nous interrogerons alors sur la contribution de l'organisation spécifique des oeuvres analysées à l'expression fantastique. Finalement, nous tenterons de discerner les traces laissées par le mytique dans chacune des oeuvres.

Chacune de ces lectures constituant une analyse des singularités du roman en question, nous essaierons ensuite (au chapitre 5) de rassembler des éléments de synthèse, afin de dégager les constantes de ces oeuvres.

En conclusion, cette étude sera suivie d'une réflexion sur les paradoxes du fantastique et, nous l'avons déjà souligné, sur la fonction sociologique du fantastique - et plus particulièrement de l'écriture romanesque fantastique québécoise.

Lecture de La cité dans l'oeuf
de Michel Tremblay

CHAPITRE II

L'OEUF SPECULAIRE; OU LES RELAIS NARRATIFS SE MULTIPLIENT

Michel Tremblay: une signature célèbre dans notre courte histoire littéraire. Un nom qui rappelle immédiatement des oeuvres comme Les belles-soeurs⁴⁹, À toi, pour toujours, ta Marie-Lou⁵⁰, ou, plus récemment, La grosse femme d'à côté est enceinte⁵¹. Un nom que l'on relie au théâtre, au roman aussi; et à l'éclosion de la prise de parole québécoise.

Bref, nous voilà devant un écrivain reconnu, et devant l'une de ses oeuvres les moins connues: La cité dans l'oeuf⁵². Ce roman se situe parmi ses premières oeuvres; Tremblay ne fait que commencer sa brillante carrière.

La cité dans l'oeuf a été écrit en même temps que La Duchesse de Langeais⁵³, l'année même où furent créées les célèbres Belles-Soeurs sur la scène du Rideau-Vert. Ce fut donc pour Michel Tremblay une période riche en création. Riche, et diversifiée aussi, puisque ces oeuvres se ressemblent peu, tant par le genre que par le "ton". Bien que La cité dans l'oeuf soit un roman particulier dans l'oeuvre de Tremblay (il ne ressemble à rien d'autre), cette histoire fantastique demeure: et sa récente ré-édition ne fait que confirmer l'intérêt que les lecteurs lui portent toujours.

49. Michel Tremblay, Les Belles-Soeurs dans Théâtre vivant no 6, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1968.

50. Id., À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Montréal, Leméac, 1971.

51. Id., La grosse femme d'à côté est enceinte, Montréal, Leméac, 1978.

52. Id., La cité dans l'oeuf, Montréal, Stanké, 1985, c1979.

53. Id., La Duchesse de Langeais, Montréal, Leméac, 1970.

Thèmes, signes, traces

1. La diégèse réordonnée

La cité dans l'oeuf est un roman presque indescriptible. Il plonge sans scrupules dans un monde barbare peuplé de dieux et de monstres, où se côtoient Moïse, Pythagore, Prométhée et Quetzalcoatl ⁵⁴. La cité dans l'oeuf raconte une histoire complexe, peuplée d'un grouillement d'êtres extravagants; une histoire rebondissante de péripéties inattendues...

Il est sans doute nécessaire de s'arrêter quelques instants pour retracer sommairement l'ordre des événements de ce récit mouvementé. Nous étudierons plus loin le détail de la chronologie du récit; pour le moment, nous ordonnerons plutôt les éléments de la diégèse, afin de nous permettre une vue plus claire de l'ensemble.

L'histoire réelle débute bien avant la narration de François Laplante fils, le personnage principal de l'oeuvre.

Il y a donc de cela un temps indéfini, mais s'étendant certes sur des millénaires, les habitants d'une lointaine planète (devenue Vénus) décidèrent d'apporter le salut à l'humanité. Un oiseau fut chargé de venir déposer sur terre un oeuf "de verre" contenant une cité tout entière. Cette cité était habitée par des dieux et des créatures de haut savoir qui s'employèrent à préparer la venue de ceux qui résidaient sur la planète-mère, Vénus (surnommée alors "la Planète Verte"); ils n'étaient somme toute que des messagers, des prophètes venus préparer la terre à

54. Michel Tremblay, La cité dans l'oeuf, p. 151. Dorénavant, lorsqu'il s'agira de cette oeuvre, la référence sera indiquée immédiatement après la citation.

l'avènement d'autres Êtres plus importants qu'eux. Ces messagers de Vénus entretenaient des rapports harmonieux avec les pays de Mû et de l'Atlantide, alors habités par les hommes.

Cependant, la Planète Verte a tardé à entrer dans le système solaire; et c'est la lune, "la planète de la Folie, [qui s'est] emparée de l'Oeuf" (p. 130). Les dieux devenus fous répandirent la guerre et la division sur terre. Mû et l'Atlantide disparurent; et avec elles le secret de l'oeuf sacré.

L'oeuf fut retrouvé par différents humains à travers les siècles. En sollicitant leur aide, les dieux tentèrent alors de reprendre la maîtrise des événements. Mais ces hommes n'étaient intéressés que par le pouvoir, et les dieux durent s'en débarrasser. C'est ce qui arriva à Charles Harsig, dont il est question au début de La cité dans l'oeuf.

François Laplante père sert ainsi d'intermédiaire innocent (?) entre Charles Harsig et son propre fils. François Laplante fils hérite donc de l'oeuf, et avec lui de la cité secrète et de la mission salvatrice confiée aux porteurs du précieux objet.

Cela dit, l'histoire ne fait que débiter. La première moitié du récit situe le contexte familial de François Laplante fils. Elle raconte aussi les symptômes de l'intrusion du monde de l'oeuf dans la vie de François Laplante fils.

La seconde partie raconte les péripéties du voyage du héros dans la cité

elle-même. Elle fait état des jalousies et querelles des dieux, et des hésitations de François à prendre parti pour l'un ou pour l'autre. Nous venons d'évoquer les révélations et les événements qui y auront lieu. Le destin final de François lui sera dès lors révélé: sauver la civilisation de l'oeuf (et du même coup, l'humanité entière) ou mourir de son refus.

2. Appartenance au fantastique et éléments de thématique

A prime abord, La cité semble incontestablement un roman fantastique. Même une lecture superficielle nous signale qu'il ressemble en effet aux autres histoires dites du genre. Mais **comment** apparaît-il fantastique?

Remarquons d'abord l'utilisation de constantes chères au fantastique "classique". L'histoire est peuplée d'êtres extravagants, monstres de toutes sortes, aux figures parfois connues: dragons ailés, gargouilles de pierre prenant vie, nains maléfiques, statues animées. Ces créatures portent des noms aux résonnances étranges: Warugoth-Shalas, Anaghwolep-Waptuolep, M'ghara. La présence de tous ces êtres aux formes étranges vise évidemment au dépaysement. Ces êtres ressemblent toujours un peu à des humains ou à des animaux connus: hyènes, oiseaux, etc. L'effrayant doit résider dans cette ressemblance-dissemblance: je me reconnais en cela, mais cela m'étonne et parfois même me dégoûte. Le dépaysement, c'est cette situation ambivalente où, tout en reconnaissant les éléments habituels du monde, je ne retrouve plus l'ordre connu. Le dépaysement sera ici une des clés majeures de l'étrange - et du

fantastique.

Toute la thématique du voyage s'inscrit ainsi dans l'obsession du différent, de l'inconnu. La marche vers le "Grand Ailleurs" commence d'abord par le voyage de François Laplante père pour le Paganka. L'Afrique! L'Afrique originelle, terre de tant de mystères, suprêmement exotique! Pour François Laplante père, c'est un premier voyage en avion (p. 20). Nul doute que le Paganka est pour lui le bout du monde ("Et dire que la veille encore j'étais en pleine civilisation!", p. 21). Il s'attache cependant rapidement à sa villa, et surtout il montre un intérêt particulier pour les objets ramenés de voyage par Charles Harsig (dont il vient d'hériter et qu'il connaît à peine), articles qu'il décrit minutieusement en indiquant la provenance de chacun d'eux (p. 25). L'oeuf de verre figure dans cette énumération de souvenirs; il fut trouvé "dans la poche d'un kimono japonais" (p. 26). L'obsession de François Laplante père sera de connaître la provenance de l'oeuf: "Je me demandais pour la centième fois au moins de quelle contrée secrète provenait cet étrange caillou [...]" (p. 28).

L'oeuf déclenche donc chez le père un nouvel éveil à la séduction de l'inconnu, du différent. Lui qui n'avait jamais pris l'avion, il s'attache aux souvenirs de voyage de Charles Harsig au point de vouloir les rapatrier à Montréal (p. 32)! De cet épisode ressort l'effet hypnotique de l'oeuf, relié de très près au questionnement sur les origines. Voyager, c'est aussi s'interroger: d'où est-ce que je viens? Où est-ce que je vais? Qu'est-ce que le monde dans lequel je voyage? Le voyage s'inscrit dans l'attrait de l'inconnu, et amène le voyageur à s'interroger sur l'essentiel du connu.

L'intérêt passionné du père fera naître chez son fils un véritable délire obsessionnel. Nourri des histoires de son père, familier donc du mystérieux, François Laplante fils chérit particulièrement l'oeuf - et l'hypothèse de sa provenance extra-terrestre. Il se désigne donc comme l'élu par excellence pour un voyage vers "Le Grand Ailleurs" (p. 63) auquel il rêve et devant lequel il s'effraie malgré tout. Il manifeste ses prédispositions lorsqu'une nuit, assis sur les marches de l'église Notre-Dame à Montréal, il a comme une intuition de l'éternité (p. 50 et suivantes). Il découvre alors, à son tour, la hantise du voyage, mais d'un voyage aux perspectives infiniment élargies: ce n'est plus l'Afrique qui fascine le fils, ce sont les autres mondes:

Et j'ai senti (j'insiste là-dessus, c'est très important) j'ai senti les autres mondes, tous les mondes éloignés et perdus, infinis aux [sic] aussi, avec des êtres différents de moi, monstrueux pour moi qui était un monstre pour eux (p. 53)!

Cette prémonition le destine sans doute à pénétrer à l'intérieur de l'oeuf. L'oeuf de la Planète Verte, régi par le dieu M'ghara, sera la porte d'entrée d'un monde déroutant, d'un ailleurs inattendu. C'est en pénétrant à l'intérieur de l'oeuf que François s'engage sur le chemin de l'autre (d'un autre) monde. Mais François va découvrir que malgré les apparences, l'Ailleurs n'est pas dans l'oeuf - l'Ailleurs est ailleurs.

Ce qui s'offre à François Laplante fils, c'est ni plus ni moins que l'éternité. En devenant Grand Initié, il serait appelé à "voyage[r] pour l'éternité de monde en monde toujours en quête de nouvelles connaissances, de nouveau

savoir" (p. 165).

Ce qui s'inscrit dans le prolongement de l'aventure de son père. Cette solennelle mission, finalement, reflète chacun de nos petits destins d'êtres humains. Elle est l'illustration grossie de la quête... de soi-même.

Le fantastique se pose donc d'abord dans le récit par la thématique de l'ailleurs, du voyage dans l'inconnu. Il s'insinue à travers une histoire de voyage, celle de François Laplante père, qui la raconte à son fils, par lequel elle nous est ensuite narrée...

3. Repères: les événements étranges de La cité

Le récit de voyage du père présente les particularités du fantastique: il commence dans un monde bien familier, celui d'un petit employé d'usine pharmaceutique. Le premier événement étrange survient lorsque François Laplante père hérite d'une fortune – alors qu'il ne connaît pratiquement pas le légateur. Quoique exceptionnelle, la situation peut néanmoins s'expliquer entièrement par des raisonnements de type "naturel". Le second événement glisse un peu plus vers le fantastique: les "gens" de François Laplante, ces indigènes qui se sont toujours montrés amicaux, deviennent subitement menaçants lorsqu'ils apprennent que celui-ci possède l'oeuf de verre. Ils l'obligent même à fuir par la mer, alléguant la menace d'un monde peuplé de dieux, d'anges venus du passé, etc. (p. 28 à 32). Quoi qu'il en soit, l'aventure ne va pas plus loin: elle laissera François Laplante père (et plus tard son fils) dans l'expectative: les "Louniens" (ces indigènes habitant le village de Lounia au Paganka) disent-ils vrai? Quelle

est la raison de l'étrange attirance exercée par l'oeuf? Peu importe, en fait, puisque le reste de l'existence du père ne sera plus troublé par cet incident.

Cette histoire est racontée à François Laplante fils et devient fantastique à un autre niveau: le petit garçon hésite à croire à l'histoire de son père:

Luc ne croyait pas à l'histoire de l'Oeuf. Il disait que notre père avait inventé cette histoire parce que nous lui avions demandé comment il avait fait fortune et qu'on ne dit pas comment on a fait fortune... J'avais couru m'enfermer dans ma chambre, j'avais serré l'Oeuf contre mon coeur et j'avais prié pour que son histoire fût vraie (p. 40)!

L'histoire du père est-elle vraie ou non? Et l'histoire du fils, alors? Ne pourrait-elle pas être une élucubration schizoïde plutôt que l'authentique récit d'un voyage dans un monde extra (intra)-terrestre?

Toute l'hésitation repose à ce niveau; et c'est le copiste du manuscrit - "M. T." (p. 16) - qui devient l'agent de l'interrogation fantastique. M. T. ne semble pas avoir connu François Laplante fils. Il a trouvé le manuscrit de l'histoire et l'a copié parce qu'"il semble se détériorer très rapidement et [que] les premières pages ont déjà commencé à pourrir..." (p. 15).

L'hésitation est vécue à travers ce M. T. qui croit que "cette histoire est vraie" et que "cela est possible" (p. 15). Entre l'histoire telle que racontée et la certitude inébranlable du transcritteur, il y a place pour le doute. Le monde quotidien, s'exprimant par la rumeur collective, tend à expliquer

cette histoire par ce qu'il appelle le rationalisme: ce récit est faux, ou alors il est le fait d'un esprit dérangé. Seule une croyance irrationnelle - c'est-à-dire donnant foi à des événements jugés impossibles par le monde de tous les jours - peut postuler la véracité de ce récit. Ces certitudes contradictoires amènent inéluctablement à réfléchir sur la nature du réel: existe-t-il un "Ailleurs", une porte permettant de sortir de notre quotidien? Le réel est-il si sûrement fini, unique, et exploré déjà de fond en comble?

Si l'hésitation régit le début du récit (c'est-à-dire le préambule de M. T. ainsi que l'enfance et l'adolescence de François Laplante fils, pages 35 à 58), sa mécanique globale est différente. Si, dans la première partie ("Avant" p. 37-58), François Laplante se pose des questions au sujet de l'histoire racontée par son père, s'il doute de ses perceptions mêmes (il appelle son premier déplacement dans l'oeuf "un rêve", "une forte fièvre", p. 49) et s'il hésite à croire lui-même en ce qu'il vit, la situation change du tout au tout dès la deuxième partie, c'est-à-dire dès son passage à l'intérieur de l'oeuf.

Dès lors, il peut arriver que le héros ressente "malaise", "gêne", "peur" et "terreur" (p. 75) à l'intérieur d'une courte période; mais il n'est plus question de douter de ce qui lui arrive. François Laplante raconte son voyage dans l'oeuf sans jamais exprimer le moindre doute sur ce qu'il vit, sur ce qu'il voit. Il conserve sa capacité de raisonnement, la conscience de son identité, toutes ses facultés mentales; il peut juger, décider, tenter de s'opposer aux manipulations des dieux. Étrangement, notre héros demeure

pleinement lucide au coeur d'une ville à demi désertée par des dieux fous.

Somme toute, François Laplante fils se déplace assez aisément d'un mystère, d'un dieu à un autre. Tout se déroule à l'intérieur d'un monde régi par ses propres lois, un monde aux règles très précises (exemples: chaque dieu demeure dans son propre quartier et seul un humain peut voyager d'un quartier de la cité à un autre, p. 101; on ne peut porter atteinte à François lorsqu'il se trouve à l'intérieur du médaillon dessiné sur le sol, p. 95-97). Ces règles, ces lois sont décrétées sans aucune référence au monde habituel. Les conventions qui les édictent ne correspondent à rien dans le monde quotidien; et vice versa. En posant tel geste, l'on s'attend normalement à obtenir tel résultat; mais dans la cité, ce n'est pas ce qui arrive. La manière dont François pénètre à l'intérieur de la cité (p. 69 et suiv.) en constitue un exemple particulièrement éloquent. François Laplante fils se trouve donc devant les portes de la cité. Pour lui, la porte doit être le moyen de pénétrer dans la cité. Il agit comme il le ferait dans le monde quotidien: il frappe. Puis, devant son échec, comme la situation sort tout de même de l'ordinaire, il essaie de réciter les formules magiques qui, normalement, servent à ouvrir les portes dans les contes de fées (p. 69). Exaspéré, il se dit que "tout ceci devait bien avoir une signification quelconque!" (p. 69). Mais ces portes ne sont justement pas le signe d'une ouverture. Ces portes ne sont pas des portes dans le sens où on l'entend conventionnellement: ce sont des portes qui ne s'ouvrent pas (pour le laisser entrer, du moins). Il pénétrera dans la cité sur le dos d'un oiseau. Il s'établit donc un écart entre le signe, et ce qu'il signifie conventionnellement.

Ce monde, c'est clairement celui du merveilleux ⁵⁵. Ici les êtres apparaissent et disparaissent sans causer plus de surprise (lors de la procession, par exemple, p. 96-97). Les événements incroyables sont le lot quotidien: François ne ressent plus aucun étonnement devant l'enchaînement de ses péripéties. Il se laisse entraîner par le courant des choses sans vraiment montrer de résistance - la résistance née d'un sentiment d'illogisme.

Les causes et les effets ne sont pourtant reliés entre eux par aucun des raisonnements habituels. Par exemple: par quel miracle la superposition des formes de l'oeuf et de la lune permet-elle à François de passer à l'intérieur de l'oeuf (p. 68)? Et pourquoi les guerriers Anaghwalep et Waptuolep ne surgissent-ils que lorsqu'on pose les pieds sur le médaillon (p. 143)? Pourquoi l'oiseau-hyène se transforme-t-il en pierre dès qu'il touche le sol (p. 73)?

À toutes ces questions, et à d'autres encore, une seule réponse: parce qu'il en va ainsi. Ce monde n'obéit pas aux lois de notre monde - mais il édicte d'autres lois. C'est ainsi que le merveilleux échappe à la régularité du réel, mais s'empresse d'instaurer une nouvelle légalité, parfois même plus contraignante que la première.

Ce monde n'est plus le nôtre: il possède sa propre cohésion. La contamination possible entre ce monde et celui de François Laplante fils

55. Dans le récit fantastique, une porte demeure toujours une porte (pour reprendre notre exemple). Ce qui constitue le potentiel fantastique, c'est la possibilité qu'elle devienne ou qu'elle cache autre chose. Ici, la porte est déjà autre chose, dans le sens où elle ne correspond plus à la convention quotidienne (s'il y a une porte, il y a une ouverture).

est dorénavant réduite; elle devient improbable dans le monde de M. T.; et le lecteur ne conçoit pas un instant que ce monde puisse le rejoindre dans sa réalité.

C'est parce que le récit de La cité est en bonne partie constitué de merveilleux qu'il nous apparaît parfois foncièrement naïf, candide dans sa barbarie. Tout fonctionne comme si le fantastique (vécu à travers le commentaire de M. T. et les hésitations de François Laplante fils "avant") enchâssait une histoire merveilleuse, celle vécue par François Laplante fils à l'intérieur de l'oeuf. Ce que l'on aurait d'abord jugé comme une histoire "canoniquement" fantastique se laisse emporter et enlever par son onirisme débridé: il faut que ce récit "sorte" du réel, qu'il le perde de vue, qu'il soit entièrement absorbé par le monde qu'il a fait naître. Comme si l'urgence de libérer l'imaginaire était telle, qu'elle ne devait subir aucune contrainte dictée par les lois du réel...

Parcours et procédés narratifs

Quelles sont les "ficelles" cachées de ce récit? Quels sont les procédés utilisés par l'écriture pour consolider l'histoire merveilleuse, fantastique?

1. Relais narratifs

Il nous apparaît particulièrement intéressant d'étudier les multiples niveaux narratifs du roman. L'histoire est en effet écrite au "je": mais plusieurs instances différentes s'arrogent cette première personne.

Le premier à le faire est ce M. T. vaguement énigmatique, transcripteur du manuscrit et signataire du préambule. Personnage près de l'editor⁵⁶, M. T. apparaît comme l'ombre de l'auteur Michel Tremblay (car Michel Tremblay est bien le nom d'auteur qui apparaît sur la couverture). Comme lui, il assume (au moins en partie) l'écriture de La cité.

J'ai séparé le manuscrit en différentes parties pour en rendre la lecture plus accessible. Mais c'est la seule retouche que j'ai faite à l'oeuvre de François Laplante fils (p. 16).

Il pose même un regard critique sur le texte de François Laplante : il en juge le style (p. 16). Son commentaire ressemble à celui d'un écrivain jugeant un autre écrivain (il parle de "l'oeuvre" de François Laplante). Et pourtant, il affirme croire à l'histoire qu'il nous présente, même s'il parle de "texte illogique" (p. 16).

La fonction de cet editor plus ou moins fictif est d'assumer la responsabilité narrative. Personnage ambivalent, mi-copiste et mi-rapporteur, son statut est confus. Comme dans les romans du XIXe siècle où l'on sur-utilisait ce procédé, la convention vise à la fois à avérer le récit et à le distancier de l'auteur véritable. Il sert en quelque sorte de "marche" supplémentaire dans l'escalier de la fiction. Par convention, nous savons qu'un écrivain doit assumer la narration: on nous présente donc un copiste, un editor; mais celui-ci nie avoir écrit le texte. Position

56. Nous empruntons ce terme au vocabulaire américain; l'editor est celui qui supervise la présentation d'un roman. Il peut donc demander une modification de structure ou supprimer un paragraphe.

ambivalente: M. T. est dans la même situation que nous, il n'a fait que lire et non vivre l'histoire. Cependant, il est en mesure de nous rapporter les conditions du manuscrit recopié: il se désagrège lentement, il a été trouvé dans une maison incendiée... Commenant donc le récit en signant le préambule, M. T. se trouve à la fin de la lignée narrative: il est le dépositaire final de l'histoire.

Autre narrateur: François Laplante père. Celui-ci n'écrit pas vraiment: il ne fait que raconter une histoire qui sera (r)écrite par son fils. Son récit est aussi au "je". Nous pouvons dès lors comparer la situation de M. T. et celle de François Laplante fils, rapportant tous deux l'histoire d'un autre "je" (position qui ressemble aussi à celle de Michel Tremblay par rapport à M. T.). François Laplante père n'est pas un écrivain, mais un raconteur dans la plus pure tradition orale. Son récit, même s'il n'est pas écrit, présente une structure bien précise: chaque mot plusieurs fois répété retrouve sa place, de sorte que le fils le connaît par coeur (ce qui lui permettra de le transcrire plus tard):

Je demandais très souvent à mon père de me raconter son aventure. [...]. Je la savais par coeur et même, parfois, je me la récitais. Mais lorsque mon père lui-même fermait les yeux, se calait dans son fauteuil et commençait à parler, lentement, savourant chaque mot, [...] je revoyais tout [...] et j'en vivais intensément chaque moment, prévoyant ce qui allait arriver et mourant quand même de peur (p. 40)...

Troisième narrateur à prendre le relais, François Laplante fils est donc le second (le troisième en comptant Michel Tremblay) à assumer le récit. Homonyme de son père, François ajoute le geste d'écrire à ce qui, jusque-là,

avait été dit seulement. C'est au "je" qu'il écrit donc sa trépidante aventure dans l'oeuf... Mais cette première personne, qui semble enfin responsable de la narration, n'est pas encore le fait d'une identité unique.

Une multiplicité de personnages disent encore "je" à travers François Laplante fils. Celui qui prédomine, cependant, est le "je" de "la course dans le vert", le "je" qui assassine Charles Harsig, le "je" qui est un Warugoth-Shalas tout en étant aussi François Laplante fils:

Mais soudain, alors qu'un éclair de douleur me traversait le cerveau, je me revis dans ma maison de Montréal [...]. Cela dura à peine une fraction de seconde mais ce fut suffisant pour me faire comprendre que je n'étais plus un petit garçon en pyjama mais autre chose, un être en attente quelque part, avec une autre tête que la mienne et un esprit vierge de souvenirs (p. 45).

Et plus loin:

C'est assez étrange, mais je ne me souviens absolument pas de ce que j'étais. Chose certaine, j'avais pleinement conscience de ne plus être un humain (p. 46)...⁵⁷

57. Cet étrange dédoublement de la personnalité est un phénomène courant dans le monde fantastique. Todorov écrit à ce sujet dans son Introduction à la littérature fantastique:

Nous nous ressentons tous comme plusieurs personnes: ici, l'impression s'incarnera au plan de la réalité physique. [...]. La multiplication de la personnalité, prise à la lettre, est une conséquence immédiate du passage possible entre matière et esprit: on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement. (Tzvetan Todorov, op. cit., p. 122).

Les soulignés sont en italiques dans le texte.

Nous apprendrons plus loin l'identité de cet alter ego lorsque François Laplante découvre les messagers de la cité: "Les Warugoth-Shalas! Je savais leur nom! J'avais moi-même été l'un d'eux! Et j'étais peut-être encore l'un d'eux!" (p. 76).

Ce "je" représente un autre degré dans l'approche du monde de l'oeuf. Bientôt, d'autres personnages prendront la parole à travers le récit personnel de François Laplante fils: le nain Ghô (p. 97), Lounia (p. 128), Woltung (p. 160). Aucun d'eux ne prendra plus l'identité de François. Celui-ci ne fait que rapporter leurs paroles. Toutefois un autre personnage se rapproche étrangement de François Laplante fils: Charles Harsig.

Ce dernier prend la parole bien peu de temps dans le récit de François Laplante, mais ses mots sont lourds de sens. Il s'adresse alors aux Warugoth-Shalas (dont François) en criant: "Laissez-moi encore un peu de temps! Je voudrais... je voudrais écrire..."(p. 48). Le désir de Charles Harsig sera réalisé par son second successeur, François Laplante fils. Pourtant, si le récit est écrit après la mort de Charles Harsig, François Laplante fils, en tant que Warugoth-Shalas, a vécu avant Charles Harsig, avant son père, même. Il est de plus un des acteurs de l'histoire dont il ne prendra connaissance que plus tard... Peut-on dire que Charles Harsig, en tant que possesseur de l'oeuf, lègue son désir d'écriture à François Laplante fils? Ou transmet-il son message par la médiation de son assassin (qui est encore François Laplante fils!)? Cet héritage, Charles Harsig le laisse à son successeur comme à son prédécesseur, dans la même personne.

Il faut en tout cas constater que tous ceux qui ont été touchés par l'histoire de l'oeuf ont manifesté, à divers niveaux, leur vocation d'écrivain; Charles Harsig, comme il l'exprime lui-même, puis François Laplante père, en racontant son histoire; puis François Laplante fils, la mettant enfin par écrit; puis M. T., copiant et réaménageant le récit. Et tout au début de cette chaîne, l'écrivain Michel Tremblay. Faut-il comprendre que l'écriture est un autre oeuf; que, comme l'oeuf de M'ghara, l'écriture-gigogne ouvre les portes d'un ailleurs, bâtit un monde autonome et bigarré? Un monde dans lequel on s'incarne Warugoth-Shalas, c'est-à-dire où l'on se retrouve un peu soi-même, un peu transformé par la part de son rêve, de sa folie?

Quoi qu'il en soit, ce legs à rebours crée une situation étrange, où François Laplante fils reflète les attitudes de son successeur:

Charles Harsig était étendu sur son lit et regardait quelque chose qu'il tenait dans sa main. Cela me rappela le petit garçon en pyjama mais je n'y pris pas bien garde [...] (p. 47).

Cela rappelle aussi les gestes d'un autre possesseur de l'oeuf, François Laplante père:

Je rêvassais en le contemplant, je l'approchais très près de mes yeux et parfois je le regardais de très loin en le tournant en tous sens (p. 28).

Charles Harsig possède donc une place non négligeable dans la généalogie des possesseurs de l'oeuf. Par une obscure influence, il transmet son désir de voyage et d'écriture à son héritier. À tel point que celui-ci "imagine" les aventures correspondant aux souvenirs de voyage de Charles:

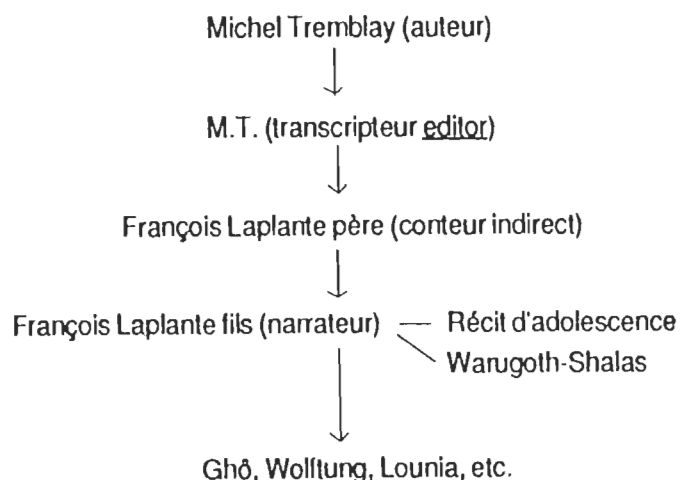
[...] je m'étais à nouveau replongé dans les souvenirs de mon oncle; souvenirs que je lui inventais grâce à ses trophées de chasse qui ne tardèrent pas à devenir les souvenirs de mes chasses à moi, de mes voyages à moi (p. 27-28)...

L'attitude du fils sera la même face à l'histoire de voyage de son père: le récit "pren[d] des dimensions inimaginables dans [s]a tête", il "rev[oit] tout" (p. 40).

Charles Harsig n'a donc pas qu'un rôle de relais; il ne fait pas que porter l'oeuf, il le "transmet" vraiment – ainsi que le désir d'écriture (ce qui constitue, après tout, une phase du processus de narration) et la fascination pour l'histoire racontée (et à raconter).

Cette complexe généalogie familiale-narrative du "je" pourrait donc se dessiner ainsi, dans l'ordre de la lecture:

Tableau 2: Relais narratifs dans La cité



Notons la parenté entretenue entre Michel Tremblay et ce M. T. dont il partage les initiales et la vocation; parenté qui ressemble à celle de François Laplante père et François Laplante fils (nous étudierons cette dernière ressemblance un peu plus loin). Lorsque François Laplante fils écrit l'histoire de son père, il agit de la même manière que M. T., dans son rôle d'editor; tous deux écrivent (ou éditent) une histoire vécue (?) ou conçue par un autre. Les liens tissés ici sont complexes: M. T. agit comme editor, mais d'une histoire finalement conçue par Michel Tremblay, et à un autre niveau, vécue et écrite par François Laplante fils...

La place de Charles Harsig dans ce tableau est problématique: dans la narration, il prend la parole en discours direct à l'intérieur du récit du Warugoth-Shalas; ce même Warugoth-Shalas a lui aussi subtilisé la parole en s'arrogeant le discours direct jusque-là assumé par François Laplante fils (p. 44 à 49). Charles Harsig trouverait donc sa place dans notre tableau dans une sous-catégorie du discours du Warugoth-Shalas: et pourtant, là n'est pas sa place exacte, puisqu'il possède sa propre histoire, indépendante de celle du Warugoth-Shalas, et aussi importante que celle-ci. Dans la généalogie des possesseurs de l'oeuf, il se trouve juste avant François Laplante père. Mais la difficulté principale réside dans le fait que le discours de Charles Harsig est toujours intégré dans le récit d'un autre. François Laplante père parle de lui, puis le Warugoth-Shalas, ou le nain Ghô. Même s'il est un personnage à part entière, avec son histoire et ses désirs propres, Charles Harsig n'a nulle part l'occasion de s'exprimer de lui-même, sans passer par le discours d'un autre. Il hante les esprits, comme un fantôme intérieur, près de l'hallucination schizophrénique, près du

personnage de légende. Et son statut demeure toujours ambigu.

On voit comment François Laplante fils devient le pivot du récit: personnage charnière, il est déchiré entre plusieurs identités, entre plusieurs séquences temporelles. Il est un Warugoth-Shalas, et donc il a vécu bien avant sa propre naissance, bien avant que son père n'ait connaissance de l'existence de l'oeuf. Multiplication des "je", fractionnement de l'identité fort symptomatique de la quête du moi. François Laplante cherche qui il est à travers son père, à travers l'histoire de l'oeuf; jusqu'à ce qu'il consente à son destin rédempteur. Personnage incroyablement complexe, François Laplante fils est en quelque sorte un monstre narratif.

Chacun de ces échelons narratifs nous rapproche donc du monde intérieur de l'oeuf. Somme toute, la succession des narrateurs et des "porteurs" de l'oeuf a pour but un emboîtement toujours plus serré: le passage de notre monde de lecteur au monde onirique de La cité, puis de la cité. Ce télescopage narratif assure aussi une distance nécessaire mais jusqu'à un certain point franchissable entre l'oeuf et le "monde" de François Laplante fils, entre ce monde et celui de M. T., déjà plus proche de nous (lecteur sceptique), et entre celui-là et le nôtre, celui de Michel Tremblay.

Le fantastique de La cité provient d'abord de l'hésitation fondamentale posée dès le début du roman: cette histoire est-elle vraie? Mais il naît aussi – et surtout – du choc de plusieurs ordres de réalité différents. Nous sommes d'abord introduits dans le roman par le monde de M.T., où

l'histoire est accueillie comme une farce, une fable:

On m'a traité de fou, de rêveur, de charlatan; les journaux se sont même emparés de l'affaire et le public a ri très fort de mes "suppositions" (p. 15).

La description du scepticisme du public nous apparaît familière; c'est bien ainsi que cela se passerait dans "notre" monde.⁵⁸

Puis, changement de narrateur: nous nous retrouvons dans le monde de François Laplante père: un monde d'abord banal, puis où l'aventure s'insinue. L'histoire racontée ici demeure plausible selon les normes du "réel" du monde où vit François Laplante père. L'histoire est un peu extravagante, peut-être, mais n'arrive-t-il pas bien des choses bizarres?

Le monde nous apparaît déjà plus étrange à travers le regard de François Laplante fils; comme atteint d'un degré de "fantasticité" supplémentaire. François fait des "rêves" obsédants, il a de "fortes fièvres" durant lesquelles il délire, il vit d'angoissants états d'âme. Durant toute la première partie du récit, il est le jouet de phénomènes intrigants. Cette partie du roman est la plus proche du récit fantastique: elle présente la

58. Et encore! Souvenons-nous de la mobilisation de toute une population en 1986, lorsqu'une statue s'est mise à "pleurer des larmes de sang", à Sainte-Marthe-sur-le-Lac, au Québec. Un brave policier n'avait-il pas lui-même vu "danser le soleil" au-dessus de la maison miraculée... On a finalement dénoncé la supercherie: les "larmes" de la Vierge étaient fabriquées avec... de la graisse animale!

co-existence de deux mondes qui pourtant se récuse mutuellement. La problématique est la suivante: l'existence de la cité dans l'oeuf est inacceptable dans le monde "normal" où vit François Laplante; il préfère donc mettre ses "apparitions" sur le compte du sommeil, de la maladie. D'un autre côté, si la cité existe bel et bien, le monde ne présente plus les garanties habituelles de logique raisonnable, de sécurité. Ses limites n'en sont plus aussi définies. Faut-il continuer de n'accepter que cette réalité-là et aucune autre? La possibilité de l'existence de la cité met le monde quotidien (le "réel") en péril; d'un autre côté, le monde rationnel renie obstinément la cité. Constatons la circularité du raisonnement. Nous ne pouvons postuler que la cité existe en même temps que le monde, parce que celui-ci ne serait alors plus le même. Ces deux ordres de réalité se servent de mutuels repoussoirs. Et pourtant, ils existent simultanément dans le récit...

Le récit pourrait en rester là et se perpétuer dans l'hésitation fantastique - penchant tantôt pour une explication rationnelle (le monde est bien ce qu'il semble; et donc il s'agit de rêve, songes, etc.), ou encore basculant tout simplement vers la croyance: ce qui arrive est réel - les dieux sont vrais, ils peuvent entrer en contact avec le monde.

Par la suite, nous plongeons un peu plus avant dans l'échelle onirique: et toute la seconde partie, nous l'avons vu, relève du merveilleux. La seconde éventualité, celle d'un au-delà incarné, se vérifie. Dès lors, le monde du quotidien ne devient plus qu'une lointaine référence. Et nous ne sommes encore qu'aux "portes" de l'Ailleurs!

La cité est donc bâti, nous venons de l'établir, par degrés: degrés de narration coïncidant avec la dé-réalisation de l'univers. Cet escalier narratif comporte aussi une autre conséquence: nous ne saurons jamais jusqu'à quel point M. T. a modifié le texte. "Séparer le manuscrit en différentes parties" (p. 16), cela veut-il dire replacer les morceaux ou simplement les titrer? Jusqu'à quel point M. T. est-il responsable des liminaires et des intercalaires? Il nous faut consentir à lire la copie du manuscrit. Plus il y a de relais narratifs, et plus l'histoire perd sa virginité originelle... Les aventures du père, par exemple, sont d'abord vécues (?) puis racontées par lui, puis remémorées par le fils et mises par écrit par ce dernier, puis recopiée par un tiers ⁵⁹. À chaque échelon, un nouvel élément de doute s'installe, qui favorise encore un peu plus le coefficient fantastique.

Le brouillard/brouillage fantastique (puisque le fantastique "brouille" littéralement le réel) devient toujours plus dense au fur et à mesure que l'histoire progresse. Ainsi, même si nous apprenons peu à peu le tout début de l'histoire, le récit conserve sa qualité fantastique.

2. Ordre chronologique et structure circulaire

"J'ai séparé le manuscrit en différentes parties pour en rendre la lecture

59. La multiplication des relais narratifs rappelle irrésistiblement le "jeu du téléphone"; un premier locuteur confie une phrase à un second, qui la transmet à un tiers, et ainsi de suite. La surprise provient de l'écart entre ce que le dernier "maillon" de la chaîne a compris, et la phrase initiale. Mais ici, malheureusement, nous sommes en présence des relais, et ne possédons pas la version directe du locuteur initial!

plus accessible" (p. 16). Après lecture du roman, la petite note de M. T. nous apparaît plutôt ironique! En effet, la répartition des parties du texte ne facilite aucunement la compréhension de l'histoire; tout le texte de La cité fait des boucles sur lui-même, raconte les effets d'un événement pour n'en donner la cause que bien plus tard.

Observons le déroulement du récit, afin d'en avoir une vue d'ensemble:

Épigraphes

Préambule (par M. T.)

Liminaire (histoire de François Laplante père)

Première partie: AVANT

I-II (léger recul dans le temps: avant la mort du père, p. 41)

III (adolescence de François Laplante fils)

Intercalaire 1 (temps de l'écriture du manuscrit)

Deuxième partie: LA CITÉ

Partie non identifiée: François Laplante fils pénètre dans l'oeuf

Intercalaire 2 (l'oiseau apporte l'oeuf sur terre: événement originel)

Premier quartier: Ghô

Intercalaire 3 (la procession)

Deuxième quartier: Lounia

Intercalaire 4 (histoire de la grande guerre)

Troisième quartier: Anaghwalep

Intercalaire 5 (François Laplante veut devenir Grand Initié)

Quatrième quartier: Wolftung

Intercalaire 6 (Charles Harsig et la Mexicaine)

Cinquième quartier: Ismonde

Epilogue (temps de l'écriture 2)

Replacer ces "morceaux" dans l'ordre chronologique est un exercice assez périlleux, auquel nous nous livrons ici sous toute réserve. Pour reconstituer une diégèse parfaitement ordonnée, il faudrait "disséquer" chaque partie, puisque chacune d'entre elles est constituée de flashbacks.

Nous pourrions établir que, selon la logique temporelle, l'histoire devrait se dérouler à peu près ainsi:

"Préhistoire" de l'oeuf:

- A) Intercalaire 2: L'oiseau de verre vient déposer son oeuf sur terre (p. 79).
- B) Intercalaire 3: La procession décrite semble se dérouler durant l'âge d'or de la cité alors florissante (p. 115 à 117).
- C) Intercalaire 4: Histoire de la "grande guerre" et de la prise de possession de l'oeuf par la lune (p. 135-136).
- D) Intercalaire 6: Charles Harsig torture la Mexicaine pour lui arracher le secret de l'oeuf (p. 169-170).

Vie de François Laplante fils:

- E) Liminaire: Histoire racontée par François Laplante père. On omet l'épisode du meurtre de Charles Harsig (p. 19 à 33).
- F) Première Partie I-II-III: Histoire de l'enfance et de l'adolescence de François fils (p. 39 à 58).

Dans l'oeuf:

- G) Partie non identifiée où François pénètre dans l'oeuf (p. 67 à 76).
- H) Ghô (p. 83 à 112).
- I) Lounia (p. 121 à 132).
- J) Anaghwaiep-Waptuolep (p. 139 à 147).
- K) Wolftung (p. 155 à 166).
- L) Ismonde et M'ghara (p. 173 à 177).

Temps de l'écriture:

- M) Intercalaires 1 et 5: ils font référence au temps de l'écriture et expriment des sentiments contradictoires⁶⁰ (p. 61 à 63 et p. 151-152).
- N) Fin de la rédaction par l'enlèvement de François (p. 181-182).
- O) Préambule: "M. T." a trouvé, puis recopié le manuscrit (p. 15-16).

Il y a bien entendu des ellipses considérables entre les parties. Nous ne savons pas, par exemple, à quel moment François Laplante fils a entrepris

60. On peut aussi penser que l'intercalaire 5 met en scène un moment qui sera vécu simultanément à la partie "Wolftung" - François Laplante fils y exprimant des sentiments exactement semblables.

la rédaction de son histoire. Nous supposons qu'il s'y est employé dès son retour de l'oeuf. Nous ignorons aussi ce qui est arrivé entre l'enlèvement du héros et le moment où M. T. entre en scène.

Notons que la plupart des intercalaires racontent "l'avant" et "l'après" de l'aventure de François Laplante.

Le dessein de ce brouillage temporel est bien entendu de créer un "suspense". Nous apprenons lentement d'où vient l'oeuf, ce qui est arrivé à Charles Harsig, et ainsi de suite. Le récit nous parle par exemple de la mort de Charles Harsig avant de nous raconter comment il en est venu à posséder l'oeuf. Nous apprenons les origines de la cité bien après que François y ait pénétré; nous ne connaissons les motivations réelles des dieux que vers la fin du roman. En nous parlant des dieux, en les nommant et en les décrivant avant même de les mettre en scène (intercalaire 1), on crée un effet d'étrangeté certain.

C'est ainsi que, dans le roman policier, le détective est confronté au meurtre avant de connaître l'histoire de la victime.

Pourtant, même si La cité dans l'oeuf avait été écrit selon l'ordre chronologique, il resterait un récit fantastique. Le bouleversement du temps ne crée pas le fantastique; mais il permet des effets d'écriture contribuant au climat de l'étrange.

La circularité de l'écriture et la répétition créées par une telle structure,

par exemple, se révèlent particulièrement efficaces pour créer de l'étrange. Nous commençons à lire cette histoire par la fin, sans pouvoir facilement en identifier le début. Cela rend certainement l'orientation temporelle plus difficile pour le lecteur. Plus: la répétition instaure un rythme inhabituel. Pensons à la "cérémonie" précédée de la procession, reprise plusieurs fois ⁶¹ avec les mêmes mots, avec des détails semblables (à peine peut-on y noter quelques ajouts mineurs), comme si c'était à chaque fois la première fois qu'elle était décrite. Rythme lancinant, incantatoire, de la répétition, convenant bien à une célébration sacrée.

Ainsi sont repris les passages de "la course dans le vert", l'épisode où François, transformé en Warugoth-Shalas, se précipite pour assassiner Charles Harsig. Sommes-nous un peu plus avant dans l'histoire, ou au contraire, un peu plus en arrière? La répétition annule la notion de temps. Elle définit un monde sans direction spécifique, où l'on avance par bonds dans le temps, puis par immobilisme (puisque nous n'en sommes plus à un paradoxe près). En instaurant un autre ordre temporel, elle bouleverse les normes du quotidien; l'espace devient régi par l'obsessif et l'onirique. C'est par cette "porte" d'abord que le monde de l'oeuf s'infiltré en François Laplante. Il se retrouve soudain à cheval entre deux espaces-temps: celui du Mont-Royal durant son adolescence et celui, insituable, où il se rend assassiner le bienfaiteur de son père (p. 55 et suiv.). Par ce songe, il se trouve aussi renvoyé au rêve de son enfance, comme si une poche de temps s'était créée, comme si un temps immanent existait indépendamment du monde quotidien, quelque part "ailleurs".

61. Procession: pages 87, 95 et 115; cérémonie: pages 103, 105 et 116.

Et effectivement, une fois François Laplante fils entré dans la cité, la notion de temps se mesurera de manière tout autre: par la vie ou la mort de personnages symboliques, les Kjoens, qui sont à la fois le temps et la mesure du temps qui reste (p. 109).

Répétition: redoublement aussi. La figure d'Anaghwalep-Waptuolep est double et pourtant unique, ce qu'exprime magnifiquement l'écriture:

Waptuolep prit doucement la fleur de verre de mes mains
et la brisa contre une aile de l'oiseau de pierre.
Anaghwalep prit doucement la fleur de verre de mes mains
et la brisa contre une aile de l'oiseau de pierre (p. 145).

Personnage ou personnages? Geste double ou redoublé?

Toute l'histoire de La cité dans l'oeuf nous rappelle ainsi une métaphore bien connue, prise au pied de la lettre: "je suis dans la lune..." Je suis ici, et pourtant, me voilà ailleurs, me voilà voyageant sans même bouger⁶². Le temps et l'espace sont transcendés, non plus seulement mentalement, mais aussi matériellement. Le fantastique se fonde de fait souvent sur l'abolition de la frontière entre la pensée et la matière, ainsi que l'écrivait Todorov⁶³.

Comme en rêve...

62. Ainsi François se réveille -t-il à l'endroit exact d'où il était "parti", assis à la terrasse d'un café. Il était donc littéralement "dans la lune" (puisque c'est la conjonction de l'oeuf et de la lune qui permettra à François d'entrer dans la cité), tout en étant encore là (p. 177).

63. Voir note 57.

"Cicatrices" mythiques

Nous avons parlé, dans le premier chapitre, des rapports qu'entretiennent le fantastique et le mythique. La cité dans l'oeuf présente certainement des parentés mythiques intéressantes.

La hantise de découvrir les origines, par exemple, imprègne toute l'oeuvre. Nous avons vu comment François Laplante père est fasciné par les souvenirs de voyage de Charles Harsig; comment le voyage lui-même est une métaphore du parcours humain. Le mystère inhérent au voyage fait naître de multiples interrogations. L'une d'entre elles – la plus importante, peut-être – concerne la provenance des choses. Les sarbacanes proviennent de l'Amérique du Sud; les sabres recourbés "venaient peut-être d'Asie, ou du nord de l'Afrique" (p. 25); chaque objet doit être scrupuleusement identifié: comme si cela permettait à François Laplante père de mieux se situer dans le monde.

Or l'oeuf, classé parmi les souvenirs de voyage, représente une somme signifiante fort importante. Un oeuf, **c'est** l'origine. François Laplante père provient certainement lui-même d'un oeuf: aussi cet oeuf (de verre) est-il son miroir originel. Miroir si exact que le fils, lui, retrouvera en y pénétrant le souvenir de l'état foetal:

J'étais dans une immense maison... J'attendais le signal.
Je savais que j'attendais le signal. J'essayais de me
rappeler lequel, mais mon esprit était vide; aucun
souvenir, aucune connaissance, rien, absolument rien ne
comblait le vide de ma tête [...]. Je savais que cela durait

depuis très longtemps. Peut-être avais-je toujours été là, dans le Vert, le corps secoué de nausées, attendant le signal et ne faisant rien d'autre qu'attendre le signal (p. 45)!

Que l'intérieur de l'oeuf soit embrumé, qu'il soit inaccessible, va sans dire: s'interroger sur la composition de l'oeuf, c'est poser tout le problème des origines mystérieuses, dissimulées. S'interroger sur la provenance de l'oeuf, c'est se demander quelle est l'origine de l'origine... l'origine de son origine. Et c'est aussi pousser les portes de l'infini; puisque l'oeuf provient d'un oeuf, qui...

Abordons le problème par l'autre extrémité; non plus "d'où" je viens, mais "où" je vais. Aucune réponse fiable là non plus, sauf encore une fois la lumineuse évidence de l'oeuf. Je suis le produit d'un oeuf, et la seule manière d'avancer plus loin que moi-même, est encore de produire un oeuf. Je perpétue, donc je me continue un peu.

Et "l'oeuf" de François Laplante père, c'est son fils: le plus semblable possible, possédé des mêmes obsessions, portant le même nom, redoublement parfait de la figure paternelle - né directement du père, puisque la présence maternelle se trouve tout simplement éliminée⁶⁴. Si près du père, ce fils se montre aussi complètement hypnotisé par la "déité" paternelle. "[...] pour moi, mon père était une espèce de demi-dieu possesseur de grands secrets" (p. 41).

64. Cela rappelle le credo chrétien qui retrace l'histoire de Jésus, "Il est Dieu né de Dieu, lumière né de la lumière, le Fils du Père..."

Transmettre l'oeuf à son fils, c'est donc lui léguer l'essentielle question et l'essentielle réponse: c'est lui remettre la mission de continuité. Ainsi, sa fonction accomplie, le père meurt au moment de l'adolescence du fils ("J'étais encore très jeune, j'avais quatorze ans [...]") (p. 41).

Ce comportement de fascination pour les origines comporte des allégeances mythiques. La pensée mythique, en effet, cultive le culte des origines. À tel point que celui qui possède le secret des origines, du mythe cosmogonique, a le pouvoir de renouveler le monde, de lui redonner son état originel⁶⁵.

65. Éliade a décrit ce comportement mythique dans Aspects du mythe, au chapitre deux: "Prestige magique des origines". Il souligne d'abord la parenté entre le mythe cosmogonique et les mythes d'origine: "Toute histoire mythique relatant l'origine de quelque chose présuppose et prolonge la cosmogonie", affirme-t-il (p. 33). Il note ensuite le pouvoir de re-création accordé aux mythes d'origine, particulièrement pour les guérisons. "On a l'impression que la vie ne peut être réparée mais seulement recréée par un retour aux sources" (p. 43). (Les passages soulignés sont en italique dans le texte original).

La symbolique de l'oeuf vient appuyer encore l'idée de renouvellement - et de perpétuation dans l'éternité. Gilbert Durand, dans ses Structures anthropologiques de l'imaginaire, relie la figure ovoïde au symbolisme du centre; et note à ce sujet que "l'espace sacré possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment" (p. 284). Ce qui, bien sûr, s'applique à notre oeuf, qui se révèle bien "oeuf gigogne, et qui contient l'univers, microcentre d'une géométrie sacrée [qui] serait selon certains Polynésiens 'l'ancêtre de tous les dieux [...] se tenant dans sa coquille, au milieu des ténèbres, depuis l'éternité'. Cet oeuf - de par sa qualité de germe protégé - est lié un peu partout aux rituels temporels du renouveau [...]" (p. 289-290).

Ce sera exactement le cas de François Laplante fils. En recevant l'oeuf, il en reçoit aussi les pouvoirs, et la mission de renouveler le monde:

Lorsque j'aurai à mon tour revêtu la Robe Bleue des Grands Initiés, l'oeuf sacré de Vénus trônera à nouveau sur l'Autel des Ases. Et tout recommencera (p. 151).

Plus loin dans le roman, Wolftung explique en quoi consistera ce recommencement:

Et tout recommencera: un noeud se fera dans le Temps qui ramènera ta planète à une époque où elle possédait ce trésor que tes contemporains ignorent: la sérénité. L'Atlantide et la terre de Mû renaîtront comme des soleils de sagesse. Tu peux redonner à ta planète le bonheur qu'elle a perdu depuis des millénaires, François Laplante (p. 163-164)!

François Laplante fils est donc, ni plus ni moins, un messie ayant reçu de son père le pouvoir des origines; grand chaman possédant la faculté sacrée de re-créeer le monde et de le ramener à l'Age d'Or mythique, l'Age de la sérénité et du bonheur parfait, ceux qui régnaient au début des temps.

Inutile de préciser que cette mission apparaît comme hautement mythique; que son aspect messianique est directement relié aux mythes des origines; ré-itération de la cosmogonie par les secrets originels, c'est-à-dire renouvellement de la création exemplaire faite par les dieux au début des Temps.

L'aventure vécue par François Laplante vise à lui dévoiler le mystère des origines, à lui expliquer le monde, et donc elle relève du mythique. Le caractère mythique de sa mission s'affirme encore lorsqu'elle se ponctue de

références au sacré: procession, rituels et cérémonies diverses, hiérarchie mystérieuse de grands prêtres, société de grands initiés (la "Deuxième Confrérie de gauche", p. 97) supposant donc les rites mythiques de l'initiation, déjà représentée par le don de l'oeuf du père au fils, et par la curieuse cérémonie où le nain Ghô joue un rôle capital (p. 115 à 117).

Nous ne connaissons jamais l'issue de cette mission. En fait, tout le récit comporte une large part d'ironie face au sacré, dont ce suspense final n'est qu'un exemple.

Comment se fait-il que les dieux fassent appel aux hommes pour leur apporter le salut? N'apparaît-il pas bien dérisoire, ce François Laplante (fils) sauveur du Monde?

Toute l'aventure de La cité dans l'oeuf travestit la pensée mythique. Alors que le mythe doit ordonner l'univers, lui donner un sens, sécuriser l'humain, l'histoire qui nous est racontée plonge dans le bouleversement d'un monde en pleine débâcle: celui des dieux. L'image la plus grinçante, la plus désespérée est celle du dieu des dieux devenu divagant:

M'ghara était debout derrière le trône, ses six bras disposés autour de lui en queue de paon, et priait à voix haute. Mais à qui donc s'adressaient ces prières? Qui un dieu tout-puissant peut-il appeler à son aide? [...]. J'ai vu le plus puissant des dieux de la Cité, désespéré, appeler à son secours un être inconnu qui ne répondait pas (p. 174)!

Si Dieu refuse de répondre à M'ghara lui-même, s'il fait fi de ses prières, qu'en sera-t-il donc de notre pauvre humanité?

Dieu ne parle plus. Tout dans l'univers Lui est indifférent. La voix de La cité reprend le lamento tragique du fantastique: déplorant encore et encore la perte insurmontable de l'harmonie mythique.

Lecture de Floralie, où es-tu?

de Roch Carrier

CHAPITRE III

NUIT DE NOCES EN FORET ET REPRESENTATION THEATRALE

Au moment de la parution de Floralie, où es-tu?⁶⁶, en 1969, le célèbre La guerre, yes Sir!⁶⁷ était déjà connu. Ces deux oeuvres font partie, avec Il est par là, le soleil⁶⁸, d'une même trilogie, celle de "l'Age sombre", racontant l'histoire d'une petite communauté québécoise. Bien que Floralie ait été écrit en second, les événements qu'il raconte sont antérieurs à ceux de La guerre.

Malgré les contes de Jolis Deuils⁶⁹ parus en 1964, et malgré certains aspects extravagants de La guerre, les critiques ont surtout insisté sur le contenu sociologique des oeuvres de Carrier. C'est ainsi qu'un roman comme Floralie, plus près de la fantaisie que de la minutieuse étude de moeurs, est resté un peu dans l'ombre.

Le roman raconte essentiellement ce que nous pourrions appeler la nuit de noces de Floralie et d'Anthyme. Nuit fort mouvementée... Les nouveaux mariés quittent le village de Floralie pour celui d'Anthyme, qui vit dans les montagnes (p. 12). Ils n'y arriveront pas avant la nuit, comme ils

66. Roch Carrier, Floralie, où es-tu?, Montréal, Editions du jour, 1969.
Dorénavant, lorsqu'il s'agira de cette oeuvre, la référence sera indiquée immédiatement après la citation.

67. Id., La guerre, yes Sir!, Montréal, Editions du jour, 1968.

68. Id., Il est par là, le soleil, Montréal, Editions du jour, 1968.

69. Id., Jolis Deuils, Montréal, Editions du jour, 1964.

l'escomptaient: des choses étranges retiendront les voyageurs dans les bois.

Thèmes, signes, traces

1. Sous le signe de la faute

Dans l'écheveau thématique, l'argument majeur tourne autour de la "faute" de Floralie. Elle a en effet connu un autre homme avant Anthyme: un jeune Italien qui travaillait à la construction du chemin de fer, et qui l'a prise, très romantiquement, dans un champ d'avoine. La faute de Floralie est double: non seulement elle a fait l'amour avant son mariage, et avec un autre que son mari, mais ce souvenir lui est, aujourd'hui encore, agréable. Elle n'arrive pas à regretter son péché. Pire: elle compare même Anthyme à l'Italien, au grand avantage de ce dernier. La nuit passée dans la forêt sera l'occasion d'une curieuse expiation: plusieurs fois au cours de cette errance cauchemardesque, des hommes tenteront d'abuser d'elle (et y réussiront peut-être). Tout se passe comme si, ayant péché par la chair, elle devait payer sa faute de la même monnaie. Floralie devient la proie du désir des hommes: celui de son mari, d'abord, qui la viole plus ou moins au fond d'une charrette. Désir de Néron le Sauvage, entourloupeur de grand chemin. Néron a-t-il profité du désarroi de Floralie? Elle-même n'en sait trop rien, envahie par "un voile d'ombre lourde" (p. 97): "Néron l'avait prise dans ses bras de grenouille, il l'avait regardée avec ses yeux de grenouille; sa bouche de grenouille pleine de bave s'était-elle posée sur ses lèvres?" (p. 96-97). Puis c'est au tour de la Luxure elle-même d'assaillir Floralie. L'un des comédiens ambulants, celui-là qui représente le péché fatidique, va "vérifier" si la jeune femme est bien vierge; Floralie le repousse, mais... un peu tard, peut-être (p. 108). La Luxure est-elle arrivée à ses

fins? Cela semble encore une fois énigmatique. A toutes les fois, le délicieux souvenir de l'Italien hante Floralie. Et alors même qu'elle tente de s'en débarrasser, de se laver de son péché, on abuse encore une fois de sa naïveté. Le père Nombrillet, sous prétexte de confesser Floralie, semble lui aussi se permettre certaines audaces (p. 161). Ce passage n'est pas très clair; et cette incertitude correspond au trouble général qui, peu à peu, envahit le roman. Quoi qu'il en soit, Floralie se trouve peut-être à la fin bien plus vierge qu'elle ne le pensait; digne de jouer le rôle de la Sainte Vierge (p. 109). Y aurait-il une autre virginité que celle de la chair, une innocence bien plus difficile à conserver? Anthyme finira par avoir l'intuition de cette certaine pureté, après s'être tracassé longtemps au sujet de la virginité de Floralie.

Au départ, en tout cas, les relations nouées entre Anthyme et Floralie sont sous-tendues par la conjonction sexe-péché. Ne plus être vierge le jour de son mariage, c'est désobéir à Dieu. Entre Anthyme qui est encore vierge, et Floralie qui ne l'est plus, c'est elle, donc, qui est pécheresse. Pourtant, Anthyme aussi a péché: non par la chair, mais par le coeur. Anthyme a le coeur noir, comme dira Néron (p. 88). Il ne fait pas attention à la peur de sa femme; il ne prend pas le temps de mériter son amour; il ne lui pardonne pas son incartade de jeunesse. Il va même jusqu'à battre Floralie et à l'abandonner dans la forêt. Anthyme sera donc puni: puni lui aussi par là même où il a fauté, dans sa puissance et sa virilité. Il perd son cheval – et le cheval n'est-il pas clairement une figure de la puissance virile?

Ainsi, tout au long de l'épisode où il tente de "séduire" sa femme, Anthyme est comparé à son cheval. La course folle de l'animal métaphorise le désir

d'Anthyme. "Anthyme respirait aussi bruyamment que son cheval affolé" (p. 17). Le jeune homme s'approche de Floralie "imprégné de l'odeur du cheval" (p. 25), son coeur "galopait comme un cheval fou" (p. 25). Et enfin, après le viol de Floralie, "[...] le souffle d'Anthyme était celui d'un cheval exténué" (p. 33). Dans ce contexte, rien d'étonnant à ce que le jeune homme considère la perte de son cheval comme une catastrophe - particulièrement le jour de son mariage. D'autant plus que lorsqu'un cheval disparaît, cela sent le souffre de l'enfer. C'est du moins ce que racontent les histoires populaires, des histoires d'enlèvement où le diable entraîne les pécheurs dans son antre (p. 60). Tous ces récits condamnent le péché de la chair. Anthyme est inquiet; mais il n'a pas conscience d'être, lui aussi, un pécheur; aussi son inquiétude est-elle mitigée.

Où donc est le péché? Qui est fautif? Floralie qui, à défaut du corps, a le coeur pur, ou Anthyme, vierge au jour de son mariage, mais hanté par la haine et la violence? La forêt ne partage pas: elle les laisse tous les deux dans la même situation, seuls et démunis. Ils devront se débrouiller pour retrouver chacun leur chemin, et aussi le chemin qui les conduira l'un vers l'autre.

La disparition du cheval d'Anthyme met donc les époux dans une situation d'égalité. Floralie était terrorisée par la course du cheval, à la merci de la volonté d'Anthyme; voici qu'à son tour, Anthyme se trouve démuné. Il est subjugué par une volonté autre que la sienne, par un ennemi invisible qui lui a subtilisé son cheval - et du même coup, sa puissance. Cette disparition devient le premier événement déclencheur du fantastique. La

peur – la terreur, même – de Floralie, le déclin du jour, avaient jusque-là créé une atmosphère propice au fantastique. Floralie est en effet effrayée par l'enfer, par son éventuelle "damnation". Son imagination, stimulée par les descriptions qu'on lui a faites de l'enfer, projette des images effrayantes tout autour d'elle. Floralie est prête à voir surgir des démons de l'ombre – cette ombre maudite qui dissimule tant d'inconnu. Avant la disparition de l'attelage, aucun événement étrange n'était encore survenu. Le roman suit les lois du fantastique: jusque-là, le monde était clair, solide, rassurant. La noce se déroulait comme prévu; le voyage, malgré les événements que l'on sait, se passait de manière normale. Et soudain, le cheval d'Anthyme disparaît (p. 56-57). Apparitions et disparitions fondent souvent le fantastique. On pourrait objecter que le cheval n'a pas disparu sous les yeux de son propriétaire, qu'il a pu s'enfuir, tout simplement. Mais Anthyme, lui, est déchiré par l'hésitation. Il est confronté à l'impossible:

[...] l'ordre de la forêt et du chemin ne semblait plus avoir été dérangé comme si le cheval s'était envolé avec le buggy. Son cheval n'était pas un oiseau.

- Hostie d'hosties! grognait-il entre ses dents serrées.

Il était abasourdi par tant de mystère (p. 57).

Anthyme élabore donc une première possibilité d'explication, qui résout le problème par une solution naturelle: "Le cheval avait-il continué sa route? Avait-il rebroussé chemin? S'était-il enfoncé dans la forêt?" (p. 58). Autre possibilité, d'ordre surnaturel: le diable lui-même serait venu

s'emparer du cheval. Anthyme se souvient de ces histoires dont nous parlions, des histoires de chevaux entraînés vers l'enfer. Il ajoute foi à ces histoires, et les raconte avec conviction. Il cherche cependant à éloigner cette possibilité d'explication en se disculpant:

Cette malédiction avait puni un pécheur véritable, un pécheur public, mais Anthyme n'était pas coupable de si grandes fautes, il n'avait pas mérité un tel châtement (p. 60).

Du moins lui semble-t-il. Mais Anthyme n'a pas l'esprit en paix, et cette éventualité le hante. Explication naturelle, explication surnaturelle: on hésite. Et la phrase qui clôt l'épisode se présente comme une synthèse interrogative exprimant la prédominance du doute: "Où se cachait donc le cheval d'Anthyme?" (p. 62).

Dès lors, le fantastique va ponctuer les rencontres qui jalonnent le récit.

2. Les rencontres fantastiques

Celle de Floralie et de Néron s'annonce par une musique d'harmonica: "Au milieu de la nuit, quelqu'un jouait vraiment de l'harmonica" (p. 67). "Vraiment"; puisque Floralie tient à prime abord cette musique pour un effet de son imagination: elle rêvait justement à l'italien. Floralie raisonne curieusement par la négative: cette mélodie n'est pas une illusion, elle "ne pouvait être un rêve" (p. 67) non plus. Serait-ce Anthyme qui revient? "Anthyme ne sait pas jouer de l'harmonica, s'objecta-t-elle" (p. 68). Floralie a épuisé toutes ses explications rationnelles. Il ne lui reste plus qu'à attendre pour savoir à quoi s'en tenir; ce qui n'est guère

Un cri d'effroi resta accroché à sa gorge car elle ne pouvait croire à l'horreur de ce qu'elle voyait.

L'arbre de Noël était fait d'une petite épinette aux branches de laquelle pendaient, tête en bas, attachées par la queue, des douzaines de souris qui piaillaient en agitant leurs petites pattes (p. 75).

L'image est vraiment digne des surréalistes! Irrésistiblement, elle rappelle le délire fabulateur du rêve. Bien difficile de croire que les souris sont vraiment suspendues à cet arbre! Et si tout ceci était un rêve? Si Neron le Sauvage n'était qu'une fabulation fantaisiste due au sommeil – à la somnolence, du moins, à cette épouvantable veillée dans le bois.

Voilà qu'à l'hésitation des personnages eux-mêmes s'ajoute notre hésitation de lecteur: quelle interprétation donner à ce passage? L'écriture se refuse à nous livrer clairement une clé, un sens unique. Nous devons assumer le "scandale pour la raison"⁷⁰ que représente cet arbre de Noël hautement extravagant. Nous ne savons pas vraiment si Floralie rêve ou non: et si elle est éveillée, il faut admettre la réalité de cette vision. Mais alors, quelle est l'identité de ces enfants espiègles qui suspendent des souris à une épinette? S'ils ne sont pas tributaires du surnaturel, ils ont tout au moins un comportement étrange. En tant que lecteur, nous mettons nos incertitudes en veilleuse, espérant obtenir une réponse plus loin: réponse que nous refusera, bien entendu, le texte fantastique.

De son côté, Anthyme aussi va rencontrer la charrette. Charrette

70. Voir le premier chapitre de ce mémoire, page 10.

rassurant. Survient alors l'incroyable personnage de Néron. Sauvage, magicien, guérisseur, il lit dans l'âme de ceux qu'il rencontre et communique avec ses défunts ancêtres (p. 73). Il surgit de la nuit comme une apparition, un fantôme. Son apparence même est inquiétante:

Les vêtements de l'homme ne se distinguaient pas de la nuit; seul son visage recevait une pâlotte lumière du fanal et il semblait n'être pas rattaché à un cou, à un corps humain, mais voler comme une chauve-souris (p. 70).

La description des particularités physiques de Néron ressemble à celle de quelque animal fabuleux. Ses mains "étaient du feu"(p. 71); la couleur de sa peau ("Etait-elle rouge? Etait-elle jaune? Verte?", p. 72) est indéterminable, tout comme celle de ses dents; il est aussi accompagné d'une horde d'enfants invisibles dans la nuit, chantant ses louanges dans une chansonnette obsessive. Bref, il représente toute une somme d'étrangetés pour Floralie. Comment pourrait-elle s'expliquer la présence d'un tel personnage, à une heure, en des lieux pareils?

Nous sommes, avec Floralie, réduits aux spéculations sur la nature de "l'apparition", jusqu'au moment où la jeune femme reconnaît "le cheval d'Anthyme, son attelage, son buggy" (p. 74). Voilà donc l'explication de la disparition du cheval. Néron a volé la charrette d'Anthyme; il compte gagner sa vie comme charlatan errant, profitant de la crédulité des gens. Tout semble s'expliquer rationnellement. Et pourtant...

Juste au moment où tout s'éclaire, nouvelle surprise. Floralie monte dans la charrette et assiste à un spectacle hallucinant:

fantomatique qui s'annonce bruyamment, n'apparaît pas ou disparaît aussitôt, telle le vaisseau fantôme. Anthyme aperçoit pourtant très clairement sa charrette, il en voit même les détails: "Il vit briller des yeux. Une tache. C'était le chanfrein. Son cheval revenait. Il le voyait comme en plein jour" (p. 82). Mais lorsque Anthyme tend la main pour saisir la bride, tel un mirage, l'animal disparaît. Purement et simplement. Il était bien là; il n'y est plus. Il réapparaît... dans le ciel: "Cette forme qu'il avait prise pour un nuage était, il le voyait, son buggy, tiré par son cheval: son propre buggy, son propre cheval" (p. 84) ⁷¹. Anthyme est vraiment terrorisé. Et pourtant, il s'endort tout aussitôt (p. 86)! Ce sommeil subit devant une menace est bien insolite. Ne pourrait-on croire qu'Anthyme dormait avant d'apercevoir le nuage? Qu'il a rêvé cette charrette évanescence? Peut-être bien. Peut-être aussi qu'Anthyme a raison, et que c'est la mort elle-même qui arrête sa charrette près de lui (p. 85). Comment savoir? L'éternel dilemme fantastique entre surnaturel et naturel se poursuit.

Sur les entrefaites, Néron réapparaît. Coïncidence? Est-ce là la charrette aperçue par Anthyme? Et alors, pourquoi se serait-elle évanouie dans la nuit? Mystère, encore une fois mystère. Anthyme va profiter de sa rencontre avec Néron pour lui réclamer sa femme, sa charrette, son cheval.

A ce stade, nous pouvons interpréter de plusieurs manières l'ensemble des

71. L'histoire de la chasse-galerie, de ce canot qui se déplaçait en plein ciel, porté par le démon, nous revient en mémoire.

événements du roman. Nous pouvons croire à une explication naturelle et logique: Néron a volé ou trouvé la charrette d'Anthyme, et donc il a menti à Floralie en lui affirmant que ses parents lui en avaient fait cadeau (p. 75). Lorsqu'il rencontre Floralie, la jeune femme est à demi endormie; il la fait monter dans le véhicule. Elle somnole, et rêve en partie cette rencontre: ce qui en explique l'étrangeté. Plus loin, ils rencontrent Anthyme, endormi aussi et qui, d'ailleurs, rêvait à son cheval perdu. S'ensuit le dialogue Néron-Anthyme au terme duquel le Sauvage abandonne son interlocuteur dans les bois. Et si Néron dit des choses troublantes, s'il semble connaître toute l'histoire depuis le début, c'est simplement qu'il a un bon esprit de déduction et qu'il connaît bien la nature humaine. Tout peut donc s'expliquer de manière rationnelle. Mais ces rencontres peuvent aussi être d'ordre surnaturel: et si Néron était vraiment une espèce de génie de la forêt? Si le ciel et l'enfer s'étaient conjugués pour intervenir dans la vie des hommes, en cette nuit magique ⁷²? Si les dieux réclamaient réparation pour les fautes de cet impudent jeune couple?

3. Les rencontres...: les comédiens et la fête religieuse

Floralie et Anthyme n'ont pas fini leur errance. Ils se sont croisés une fois autour de Néron; leurs chemins se séparent de nouveau. C'est du côté de Floralie que nous allons d'abord. Elle va quitter "le fils des

72. C'est aussi la nuit de la Sainte-Epine ne l'oublions pas! Le curé Nombrillet explique dans son sermon: "C'est une tradition de nous réunir en cette nuit de la Sainte-Epine pour nous souvenir que nos vies sont des épines enfoncées dans la tête de Dieu, [...] et pour implorer que [...] l'enfer ne s'ouvre pas sous nos pas comme une trappe dans un plancher [...]" (p. 164). Floralie a donc d'autant plus raison de redouter le châtement si elle ne se repent pas en cette nuit spéciale...

Almouchiquois" (comme se définit Néron, p. 68) pour faire une nouvelle rencontre – décidément, il passe bien du monde, la nuit, sur cette route de forêt. Du bien drôle de monde, d'ailleurs. Floralie aurait pu être recueillie par un paysan ou un bûcheron – mais elle tombe encore aux mains de nomades: une troupe de comédiens ambulants. Chacun de ces étranges saltimbanques personnifie un des sept péchés capitaux. Qui sont ces comédiens? Leur rôle leur colle tellement bien à la peau... ne seraient-ils pas des incarnations du péché: ne seraient-ils pas le diable, comme le craint Floralie (p. 108), et comme le dénonce le curé Nombillet (p. 148)? Quoi qu'il en soit, ils vont la recueillir pour lui faire jouer le rôle de la Sainte Vierge.

La présence des comédiens dans la forêt peut s'expliquer assez simplement: ils peuvent, disons, voyager entre deux représentations, entre deux villages. Toutefois le contexte dans lequel s'effectue cette rencontre renforce l'impression d'étrangeté. Cet épisode subit une sorte de contamination: il est touché par la bizarrerie de la rencontre précédente. L'abondance des coïncidences augmente aussi le coefficient fantastique. Coïncidence que les comédiens présentent une pièce sur les péchés capitaux, alors que Floralie a tellement peur d'être damnée? Coïncidence: ils se posent à son sujet la même question qu'Anthyme: "est-elle vierge?" (p. 105). Coïncidence: ils passent sur le chemin la même nuit que Néron – et que Floralie. L'étrangeté naît aussi, nous l'avons montré dans le premier chapitre, de ces liens entre les divers moments fantastiques: l'un influençant notre lecture de l'autre, et le fantastique naissant de la somme d'étrangeté de tout le réseau.

Avec les comédiens, Floralie vit aussi un épisode étrange, où tout le monde entend "un bruit de chaîne qui glisse dans le ciel" (p. 113). Nous n'apprendrons pas quelle est l'origine de ce bruit. Nous sommes encore une fois réduits aux suppositions: est-ce la charrette de Néron, au loin, qui fait ce bruit? Ou le tonnerre, peut-être? Ce tonnerre pourrait aussi être la cause de la peur d'Anthyme (de son "hallucination"): il a vu, rappelons-le, un nuage se déplaçant "avec un bruit de buggy lancé à vitesse éperdue" (p. 84). A moins qu'il n'y ait réellement quelque chose dans le ciel: une charrette fantasmagique, ou un fantôme traînant ses chaînes...

Encore une fois, le questionnement relève de l'hésitation fantastique; et encore une fois, le texte garde son secret. Le fantastique résiste remarquablement bien, le mystère demeure entier au-delà même de la fin du roman. Mais nous anticipons.

Du groupe des comédiens, nous revenons à Néron. Il va faire la rencontre de tout un village réuni dans la forêt. Nous doutons un instant de la réalité de ces villageois: serait-ce un nouveau mirage? Mais ces hommes et ces femmes sont bien réels. Nous apprenons qu'ils sont ensemble, cette nuit, pour célébrer la Sainte-Épine, une quelconque fête religieuse. De nouveau, le fantastique se répand par l'accumulation des coïncidences: et cet épisode bénéficie de toutes les étrangetés amassées jusque-là. N'est-ce pas une suprême coïncidence qui fait se retrouver, malgré la nuit, malgré l'errance dans la forêt, tout un village; les comédiens; Floralie, Néron, Anthyme... et même le cheval énigmatique! Comme si ce regroupement

final était absolument inévitable à cet endroit précis de la forêt !

Floralie rejoint enfin Anthyme dans le dernier tableau; ils s'endorment dans l'herbe. C'est ainsi que la famille et les amis d'Anthyme les trouveront au matin. Le plus étrange est que le buggy d'Anthyme est près d'eux (Néron s'en était pourtant servi pour s'enfuir), comme si rien n'était arrivé: "Le cheval et la voiture effleuraient à peine l'herbe nouvelle" (p. 168).

Par contraste, ce retour à la normalité accentue l'étrangeté des événements de la nuit. Mais ceux-ci ont-ils vraiment eu lieu? Floralie elle-même en doute: "Je me demande si j'aurais pas rêvé..." (p. 170). Dernière pirouette du fantastique, cette ultime tentative d'explication rationalisante. Il est bien possible que Floralie ait rêvé toute cette histoire. Il est aussi possible qu'elle ait réellement eu lieu. Le seul témoin, Anthyme, reste énigmatiquement laconique: "Faut jamais rêver" conclut-il (p. 170). Et le roman se termine là-dessus, nous laissant croire ce que bon nous semblera.

L'énigme fantastique conserve donc son équilibre tout au long de l'histoire, et subsiste même à la fin. Si un roman doit être qualifié de fantastique, c'est bien celui-ci, qui refuse de conclure dans un sens ou dans l'autre. Il préserve toujours la délicate construction, le fragile équilibre du fantastique.

Floralie possède donc toutes les caractéristiques inhérentes au

fantastique. Nous partons du monde quotidien, banal: du petit village de Floralie aux moeurs familières. Et puis, surviennent des événements étranges, et la réalité semble se détraquer. Dès lors, on hésite constamment entre interpréter les faits de manière rationnelle, en ayant recours à l'explication naturelle, ou croire à l'irruption du surnaturel dans le monde. Ces tentatives d'explication se récuse l'une l'autre; et pourtant nous restons dans l'impossibilité de choisir. Ces questions demeureront sans réponses, conservant l'intégrité du fantastique.

Parcours et procédés narratifs

Nous nous sommes penchés sur les événements créateurs de fantastique dans le roman. Nous avons vu comment ces événements s'organisaient d'une manière caractéristique au fantastique. Mais il faut aussi se demander si l'écriture elle-même peut être ici productrice de fantastique; s'il y a, dans ce roman, des particularités de l'écriture qui favorisent l'éclosion du fantastique.

1. "Découpe" du récit

Observons d'abord la manière générale dont le roman est construit. Les différentes "rencontres" déjà évoquées rythment le déroulement du récit. Elles s'organisent toujours autour des mêmes personnages, comme un motif inlassablement repris dans toutes les variations possibles. Si nous excluons les errances solitaires des personnages, le relevé de ces rencontres, depuis le début de l'oeuvre jusqu'à sa fin, se présente ainsi:

- Village de départ (celui de Floralie)

- Floralie et Anthyme

- Floralie et Néron

- Floralie, Néron et Anthyme

- Floralie et la troupe de comédiens

- Regroupement de tous les personnages avec les villageois fêtant la
Sainte-Épine

- Floralie et Anthyme

- Village d'arrivée (celui d'Anthyme)

Il y a multiplication progressive des personnages. Et comme si, au paroxysme du regroupement, il n'y avait d'autre issue que la dislocation, Néron et les comédiens s'enfuient chacun de leur côté, les villageois grillent dans l'incendie de la chapelle, et Floralie et Anthyme s'éloignent séparément. Le jeune couple se retrouve de nouveau un peu plus loin. A partir de ce moment, les péripéties cessent de se précipiter. Les manifestations du monde redeviennent normales: plus d'apparitions, de rencontres bizarres, d'incendie. Le rythme renoue avec le début du roman: deux jeunes époux voyagent ensemble. Les deux premiers et les deux derniers termes de notre relevé sont d'ailleurs symétriques. La "zone" intermédiaire regroupe les événements qui se produisent au coeur profond de la forêt. Voilà la zone trouble. A l'intérieur de cet/ce (espace? temps? rêve?), vont fleurir les événements fantastiques, qui n'étaient jusque-là

que des pressentiments, des prémonitions: la peur de Floralie, la robe noire présageant un sombre avenir, le comportement sauvage d'Anthyme... Autant d'amorces au fantastique, qui auraient pu être laissées sans suite. A la faveur de la nuit, la "face cachée" du quotidien (celle des songes, du surnaturel et de la rêverie) prend de l'importance, s'enfle et frôle la démesure. Tout devient possible. Et si Floralie a rêvé, son rêve débute juste avant l'arrivée de Néron : peut-être au moment où elle s'endort sur la couverture rouge en compagnie d'Anthyme, avant que le cheval ne disparaisse (pages 34 à 41).

D'autre part, le récit est découpé en petits tableaux: pas de séparation en chapitres ou en parties. Il est assez difficile de trouver une unité de règle à la division du texte. Tantôt la coupure semble indiquer le passage d'un certain laps de temps (page 17), tantôt elle interrompt le cours des pensées pour ré-introduire l'action (page 21). Ailleurs le changement de tableau est motivé par le changement de point de vue: on accompagne Floralie, puis Anthyme (p. 64). Finalement, il arrive qu'il soit impossible de comprendre la raison de l'interruption: le texte pourrait enchaîner sans qu'il n'y ait de différence (p. 31-32). En général, la division d'un roman en petits tableaux nous permet de mesurer approximativement le temps écoulé; l'on postule que les tableaux se succèdent de manière à peu près chronologique, et que l'on peut retracer les délais de l'action de l'un à l'autre. Dans le cas d'un roman où deux personnages sont séparés (ce qui est le cas ici), cette structure nous permet, souvent, de suivre l'action simultanément, en allant de l'un à l'autre. Le changement de tableau indique alors une variation de point de vue. Mais ici le sautillerment des

coupures désoriente le lecteur. On peut parfois se fier à la séparation pour supposer qu'un certain laps de temps s'est écoulé, mais il arrive aussi que ce ne soit pas le cas. Comment faire la différence? Et que veulent indiquer ces coupures, lorsqu'elles n'indiquent ni un changement d'espace ou de personnage, ni un écoulement du temps, ni une interruption de l'action? Les événements sont ici commandés par une logique en dehors de la raison quotidienne et diurne: hors du temps, hors de l'espace. Cette observation vient certainement appuyer l'impression que ces séquences sont rêvées. Le rêve ne suit pas un parcours discursif: il fonctionne de manière incontrôlable, parfois par analogie et parfois sans logique apparemment décelable. Le temps et l'espace y sont des notions désuètes. La séquence d'un rêve peut s'interrompre à tout moment pour reprendre plus tard, selon une suite logique ou (apparemment, toujours) fantaisiste. Le rêve suit un cours ponctué de syncopes, tout comme l'écriture de Floralie. Ainsi, les pages 21 à 42 pourraient constituer une seule séquence, puisque les actions s'y enchaînent sans délais, ou pratiquement. Or, trois "coupures" divisent cette séquence, sans que l'on puisse identifier une rythmique logique. C'est un peu comme si, au théâtre, l'on "coupait" une scène en plein milieu de l'action; comme la télévision sait le faire, à l'aide des commerciaux...

La construction du texte rend ici le passage du temps difficile à évaluer. Elle appuie (sans en être directement responsable) le climat fantastique: en effaçant les repères stables, en relativisant la perception du monde – et du réel.

Une autre particularité structurale vient ajouter au morcellement du

texte: tout au long du récit s'enchâssent des petites histoires. La diégèse est constamment interrompue par ces petites "inclusions" relevant d'une manière ou d'une autre du domaine de l'imaginaire: légendes, souvenirs, "histoires" rapportées par un voisin...

Par un renversement de la logique commune, ces histoires plus ou moins crédibles sont appelées à l'appui de la réalité: on explique le réel par le fictif. Nous avons déjà évoqué cet épisode où Anthyme se rappelle des histoires d'enlèvement par le démon, des histoires de cheval transformé en flammes, en diable (pages 60 à 62). Il sollicite ces légendes pour expliquer la disparition de son cheval. Floralie fait la même chose: pour apporter la preuve que l'enfer existe bel et bien, elle évoque cette histoire d'un mineur enfoui sous la terre, parce que "les hommes s'étaient trop approchés de l'enfer" (p. 51). Composées de quotidien et de surnaturel, ces histoires se révèlent des microcosmes fantastiques, où l'insolite vient côtoyer la banalité quotidienne du monde.

La naïveté des personnages ajoute un égal crédit à toutes ces histoires. Tout apparaît également mystérieux. Ainsi, s'il est possible qu'un homme s'enfonce subitement dans les marais, comme si la terre l'avalait (p. 65), pourquoi ne serait-il pas aussi crédible que le diable entraîne tout un attelage au centre de la terre (p. 62) vers, bien sûr, l'enfer? Il arrive que les choses familières recèlent autant de mystère que l'inconnu. Les éléments du quotidien, déjà rendus inquiétants par les circonstances (la nuit, la solitude, la désorientation), se révèlent de moins en moins sûrs. Les objets semblent posséder une double dimension: celle de tous les

jours (et encore le quotidien est-il déjà grugé par le mystère et le miracle, habité par dieu et diable) et celle des histoires, une vie obscure et incontrôlable. Comme la terre, pourtant si solide sous les pieds, recèle les feux de l'enfer, il peut arriver qu'un animal, un charrette ou un arbre dissimule une autre identité insoupçonnable et hostile:

Floralie était abandonnée dans la forêt; chaque arbre cachait des démons, chaque coin d'ombre pouvait être une porte de l'enfer. Le silence de la forêt n'était plus un silence terrestre où toujours l'on entend battre le coeur de la vie. Si une branche bougeait, un démon y grimpait. Le soleil noircissait (p. 55).

Comment savoir, comment reconnaître un cheval, un Sauvage, un comédien d'un démon? Mieux vaut peut-être se méfier de tout. Ici, on n'invente pas les histoires d'après les faits réels; c'est la réalité qui subit la contagion du fictif et se "fictionnalise", qui devient fantastique.

Les souvenirs constituent un second type "d'histoires" incluses dans le texte. Il arrive couramment qu'un auteur insère dans son texte un "retour en arrière": le procédé n'est bien sûr pas nouveau. Mais ici les souvenirs n'ont pas uniquement une fonction informative. Il ne s'agit plus seulement de replacer un geste, une parole dans son contexte: on prend plaisir à raconter, à s'étendre, à donner des détails, même si ce temps volé à l'action coupe carrément le cours du récit. Les souvenirs constituent autant d'histoires que l'on se raconte à soi-même. Se remémorant encore et encore son amant italien, Floralie ressemble à une petite fille se répétant inlassablement le même beau conte de fées. Le monde se présente comme un gigantesque palimpseste: tout y porte la marque d'un

autre temps. Les souvenirs flottent dans l'air, envahissent le présent comme des revenants intempestifs. Tout devient donc sujet à l'analogie mnémonique: la course du cheval rappelle à Floralie la fuite d'un cheval emballé (p. 19); un air d'harmonica la ramène encore une fois à l'Italien (p. 64); une réflexion sur l'éventuel "rasage" de la forêt lui remet son père (mal rasé) en mémoire (p. 124 à 127). En plus de présenter cette double dimension dont nous avons parlé (le quotidien et le caché), les objets possèdent aussi le pouvoir magique de restituer tout un pan d'une (autre) histoire. Un fait, un mot en rappelle un autre, et soudain surgit toute une histoire déjà structurée, organisée. Quel pouvoir extraordinaire... A combien d'univers dissimulés les choses renvoient-elles! Le voyage d'Anthyme et de Floralie est exploratoire: il met au jour (à la nuit...) toutes les facettes d'une réalité jusqu'alors irréductible. S'ouvrent alors les portes de l'imaginaire, du possible, de l'illusoire.

La représentation théâtrale constitue aussi un type d'inclusion. Elle permet une pause dans la diégèse, elle occasionne une brèche par où le fictif s'insinue encore.

Il n'y a rien de bien étonnant à ce que Floralie soit un peu désorientée par sa rencontre avec les comédiens ambulants. Comme s'il n'était pas déjà assez compliqué de composer avec les multiples visages des choses apparemment simples, voilà des gens qui s'amusent exprès au jeu des apparences. Qui jouent avec les faux-semblants, qui provoquent volontairement l'illusion. Le comédien qui joue la Luxure n'est-il pas un peu la Luxure? Le rôle ne le modifie-t-il pas un peu? Il s'agit alors

carrément d'une transubstantiation: le comédien ne joue pas un personnage, mais une entité abstraite, un péché. Floralie, quant à elle, hérite du personnage de la Vierge. Reçoit-elle en même temps ses pouvoirs miraculeux? C'est elle qui éloigne les bruits de chaîne dans le ciel (p. 116). Du reste, il semble vraiment important que Floralie soit vierge pour tenir ce rôle. La Colère n'est-elle donc pas un peu colérique, la Paresse paresseuse, et ainsi de suite? Il existerait comme une osmose entre le comédien et son personnage, une complicité bien plus profonde que ne le permet la distribution arbitraire des rôles. Ce lien inexprimé demeure mystérieux, ajoute à l'étrangeté du métier d'acteur.

D'autre part, Néron et le père Nombrillet, sont, comme les comédiens, en représentation. Néron donne un spectacle, il se met en scène comme magicien; et le curé, quant à lui, se veut le représentant de Dieu sur terre, c'est-à-dire du surnaturel autorisé. Si le Père Nombrillet éloigne ses ouailles de Néron, c'est parce que celui-ci lui fait une concurrence directe. Les comédiens synthétisent ainsi les rôles des deux autres: ils ont, comme Néron, une vocation profane de représentation; mais ils se servent des "armes" du second (l'imagerie religieuse). Ils avouent leur statut d'illusionniste; ils ne sont que la représentation (ou, du moins, ils ne devraient être que...).

Quant à Floralie, qui sera amenée à jouer la Sainte Vierge, n'est-elle pas en représentation dans sa vie aussi bien qu'au théâtre? Ne joue-t-elle pas un rôle de vierge pour se soumettre au désir de la collectivité?

Le monde pourrait ainsi être un immense théâtre, une représentation permanente. Seules les apparences sont vraies; d'elles seules on peut être certain. Par un renversement de situation, c'est le réel (ou ce que l'on avait cru le réel) qui se révèle illusoire.

L'illusion est sournoise et habile; si habile que le curé lui-même se laisse prendre au piège du théâtre; il confond Floralie avec la Sainte Vierge et les comédiens avec les péchés capitaux (pages 147-148). Les apparences sont à ce point trompeuses que même un homme de Dieu ne peut distinguer le diable de sa simple représentation! Mais alors, qui pourra faire la différence? Et qui peut savoir où est Dieu, où est le péché?

Autre problème: les choses ne montrent pas le même visage à tous. Contre l'idée admise, le Monde n'est pas celui qu'il apparaît être. Il a une fâcheuse tendance à se modifier constamment. Il est toujours le même, et pourtant toujours autre, un peu à l'image de la forêt qui entoure Floralie.

Ces "petites histoires", ces inclusions ont donc à peu près toutes la même fonction: provoquer une réflexion sur le pouvoir de l'illusion. Montrer comment les objets ne sont que des signes provisoires d'une réalité infiniment plus complexe. Et, bien sûr, cela pose tout le problème soulevé par le fantastique: quelle est la qualité du réel? Le surnaturel, l'illusoire, ne sont-ils pas tissés de la même substance? **Qu'est-ce que le réel?**

2. Temps et espace

Notons d'abord que le traitement du temps est surdéterminé par un facteur

essentiel: la majeure partie du récit se passe la nuit. La nuit n'est pas qu'absence de lumière; la nuit est magique, illusionniste. Elle possède ses propres rythmes, sa respiration particulière. Le temps n'y est marqué ni par les repas, ni par le travail. La nuit avance par à-coups; ou encore elle reste parfaitement immobile: c'est Floralie et Anthyme qui s'y agitent dérisoirement. Le temps semble suspendu pour l'éternité. Aucun repère ne nous permet d'en fixer l'avance. Et le temps immobilisé pose un masque de ténèbre sur tout ce qui a existé jusque-là:

Au centre de cette forêt, il était seul et la nuit avait effacé toute sa vie; rien n'existait plus dans cette ombre infranchissable: ni son village, ni sa femme, ni la tromperie qu'elle lui avait faite; à cause de cette nuit, Anthyme aurait pu croire qu'il n'avait jamais vécu le jour qui l'avait mené à cet endroit. La nuit avait changé cette journée en une fumée épaisse et noire (p. 81-82).

Il est absolument impossible de vivre les choses de la même façon la nuit que le jour. Le jour est en quelque sorte transparent: il permet de vaquer à ses occupations sans être obsédé par le temps. Omniprésente, la nuit, elle, a tout envahi: elle transfigure tout événement, toute rencontre. La nuit règne en maître.

Corollaires de la nuit: le sommeil et le rêve. Lorsque Anthyme voit son cheval dans le ciel, dort-il? Rêve-t-il, songe-t-il, est-il assoupi, ou rêve-t-il? Et dans quel état Floralie rencontre-t-elle Néron? On prend soin de nous préciser qu'elle ne rêve pas: "Floralie avait les yeux grand

ouverts sur la nuit, et elle écoutait, le coeur battant" (p. 67). Mais elle est tellement fascinée par le personnage qu'elle ne maîtrise plus ses gestes:

Il sauta de la voiture et se dirigea vers Floralie, paralysée, comme si la nuit autour d'elle avait été de la pierre noire.

[...]

Floralie n'avait pas la force de fermer les yeux pour ne plus rien voir (p. 70).

Elle obéit docilement à tous les ordres de Néron: elle ferme les yeux (p. 72), laisse Néron guider son imagination et puis le suit lorsqu'il le lui demande (p. 74). En fait, Floralie présente tous les symptômes de l'état d'hypnose. Ce qui explique son apathie lorsqu'ils rencontreront Anthyme. Cet épisode est aussi coupé d'une période de sommeil où Floralie rêve à l'Italien (p. 74). Mais depuis quand dort-elle? N'a-t-elle pas pu rêver Néron aussi? L'inénarrable personnage pourrait bien être une créature de cauchemar; une créature de la nuit, comme le hibou et la chauve-souris auxquels il ressemble (p. 69 et p. 74). Tout se passe d'ailleurs comme si la nuit avait fait jaillir non seulement Néron, mais aussi les autres personnages du récit, les renvoyant à l'ombre dès l'approche de l'aube. Car enfin, quelles traces subsistera-t-il de Néron? Et de tous ces villageois calcinés dans l'incendie de la chapelle, et dont personne ne semble se soucier?

La nuit est donc intime complice de la confusion. Elle fausse les échanges habituels entre soi et le monde: les perceptions sont altérées. Il arrive

même qu'on ne puisse plus du tout se fier au message des sens. Ainsi Anthyme voit une charrette qui n'existe pas (p. 59), il entend des voix là où il n'y a personne (p. 82), il tend la main pour toucher son cheval et ne rencontre que le vide. Et les yeux, les sens de Floralie sont bien inutiles pour découvrir qui est Néron! Ajoutons que les personnages ont perdu tout sens du temps et de l'orientation. Ils sont complètement démunis face à une situation sur laquelle ils n'ont aucune prise. Anthyme a beau sacrer, Floralie prier, ils demeurent dans l'impuissance la plus complète. Aucun moyen d'étreindre le monde; aucune communication possible.

Sous l'emprise de la nuit, le temps devient donc extrêmement fluctuant. Il est parfois suspendu, immobile; ailleurs il bondit, se précipite, recule. Le temps déréglé se dirige dans tous les sens à la fois. Vers l'arrière: les incursions dans le passé abondent, et nous avons montré l'importance du souvenir. Le plus "présent" de ces souvenirs est sans doute celui du jeune amant. Floralie se souvient de l'Italien (pages 35-53-54-56-67-108), elle rêve à lui (p. 74), elle finit par confesser sa faute (p. 157). Disons-nous qu'elle vit au passé, ou que le passé a envahi la vie de Floralie? Les fantômes n'ont pas toujours la forme que l'on croit... L'Italien habite le récit tout autant qu'Anthyme; sa présence devient parfois presque palpable:

Une vaste lumière tout à coup resplendit, il n'y avait plus d'arbres, mais un champ doré et doux comme un lit. Du fond du champ silencieux comme la lumière s'élevait une musique joyeuse, un air dont elle se souvenait: c'était l'harmonica de l'Italien (p. 64).

On s'attendrait bien à le voir apparaître en chair et en os; d'autant plus que d'autres personnages moins convaincants se sont révélés "réels". Dès que Floralie ouvre les yeux, la "vision" disparaît: mais quelle dérisoire barrière que celle des paupières, en une nuit pareille!

Le futur aussi se mêle au présent: le récit se parsème de prémonitions, prophéties, présages. La robe noire de Floralie, au sujet de laquelle elle se fait tant de soucis, laisse deviner de sombres événements. Le sang sur la main d'Anthyme ("Du sang! dit-il; Moi j'aime pas ça.", p. 15) annonce celui qui coulera bientôt sur la lèvre de Floralie (p. 48). D'autres "hasards" étranges se manifestent. En soliloquant, Anthyme se convainc que son village ne viendra pas à lui "sur ses pattes" (p. 100); et pourtant, c'est en effet tout un village qu'il rencontre dans la nuit. Floralie qui a si peur de l'enfer, qui en imagine si bien les flammes dévorantes, assistera à l'incendie qui ravage la chapelle. Les comédiens eux-mêmes deviennent visionnaires:

Un jour, prophétisa l'un d'eux, on rasera cette forêt comme une barbe. Les loups iront plus loin. On découvrira des rivières, on sèmera du blé et des vaches meugleront parmi les femmes et les enfants sous la bénédiction du clocher de l'église. Ici, sous la charrette, peut-être, il y aura un cimetière: des gens croiront que c'est la porte du paradis (p. 123).

Le futur est si près, déjà. Pour Floralie, la damnation qui l'attend n'est qu'une question de temps; et quelle précision, quelle abondance de détails dans sa description de l'enfer (pages 51 et suiv.). La menace à venir n'est pas floue et imprécise. Elle est suspendue au-dessus de sa tête comme

l'épée de Damoclès. Le châtimeur est déjà établi pour elle; et comme elle ignore l'heure de sa mort, Floralie est paralysée par l'imminence possible de cet avenir peu reluisant. Lorsque la jeune femme évoque son futur de damnée, le rythme de la phrase devient litanique, obsessif: deux phrases pour quarante-trois lignes de texte! La description des démons, et surtout du feu de l'enfer est minutieuse, retraçant tous les détails de l'horreur. Incantation magique pour conjurer le sort? Effet ironique soulignant la naïveté de la pauvre Floralie répétant les phrases d'un curé? Il y a en tout cas dans ces lignes un obscur effet d'appel. Le futur est bien présent dans la tête de Floralie. Avec toutes ses pensées tournées vers l'hypothétique damnation, et son corps jouissant de la douceur du soleil, elle est bel et bien écartelée entre deux séquences temporelles, hésitant entre la mortification ou l'insouciance.

Le temps s'écoule donc de manière hachée. Les déplacements les plus importants se font dans le temps plutôt que dans l'espace, par flashbacks et par projections. A l'intérieur de la période d'une nuit, le temps du récit est impossible à mesurer. Le temps, l'espace deviennent extrêmement subjectifs. Anthyme peut tourner en rond ou traverser la forêt de part en part, l'effet est le même. Hors des moyens de mesure habituels, l'espace et le temps deviennent malléables, s'étirent dans tous les sens.

Cependant le personnage de Néron est parfaitement à l'aise dans cette situation. La nuit ne le gêne pas; il voit "le chemin comme en plein jour" (p. 78). Contrairement à Floralie et à Anthyme, Néron sait où il va: "Dans la forêt, dit-il, Néron sait où le nord, où le sud" (p. 87). Insolite voyageur

qui s'oriente si facilement malgré la forêt et l'obscurité; son étrange don de voyance semble transcender le temps et l'espace. Il "voit" dans les âmes et les coeurs comme il "voit" dans le passé:

Je ne te laisserai pas cette femme [dit-il à Anthyme], même si tu me donnais un cheval en échange. Tu as le coeur si noir que tu la violerais et que tu l'abandonnerais sous un arbre (p. 89).

Néron parle au conditionnel: il décrit l'abandon de Floralie comme une hypothèse. Cet abandon a-t-il eu lieu? La réplique de Néron n'est pas claire à ce sujet... Le futur, l'imparfait, le présent, le conditionnel: le locuteur navigue d'un temps à l'autre avec une superbe insouciance. Le temps lui appartient: les Défunts ne parlent-ils pas par sa bouche, au-delà des barrières de la mort (p. 73)?

La maîtrise du Sauvage s'étend aussi à l'espace. Au bout de sa route, il "voit" le chemin qui mène à la ville, aux États-Unis. Il peut même décrire la cheminée des usines:

- Vois. Là. Ce sont les États-Unis. Tu vois?
- C'est la nuit que je vois partout.
- Tes yeux sont mauvais (p. 93).

L'essentiel se situe en effet dans le regard: dans l'effort pour reconnaître les choses et les gens. Les divers lieux existent tous en même temps: notre attention se fixe sur l'un ou sur l'autre, nous choisissons ce que nous voyons. Les espaces sont donc déjà là, existant en dehors de notre propre existence: ils sont ensemble dans le temps, pêle-mêle. Parfois même ils

se bousculent. Néron semble avoir la capacité de maîtriser le regard. Il ne se contente pas de voir ce qui s'impose à lui. Il appelle l'espace dans la multiplicité des temps simultanés. C'est un peu la même intuition qui rend l'enfer si présent pour Floralie. L'enfer est déjà là, il jouxte son monde:

Ce soleil de l'enfer était bien profond dans la terre, sous ses pieds, mais peut-être ses rayons gris et visqueux venaient-ils mourir jusqu'à la racine de l'herbe (p. 50).

Il y a une intimité du temps et de l'espace: et si l'on peut avoir l'intuition du futur, on peut aussi anticiper l'espace dans lequel il prendra racine. Il est clair que Floralie "voit" cet espace, comme Néron "voit" les États-Unis au bout du chemin.

Anthyme ressent un peu la même chose. Il vit l'hiver comme si l'hiver était là:

- Heureusement que c'est pas l'hiver hostiel! Je sortirais pas vivant d'ici. Et on trouverait pas mes os.

Autour de lui, les branches disparaissaient sous la neige et des taches blanches flottaient partout dans la nuit. Sous ses pieds, le chemin était quelque part sous la neige, à l'est ou à l'ouest, mais la neige avait aboli l'est et l'ouest. Elle se refermait sur ses pas. Les arbres blancs marchaient du même pas que lui (p. 150).

Tout le passage mériterait d'être cité: le froid, le vent, la neige font vraiment irruption dans la forêt, tout comme le champ d'avoine de Floralie.

Voir: choisir de voir. Ces espaces ne seraient-ils qu'“illusoires”, ils agissent néanmoins sur les sensations, les sentiments des personnages. Ils possèdent un pouvoir certain sur les humains. Du moins en cette nuit où rêves et rêveries prennent un relief bien particulier.

Les lieux où évoluent les personnages sont indéfinis, mystérieux. Où est Floralie, personne ne saurait le dire, non plus qu'elle-même. “Ici [s'écrie Néron]! Où est-ce que c'est: ici? Ici, c'est partout où l'on est” (p. 94). Pourquoi ne pas jouer un peu avec la logique, et ajouter: “ainsi, je suis ici partout” ou encore: “tous les lieux (partout) se trouvent là où je suis”. De si petites incohérences: la logique subit les pressions que l'on sait dans le récit fantastique.

Chose certaine, le temps et l'espace connaissent des métamorphoses subtiles dans le récit fantastique, ainsi que le souligne Roger Caillois:

[...] le temps s'y dédouble et s'y multiplie, l'espace y connaît d'étranges vides, des territoires interdits et sans étendue, des “poches” insituables ⁷³.

Fantastiques, certainement, ces espaces paradoxaux. Ainsi ce carrefour de rencontre quelque part dans la forêt: tous s'y retrouvent en même temps. L'espace, décidément, est le théâtre de transformations imprévisibles, et de la métamorphose la plus étonnante: voilà un site insituable, aux limites indéfinies... L'espace subit la contradiction inhérente au fantastique.

73. Roger Caillois, *Images, Images...*, p. 140.

Cette contradiction s'exprime aussi par la figure spatiale la plus paradoxale: le cercle. Car on y avance en revenant vers son point de départ. L'uniformité du paysage sylvestre permet toutes les facéties du temps et de l'espace: on avance et pourtant rien ne change. La forêt est omniprésente: elle est toujours semblable à elle-même et pourtant toujours différente (spiroïdale, peut-être?)

Chaque lieu fantastique paraît unique et concentrer la vérité de l'univers, mais tout lieu peut être fantastique [écrit Irène Bessière]. C'est pourquoi le déplacement n'est pas changement ou fuite réussie, mais redoublement, reprise. Toute localisation se défait dans l'omniprésence. La circularité régit le voyage du héros ⁷⁴.

Les personnages de Floralie sont ainsi condamnés à errer et à ne jamais progresser, tant et aussi longtemps que l'aube ne se lèvera pas, ouvrant les portes de la cage fantastique.

Il apparaît donc clairement que la structure narrative et spatio-temporelle de Floralie supporte aussi le fantastique. Nous avons vu comment le morcellement du texte joue en faveur du fantastique; comment le traitement du temps et de l'espace en fait autant. Nous étudierons maintenant comment se manifeste la survivance de la pensée mythique dans un roman comme celui-ci.

74. Irène Bessière, Le récit fantastique, p. 181.

Fantastique et mythique

Le dessin général du roman, d'abord, se rapproche des récits mythiques: le voyage de Floralie et d'Anthyme suit les grandes lignes d'un scénario initiatique. L'initiation a été définie par Mircea Éliade comme "une aventure infiniment grave et responsable"⁷⁵, comme "le passage, par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques, de la nescience et de l'immaturité à l'âge adulte"⁷⁶. Ce scénario est à la base de toute pensée, de tout récit mythique. Nous le retrouvons dans toutes les civilisations se structurant autour du mythe: chez les Incas autant que chez les Grecs, chez les Scandinaves ou les Orientaux. C'est donc un élément privilégié pour l'identification d'une structure mythique.

Or, c'est bien ce qui se passe dans Floralie. Anthyme et Floralie sont à un tournant décisif de leur vie. Ils ont décidé de se marier, et donc de prendre toutes les responsabilités de la maturité. Le mariage constitue certainement ici un des jalons principaux de l'accession à la vie adulte. C'est littéralement une nouvelle vie qui s'offre à eux. En cette nuit symbolique, le couple va mourir à tout ce qui a constitué son passé. Floralie devra définitivement oublier son aventure de jeunesse et ses rêves d'amour romantique. Quant à Anthyme, il devra renoncer à ses illusions, à cet idéal d'une épouse vierge et docile. La nuit vient souligner cette symbolique: l'obscurité étant associée depuis des millénaires à la mort, et l'aube à la promesse d'une vie nouvelle. L'histoire se déroule

75. Mircea Eliade, Aspects du mythe, p. 242.

76. Ibid., p. 243.

d'ailleurs au printemps ("C'était une bénédiction de Dieu que ce fût le mois de mai", p. 151), autre symbole du renouvellement, de la résurrection.

Lorsque l'aube se lève, Anthyme et Floralie seront prêts à affronter cette autre vie; ils ont imperceptiblement changé:

Anthyme et Floralie, assis dans l'herbe, s'examinaient avec le regard de ceux qui, ne s'étant vus depuis longtemps, cherchent à faire coïncider, dans un visage, présent et passé (p. 169-170).

Ainsi, les péripéties qu'ont dû vivre les personnages correspondent bien aux épreuves imposées lors des rites d'initiation. Il faut en effet vaincre divers obstacles avant d'être consacré initié. Dans les contes traditionnels, légataires du mythe, ces obstacles se traduisent en épreuves à affronter pour conquérir la jeune fille aimée: monstre à terrasser, voyages périlleux à accomplir, etc. Ici, Floralie, autant que son mari, devra traverser les épreuves de la peur, de l'angoisse, de la solitude. La difficulté à surmonter a pris un visage insidieux: celui de l'inconnu et de l'imprévu. Impossible d'identifier l'ennemi. Il n'a pas de forme, pas d'existence précise. Comme l'humanité de notre temps, Floralie et Anthyme se battent contre l'indéfinissable. L'angoisse emprunte mille formes différentes, et ces métamorphoses mêmes alimenteront le cancer intérieur.

Le mythe est aussi chargé de signification, puisqu'il a pour fonction

d'expliquer le monde. Le symbole y prend donc une place particulière: il est le lieu où converge tout un réseau de signification. Et les symboles abondent dans Floralie: le cheval, symbole de puissance virile; le serpent, emblème de la faute commise (ici, une couleuvre: un plus petit symbole, un plus petit péché?). Le symbolisme du serpent apparaît d'autant plus nettement que le tableau est stéréotypé: un homme et une femme nus sous un arbre, et le serpent découvert par la femme (p. 29). La robe noire de Floralie symbolise le deuil de sa virginité: une robe couleur de nuit pour ses noces avec Anthyme, une robe "des dimanches à rubans roses" (p. 35) pour son aventure avec l'Italien. La voiture envolée au ciel est signe de la mort prochaine d'Anthyme (p. 84), cette mort initiatique qui fera naître un homme neuf à l'aube.

Le symbole a une valeur évocatrice, magique et mystique: il prend souvent ici figure de présage.

Une autre correspondance mythique réside dans le caractère sacré des lieux où se déroule l'action. La forêt est un lieu d'intimité, un lieu-centre sacralisé par la clôture de l'horizon: "Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le bois sacré"⁷⁷. Symbolisme utérin et lieu de l'initiation, la forêt allie aussi superbement le fantastique au mythique. Paysage instaurant la répétition et la circularité inhérentes au mythique, elle possède un potentiel fantastique important. L'espace y est labyrinthique et emprisonnant; il allie des caractéristiques opposées: clôture et absence de limites

77. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 128.

définies, linéarité du chemin et circularité du voyage.

Lieu sacré, la forêt n'est plus seulement un décor. Elle prend vie, elle "parle" ce langage des objets qui caractérise le monde mythique. La forêt retient les époux prisonniers: elle s'agrippe à la robe de Floralie (p. 56); elle dissimule le chemin et se fait compacte pour empêcher Anthyme d'avancer (p. 64). Tout au long du roman, la forêt malicieuse affirme sa puissance par son omniprésence. On ne lui échappe pas. Sauf à l'aube, puisque la nuit est intime complice de la forêt. Toutes deux se liguent pour favoriser l'existence de personnages tels que Néron, figure du sorcier mythique. Les esprits et la nature parlent à Néron. Puisque le Sauvage appartient au monde "primitif", il connaît le langage et l'origine des choses. Néron est guérisseur parce qu'il possède le secret des premiers âges du monde. Ses invocations visent à rappeler la genèse de l'univers: il invoque les ancêtres, le soleil, la lune. Et cela lui confère un pouvoir magique, le pouvoir de "recréer" selon l'image du premier être, du premier monde parfait. Nous assistons vraiment à un rituel de type mythique lorsque Néron prétend "guérir" Floralie (p. 70-71). Les invocations du sorcier sont accompagnées des psalmodies des enfants. Éliade montre comment le mythe des origines peut servir au chaman "pour toute sorte de "création"; aussi bien la procréation d'un enfant que le rétablissement d'une situation militaire compromise ou d'un équilibre psychique menacé par la mélancolie et le désespoir"⁷⁸. C'est bien ce type de pouvoir que possède Néron:

78. Mircea Eliade, op. cit., p. 45.

- Néron, fils de Néron, fils des Almouchiquois sait parler à la lune et au soleil. Il sait aussi le langage des hommes. Néron sait trouver les sources sous la terre, réveiller la pluie, endormir la souffrance, éteindre le mal de dents; Néron rend fertiles les femmes et les champs. Quand Néron étend la main au-dessus d'une douleur, les forces du mal se savent vaincues. Néron, c'est mon nom, fils de Néron (p. 68).

Il sait aussi guérir la tristesse irrépressible d'un bûcheron (p. 136). Néron possède clairement tous les attributs du chaman mythique.

Cependant, malgré tout cet entourage mythique, les dieux demeurent énigmatiquement silencieux. Le roman s'ouvre sur un blasphème d'Anthyme (p. 10). Le compagnon de Floralie ne semble craindre ni Dieu ni diable. Quel traitement ne fait-il pas subir au "serpent" découvert par sa femme:

Anthyme sortit de sous le branchage; tenant encore la couleuvre par la queue, il la fit tourner très vite et, avec un gros rire qui fut répété très loin dans la forêt, il la lança par-dessus les arbres.

- Tu vois ce que j'en fais du diable (p. 30)!

Anthyme jure; sa colère monte contre le ciel (p. 47). On pourrait croire que cette nuit d'errance est la punition méritée pour ses offenses à Dieu; et pourtant, devant la supplication (p. 83) comme la provocation (p. 121-122), Dieu reste obstinément muet. Attitude qui déroute tout à fait Anthyme. Depuis son enfance, celui-ci prépare sa vie selon les préceptes

divins. N'est-ce pas Dieu qui a voulu ce qui lui arrive: "C'est le bon Dieu qui a fait les hommes et les femmes" (p. 26), puis: "C'est le bon Dieu qui a mis ce rideau aux femmes" (p. 45) comme, "depuis la création du Monde, Dieu avait fait une loi qui établissait que Floralie et Anthyme avaient été créés l'un pour l'autre comme la lumière pour le jour" (p. 48). Alors? Pourquoi tant d'obstacles se présentent-ils sur ce chemin tracé par Dieu lui-même? Qu'est-ce que ce Dieu inconséquent qui vient brouiller toutes les cartes d'un jeu dont Il avait pourtant défini les règles? Anthyme finit par se convaincre de sa solitude face au ciel:

Anthyme aurait pu demander à Dieu qui ne dort jamais dans le ciel de hâter le lever du jour et d'éclairer la terre et le chemin dans la forêt, mais Dieu n'aurait jamais allumé le soleil pour un homme comme Anthyme. Il baissa le regard: le salut ne viendrait pas du ciel et il posa les yeux sur la terre dont la nuit faisait une boue durcie (p. 81).

Le jeune homme sortira de son affrontement avec le ciel en ayant remis Dieu à sa place, c'est-à-dire au ciel et pas ailleurs. Ce n'est pas Dieu qui va "nourrir [s]es cochons ni retrouver [s]a femme" (p. 123).

Au bout de toute cette mise en place mythique, donc, le silence. Car voici bien toujours le même message du fantastique. Si le Monde possède un langage, il demeure incompréhensible pour le commun des mortels. L'univers est-il mythique: codé, significatif? La clé de ce code reste inaccessible. Le Monde a beau parler: Anthyme et Floralie n'y comprennent rien. Ils sont des jouets dans cette quête dont le but même leur échappe:

"[...] l'homme participe d'un monde qu'il ne pénètre pas..."⁷⁹.

Innocentes créatures, Anthyme et Floralie subiront, comme d'autres personnages dans d'autres histoires, le legs du fantastique: celui d'un univers absurde, où ils vivront comme ils le pourront, sous des cieux sourds et silencieux. Car finalement, toute l'absurdité du monde éclate dans une insupportable ironie: ironiquement, la forêt parle, mais son message reste caché aux hommes. Ironiquement, le seul homme qui comprend et manipule ce langage, Néron, l'utilise pour obtenir de l'argent. Ironiquement, un pasteur, le père Nombillet, exploite basement l'innocence de Floralie. Ironiquement, le personnage de la Vierge Marie est joué par Floralie, débauchée malgré elle. Et ironiquement, quelque part depuis sa retraite, un dieu corrompu manigance des pièges pour déjouer un destin qu'il a lui-même établi.

Que le destin des hommes soit dirigé par les dieux, par le dualisme du ciel et de l'enfer, par la nature ou par le hasard, il ne reste encore une fois qu'un seul constat pour le personnage du récit fantastique: celui de sa propre impuissance.

79. Irène Bessière, op. cit., p. 130.

Lecture de L'Amélanchier
de Jacques Ferron

CHAPITRE IV

MAGIE D'ENFANCE OU MULTIPLICATION DE LA NARRATRICE UNIQUE

L'Amélanchier⁸⁰ est un roman plein de fantaisie et d'humour. Sa lecture nous laisse des étoiles dans la tête; quelques bribes, peut-être, de notre propre enfance... Et comme toute beauté nous semble fragile, nous hésitons à aiguïser le scalpel de l'analyse. Ne va-t-on pas détruire l'enchantement? Découvrir du toc sous le brillant? Restera-t-il un peu de ce délicieux mystère, une fois l'oeuvre disséquée?

Notre hésitation, à sa manière, rend hommage à la subtilité de l'écriture de L'Amélanchier. Le roman nous apparaît comme saturé de mystère. En fait, les "procédés de fabrication" de ce mystère sont si bien intégrés à tous les niveaux du roman qu'ils en sont pratiquement invisibles. Le roman est nimbé d'une aura magique.

Ce n'est pourtant qu'un habile jeu d'illusionniste. On peut supposer sans trop se tromper que moins les "ficelles" de l'écriture sont visibles, plus grande est la virtuosité de l'auteur, sa maîtrise de l'écriture. Et que sous des apparences d'immanence, le fantastique s'intègre ici à un mécanisme bien précis.

Thèmes, signes, traces

1. La mémoire et l'orientation

Au moment de commencer l'analyse de cette horlogerie précise et délicate,

80. Jacques Ferron, L'Amélanchier, Montréal, VLB, 1970. Dorénavant, lorsqu'il s'agira de cette oeuvre, la référence sera indiquée immédiatement après la citation.

observons d'abord le fil conducteur du roman. La mémoire et la recherche de l'orientation⁸¹ sont au coeur des préoccupations de l'oeuvre. Au fil des chapitres, au fil de la mémoire, Tinamer s'oriente et finit par sortir du bois labyrinthique, c'est-à-dire de son enfance, mais aussi de sa magie. Grâce au souvenir, Tinamer réussit à se retrouver elle-même. Il s'agit de refaire le chemin, minutieusement, de noter les bifurcations, comme on le fait pour retrouver un précieux objet perdu. Les interrogations de Tinamer sont simples mais multiples: où suis-je? D'où est-ce que je viens? Où est-ce que je vais?

L'orientation est donc le but premier du livre écrit par Tinamer. Elle se propose d'y retrouver son point d'origine, cette unique "étoile fixe" (p. 11) si nécessaire au voyageur. Et cette étoile polaire, qui pourra la lui indiquer mieux que monsieur Northrop? Le lapin anglais ne perd jamais le nord (ainsi que l'indique son nom). Monsieur Northrop nous rappelle un autre (ou serait-ce le même?) lapin: celui d'Alice au pays des merveilles. Si le lapin d'Alice consultait sa montre à tout propos, monsieur Northrop, lui, se fie à sa boussole (p. 84). Une montre, une boussole: le temps et l'espace ne sont-ils pas de proches parents?

Monsieur Northrop ne semble donc pas avoir de problèmes d'orientation. Il est conscient de la topographie de sa vie. Il est l'ancêtre du petit bois, bien que son home soit en Angleterre. Il s'y connaît en questions

81. Ferron utilise ce mot plutôt que celui d'"orientation". Le dictionnaire nous apprend peu de choses au sujet de ce mot, si ce n'est la rareté de son utilisation et sa provenance (l'usage maritime). Cela nous ramène en tout cas à monsieur Northrop (qui est marin). Nous respectons le choix de Ferron en utilisant aussi ce terme - dont l'auteur use, lui, dès la première page de son roman (p. 11).

d'orientation. C'est à lui que s'adresse Tinamer pour réclamer des explications au sujet du jeu des quatre coins. Soupçonne-t-elle le lapin d'en être un adepte? C'est bien possible, puisque le jeu se joue avec quatre participants portant les noms des points cardinaux: Will South, Alfred East, Timothy West et Henry North (p. 85). Le nom du lapin le désigne comme tout naturellement apte au jeu. Et cela le rend en quelque sorte "orienté à vie". Et pourtant, n'a-t-il pas l'air un peu égaré dans l'histoire de Tinamer? Ne s'est-il pas échappé d'un autre conte pour venir hanter l'enfance de la petite fille, pour lui servir d'indicateur, d'orienteur - de boussole! Dès le premier chapitre, il se tient comme une effigie du souvenir: "Il tire la montre ⁸² de la pochette de son gilet, en ouvre le boîtier et se souvient de tout, de son existence antérieure au pays des merveilles [...]" (p. 19). Tinamer, ainsi que nous le disions, découvrira la véritable nature de cette montre-boussole. Lorsque monsieur Northrop veut s'orienter, il consulte sa boussole et il se souvient de son passé; et il se sent "content, content, content" (p. 19). Ainsi, encore une fois, la mémoire est-elle étroitement liée au processus d'orientation.

Monsieur Northrop vient remplir une mission: montrer à Tinamer le chemin à suivre, lui permettre de se retrouver. Ce chemin passe par les contes de fées, par Alice peut-être, par l'enfance certainement. Il passe aussi par la connaissance de son identité. Monsieur Northrop est un Anglais, et cette appartenance nationale semble "l'orienter" de manière irréfutable: "Si donc il l'est [Anglais], il n'a qu'un seul souci, celui de garder le Nord pendant la vie et même après la mort, de ne jamais s'égarer sur terre, sur

82. Puisqu'on ignore encore, à ce moment, qu'il s'agit plutôt d'une boussole.

mer et dans le ciel, amen" (p. 18). Et c'est encore Léon qui affirme, péremptoire: "Ma fille, un Anglais sait toujours où il va" (p. 17). Monsieur Northrop ne perdra jamais de vue le pays de ses origines. Il fait d'ailleurs le projet d'y retourner dans trente ou quarante ans, quand les arbres qu'il a semés auront poussé (et quand Tinamer, on peut l'espérer, sera "orientée"). Il pourra alors construire une flotte pour s'en retourner vers la Grande-Bretagne. Cette rêverie nautique l'apparente encore une fois aux enfants du jeu des quatre coins, puisque, nous dit-on, "plus tard, devenus marins, chacun d'eux partira dans la bonne direction" (p. 85). Le message de monsieur Northrop est clair: pour être bien assurée de savoir où tu en es et où tu vas, Tinamer, souviens-toi de l'enfance, souviens-toi de tes origines.

Ainsi la quête de l'identité est intimement liée à celle de l'orientation et à la mémoire. La mémoire fait traverser l'abîme de la nuit aux enfants. Léon raconte longuement l'impuissance et l'angoisse qui l'étreignaient lorsque, enfant, il s'éveillait le matin sans souvenir de la veille (pages 63 à 67). Tinamer aussi s'afflige de sa mémoire, "si courte qu'elle ne traverse jamais la nuit" (p. 39). La mémoire assure l'indépendance des enfants – ils n'ont plus besoin d'une topographie familière, ou de compter sur leurs parents pour leur raconter les événements de la veille, pour assurer la cohérence de leur vie. Ils peuvent, à l'aide de leur mémoire, se retrouver eux-mêmes, et d'eux-mêmes.

L'acquisition de la mémoire est très importante. Sans souvenirs de la veille et sans repères familiers pour les guider, les enfants risquent de perdre jusqu'à la conscience de leur identité, de se perdre eux-mêmes.

C'est du moins ce que suppose Léon:

[...] je me suis longtemps demandé, et je me demande encore si des enfants plus doux que les autres, incapables de clamer leur désarroi, ne perdent pas l'esprit quand, s'éveillant d'une nuit dont ils ont oublié la veille, ils se voient dans un monde nouveau qui n'a pas plus de mémoire qu'eux (p. 66).

C'est le drame vécu par Coco, enfant aliéné enfermé dans l'asile où travaille, nous le saurons finalement, Léon de Portanqueu. Coco, sans doute désorienté par une nuit éternellement sans mémoire, est plongé dans l'hébétude pour toute sa vie. Il ne va nulle part parce qu'il ne vient de nulle part - il vit dans un lieu sans repères, sans identité, sans enfance parce que toujours maintenu dans l'enfance. Et comme Tinamer, au fond, ressemble à Coco! Car qui est Coco?

- Les enfants aliénés, qu'est-ce au juste?
- Tinamer, ce sont tout simplement des enfants comme les autres qui ont oublié ce qu'ils étaient, mais qui, à la différence des autres, ne sauront plus jamais ce qu'ils ont été déjà.
- Qu'ils deviennent des autres qu'eux-mêmes!
- C'est impossible, toute leur force, tout leur courage, toute leur âme s'épuisent à se retrouver.
- On les enferme pour ça?
- Oui Tinamer (p. 65).

Tinamer n'est-elle pas, comme chacun de nous, une enfant qui s'est perdue quelque part dans le labyrinthe de sa mémoire, qui a oublié qui elle était, qui se trouve "à la dérive" dans sa vie? Tinamer s'est enfermée elle-même: elle a, par négligence, oublié son enfance, elle est devenue "un piège pour

[elle]-même, une prison" (p. 139). Tinamer s'est aliénée volontairement; peut-être en voulant se libérer de l'imaginaire fantaisiste de son père, qui lui "fournissait" sa mémoire jusqu'à ce qu'elle utilise la sienne. Nous pourrions aussi lire ce passage en ayant à l'esprit la réflexion finale sur le pays (p. 143). Un pays ne doit pas non plus oublier ses origines dans son effort de libération; il ne doit pas devenir "un autre que lui-même". Il lui faut retrouver la mémoire de ses pères:

[...] l'effort collectif s'y regroupe dans un frêle individu; il est l'âge d'or abîmé qui porte tous les autres, dont l'oubli hante la mémoire et la façon de l'intérieur de sorte que par la suite, sans qu'on ait à se le rappeler, on se souvient de cet âge oublié (p. 143).

Ainsi Tinamer devra-t-elle retrouver Léon de Portanqueu, de qui elle s'était éloignée, qu'elle avait presque fini par mépriser, et qui est bien le porteur de son "âge d'or abîmé" à elle.

La clé de l'enfermement se trouve enfouie dans le passé. De toutes ses forces, de tout son courage, de toute son âme Tinamer cherche à se retrouver. Et le fil lumineux qui guidera Tinamer et la mènera à bon port, c'est le souvenir.

2. Événements fantastiques

Puisque le fantastique se manifeste d'abord par une série d'événements étranges, quels sont ces événements dans L'Amélanchier?

Les "apparitions" de monsieur Northrop et de Messire Hubert Robson semblent bien jouer ce rôle; ne sont-ils pas des fantômes? Tinamer justifie ainsi la présence de monsieur Northrop:

Je crus qu'il hantait le bois parce qu'il l'avait habité jadis, avant la friche, la fardoche et le repoussis, aux temps ensoleillés de son enfance, parmi les champs et les vergers, et qu'il venait reconforter les pommiers avec qui il aurait eu partie liée, même souffle, même vie (p. 16).

Monsieur Northrop semble un personnage mi-réel, mi-inventé. Dans le premier chapitre, Tinamer est encore une toute petite fille, et on ne sait pas quelle part de réalité entre dans la composition du personnage, ni quelle part il faut faire à l'imagination. Il est même difficile à ce moment de distinguer l'imagination de Tinamer de celle de Léon. Le délire fabulateur de Léon de Portanqueu peut certainement être à l'origine d'une bonne partie des indications que Tinamer nous fournit. Cela se vérifie d'ailleurs un peu plus loin, lors d'un dialogue avec monsieur Northrop:

Monsieur Northrop, lui dis-je, je sais que vous êtes Anglais de nation et de profession, que vous l'êtes plus par mérite que par tempérament, mon père me l'a appris, comme c'est de lui que je tiens qu'auparavant vous étiez lapin (p. 83).

Il se peut donc que monsieur Northrop soit quelqu'un de réel à partir duquel Léon aurait fabulé, l'imagination de Tinamer prenant ensuite le relais. C'est ce que semble avérer le dialogue entre Léon et monsieur Pétroni, au second chapitre (p. 24). Monsieur Pétroni affirme connaître monsieur Northrop, il donne même ses prénoms (Allyre-Alexander); c'est de lui qu'il

aurait acheté le petit bois autrefois. Il est possible aussi qu'à part son nom, le personnage ait été entièrement créé: comme si l'enfant et le père rêvaient l'incarnation du lapin d'Alice dans leur monde. Finalement, nous devons considérer l'hypothèse voulant que monsieur Northrop soit réellement un fantôme, qu'il hante effectivement le bois derrière la maison. Car si le personnage semble à prime abord né de la fantaisie paternelle, il faut admettre qu'il acquiert bientôt une autonomie étonnante. Avec le temps, Léon ne semble plus apercevoir le lapin, alors que Tinamer, elle, le voit clairement. Tout se passe comme si le fantasme s'incarnait peu à peu dans le quotidien, comme s'il prenait progressivement corps tout au long de l'histoire, et ce, indépendamment de l'imagination de Léon.

Il existe une quatrième possibilité pour expliquer les apparitions de monsieur Northrop: celles-ci seraient des artifices de l'écriture (puisque Tinamer nous dit écrire le récit de son enfance). Monsieur Northrop n'aurait alors jamais existé, ni comme fantôme, ni comme création de l'imaginaire enfantin. Il ne serait qu'un lapin de papier, une convention entre le lecteur et l'auteur.

A propos du second fantôme, Messire Hubert Robson, nous pouvons dès l'abord éliminer l'hypothèse d'une invention parentale. Léon de Portanqueu ne parle jamais de l'Irlandais, et ils ne sont associés d'aucune manière dans le texte. Quant à la mère, Etna, elle ne connaît pas l'histoire de Hubert Robson, puisque c'est Tinamer qui la lui raconte (p. 102). Nous devons aussi éliminer la possibilité d'une fabulation de Tinamer: comment l'enfant aurait-elle pu inventer une pareille fable, ne sachant lire et n'ayant pas accès à l'Histoire? Les événements de la vie de Messire Hubert Robson sont

en effet relatés de manière précise et détaillée. Ils font appel à des faits historiques (le typhus, les vaisseaux pestiférés s'arrêtant à Grosse-Ile, p. 97 et suiv.). Hubert Robson a tout l'air d'un vrai fantôme. Toutefois, nous n'oublions pas que le chapitre quatre, durant lequel se déroule la première rencontre du prêtre et de la fillette, est tout entier marqué par le rêve. Il est impossible de déterminer de manière sûre si Tinamer rêve cette rencontre ou non. En tout cas, Tinamer est bien éveillée lorsqu'elle croise le revenant pour la seconde fois. Cela ne constitue pourtant pas vraiment une preuve pour croire à la "réalité" de ce fantôme. L'écriture peut aussi être responsable de son existence, comme de celle de monsieur Northrop. Ces lignes ne constituent-elles pas un aveu en ce sens:

Me voici seule dans ma chambre, la plume à la main, assise à une table encombrée des pages que j'ai déjà écrites et des livres dont je me suis inspirée [...], Les Bois-Francis, de l'abbé Charles-Edouard Mailhot, dont j'ai tiré, sans guère y changer, le saint personnage de Messire Hubert Robson [...] (p. 141).

Et pourtant, comment être sûr que le récit des dix premiers chapitres que nous venons de lire coïncide exactement avec les pages "déjà écrites" par Tinamer? Ces chapitres peuvent aussi être assumés comme souvenir: aucune indication n'est fournie pour identifier le début et la fin de l'écriture: où commence l'écriture, où finit le souvenir? Qu'est-ce que Tinamer a écrit de ces pages? Et quelle part de ces souvenirs a-t-elle inventée?

Au moins jusqu'à l'aveu final de la narratrice, en tout cas, Hubert Robson

est un fantôme. Et monsieur Northrop un personnage bien étrange, difficile à définir.

L'Amélanchier répond donc aux exigences générales du fantastique, telles que nous les avons formulées. Le monde représenté, quoique coloré, peut parfaitement être assimilé à la réalité: c'est le quotidien vécu par une petite fille à qui son père conte bien des blagues... Les événements déclencheurs du fantastique peuvent être les apparitions: celles de monsieur Northrop et de Messire Hubert Robson. Nous hésitons devant ces apparitions: sont-elles dues à l'imagination ou à l'écriture, ou encore à l'âge de Tinamer (elle les inventerait comme des contes de fées)? Ou bien, aurions-nous affaire à de "vraies" apparitions?

3. Le lecteur hésitant

Cette hésitation serait donc particulièrement importante. Pourtant, il nous semble que L'Amélanchier comporte encore autre chose; il nous semble que tout l'étrange du roman ne se résume pas qu'aux apparitions mentionnées. Si L'Amélanchier n'affiche pas plus d'éléments d'hésitation (d'ordre événementiel) et s'il garde pourtant son caractère d'étrangeté, ne pourrait-il pas comporter une large part de merveilleux?

En effet, dans le roman, l'irruption de l'insolite ne provoque pas de crise ni d'angoisse; il va de soi, en quelque sorte. Tinamer ne s'étonne pas de ces irrégularités du réel; à aucun moment les événements étranges qu'elle vit ne l'incitent à amorcer une réflexion sur la réalité.

D'autre part, les personnages sont pourtant soumis aux règles bien banales

du quotidien: que l'on pense à Etna et à son souci de la nourriture (p. 41); à Léon qui doit travailler pour gagner sa vie (p. 114); à Tinamer qui doit dormir et se brosser les dents comme tout le monde (p. 40). Dans un conte merveilleux, le quotidien est complètement banni: aucune règle, aucune loi n'obligent les personnages à quoi que ce soit. Le merveilleux, c'est l'absence d'ordre des choses: pas de temporalité, d'espace ou même de forme établis (pensons aux métamorphoses). Le merveilleux ne tolère pas l'ambiguïté du fantastique: il s'échappe carrément de la réalité. Ce qui n'est pas le cas dans L'Amélanchier. Ainsi, on ne peut affirmer que le système de perception du réel n'y est jamais conflictuel. Ce qu'il faut dire, c'est que le conflit n'est jamais représenté au niveau des personnages du récit; mais nous, lecteurs, vivons l'ambiguïté et le questionnement relié au fantastique. Tinamer ne manifeste pas d'inquiétude, alors que nous sommes constamment confrontés à des phénomènes qui nous laissent perplexes.

Cette dissociation nous occasionne des complexités supplémentaires. Lorsque le personnage hésite au même moment que le lecteur, nous avons une idée bien plus claire de la situation. On nous indique alors les "noeuds" du fantastique, et il est assez simple de déterminer les termes de l'incertitude et de l'hésitation.

Dans le cas du roman de Ferron, l'hésitation n'est pas représentée parce que Tinamer est une enfant, et que l'intrusion de personnages de contes dans sa vie ne cause pas de rupture de l'ordre des choses. Le merveilleux, largement entretenu par Léon, est son pain quotidien. L'âge est un critère déterminant dans ce cas particulier. Nous ne pouvons vraiment établir si Tinamer voit fées et revenants parce qu'elle est une enfant, et qu'à ce titre

elle prend ses rêves pour des réalités, ou si ces apparitions sont indépendantes de son "état d'enfance". Et ceci nous amènera, un peu plus loin, à examiner la structure narrative du roman.

Pour le moment, résumons-nous: le fantastique est représenté dans le roman par les apparitions de monsieur Northrop et de Messire Hubert Robson. D'autre part, L'Amélanchier semble aussi comporter une part de merveilleux. Comment cette double appartenance (au fantastique, au merveilleux) se concrétise-t-elle dans le roman? Quels sont les moments particulièrement fantastiques, et quels sont les moments particulièrement merveilleux?

Il semble que L'Amélanchier parte des manifestations d'un imaginaire fertile pour aller vers l'intégration du réel. Nous assistons à un désamorçage plus ou moins direct du merveilleux; nous pourrions parler d'une "dynamique" générale. Le roman est loin d'être figé dans le scénario de l'hésitation perpétuelle et constante. On peut concevoir le fantastique du roman comme en mouvement.

En effet, au début de l'oeuvre, les manifestations étranges suscitent peu de réactions. Il semble normal que monsieur Northrop soit ce qu'il est: un lapin anglais, un fantôme hantant le sous-bois. Il apparaît normal que la rue soit infestée d' "espions déguisés en livreurs" (p. 31), ou que Léon soit un voleur (p. 33).

Et puis, aux chapitres quatre et cinq, devant la concentration évidente des phénomènes étranges (animaux bizarres, espace et temps déformés, etc.), le

texte "s'excuse" pour ainsi dire: Tinamer rêve ces événements. Le merveilleux n'est plus gratuit; il requiert une justification. Cette rationalisation correspond au moment même où Tinamer réussit à vaincre les barrières de sa courte mémoire; au moment, donc, où elle commence à avoir prise sur son identité, et par le fait même, sur la réalité.

Au chapitre huit, Tinamer se pose des questions. Elle cherche à mieux comprendre monsieur Northrop (p. 82 et suiv.), à s'expliquer comment il a déjà pu être un lapin. Tinamer commence à réfléchir d'elle-même sur l'histoire qui lui a été racontée. Au chapitre dix, le choc de l'école et de la réalité extérieure porte un coup décisif aux contes de l'enfance: il s'achève sur les abouts du bois et le fleuve pollué. Le désenchantement est complété. Plus jamais le petit bois ne fera naître de personnages colorés, de fantômes; plus jamais les arbres n'y parleront.

Désormais, le discours de Tinamer sera celui de ses vingt ans: un discours actualisé, "réaliste", qui nous présente les événements que nous venons de lire comme une aventure imaginée et écrite.

Du merveilleux au réalisme, la trajectoire du récit n'est-elle pas conforme au souhait de Tinamer: "Mon enfance je décrirai (...) tel un conte devenu réalité, encore incertaine entre les deux" (p. 11). Et nous-mêmes, lecteurs, partageons ce moment de flottement où l'incertitude prend toute la place.

Parcours et procédés narratifs

1. Perception de l'espace

L'Amélanchier insiste lui-même sur l'importance de la "topographie" de l'enfance (p. 11). Reconnaître son entourage, son espace, c'est poser des bases sûres pour l'exploration subséquente du monde. Ainsi, on nous décrit minutieusement les lieux de l'enfance: la ville de Longueuil (p. 20-21), la rue Bellerive où se trouve la maison (p. 31), le petit bois familial. On divise aussi le monde en bon et mauvais côté des choses. Tout doit être net, clair et bien défini.

Pourtant, l'espace évolue: il subit des transformations au fur et à mesure que Tinamer grandit. Quand finalement elle entre à l'école, le monde n'est plus si clairement divisé: "J'eus l'impression de découvrir le vaste monde qui règne partout également, sans bon et mauvais côté" (p. 112). L'espace est donc mouvant.

D'autre part, malgré ce qui semble un désir de "clôture", de définition du monde, l'espace échappe à l'enfermement. Il y échappe par un biais pour le moins original: il se métaphorise.

On peut en effet noter l'abondance et la qualité des métaphores. Or ici, les images sont prises au pied de la lettre: Tinamer prend les métaphores au mot. Ce langage imagé vient de Léon, bien sûr⁸³. Mais si celui-ci comprend

83. Léon parle lui-même en ces termes: "Tu verras, Tinamer, quand ils auront tout bousillé, tout gaspillé, Hérode, Ogou Ferraille, Papa Boss et compagnie, ils te feront manger du plancton et de la cellulose" (p. 95).

le sens de la métaphore qu'il invente, il n'en va pas de même pour Tinamer. Et il ne fait aucun doute pour elle que le cardinal Léger promène bel et bien son troupeau de lépreux par les rues; elle a même peur de revenir de l'école seule, peur d'être happée dans la procession (p. 103-104). Toute une faune merveilleuse et colorée naît ainsi de l'imagerie du mot: Papa Boss, Doudou Boulet, Ogou Ferraille, le Minotaure et compagnie. La bousculade créée par la multiplication de ces êtres hybrides et inhabituels concourt certainement au fantastique - au merveilleux - du roman.

Il faut surtout noter que dès lors, l'espace est ouvert. L'espace quotidien est interprété, et cette interprétation, à son tour, structure le monde. Il s'instaure un va-et-vient entre le monde "réel" et celui de l'imagination. Par exemple, le principal d'école ressemble, pour Tinamer, à un "potenta[t] orienta[l]" (p. 105) parce qu'il a les lobes de l'oreille supposément démesurés. Cette particularité suffit pour lui fabuler une autre identité: "Pacha ou Principal le pauvre homme me parut complètement stupide" (p. 105). Nous ne sommes pas très loin de la métamorphose...

L'espace joue de la ressemblance, de la métaphore, de l'allusion. Il renvoie constamment à autre chose, à ^{un} ailleurs⁸³. Ainsi, à côté des personnages "métaphoriques", voisinent les personnages de contes de fées. Le roman, nous l'avons montré, rappelle continuellement Alice au pays des merveilles, tant par monsieur Northrop le lapin que par le rêve de Tinamer, si

83. (suite) Plus loin Tinamer nous parle de sa frayeur du Minotaure, "dont [s]on père ne [lui] avait que trop parlé" (p. 103). On parle même de la "rhétorique" de Léon (p. 130). Ce langage imagé vient donc effectivement de Léon de Portanqueu.

semblable à celui d'Alice. Monsieur Pétroni égrenant son pain dans le bois ressemble comme un frère au Petit Poucet (p. 46); Etna et ses trois bols de gruau (un petit, un moyen, un grand) nous fait songer à Boucles d'Or et les trois ours (p. 38)⁸⁴. On peut même voir dans l'histoire de la petite fée printanière une variante du mythe de Perséphone (p. 87). Mais nous parlons alors d'emprunt à la mythologie.

Toute une série de petites filles se reflètent ainsi entre elles: Boucles d'Or et Tinamer, Mary Mahon (la petite fille recherchée par Hubert Robson) et la petite fée qui accompagne monsieur Northrop, Alice au pays des merveilles... Tinamer ne ressemble pas physiquement à ces petites filles (ses cheveux sont bruns et courts) mais certaines similitudes sont frappantes. Le rêve du chapitre cinq a des parentés certaines avec celui d'Alice; Etna porte le même amour à Tinamer que Hubert Robson à Mary Mahon. Tinamer aussi vient voir fleurir l'amélanchier à tous les printemps, comme la petite fée blonde; et elle cherche à se retrouver comme Boucles d'Or.

Dilatation de l'espace, redoublement du personnage principal, envahisse-

84. Ces associations sont révélatrices. Monsieur Pétroni assimilé au Petit Poucet participe certainement du thème de la recherche des origines et de l'orientation, dans une très jolie métaphore. Le Petit Poucet semait des miettes de pain pour ne pas se perdre dans le bois, monsieur Pétroni, l'ancêtre du bois, n'a jamais oublié la direction de sa maison, il se souvient toujours du soleil d'Italie, de même que monsieur Northrop s'émeut en parlant de son home britannique. Toutes les préoccupations de ce dernier tournent autour de l'orientation. Quant à Boucles d'Or, petite fille perdue dans la forêt, ne ressemble-t-elle pas à Tinamer, autre fillette cherchant ses sentiers dans le bois enchanté?

ment de l'espace par une myriade de personnages imaginaires, tirés du langage métaphorique ou des contes de fées; ces procédés sont bel et bien caractéristiques du fantastique et du merveilleux.

2. Le temps dans **L'Amélanchier**

On pourrait dire du temps ce que nous venons d'écrire au sujet de l'espace; le temps, lui aussi, subit des transformations à mesure que Tinamer grandit. Des chapitres un à dix, le rythme est indéfinissablement lent: les jours, les saisons passent. Tinamer a-t-elle trois ans? Quatre ans? Cinq ans? Et puis subitement, Tinamer a vingt ans. Ce "saut" narratif passe obligatoirement par l'ellipse temporelle. Le temps "passe" donc, mais sans les repères habituels: les indications sont floues, couvrant de larges périodes.

Le choix des temps verbaux présente ainsi certaines particularités.

Le roman est en effet écrit à l'imparfait, mais il est coupé de verbes au présent. Ce présent de l'indicatif a plusieurs valeurs. En plus d'indiquer effectivement l'action en cours, il peut parfois se présenter comme un passé continu: "Je me nomme Tinamer" (p. 11); "j'ai deux gouttes de sang irlandais" (p. 22); "Je ne suis pas fille de nomades" (p. 11). Le verbe remplit ici une fonction d'état: état passé qui dure dans le présent.

Présent aussi des dialogues, qui marque l'interférence du souvenir et de la

narration ⁸⁵. Présent du merveilleux; l'histoire, racontée au passé, s'emporte tout à coup dans son enthousiasme, se dépasse elle-même pour tourner au présent épisodique ⁸⁶.

Il y a aussi un présent du futur: Tinamer, adulte, fait irruption dans le récit: "Ce domaine, supposément le nôtre, appartenait à monsieur Pétroni, je le sais aujourd'hui" (p. 23); "[...] je suppose [...] qu'il volait et je trouve très bien, pour ne pas dire honnête, qu'il en ait été ainsi" (p. 33).

Ce procédé d'interaction entre le passé et le présent brise les barrières du temps et de l'espace. Cette nouvelle dimension du récit le projette aussi bien dix ans plus tard, temps de l'écriture, que des milliers d'années en arrière, à l'époque du Déluge. Ne soyons pas trop surpris si Tinamer fréquente des revenants et des ancêtres... Le temps agrandi, ouvert, participe au fantastique où tout peut advenir, où les dimensions humaines sont abolies.

3. La structure narrative: symétrie, opposition, enchâssement

Que nous apprend encore la structure narrative du roman au sujet de l'espace et du temps, et quelle est sa participation au fantastique du

85. Voir par exemple le dialogue avec Hubert Robson, dialogue au présent dans un texte au passé, p. 47.

86. Voir le passage sur le Farouest de Longueuil, page 22, ou le retour au présent dans le rêve de Tinamer, page 55.

roman? Dessinons l'organisation du roman afin d'examiner la question.

Nous pourrions dire, grossièrement, que les chapitres un à dix nous racontent l'enfance de Tinamer et forment un bloc. Les trois derniers chapitres nous renvoient au présent de l'écriture, formant un autre "tout" logique. Nous irons plus loin: à l'intérieur même du premier bloc, les chapitres se répondent entre eux. Ainsi, la structure de ce premier "morceau" est circulaire, le chapitre six, par exemple, répond au chapitre un, sept à deux, et ainsi de suite. Nous pourrions schématiser cette structure de la manière suivante:

Tableau 3: Structure de l'Amélanchier

| | |
|-----------------------|------------|
| chap. I | chap. VI |
| chap. II | chap. VII |
| chap. III | chap. VIII |
| chap. IV | chap. IX |
| chap. V | chap. X |
| chap. XI - XII - XIII | |

Nous nous permettrons dès à présent une nécessaire digression afin d'établir de quelle manière ces chapitres se répondent entre eux.

Les chapitres un et six sont des chapitres d'identification, ils effectuent la mise en place de la topographie de l'enfance. Le voyageur consulte ses cartes routières. Le chapitre premier commence par une affirmation péremptoire: "Je me nomme Tinamer de Portanqueu. Je ne suis pas fille de nomades ou de rabouins" (p. 11). N'étant pas nomade, Tinamer peut certes

situer son enfance: la maison, le bois "bavard et enchanté" (p. 12), les personnages qui peuplent son monde. Le même processus se dessine au chapitre six; mais cette fois il s'agit de l'enfance de Léon. "Quand j'avais ton âge, Tinamer, il y avait dans le comté de Maskinongé, un petit garçon qui te ressemblait beaucoup" (p. 61). Retour sur l'enfance, topographie⁸⁷, entourage familial: le paysage est semblable. Non seulement leurs "topographies" respectives se rejoignent, mais les voyageurs eux-mêmes se ressemblent, comme nous le spécifie complaisamment Léon: "Comme tu peux en juger, chère Tinamer, ce garçon-là, qui par ailleurs avait ton minois, même visage et physionomie, était presque ton pareil. Qu'il ait grandi sur la rive opposée⁸⁸ de la mer des Tranquilités ne l'a pas empêché d'en subir la douce influence, comme toi" (p. 62).

Symétrie, donc, de ces deux chapitres opposés. Intitulons ce mouvement: de l'enfance de Tinamer à celle de Léon.

Les chapitres deux et sept élargissent les horizons. Leur mouvement respectif (et se traçant de manière semblable) va du plus petit au plus grand; de l'individu à la famille; et de la famille aux ancêtres. Dans le deuxième chapitre, Tinamer nous présente sa famille. Plus encore: elle nous trace son arbre généalogique. Les mots du début de chapitre ont quelque chose d'incantatoire: "par mon père..."; "par ma mère..." (p. 21), comme si Tinamer appelait le passé. Le caractère généalogique de ce

87. Le terme est utilisé par les personnages, Tinamer, p. 11; Léon, p. 67.

88. Nous soulignons. Ce type de phrase vient appuyer l'idée d'une symétrie, de répondants, idée qui corrobore notre interprétation.

chapitre s'affirme encore lorsque Tinamer évoque les "ancêtres" du petit bois, monsieur Pétroni et monsieur Northrop. Il s'agit donc de remonter le cours des choses et d'aller jeter un coup d'oeil sur "l'avant": avant Léon, avant Etna, avant la ville de Longueuil, avant le petit bois. Le chapitre sept converge lui aussi vers cet "avant": on relate ici la légende des trois frères, la généalogie des de Portanqueu, cette "Bible" que possède Léon. Que l'on mette en rapport ces deux phrases, tirées respectivement des chapitres deux et sept, et l'on verra bien se dessiner le même mouvement:

Lors de mes premières années, dont j'ai oublié la lactation et les couches, la lumière plate qui bouchait l'espace et les trous qu'y pratiquait ma mère pour me faire apparaître la madone qui calmait mes pleurs et me nourrissait, au-dehors de cet en-dedans, à l'extérieur d'une maison dont l'intérieur représentait des espaces infinis, telle une galaxie, une incroyable municipalité s'étendait dans les champs [...] (p. 22).

On part de soi, on débouche sur le confinement de la maison, première mémoire de l'enfance, mickouam enfumé et doux, on passe à des environnements plus limpides, à des espaces de plus en plus vastes qui, en inventant le monde, approfondissent le temps; de sa naissance on tombe à l'origine de ses familles, après le Déluge de l'Atlantique [...] (p. 72).

Tinamer comprend si bien son père parce que leurs cheminements sont semblables. Elle précise même: "Je crus comprendre que ce comté de Maskinongé [...] était le pays de son enfance, son pays particulier [...]. J'avais d'ailleurs mon propre pays, faisant pendant au sien, de l'autre

côté⁸⁹ de la mer des Tranquilités" (p. 79).

La dynamique de l'oeuvre épouse donc un mouvement dialectique. On conçoit cependant que du chapitre un au chapitre dix, le sens de l'oeuvre apparaisse dans un seul mouvement. Nous pourrions, à l'intérieur de ce mouvement, considérer les doublets des chapitres trois-huit et quatre-neuf comme transitoires. Ici, plus évidemment, ces parties sont l'envers photographiques l'une de l'autre. Elles ne sont plus que symétriques; leur conjonction marque un renversement dans le déroulement du roman. En effet, du premier au dixième chapitre nous assistons à un mouvement de bascule: Tinamer va passer de Léon à Etna, de l'enfance à l'adolescence. Et ces chapitres sont ceux de la transition. Voyons comment.

Le chapitre trois consiste essentiellement en une description du bon et du mauvais côté des choses. Si nous examinons de plus près cette bipartition du monde (effectuée par Léon), nous constaterons que les lignes de démarcation passent devant et derrière la maison: "Le bon côté des choses se trouvait en arrière de la maison, au bout du jardin, dans ce jardin même et dans le bois infranchissable qui le terminait [...]" (p. 29). "Par devant la maison, du mauvais côté des choses, passait la rue comme ailleurs [...]" (p. 30). La maison elle-même n'est donc pas comprise dans ce partage. Et pour cause! Léon n'a pas juridiction sur ce domaine. La maison ne fait que pencher⁹⁰ du bon ou du mauvais côté selon que Léon travaille ou se promène dans le bois. La maison, c'est avant tout le monde d'Etna, qui y demeure

89. Nous soulignons. Notons encore une fois la symétrie sous-entendue.

90. "La maison se remettait à pencher du bon côté des choses" (p. 34); et encore: "La maison décidément penchait du bon côté des choses" (p. 35).

recluse. Tinamer s'intéresse tout doucement à cet espace réduit. Si le chapitre trois ne nous présente que la bipartition paternelle du monde, le chapitre huit nous dévoile le reste de la topographie de l'enfance: le centre, l'entre-deux, c'est la maison. Tinamer résoudra le problème de la division de l'espace dans le jeu des quatre coins, par l'intermédiaire de monsieur Northrop. Interrogé à ce sujet, celui-ci "[...] répondit qu'au centre du jeu il restait une petite maison avec pelouse, haie et grimpants, presque invisible dans la verdure - une maison que nous nommons "home" (p. 85). Cette maison envahie par les fourrés ressemble étrangement à celle de Tinamer: "Un fourré de cèdres, d'aubépines et de cornouillers, s'était développé devant la maison, qui, sans la rendre plus accueillante qu'il ne falloir, lui masquait à peu près la rue, ses chariots patrouilleurs et ses vilains passants" (p. 33). Le bon et le mauvais côté des choses constituent aussi un jeu, un jeu cosmique et spatial tout comme celui des quatre coins; les enjeux en sont les mêmes: trouver sa place. Après cette conversation, et la réponse de monsieur Northrop, Tinamer regagne cette maison où, nous dit-on dans cette phrase merveilleuse, "Etna semble à présent très grande" (p. 98). Etna a gagné son droit de cité. Elle a maintenant une place reconnue.

La trajectoire est donc ici centripète: de l'extérieur à l'intérieur, de la périphérie au centre, de la circonférence au noyau.

Le doublet des chapitres quatre et neuf continue et précise le mouvement. Le passage du monde du père à celui de la mère, déjà amorcé, va trouver son achèvement. Le chapitre quatre est le début d'un rêve (celui de Tinamer), tandis que le chapitre neuf marque, en un sens, la fin d'un rêve - celui du

père. L'influence de Léon s'estompe en effet peu à peu. Celui-ci en est d'ailleurs conscient; et c'est un clown mélancolique que l'on retrouve au chapitre neuf: "[...] il voyait se défaire le domaine de mon enfance et le maintenait de peine et de misère" (p. 94); "Mais la fissure restait [...]" (p. 95). Parallèlement à cette désagrégation, on assiste à la valorisation d'une figure jusqu'ici restée discrète: Etna. Le chapitre quatre nous présente une conversation (aigre) entre Etna et Tinamer, suivie de l'apparition de Messire Hubert Robson. Le chapitre neuf consacre un espace plus important à une nouvelle apparition du fantôme, suivie d'une conversation Etna-Tinamer. Ces moments de dialogues mère-fille sont plutôt rares dans le roman. La première conversation est décrite comme un duo aigrelet (p. 41) où Etna, de toute évidence, n'est pas montrée sous un jour sympathique. Dans le chapitre neuf, par contre, Etna apprend à lire à sa fille - et l'échange est nettement plus riche: "Je n'éprouvais plus d'antipathie à son égard. Je la trouvais même plaisante et chaleureuse" (p. 102). Ainsi, nous assistons à un renversement de situation en faveur de la mère.

La proximité des apparitions du fantôme et des conversations entre Tinamer et sa mère n'est pas fortuite. La juxtaposition de ces passages nous permet de supposer l'existence d'un lien secret unissant Etna et Messire Robson (comme monsieur Northrop semble relié à Léon). Etna et Hubert Robson sont tous les deux Irlandais (p. 21 et 97); ils tiennent des discours semblables. Etna:

Elle ajoute, en me regardant de face et de profil, que
ma ressemblance avec la bécasse n'est pas des plus

saisissantes et que la personne que je lui rappelle le plus est ma grand'mère Esméralda, très jolie femme, la propre mère de mon père (p. 90).

Hubert Robson:

Cesse de faire les yeux ronds et le nez pointu. Tu n'es pas une bécasse, mais une brunette très jolie et gentille (p. 97).

Ils partagent tous les deux l'amour des enfants, sans toutefois l'exprimer comme ils le voudraient (p. 99 et 102), ce qui fait dire à Tinamer qu'ils ont les mêmes yeux: "En dessous de ses gros sourcils, elle avait, elle aussi, de beaux yeux. [...] Un jour, je ne pus m'empêcher de lui dire qu'elle avait le même regard que Messire Hubert Robson" (p. 101-102).

Que Tinamer remarque la similitude de ces regards montre bien qu'elle comprend mieux et Etna et Hubert Robson. Ce n'est pas Léon qui s'éloigne de sa fille: c'est Tinamer qui, irrésistiblement, se rapproche d'Etna. Ce rapprochement mère-fille marque toute la structure de l'oeuvre. Si, au début du roman, Tinamer est prête à abandonner sa mère pour partir sans aucun remords avec son père (p. 30), si, d'un seul élan, elle se place dans la même filiation que Bélial et Léon, laissant Etna avec les chats (p. 27), à la fin du roman, c'est décidément tout l'inverse. Le chapitre dix se termine (et termine l'aventure de l'enfance) par ces mots: "Tout ce que je comprenais, c'est que j'avais pour père un homme étrange, que j'avais déjà compris et que maintenant je ne comprenais plus" (p. 116). Partie de l'univers du père et de l'enfance, Tinamer aboutit à celui de la mère et de la maturité. La bascule est complétée.

En plein cœur de notre dynamique se situent les doublets des chapitres cinq et dix. Le curieux rêve de Tinamer (chapitre cinq) commence ainsi que celui d'Alice: elle pénètre dans une "fente qui dès lors, tel un couloir, alla en s'élargissant" (p. 50). Ce rêve aux rebondissements inattendus se révèle riche de signification – les images symboliques y abondent, et mériteraient à elles seules une analyse détaillée. Pour notre propos, nous ne retiendrons que la péripétie principale de ce rêve, celle à laquelle il sera fait allusion à plusieurs autres reprises dans le roman: Tinamer se métamorphose en bécasse. En cela, Tinamer ne fait que rejoindre le clan de sa mère, puisque Etna est elle aussi représentée sous les traits d'un oiseau, d'une gélinotte plus précisément, à la tête d'une milice de poules (p. 52 à 54).

Ce rêve d'oiseau semble né du dialogue de Léon et de monsieur Pétroni, au chapitre deux, qui faisait allusion à une "milice de poules et de coqs endoctrinés" (p. 25). Des poules, des bécasses, des gélinottes... Ces termes ne s'appliquent-ils pas parfois (et peu respectueusement!) au genre féminin? Ce type de métaphore malicieuse resterait bien dans le ton du langage d'un Léon de Portanqueu.

Le destin de la bécasse est donc de faire partie du clan de la gélinotte; celui de Tinamer d'appartenir au clan des femmes. La bécasse-Tinamer est destinée à grandir; ce que la gélinotte-Etna approuve. Sous-entendu: si Etna accepte bien que Tinamer grandisse, il n'en va pas de même pour Léon qui signe ainsi sa condamnation. Mais Léon est bien conscient de la similarité de nature entre la gélinotte et la bécasse, entre Tinamer et Etna. C'est lui-même (toujours dans le rêve) qui renvoie Tinamer avec ces mots:

"Gentille bécasse du Canada, ta place n'est pas ici [...] dans une assemblée où les petites filles ne sont pas admises [...]" (p. 57).

La place de Tinamer n'est finalement pas auprès de Léon. Sa nature de bécasse, puisque la bécasse est un oiseau migrateur, la destine à migrer d'Etna à Léon et de Léon à Etna.

En ce sens, le chapitre cinq montre bien l'importance jusque-là cachée de la figure maternelle. Au moment où Tinamer rêve, Léon est encore tout près d'elle, mais elle pressent déjà qu'ils devront se séparer. Ce rêve révèle l'importance grandissante de l'emprise d'Etna sur Tinamer, et l'impossibilité de continuer à vivre dans le monde hétéroclite de Léon (peuplé de "mauvaises gens, magiciens, griffons, hypogriffes, loups-garous, cyclopes, gobelins et autres confréries", p. 57).

L'incarnation effective de ce rêve se trouve au chapitre dix. C'est le moment où Tinamer entre à l'école. Elle va s'y faire des amies, se rapprocher de sa mère et perdre Léon pour de bon. "A la longue", nous dit-elle, "je cédai au penchant de la nature; je ne pus pas m'empêcher d'être d'une autre confrérie, d'un autre sexe" ⁹¹(p. 110). Ces "poules endoctrinées" que méprisaient Tinamer et Léon auront finalement eu le dessus!

Le chapitre dix est donc la réalisation des fantasmes et de l'imagerie projetée en rêve au chapitre cinq. Ces deux chapitres se répondent dans

91. Nous soulignons. Notons que le vocabulaire est semblable à celui utilisé dans le rêve. D'autre part, la juxtaposition "confrérie-sexe" vient appuyer notre interprétation du rêve et souligne l'impossibilité pour Tinamer et Léon d'appartenir au même clan.

puisque l'enfance se perpétue encore dans le présent. L'intérieur, c'est la mémoire; l'au-dehors, c'est la Tinamer de vingt ans qui ne se voit plus elle-même parce que vivant au présent, et ne pouvant être contenue que par elle-même, que par ses vingt ans (p. 139).

Ce procédé narratif est représenté dans le discours même de Tinamer, lorsqu'elle refuse d'être "un piège pour soi-même, une prison, plus tard un cercueil" (p. 139). L'enfance ne doit pas être retenue captive, elle ne doit pas mourir dans un recoin intérieur, elle doit être retrouvée, demeurer ouverte.

Nous avons évoqué tout à l'heure l'ouvrage de Gérard Genette qui prenait l'oeuvre de Marcel Proust comme prétexte pour étudier les problèmes de la narration. Cette analyse se penche sur le problème qui nous préoccupe ici: l'observation de la structure narrative et des interférences entre le narrateur et le personnage.

La problématique qui nous préoccupe se formule chez Genette en termes de "mode". La modalité du récit répond à la question: quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ⁹³?

La réponse à cette question paraît simple. Il serait facile de dire que la focalisation se fait sur Tinamer; mais laquelle? La petite fille, l'adolescente (évoquée épisodiquement dans les derniers chapitres), ou la jeune femme?

93. *Ibid.*, p. 203.

Des chapitres un à dix, la focalisation s'effectue sur Tinamer enfant. Nous sommes alors en focalisation interne, c'est-à-dire que le narrateur ne nous dit que ce que le personnage sait ⁹⁴, ce qui crée une situation proche de la paralipse (le narrateur cache des choses qu'il connaît au moment où il les raconte).

La situation change dès le chapitre onze. Entre ce chapitre et le précédent, il y a ellipse de quelques années: nous faisons un "bond" dans le temps, sautant par-dessus l'adolescence de Tinamer. Tinamer jeune femme dénonce d'ailleurs elle-même cette ellipse: "J'ai tout précipité", dit-elle (p. 117). Dès lors, elle s'occupe à "réparer": elle comble les trous créés par son choix narratif, et nous apprend ce que nous ignorions jusqu'alors: le métier du père, l'existence de Coco, etc. La focalisation devient alors extrêmement sautillante: nous adoptons parfois le point de vue de Tinamer adolescente (p. 134-135); ailleurs, la focalisation s'effectue sur Tinamer écrivant - et se posant des questions sur l'écriture.

D'autre part, au fil de ce chapitre, plusieurs personnages prennent la parole. Ce peut être lors d'un dialogue rapporté par Tinamer (comme celui entre Coco et Léon, p. 119); parfois même ces "voix" répliquent de leur propre initiative au discours de Tinamer:

Et il les lui enseigne [le ciel et l'enfer], cela ne fait pas très sérieux. Le sait-il? En tout cas, il se toque,

94. Ceci à part quelques entorses déjà signalées lorsque nous parlions du temps des verbes. Les phrases du type "je le sais aujourd'hui" (p. 23) constituent alors des altérations paraleptiques (voir Gérard Genette, *op. cit.*, pages 211 à 213).

poussant à bout le bon et le mauvais côté des choses, le magnifiant.

- Pas sérieux? réplique-t-il avec indignation. Pardon, le ciel et l'enfer font partie d'un vieil héritage [...] (p. 129-130).

Où encore, ces "voix" répliquent à la réplique: "Une voix est derrière moi, une voix familière qui me parle tout bas et fait bon! la tirade du Viet-Nam à la sauce du Mont-Thabor! Vraiment, Tinamer, il ne se prive de rien, ton cher et vénéré père!" (p. 130). D'où viennent ces voix? Seraient-elles des bribes de souvenirs qui remontent à la surface? Comment le savoir, puisque Tinamer elle-même a du mal à les reconnaître?:

Je me suis trompé [sic], ce n'est pas Etna qui parle derrière moi. Le type, sans doute un diplômé modeste et de bonne volonté, continue que la tirade l'impressionne car il se veut coupable comme tout le monde [...] (p. 131).

Cette errance de point de vue montre bien à quel point Tinamer se cherche - et se trouve partout. Elle est tour à tour ces multiples voix (et elle est aussi toutes ces voix à la fois), multiple elle-même. Mieux: elle les transcende toutes. Ce type de narration implique un double discours, ou plutôt un discours dédoublé (celui de Tinamer enfant, et de Tinamer adulte), puis remultiplié par d'innombrables voix qui s'entremêlent et se confondent.

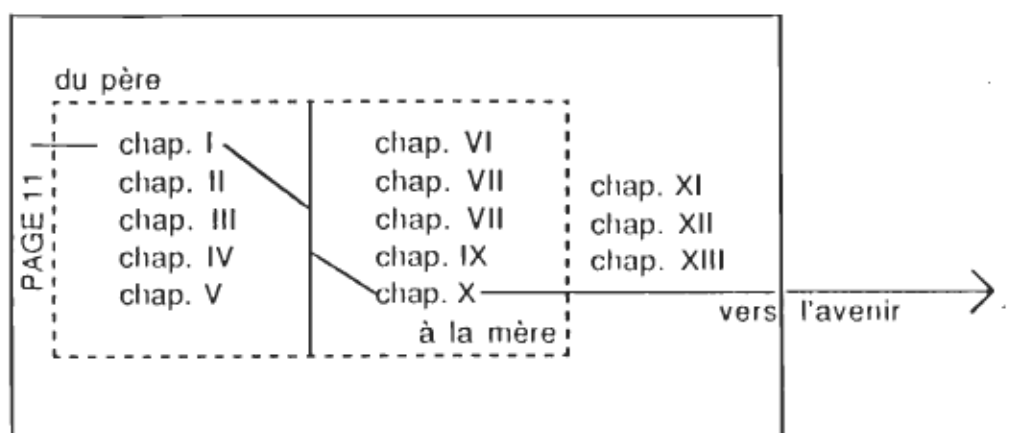
Finalement, la narration multiplie les incertitudes et les hésitations: qui parle? Tinamer enfant, adulte? Léon, à travers Tinamer? Le récit qui nous est narré est-il fidèle au souvenir? Invente-t-il par liberté littéraire? Ou constitue-t-il un relais narratif supplémentaire (Tinamer enfant a vécu

notre schéma comme le rêve et sa réalité, le présage et sa réalisation.

Ayant démontré la rigoureuse symétrie qui s'établit des chapitres un à dix, replaçons maintenant ce "bloc" à l'intérieur du roman lui-même.

Rappelons que cette portion du roman raconte l'enfance de Tinamer. Or, Tinamer a vingt ans lorsqu'elle raconte l'histoire de la petite fille qu'elle était. Le processus d'interférence entre le narrateur et le personnage pose souvent des problèmes d'ambiguïté; ici, cette ambiguïté est d'autant plus grande que c'est la même personne qui parle, mais à des époques différentes. Le narrateur "inclut" le personnage; il est de plus le personnage. Nous pourrions dire comme Gérard Genette à propos de Marcel dans l'oeuvre de Proust: "Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre"⁹². Tinamer ne raconte pas une histoire finie, mais un conte qui l'habite encore; elle est "au-dehors de cet en-dedans":

Tableau 4: Vue d'ensemble de la structure de L'Amélanchier



L'en-dedans, c'est l'enfance de Tinamer, cette enfance dont la ligne de délimitation n'est pas une suture, mais plutôt la négation d'une ligne,

92. Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, page 230.

quelque chose – Tinamer adulte se souvient et interprète – Tinamer adulte écrit ensuite la vision de Tinamer enfant, déjà influencée par celle de Léon). Entre le récit de Tinamer à vingt ans, et les faits réels de l'enfance, sur cette frontière ténue entre le passé et le présent, s'installe une irrévocable ambiguïté. Le fantastique s'installe à même la trame du tissu interrogatif.

Plusieurs ambiguïtés, hésitations, incertitudes importantes proviennent donc de la structure narrative. Celle-ci vient d'ailleurs, de manière ingénieuse, appuyer le réseau thématique en place. A travers la multiplication des voix narratives, c'est la recherche d'une identité qui se fait jour. Recherche désespérée de la réunion, qui trouve écho dans cette réflexion sur le pays:

Un pays, c'est plus qu'un pays et beaucoup moins, c'est le secret de la première enfance; une longue peine antérieure y reprend souffle, l'effort collectif s'y regroupe dans un frêle individu (...). Un pays, c'est plus, c'est moins qu'un pays, surtout un pays double et dissemblable comme le mien, dont la voix ne s'élève que pour se contredire, qui se nie, s'affirme et s'annule, qui s'use et s'échauffe à lui-même, au bord de la violence qui le détruira ou le fera vivre (p. 143).

Cette quête d'unité, de signification, est aussi une lutte contre la dislocation du monde. Et cet acharnement de Tinamer à rassembler les morceaux épars de sa vie ressemble à la quête mythique dont nous avons évoqué les éléments à l'intérieur de chacune des oeuvres précédemment analysées.

Mythique et fantastique

L'Amélanchier manifeste donc ses ascendances mythiques.

L'une des traces les plus évidentes réside dans la nostalgie de l'enfance perdue. L'enfance est vécue comme un âge privilégié, magique comme "une sorte de conte" (p. 138) où tout, on le sent bien, est possible. L'enfance, c'est cet "âge d'or" perdu, le prestigieux temps des commencements, où la vie avait un sens clairement défini, où le monde semblait clair et lumineux. Ce "début des temps" mythique possède un pouvoir de fascination particulier - celui des origines. Nous avons vu comment l'obsession des origines se révélait importante dans Floralie par exemple. Il en va de même dans le roman de Ferron. Il est absolument impératif que Tinamer retrace les débuts de son histoire personnelle. C'est de la reconstitution/reconnaissance du commencement que viendra le seul salut possible.

Tout au long de sa "descente en enfance", Tinamer va retrouver non seulement le souvenir de ses propres débuts, mais aussi la mémoire de son père, celle de sa famille, et de toutes ses racines; et le roman tout entier pourrait être une réponse à la question de la fillette à son père:

Parle-moi encore du comté de Maskinongé, de ton père
le roi des sorciers, du lignage des De Portanqueu, du
commencement du monde (p. 68).

C'est à partir de cette question que Léon s'occupera de la "formation religieuse" (p. 68) de sa fille; c'est dire combien sacré - et mythique - est

l'histoire du début des temps. Elle se formule dans la "Bible" (p. 69) des de Portanqueu⁹⁴. Sous des dehors fantaisistes, commençant par une boutade ("Il y a eu trop de commencements des temps, on ne saura jamais où l'on est rendu si l'on veut les garder tous", p. 69), cette Bible reste un instrument précieux pour l'éducation (et l'orientation) de Tinamer. La "formation religieuse" de Tinamer est une affaire infiniment plus sérieuse qu'il n'y paraît. Lorsque Tinamer entreprend de se retrouver, ses réflexions sont toutes empreintes du souci des origines; et l'on sait combien la question "d'où est-ce que je viens?" devient primordiale au fil des pages.

La figure la plus marquante de cette mise en place généalogique est bien sûr celle de Léon. Grand mystificateur, catalyseur de l'imagination féconde de son enfant, Léon contribue largement à perpétuer la longue enfance de Tinamer. Une bonne partie du charme du roman repose dans le regard que Tinamer accorde à son père. A ses yeux, Léon ordonne le monde, il est dépositaire d'une mystérieuse puissance. Profitant de la candeur de l'enfance, celui-ci jouit du prestige magique accordé aux origines. Il est le premier maillon de la chaîne généalogique de Tinamer, et le gardien de l'histoire familiale; il connaît les secrets du "commencement des temps". Sorcier s'il en est, Léon nous apparaît très près du personnage du chaman dans la pensée mythique.

Pour mieux mesurer l'emprise de Léon sur le monde de Tinamer, voyons par

94. Il faut noter la forme de cette genèse particulière: elle est rédigée en courts segments de phrases interrompus par la majuscule, et regroupés en strophes. Le tout ressemble à une fable, ou à de la poésie; le rythme n'est pas éloigné de celui donné par les versets de la "vraie" Bible.

quels biais il en contrôle les lois. Nous utiliserons pour ce faire, l'oeuvre de Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, qui effectue une analyse du registre des images universelles, établissant ainsi une structure transcendante de l'imaginaire humain.

Dans la classification mise de l'avant par Durand, les images-types du père se retrouvent dans le régime diurne de l'imaginaire. L'image paternelle est alors associée à celle du monarque-juriste. Le père est aussi considéré comme le dépositaire de la religion, ce qui en fait un prêtre ou un magicien; finalement, l'image paternelle fait référence à la chose militaire: le père est aussi un guerrier⁹⁵.

Léon de Portanqueu ressemble à ce portrait.

Le rêve du chapitre cinq le montre clairement "monarque et juriste": on y voit Léon "préside[r] à la fête du haut de son trône" (p. 56), terrifiant la petite société de magiciens qui le craint très visiblement. Léon est incontestablement roi de cette assemblée. Son pouvoir de juridiction sur le monde de Tinamer est incommensurable. C'est lui qui, rappelons-nous, commande la structure de l'univers: "Il avait partagé le monde en deux unités franches et distinctes" (p. 27). Partager le monde, c'est le réinventer, c'est obliger la réalité à se plier à notre volonté. Et cela, Léon en est si clairement conscient qu'il préférerait ne pas avoir d'enfant plutôt que d'être dépossédé de son pouvoir: "Si un père n'est plus capable de

95. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques, pages 152, 153, 155 et 162.

présenter le monde à son enfant comme l'expression de sa volonté, c'est bien simple, il ne faut plus faire d'enfants" (p. 93).

Nous savions déjà que Léon était doté de pouvoirs magiques et religieux. Comme nous le disions plus haut, il est le dépositaire de la Bible familiale et généalogique, et s'occupe de la formation religieuse de Tinamer. Avec de tels attributs, il est très certainement "un saint homme" (p. 44); son "nom de pape" (p. 27) n'en fait-il pas un peu foi? Plus qu'un prêtre, Léon commande au ciel et à l'enfer, il renouvelle la création du monde pour Coco: "Il les [le ciel et l'enfer] avait relancés par pitié, par amour. "Que Dieu soit dans le grenier et Satan dans le caveau!" Et Dieu avait été, et Satan avait été, pressés comme tout de revenir" (p. 118). Le personnage de Léon, c'est le Père, infiniment puissant et bon.

Et pourtant, ce Père a certes des accointances avec la magie plus ou moins noire. Il tient compagnie à une bande de "mauvaises gens, magiciens, griffons, hypogriffes, loups-garous, cyclopes, gobelins et autres confréries" (p. 57). Voilà du bien beau monde pour un si noble père! La manière dont on le décrit dans le rêve de Tinamer n'est pas non plus sans nous rappeler quelqu'un: "Seulement je remarque qu'au lieu d'avoir ses pieds et ses jambes ordinaires, il a des sabots et des pattes de bouc" (p. 56); "Debout on voit sa queue longue et musclée [...]" (p. 57). Dieu ou Diable? Anges ou démons, Léon de Portanqueu les dépasse tous. C'est lui le grand maître. Ce "roi des sorciers" (p. 68), grand "mystificateur" (p. 83) à ses heures, ce "magicien" (p. 113) magnifique résiste à toute épreuve... sauf peut-être celle du temps.

Et si Léon est monarque et juriste, prêtre et magicien, qu'en est-il de ses atouts guerriers? Ses armes apparaissent sous des dehors tout à fait innocents: "le canon de son cher télescope" (p. 41), ce fameux télescope qu'il traîne partout, cette "lunette aussi longue qu'un petit canon"⁹⁶ (p. 29). Tinamer sait fort bien distinguer la vraie nature de Léon sous des dehors d'apparente quiétude: "[...] il était mon héros, le cavalier à éperons et à cravache qui mâtait cette rosse d'Etna" (p. 109). Quoi de plus naturel, dans ce contexte, que Tinamer ait pensé que son père était un voleur? En effet, dans son imagination:

Voleur, on va ici et là, aussi longtemps qu'on ne se fait pas pincer; on reste libre, plus désinvolte que jamais parce qu'on ne pactise pas avec le Minotaure et son organigramme, parce qu'en volant, on est guérillero (p. 132).

Léon est donc aussi un guerrier. D'autre part, son télescope lui assure la fréquentation des hauts-lieux: ne connaît-il pas bien la face cachée de la lune et la mer des Tranquilités? Sis au ciel, comme tant de monarques

96. Le télescope constitue aussi le symbole du rapprochement du grand (le père) et du petit (Tinamer). Les rapports de dimension sont bien sûr importants dans le roman; ils sont mis en scène entre autres lors du rêve, quand Tinamer grandit ou rapetisse comme Alice (p. 51 et 55), ou par la dimension des bols de gruau le matin (un grand, un moyen, un petit - p. 38). D'autre part, Max Milner, dans son livre La fantasmagorie, réfléchit sur le symbolisme trompeur de la longue-vue; on peut ainsi mettre l'accent "sur son cadrage trompeur, sur le prélèvement d'un espace féérique arraché à la contingence, [...] elle [la longue-vue] opère aux dépens d'une juste appréciation de nos rapports avec le monde réel [...]" (Max Milner, La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique, Paris, PUF, 1982, p. 30). Le télescope est donc aussi le symbole des efforts de Léon pour garder encore Tinamer dans l'enfance, en omettant une partie de la réalité pour en grossir une autre.

mythiques, il n'en descendra que bien plus tard ⁹⁷.

Le personnage de Léon de Portanqueu correspond donc bien à la figure paternelle diurne dessinée par Gilbert Durand, dont l'analyse nous permet de saisir la complexité et l'importance de la dimension mythique du personnage paternel.

D'autre part, l'histoire de L'Amélanchier, c'est aussi l'histoire du passage de l'enfance à l'adolescence; et c'est, en ce sens, une histoire initiatique. Toute la démarche de Tinamer vise à percer les secrets de l'enfance pour lui permettre d'atteindre la maturité. Les principaux événements de l'enfance sont ici autant de jalons vers l'âge adulte. Le rêve du chapitre cinq marque une étape importante pour Tinamer: l'acquisition de ses propres réflexes mnémoniques. L'entrée à l'école représente un autre pas vers l'autonomie; et finalement, la traversée du bois, autrefois enchanté, finit de dévoiler la réalité du monde adulte à Tinamer. Cette promenade, en apparence inoffensive, constitue donc une dernière épreuve avant de quitter à jamais le monde de l'enfance.

Finalement, la quête de Tinamer devient ce voyage vers soi que nous évoquions au premier chapitre; une quête de soi-même, de son devenir. Cette quête passe par une recherche de la réunion: réunion du bon et du mauvais côté des choses, réunion "[d]es pays de Léon et d'Etha de Portanqueu" (p. 144), réunion de toutes ces voix qui se croisent et s'ajoutent les unes aux autres pour ne former qu'une seule identité.

97. "C'est comme s'il avait ravalé son rire. Il est descendu du ciel" (p. 110).

Tinamer trouvera finalement sa place "au milieu de toute chose, exactement au centre du monde" (p. 146).

Il s'agit donc de redonner au monde sa globalité, sa cohérence première. Le temps, la vertigineuse multiplication des identités a contribué à fractionner l'univers, à le désagréger peu à peu.

L'effort de Tinamer, le caractère désespéré de cet effort vers l'harmonie, n'est qu'une autre voix venant déplorer la perte du monde mythique, à travers celle de l'enfance, et la déchéance du père tout-puissant. Chant si caractéristique du chœur fantastique...

Pour la première fois dans les romans analysés jusqu'ici, pourtant, le constat n'est plus complètement pessimiste. Même si l'histoire de Tinamer exprime, le plus nostalgiquement possible, le regret de l'époque mythique, elle laisse entrevoir une lueur d'espoir. Tinamer n'est pas laissée à elle-même, aussi complètement seule qu'une Floralie ou qu'un François. Tout son passé l'appuie, l'aide à prendre sa place dans l'univers:

Dans l'ombre, tous les yeux qui brillaient, tournés vers moi, les yeux de ma mère Etna, de mon père Léon, du chien Bélial, de la chatte Jaunée, du matou Bouboule et les yeux de Thibeau, mon semblable, mon frère; ils formaient la constellation des de Portanqueu par qui je me revoyais, je me retrouvais [...] (p. 147-148).

Ainsi, l'oiseau-fétiche de Tinamer, la bécasse, peut reprendre son envol "pour ne plus se poser (...) désormais au-dessus [de Tinamer] aussi longtemps qu'elle pourra tenir le ciel" (p. 149).

De nouveau, Tinamer peut donc "tenir le ciel" - et lorsqu'on tient le ciel, ne tient-on pas aussi les clés de son destin?

CHAPITRE V

SYNTHESE: LE FANTASTIQUE ET L'EXPERIENCE DES FRONTIERES

Trois oeuvres, trois univers romanesques bien distincts. Qu'y a-t-il de commun entre ces oeuvres? Que partagent-elles qui peut leur donner droit à l'épithète fantastique?

1. Préoccupations thématiques

Nous avons examiné l'écheveau thématique de chacun de ces romans. La lecture nous a permis d'en déterminer les axes majeurs: on peut ainsi apercevoir certaines constantes. Traçons-en un rapide profil: il ne s'agit pas ici de re-détailler chaque particularité thématique, mais bien de tracer un "portrait de groupe" le plus ressemblant possible.

La recherche des origines est l'une de ces constantes. Nous avons vu comment, dans La cité, la figure de l'oeuf symbolisait la recherche des origines; comment la re-création du monde était le prétexte de la mission de François Laplante fils; comment la provenance de chaque objet prenait une importance particulière. Dans Floralie, cette fascination s'incarne dans le personnage de Néron, personnage mystérieux lié au langage de la forêt; Néron sait renouveler la création; il a accès au langage originel de la nature. C'est Léon, dans L'Amélanchier, qui assume cette fonction. C'est lui qui possède la Bible ancestrale. Toute la démarche du roman est d'ailleurs orientée en ce sens: retrouver les origines, l'enfance. C'est la raison pour laquelle Léon a tant d'importance: il est l'enfance de Tinamer. **La figure paternelle** prend aussi un relief particulier dans les autres oeuvres. Le père de François Laplante, dans La cité, est celui qui possède l'oeuf, celui qui raconte et qui est un "demi-dieu". Dans Floralie, la

figure paternelle serait-elle plus discrète? Le père "charnel" de Floralie est peu présent, il est vrai; mais le Père céleste, lui, occupe toutes les pensées. Si le Père, Dieu, ne répond pas aux injures d'Anthyme, il n'empêche que la religion occupe une place prépondérante: les croyances qu'elle enseigne inspirent les craintes, le sentiment de la faute.

Cette quête originelle suppose une exploration, une démarche intérieure qui aboutit au **voyage**, voyage d'introversiion comme voyage tout court. Dans La cité, le voyage du père augure celui du fils: leurs préoccupations sont tournées vers "l'Ailleurs", celui de l'exotisme ou des grands espaces, de l'infini. Dans Floralie, ce qui ne devait être qu'un trajet de quelques heures devient une équipée qui dure toute la nuit, un voyage troublant et mystérieux qui ne se résume plus à une simple randonnée de charrette. Dans L'Amélanchier, le voyage est tout intérieur, l'exploration se faisant par l'écriture. Car c'est à un "voyage" qu'on nous convie; et pour un voyage que l'on s'instrumente: "boussole", "étoile fixe", "topographie"⁹⁸.

Et bien évidemment, il faudra faire face à la crainte de se perdre, qui se concrétise par **la nécessité de s'orienter**. Cette nécessité est particulièrement évidente pour Floralie: elle est perdue en forêt. Son but est d'abord de se sortir de l'errance à laquelle elle est condamnée depuis qu'Anthyme l'a abandonnée. Pour Tinamer aussi l'orientation est une chose essentielle: dans L'Amélanchier, l'orientation passe par la mémoire, puisque c'est elle qui dirige le voyage intérieur. Nous avons démontré toute l'importance que prennent ces deux pôles dans l'oeuvre: le roman lui-même est né du désir de s'orienter. Dans La cité, François

98. Jacques Ferron, L'Amélanchier, p. 11.

Laplante poursuit la même démarche, de manière un peu différente. Les hésitations de François à "s'orienter" sont plus courtes: il identifie très vite deux mondes distincts, celui de l'oeuf et celui du quotidien. En un sens, il sait parfaitement où il se trouve. Pourtant, l'angoisse de l'orientation se fait jour dans l'obsession de la symétrie (à l'intérieur de l'oeuf): cette cité savamment dessinée nous rappelle l'utopie de Tommaso Campanella ⁹⁹. Campanella avait lui aussi compris qu'il faut contrôler l'espace pour avoir du pouvoir sur ceux qui l'habitent. L'angoisse d'être ailleurs est donc canalisée par l'existence de repères voulus logiques. On s'expliquerait mal, sinon, le cartésianisme de l'espace, dans une cité gouvernée par des êtres hautement extravagants, et eux-mêmes polymorphes. Nous voyons donc se dessiner ici le motif du **labyrinthe**, stigmatisant la crainte de se perdre. Nous le retrouvons quand François erre dans les corridors sans lumière ¹⁰⁰; dans Floralie, alors que les personnages affolés errent sans fin dans la forêt; dans L'Amélanchier, sous la forme d'un petit bois aux sentiers infinis, ou du labyrinthe citadin menant au Minotaure, "avec les chiens perdus et les enfants abandonnés" ¹⁰¹.

Finalement, **la présence du sacré** s'affirme dans ces trois oeuvres. Dans La cité, nous avons démontré que la mission de François était sacrée et solennelle; dans Floralie, le sacré s'incarne dans la peur du ciel et de l'enfer, dans la mise en scène ironique d'une religion de surface; et dans L'Amélanchier, la généalogie affirme aussi son caractère sacré, "biblique".

99. Tommaso Campanella, La cité du soleil, Genève, Droz, 1972.

100. Michel Tremblay, La cité dans l'oeuf, pp. 88 et suiv.

101. Jacques Ferron, op. cit., p. 103.

Ces réminiscences thématiques communes sont parfaitement cohérentes. Nous avons en effet démontré que chacun de ces romans s'inscrivait dans la lignée d'un héritage mythique; or le sacré, la recherche des origines et la fascination du voyage sont des éléments reliés à la conception mythique du monde (comme nous l'avons fait observer dans le premier chapitre). On peut donc supposer que, tout en développant un réseau thématique spécifique, les oeuvres fantastiques comportent aussi des éléments de thématique communs, tributaires de l'ascendance mythique.

2. Scénario(s) fantastique(s)

Au premier chapitre de notre mémoire, nous avons esquissé un scénario fantastique de base. Toutes les oeuvres analysées se sont, chacune à sa façon, conformées à ce scénario.

L'histoire commence bien dans le monde du quotidien, qui se définit à travers la famille. Dans La cité, celle-ci se résume à François Laplante fils, à son père et à son frère Luc. Dans Floralie, Ernest et Mathilda (les parents de Floralie) nous sont rapidement présentés, ainsi que quelques villageois. Dans L'Amélanchier, on met en scène Léon et Etna, les parents, puis le bestiaire familial: les chats, le chien.

Les lieux de l'action sont aussi familiers: Montréal pour La cité, Longueuil pour L'Amélanchier, et le village de Floralie, "plat comme le dedans d'une main"¹⁰². Paysage prévisible et rassurant. Tinamer n'est pas "fille de

102. Roch Carrier, Floralie, où es-tu?, p. 12.

nomades et de rabouins" ¹⁰³; les personnages des deux autres romans non plus. Non, le monde est bel et bien banal, quotidien.

Des événements étranges prennent place dans ce monde apparemment normal. Au cours de nos lectures, nous avons identifié ces événements; nous en traçons un tableau à la page suivante. Le tableau rappelle aussi les possibilités d'explications que nous avons développées au cours de nos lectures. Quels que soient les événements étranges, le scénario est toujours respecté, rappelons-le: événement, hésitation; possibilité d'explication naturelle, ou faisant appel au surnaturel.

A l'intérieur de chacun des romans, il est encore possible de synthétiser l'argumentation élaborée à partir de chaque incertitude. Les hésitations successives - dans chaque roman, toujours - "tournent" autour d'une hésitation principale.

Dans La cité, l'étrange s'insinue à travers les délires, les fièvres, l'angoisse croissante de François Laplante fils. Toutes ces altérations de conscience nous amènent à nous demander, en incertitude de fond, si le héros ne devient pas fou, lentement et sûrement. Les "hallucinations" de François Laplante fils ressemblent, nous l'avons dit, à de la schizophrénie: le malade se bâtit un monde à part, qui finit par l'envahir et l'habiter. L'ombre de la folie s'insinue partout dans La cité, au fur et à mesure que le monde de l'oeuf se manifeste; puisque la lune, "planète de la Folie" ¹⁰⁴,

103. Jaques Ferron, op. cit., p. 11.

104. Michel Tremblay, op. cit., p. 130.

Tableau 5: Synthèse des scénarios fantastiques

| ROMAN | MONDE QUOTIDIEN | EVENEMENTS ETRANGES | EXPLICATION NATURELLE/ SURNATURELLE |
|--|--|---|---|
| <u>La cité</u> argumentation basée sur <u>la folie</u> | <ul style="list-style-type: none"> - Montréal - famille (le père, le frère) | <ul style="list-style-type: none"> - histoire de François Laplante père (voyage au Paganka, découverte de l'oeuf) - dédoublement (fils/ Warugoth-Shalas) - histoire du fils dans la cité | <ul style="list-style-type: none"> - histoire inventée pour expliquer sa fortune / véritable histoire - cauchemar, délire, fièvres / dédoublement effectif - récit d'un fou, délire / histoire véridique |
| <u>Floralie, où es-tu?</u> argumentation basée sur <u>le rêve</u> | <ul style="list-style-type: none"> - Village natal - Famille de Floralie (le père, la mère) - Village d'Anthyme | <ul style="list-style-type: none"> - disparition du cheval - rencontres avec Néron (arbre de Noël) - charrette - fantôme - rencontre des comédiens - regroupement des villageois | <ul style="list-style-type: none"> - il s'est enfui / le diable l'a emporté - c'est un voleur de cheval, ou un personnage de rêve / c'est un sorcier qui hante la forêt - Anthyme a rêvé / le cheval fantôme (la mort) hante la forêt - véritables comédiens / incarnations des péchés - fête de Sainte-Epine / hallucinations |
| <u>L'Amélanchier</u> argumentation basée sur <u>l'enfance et l'écriture</u> | <ul style="list-style-type: none"> - Longueuil - Maison familiale - famille (père, mère) | <ul style="list-style-type: none"> - "apparitions" de monsieur Northrop et de Messire Hubert Robson | <ul style="list-style-type: none"> - inventé par Léon ou Tinamer; artifice d'écriture / véritable apparition - assumé par l'écriture / véritable fantôme |

s'est emparée de celui-ci. Ainsi Ghô, le nain, devient-il fou le premier:

Aussitôt, la lune, la planète auréolée de folie, s'empara des pouvoirs de l'Oeuf et du cerveau de certains des dieux de la Cité. Ghô, le dieu de la Beauté, fut le premier à se révolter [...]. Quelques autres dieux schizophrènes s'échappèrent et répandirent sur terre l'orgueil, la haine, le désespoir¹⁰⁵.

C'est ensuite la déesse Lounia qui est "rendue folle par la perte d'un morceau de son crâne" ¹⁰⁶, puis M'ghara qui devient divagant ¹⁰⁷. Puisque la folie imprègne le monde de l'oeuf, elle guette aussi François Laplante fils, qui est aussi un Warugoth-Shalas. Cette histoire n'aurait pas lieu si la Folie ne s'était pas déchaînée subitement.

Dans *Floralie*, l'hésitation majeure repose sur le rêve. Les "états seconds" que vivent les personnages sont proches du sommeil du rêveur. Nous avons vu Floralie et Anthyme s'étendre sur une couverture, et Anthyme s'y endormir ¹⁰⁸. Plus loin, Floralie rencontre Néron; nous avons décrit l'état de quasi-hypnose dans lequel elle semble lors de cette rencontre. Tout au long du roman, Floralie et Anthyme sont au bord du sommeil; si bien que l'on ne sait pas si nous lisons des faits, ou les parties d'un rêve fait par Floralie. Floralie elle-même hésite; à la fin du récit, elle n'ose pas dire si elle a rêvé ou non. Si Floralie a rêvé, les événements de la nuit s'expliquent d'eux-mêmes; il n'y a plus de questions à se poser. L'hésitation majeure se situe donc autour du rêve.

105. Michel Tremblay, *op. cit.*, p. 136.

106. *Ibid.*, p. 131.

107. *Ibid.*, p. 174-175.

108. Roch Carrier, *op. cit.*, p. 36.

Dans L'Amélanchier, nous avons noté l'étrangeté des apparitions de monsieur Northrop et de Messire Hubert Robson. Deux hésitations majeures nous renvoient l'une à l'enfance, et l'autre à l'écriture. En effet, nous hésitons à savoir si la petite fille voit vraiment ces personnages, ou s'il sont le fruit de son imagination enfantine, stimulée par son père. Cette hésitation s'applique particulièrement envers monsieur Northrop, que semble connaître Léon. L'écriture pourrait aussi expliquer la présence de ces personnages: Tinamer a pu inventer ceux-ci à vingt ans, en écrivant le récit de son enfance. Le personnage de Messire Hubert Robson, justement, est décrit dans un des livres posés sur sa table d'écriture. L'écriture, et l'enfance peuvent expliquer tout l'étrange du roman, tout le climat un peu mystérieux des chapitres un à dix. Nous pourrions résumer ces deux hésitations sous le terme d' "imaginaire": l'enfance, ou l'écriture peuvent avoir "imaginé" ces personnages bizarres, ces situations étranges.

La folie, le rêve, l'imaginaire (celui de l'enfance et de l'écriture). Voilà les trois principaux pôles générateurs d'incertitude dans ces oeuvres. Trois "portes" ouvertes pour sortir d'un réel bien connu. Ces trois "états de conscience" permettent certainement d'explorer l' "Ailleurs". De quelle manière est-ce que je vis (dans) le monde? Comment le réel peut-il être modifié? Comment l'explorer autrement? Voilà des questions auxquelles la folie, le rêve, l'imaginaire apportent des éléments de réponses. Ils permettent de poursuivre la réflexion sur le réel amorcée par le fantastique.

La folie, le rêve et l'imaginaire sont aussi des moyens de bousculer les normes pour vivre différemment l'espace et le temps.

3. L'espace et le temps fantastiques

On dirait que l'espace et le temps n'existent, dans les oeuvres fantastiques, que pour être transgressés. Nos romans n'y échappent pas. Nous avons examiné les particularités spatio-temporelles de chacun des récits. Nous y avons retrouvé un temps, des espaces bouleversés, hors des normes traditionnelles. Le fantastique voyage sans kilométrage; il n'y a pas beaucoup de grands déplacements physiques dans ces romans (sauf le voyage de François Laplante père au Paganka). Le voyage, c'est le chambardement de l'espace et du temps dans une conscience "ouverte". Peu importe si l'action se déroule précisément à Montréal, à Longueuil, ou dans un petit village; l'exploration spatio-temporelle (à l'aide des états de conscience déjà identifiés) va beaucoup plus loin. Les moyens d'explorer un autre réel doivent d'ailleurs être assez peu nombreux. Le rêve se glisse aussi dans L'Amélanchier; et (n'accusons pas le hasard) on y réfléchit aussi sur la folie à travers le personnage de Coco. L'imagination (fautive et coupable) qui transforme l'espace est bien présente dans Floralie aussi.

Un rapide survol des oeuvres permet de mesurer l'importance du bouleversement du temps et de l'espace, procédé créateur de fantastique.

Dans La cité, le problème de l'espace se pose immédiatement avec acuité. François Laplante fils pénètre en effet à l'intérieur d'un oeuf qui tient au creux de la main. Il y pénètre comme par magie, en superposant accidentellement (par une de ces coïncidences dont le fantastique a le secret) l'oeuf et les contours de la pleine lune. Comment le personnage

pourrait-il entrer ainsi dans un espace si petit, et comment une cité toute entière pourrait-elle y être contenue s'il n'était possible d'invoquer le délire, la fièvre, etc. Et si l'espace prend une nouvelle "contenance", le temps subit les changements que l'on sait: il est désormais mesuré par le nombre de "Kjoens", ces statues dont le cri perpétue le temps. D'autre part, la restructuration du temps et de l'espace comporte des conséquences étranges: particulièrement pour le principe d'identité. François Laplante est aussi un Warugoth-Shalas. Il est donc ici et ailleurs en même temps (il faudrait dire "en mêmes temps", puisque le temps du monde et celui de l'oeuf sont bien différents). Qu'arrive-t-il lorsque François pénètre dans la cité? Le Warugoth-Shalas est-il endormi parce que François est éveillé? Comment peut-il être deux? Autant de questions générées par les distorsions du temps et de l'espace, indispensables au fantastique.

Dans Floralie, le temps, c'est la nuit, et l'espace, la forêt. Une interminable nuit dans une interminable forêt; aucune mesure n'est possible. Nous sommes face à l'éternité, une éternité encore une fois circulaire: nous avons l'impression que Floralie et Anthyme tournent en rond. Le titre même du roman, ce "où es-tu?" inquiet et ironique à la fois, démontre bien que cette histoire est toute entière conditionnée par la temporalité et la spatialité.

L'un des passages les plus intéressants du roman concerne le théâtre - la représentation donnée par le groupe de comédiens ambulants. Le temps de la représentation est différent de celui du "réel" - en l'occurrence, le rêve? - il subit des contractions, des ellipses effarantes. L'espace y est

réduit en un décor grossier et fragile ("le vent aurait pu l'arracher" ¹⁰⁹). Et pourtant, malgré la rusticité des moyens mis en place, l'illusion fonctionne tout de même. Et si le théâtre renvoyait au quotidien, s'il était à l'image même du réel? Le monde pourrait être un vaste théâtre, le lieu de l'illusion suprême: celui où l'on croit détenir les véritables clés de l'espace et du temps. Floralie découvrirait à l'aide de l'illusion avouée du théâtre, l'illusion beaucoup plus tenace et convaincante de ce que l'on appelle le réel ¹¹⁰.

Le temps et l'espace, dans L'Amélanchier, coulent sans heurts, en douce, pendant toute la durée de l'enfance. Et lorsque celle-ci prend fin, abruptement, tout se précipite: nous apprenons que Tinamer a vingt ans, avant que nous ayons su qu'elle avait quatre ans, cinq ans... C'est que l'enfance ne calcule ni le temps ni l'espace: la maison y représente "des espaces infinis, telle une galaxie" ¹¹¹. Ainsi en est-il du petit bois enchanté. Le temps s'y écoule sans mesure précise; il est rythmé par l'été, l'entrée à l'école, mais il ne prend pas la mesure des heures, des jours, des mois. La courte mémoire des enfants ne traverse d'ailleurs pas la nuit. Chaque jour est au fond une petite éternité recommencée. C'est aussi ce qui donne à l'enfance une dimension de perpétuité: elle n'établit pas la continuité. Et une petite éternité recommencée, n'est-ce pas là la définition du geste de l'écriture que pose Tinamer? Ecrire, c'est aussi tromper le temps et l'espace pour s'échapper ailleurs.

109. Roch Carrier, Floralie, p. 141.

110. Finalement, le jeu du théâtre, c'est celui de l'illusion du réel (le théâtre) dans l'illusion du réel (le rêve) dans l'illusion suprême (le quotidien vécu avec Anthyme). Et c'est le théâtre qui dit vrai en montrant librement les ficelles du mensonge.

111. Jacques Ferron, op. cit., p. 22.

Chacun de ces romans, à sa manière, réitère donc la transgression fantastique du temps et de l'espace.

4. Choix narratifs: l'enchâssement

D'emblée, une constatation s'impose: à chaque fois que nous avons tenté d'avoir une vue d'ensemble, une lecture plus globale de La cité, de Floralie ou de L'Amélanchier, nous avons rencontré le même type de structure: une architecture gigogne, emboîtante; l'enchâssement.

Dans La cité, les pages 1 à 63, comprenant épigraphes, préambule, liminaire, et les deux chapitres de la première partie (éloquemment baptisés "Avant"), préparent le lecteur à ce qui va se dérouler à l'intérieur de la cité. Nous avons montré comment le préambule de M. T., puis le monde du père, puis l'enfance fiévreuse de François Laplante fils constituaient une espèce de crescendo fantastique. A la limite de ce mouvement ascendant, les pages 67 à 177 viennent s'imposer comme un bloc merveilleux (ainsi que notre analyse l'a précédemment démontré). A partir du moment où François pénètre à l'intérieur de l'oeuf, quelque chose change tout à coup. L'espace et le temps sont vécus de manière magistralement différente. Jusqu'alors, malgré les "sursauts" spatio-temporels attribués au délire, François Laplante fils vivait tout de même dans la régularité du quotidien. Pour que le récit soit fantastique, il faut que l'on hésite encore, que l'on croie à la possibilité d'une intervention rationalisante du quotidien. C'est le cas pour la première partie que nous avons identifiée. Dans la seconde, aucun doute possible, nous sommes dans le merveilleux. On ne peut confondre ces deux parties;

elles sont clairement distinctes. Il faut noter aussi que François revient dans le monde quotidien, lors de l'épilogue, et revient aussitôt l'hésitation fantastique: a-t-il rêvé, ou déliré? L'histoire fantastique enchâsse donc le récit merveilleux.

Malgré la découpe en petits tableaux, nous pouvons observer le même phénomène dans Floralie. Nous avons fait état d'une "zone trouble" dans le roman. Cette "zone" regroupe les rencontres et les événements étranges qui se sont produits, tous à l'intérieur de la forêt. Cette partie du récit constituerait le "rêve" de Floralie, des pages 42 à 168. Nous y avons noté l'accélération du rythme du récit et la multiplication progressive des personnages. Encore une fois, le temps et l'espace sont vécus différemment dans cette partie du récit (il sont dominés, nous l'avons vu, par la nuit et la forêt). Avant, et après le rêve, nous sommes dans le monde quotidien: que ce soit le village de Floralie ou celui d'Anthyme. Le fantastique se concentre en cette séquence médiane; c'est là que l'hésitation se manifeste. Nous pourrions établir qu'il y a ici aussi une fracture imperceptible à la lecture, mais transparente à l'analyse, fracture symptomatique de l'emboîtement de la partie fantastique dans la partie dite réaliste.

L'Amélanchier, nous l'avons vu, présente aussi une morphologie emboîtante. Nous avons eu l'occasion d'étudier assez en détail cet "en-dedans" et cet "au-dehors". Les chapitres un à dix racontent l'enfance de Tinamer. C'est aussi à l'intérieur de cette partie que sont vécues les hésitations fantastiques, et que le temps et l'espace se libèrent des conventions. Ces

chapitres sont encadrés par les quelques premières lignes de la page 11, tout au début du chapitre un, et par les chapitres dix à treize. Le fantastique se concentre, ici aussi, dans la partie médiane, incluse.

Nous pourrions illustrer ces emboîtements ainsi:

Tableau 6: Structures d'emboîtement

| <u>La cité</u> | | | <u>Floralie</u> | | | <u>L'Amélanchier</u> | | |
|-----------------|-----------------------------------|--------------------|-----------------|--|---------------------|----------------------|----------------------------------|------------------|
| Pages 1 à 63 | Pages 67 à 177 dans la cité | "Retour": épilogue | Pages 1 à 42 | Pages 42 à 168 dans la forêt (rêve) | "Retour": le réveil | Page 11 | Chapitres 7 à 10 (enfance) | Chap. 10 à 13 |

Que signifient ces "boîtes"?

Elles concentrent, en tout cas, les phénomènes étranges et/ou merveilleux. Elles font état d'un temps et d'un espace différents. Et puisque le fantastique est bien la "récusation mutuelle et implicite"¹¹² de deux ordres de réalité différents, nos boîtes en sont l'illustration. Il faut bien que ces deux manières de vivre le réel s'affrontent, il faut qu'il y ait frontières pour y avoir opposition. Le jeu du fantastique repose sur cette expérience des frontières. Peu importe que nous identifions le moment précis de la fracture.

¹¹². Irène Bessière, Le récit fantastique, p. 57.

Nous prenons donc connaissance d'un type de réel pour le quitter (et vivre le moment de l'emboîtement) puis y revenir. Le retour à la normale, à la réalité première fait ressortir la différence entre les deux types de perception du monde (le quotidien et son contraire), pour mieux faire miroiter la comparaison, et la récusation.

5. L'expérience des frontières et la specularité

Lorsque nous réfléchissons à la manière dont le fantastique se constitue, nous avons l'impression de faire face à une multitude de spécificités (thématique commune, respect d'un scénario pré-établi, espace et temps ouverts, structure d'emboîtement) n'entretenant pas nécessairement des liens évidents entre elles. Quelle logique interne conduit le récit fantastique à adopter ces procédés plutôt que d'autres?

En observant la manière dont s'organise le récit, nous sommes amenés à constater que le fantastique se joue continuellement à la limite des frontières habituelles: celles du temps et de l'espace, celles de l'identité, celles de la "réalité". Le fantastique pousse tous ses efforts dans le sens de la fragmentation.

Il commence par fragmenter le réel. La réalité n'est pourtant pas un concept divisible. Voilà que s'insinue la possibilité d'un Ailleurs, de multiples ailleurs où la réalité est autre; voilà que cet autre s'insinue dans le quotidien pour le multiplier.

En conséquence, les personnages vivent une désagrégation de leur identité. Comment expliquer autrement la surabondance des relais narratifs? Dans La cité, nous avons vu comment l'histoire est narrée par l'auteur Michel Tremblay (en sous-entendu), par M. T., par François Laplante père, puis par le fils. Ce dernier fait à nouveau l'objet d'une fragmentation: François Laplante fils est aussi un Warugoth-Shalas; il prête son identité à d'autres qui parlent à travers lui: Ghô, Lounia, Charles Harsig... Qui est "je" dans ce roman?

Dans L'Amélanchier, la narration fonctionne de manière à peu près semblable. Il y a d'abord l'auteur sous-entendu, Jacques Ferron (dont le nom apparaît d'ailleurs dans le récit à l'occasion de la genèse des de Portanqueu¹¹³). Puis Tinamer prend la parole. Elle se "divise" en Tinamer enfant, puis adulte; puis des "voix" viennent prendre place dans son propre discours: celle de Léon, d'Etna, d'un diplômé arrogant. "Je" se nomme Tinamer de Portanqueu; mais encore?

Floralie pose un problème différent parce qu'elle est écrite à la troisième personne, au "il" et au "elle". Anthyme et Floralie sont tellement dépossédés d'eux-mêmes qu'ils n'arrivent pas à s'imposer comme personnes narratives. Pourtant, si nous n'assistons pas exactement à une fragmentation dans Floralie, nous pouvons remarquer la multiplication des "je" épisodiques. Floralie dit "je", et Anthyme; puis Néron, puis les comédiens interprétant les péchés capitaux, puis le père Nombrillet et tous les villageois réunis. La prolifération des personnages correspondrait

113. Jacques Ferron, op. cit., p. 72.

ici à la fragmentation progressive notée ailleurs dans les autres romans. D'autre part, il y a aussi cette curieuse multiplication des épisodes, des "petits tableaux". Cette accumulation de petits segments agit à la manière d'un stroboscope: elle découpe un mouvement qui serait normalement continu. Ce faisant, elle émiette l'unité narrative, elle morcelle le récit.

La structure d'emboîtement que nous avons dessinée précédemment ne rend donc compte que d'un type de fragmentation: elle fait état de la division première du réel. D'innombrables divisions viennent ensuite s'inscrire dans le récit. Morcellement narratif, dont nous venons de parler; morcellement aussi du temps et de l'espace, vécu à travers les processus de répétition et de dédoublement. Ainsi, enchâssement et spécularité prennent le relais l'un de l'autre.

Le récit fantastique, non seulement fragmente ce qui était simple, mais redouble aussi ailleurs. Le fantastique répète.

Ainsi, dans La cité, l'histoire de François Laplante père répète plus ou moins fidèlement celle de Charles Harsig (il reçoit l'oeuf, il vit ou Pogonko, il transmet l'oeuf). François Laplante fils reprendra encore une fois le fil de cette même histoire. Comprenons que François Laplante fils ne fait que suivre les traces de ces prédécesseurs: l'extraordinaire destin qui lui est proposé a déjà été offert à d'autres (par exemple à la Mexicaine, à laquelle on fait furtivement allusion ¹¹⁴). L'écriture répète également certains passages: nous avons évoqué la procession et la cérémonie, reprises plusieurs fois. D'autres moments sont répétés: celui de la

114. Michel Tremblay, La cité, pp. 169-170.

"course dans le vert" (p. 45 et 57); celui où la déesse Lounia menace de frapper François Laplante fils avec un marteau (p. 131 et 146). Ces actions ont-elles eu lieu une fois, deux fois, cent fois? Nous sommes en pleine histoire de revenants; mais c'est le temps et l'espace qui reviennent.

Dans Floralie, la forêt est significative d'une répétition immanente. On dit la forêt, et pourtant il faudrait dire les. La forêt est toujours semblable à elle-même, elle se répète et ré-édite sans cesse sa permanence: la forêt est la métaphore de la répétition.

A l'intérieur de cet espace, donc, tout est répété: les rencontres, les bruits, les discours, les apparitions et les disparitions. Le récit est rythmé par les réitérations: la charrette d'Anthyme disparaît (p. 56), lui réapparaît (p. 82) pour redisparaître aussitôt, réapparaît de nouveau au ciel (p. 84). Néron rencontre Floralie (p. 68), rencontre Anthyme (p. 86), rencontre les villageois (p. 128), accompagné toujours de la même chansonnette obsessive ("Néron est bon, Néron est saint"). Floralie et Anthyme sont ensemble, se perdent (p. 54), se retrouvent (p. 87), se perdent de nouveau, assistent au même théâtre dans la clairière (p. 152), se re-perdent pour finalement être réunis (p. 168). Les souvenirs aussi reviennent avec la même régularité: pensons à l'Italien...

Dans L'Amélanchier, les événements adoptent un peu la même rythmique que dans Floralie: apparitions régulières de monsieur Northrop et de Messire Hubert Robson. Mais mieux encore, toute la structure du roman est bâtie sur des correspondances: le chapitre cinq répond au chapitre un, le

sixième au deuxième, et ainsi de suite. Il est clair aussi que ce premier "bloc" de l'enfance correspond au reste du récit et l'interroge à son tour. Ces deux parties, celles de l'enfance et celle de l'âge adulte, se réfléchissent (dans tous les sens du terme) mutuellement. Tinamer adulte complète le récit assumé par la voix de l'enfant, elle en comble les lacunes. Quant au récit de l'enfance, il sert de repoussoir: il renvoie Tinamer à ce qu'elle est devenue, il situe le présent et oriente le devenir. D'autre part, le geste de l'écriture, ce travail d'écrivain que fait Tinamer, est lui aussi répétitif. Il reprend la réalité déjà vécue pour la répéter, à travers le filtre de la mémoire. Ce que nous lisons a été vécu, remémoré puis écrit – et relu, sans doute, puisque Tinamer critique son travail.

Répéter: doubler, redoubler, dédoubler. L'écriture fantastique double aussi les personnages mêmes.

Dans La cité, nous avons eu l'occasion d'examiner la "généalogie" des personnages, leurs filiations. Nous avons ainsi pu noter que M. T. redoublait Michel Tremblay; que François Laplante, le fils et le père, étaient aussi des doubles. De même y a-t-il des parentés entre ces deux François et Charles Harsig; et entre M. T. et François Laplante fils, tous deux scripteurs. Pensons également à l'étrange gemellité qui lie François Laplante et le Warugoth-Shalas; à Wolfung, ce grand-prêtre qui se métamorphose en monstre mi-oiseau, mi-reptile ¹¹⁵, où l'on croit reconnaître Quetzaltcoalt; entre le nain Ghô et son ancienne image, "le plus bel enfant des dieux" ¹¹⁶. Finalement, rappelons-nous la figure la plus

¹¹⁵. Michel Tremblay, op. cit., p. 165.

¹¹⁶. Ibid., p. 116.

exacte de la gemellité, celle d'Anagwalep-Waptuolep, double parfait.

Dans Floralie, le dédoublement se manifeste surtout à l'occasion de la réflexion sur l'illusion. Tout objet porte une double dimension, son visage quotidien et sa "face cachée", révélée à l'ombre de la nuit. Il en va de même pour les comédiens: ils sont constamment en représentation (tout comme, d'ailleurs, le père Nombrillet "représente" Dieu, et Néron les esprits de ses ancêtres). Ils portent eux aussi une double identité: celle de leur personnage et la leur propre. Floralie en fera l'expérience alors qu'elle joue le rôle de la Sainte Vierge.

Tinamer, dans L'Amélanchier, n'échappe pas non plus au dédoublement. Nous avons souligné les ressemblances qui s'établissent entre elle et Mary Mahon, et Boucles d'Or, et Alice, et la petite fée blonde. D'autre part, Tinamer ressemble aussi à son père. Elle est, évidemment, l'alter ego de Tinamer à vingt ans. La fillette n'est pas la seule à être ainsi multipliée. Etna ressemble à Hubert Robson, monsieur Northrop au lapin d'Alice. Le bestiaire lui-même semble entretenir des parentés secrètes; ainsi le chat Thibeau est "[le] semblable, [le] frère" ¹¹⁷ de Tinamer. Quant à Léon, nous dit Tinamer, il est "beaucoup plus près de Bélial et de Bouboule que de Jounée et de Thibeau, hélas!" ¹¹⁸. Hélas peut-être aussi, la poule et la gélinotte sont proches comme Etna et Tinamer, comme le loriot, "l'oiseau du Saint-Esprit" ¹¹⁹ l'est du père.

Fragmentation, donc, de la réalité et de l'identité; emboîtement et

¹¹⁷. Jacques Ferron, op. cit., p. 147.

¹¹⁸. Ibid., p. 27.

¹¹⁹. ibid., p. 43.

multiplication des relais narratifs, du temps et de l'espace, à travers les figures de la répétition et du dédoublement-redoublement: le fantastique fracture, fragmente, multiplie; il ré-invente les frontières, il joue les limites, il défait et déconstruit de l'intérieur.

N'assistons-nous pas à ce travail de subversion intérieure dont nous parlions en première partie? Le fantastique exprime la dislocation du monde: c'est l'envahissement apocalyptique final de La cité, l'incendie ravageur de Floralie, les tristes "abouts du bois" de L'Amélanchier. Tout se détruit, tout se défait au fur et à mesure, et pourtant, l'histoire a lieu.

La quête est terminée: voilà, l'écriture est allée au bout de sa recherche, et il ne reste plus rien. Elle est allée puiser dans l'histoire première, celle qui racontait les débuts du monde: dans l'histoire rapportée par le Père. Histoire originelle rapportée par François Laplante père, avec ses souvenirs exotiques; histoires farfelues et colorées avec lesquelles Léon a bâti le monde; histoires religieuses racontées par les pères, histoires d'enfer terrorisant Floralie.

De ces récits du début des temps, tout a été examiné, fabulé, puis désintégré. Et l'on a tout détruit du mythe originel, tout "digéré"; sauf la tenace et irrévocable nostalgie que font naître les choses que l'on sait, temps oblige, perdues à jamais.

CHAPITRE VI

CONCLUSION: PARADOXES DU FANTASTIQUE; FANTASTIQUE ET REVOLUTION... TRANQUILLE

Qu'est-ce que notre analyse, nos lectures, nous ont appris de neuf sur le fantastique?

Nous avons découvert que le fantastique s'apparentait au mythique; qu'il lui ressemblait encore tout en comportant un message opposé au sien. Nous avons reconnu l'existence de certains éléments de thématique communs aux trois romans étudiés, reliés à cette trace mythique.

En synthétisant les diverses recherches déjà faites, nous avons tracé un portrait du scénario type fantastique. Nous avons examiné si les romans analysés se conformaient à ce scénario; pour certains d'entre eux, nous avons reconnu l'existence d'un potentiel merveilleux.

L'analyse spatio-temporelle a révélé les irrégularités du temps et de l'espace dans le récit fantastique. Nous avons vu qu'ils étaient caractérisés par le non-conventionnalisme, la circularité reliée à la répétition et au redoublement.

L'analyse de la narration nous a permis de tracer la structure emboîtante de chacun de ces romans; de démontrer la fragmentation de l'instance narrative, et, concurremment, la multiplication des relais narratifs.

Finalement, nous avons pu vérifier la justesse des affirmations de Jean Bellemin-Noël, lorsqu'il écrit:

On peut dire que le fantastique consiste en une certaine manière de raconter caractérisée par l'existence d'un narrateur-relais et par l'ouverture du récit sur la problématique et l'indécidabilité du réel/irréel, ainsi que dans la mise en scène d'un élément fantasmatique, avec tout ce que cela suppose de poussées de l'inconscient [...] ¹²⁰.

Nous préciserions: par l'existence de plusieurs narrateurs-relais; et par une utilisation particulière du temps et de l'espace. Quant à l'élément fantasmatique mis en scène, il correspond pour nous à l'expression camouflée d'une pensée mythique collective, dans un désir d'unification du monde: désir contrecarré, rendu caduc par la détérioration du monde représentée dans le récit.

Le fantastique réside donc dans "une certaine manière de raconter"; c'est-à-dire dans la combinaison de différents procédés sans, nous l'avons noté, que ceux-ci ne manifestent de cohérences immédiatement évidentes. Car le fantastique repose sur l'ensemble des éléments décrits. On peut très bien imaginer un récit spéculaire sans qu'il soit fantastique; on peut mettre en scène la folie, on peut transgresser le temps, ou multiplier les instances narratives dans des romans de type conventionnel, non fantastiques.

Voilà que le fantastique se dérobe encore. Il faut pourtant s'avouer que le fantastique ne se réduit pas à un procédé. Tel procédé concourant

120. Jean Bellemin-Noël, "Onuphrius ou le coût de la folie" dans Vers l'inconscient du texte, Paris, PUF, 1979, p. 65. Les passages soulignés sont en italique dans le texte original.

au fantastique doit obligatoirement s'insérer dans un ensemble de procédés pour produire le fantastique.

D'autre part, il faut se demander si le fantastique ne réside pas très exactement dans cette absence de définition. Le fantastique, tout comme l'espace qu'il met en scène, ne pourrait-il pas être un lieu sans clôture, un genre sans lois?

Voilà une belle antinomie. A toutes les fois que nous sommes amenés à parler du fantastique, notre discours frôle le paradoxe. Le récit fantastique met en scène le réel pour en démontrer aussitôt "l'indécidabilité"; il précise un lieu et un espace pour aussitôt prouver qu'ils ne sont pas clos; il dit "je" pour fragmenter aussi vite l'unité narrative; il cherche à comprendre tout en exprimant l'inintelligibilité du monde; il se récuse lui-même en tant que genre, parce qu'il ne pose les règles que pour les détruire aussitôt; "[s]a voix ne s'élève que pour se contredire, [il] se nie, s'affirme et s'annule, [il] s'use et s'échauffe à lui-même, au bord de la violence qui le détruira ou le fera vivre" ¹²¹.

Cette "façon de raconter", n'est-ce pas l'illustration même du paradoxe, "affirmation qui heurte les idées courantes, qui se présente comme contraire à celles-ci jusque dans sa formulation même", une "façon d'outrer la pensée", en "cherch[ant] à créer entre certains éléments une opposition qui forcera le public à réfléchir" ¹²²?

121. Jacques Ferron, L'Amélanchier, p. 143.

122. Bernard Dupriez, Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire), Paris, 10/18, 1980, c1977, p. 318.

Réfléchir? Réfléchir le/au monde. Miroir de nos contradictions de de nos angoisses, le fantastique n'a pas fini de cultiver l'incertitude, l'hésitation, l'ironie, le paradoxe.

Et de receler toutes les richesses de l'ambiguïté.

Fantastique et société

Cette analyse nous semblerait incomplète sans un regard sur la société dans laquelle s'enracinent les oeuvres que nous avons étudiées – société, nous le verrons, paradoxale elle aussi.

Nous nous proposons donc, en terminant, de réfléchir brièvement (et même un peu comme "en annexe") sur la signification sociale de l'expression fantastique à ce moment précis que nous avons choisi d'étudier: la fin des années soixante au Québec. Notre réflexion, précisons-le immédiatement, ne se veut pas une analyse sociologique poussée: il s'agit simplement de tracer un aperçu valable des facteurs sociaux ayant pu influencer l'émergence plus manifeste du fantastique québécois. Car, nous l'avons déjà fait remarquer, les romans fantastiques sont rares à ce moment de notre histoire. Dès le début des années soixante-dix, les récits à tendance fantastique ou merveilleuse vont se multiplier, ainsi que les romans de science-fiction. On peut croire, donc, que ces oeuvres vont reprendre le message initial des romans de Tremblay, de Carrier et de Ferron. Il y aurait là une étude magistrale à entreprendre...

Nous fonderons notre réflexion sur l'analyse faite par Irène Bessière des rapports entre société et récit fantastique. Cette analyse nous semble en

effet, sur ce plan, la plus complète et la plus perspicace. Il s'agit donc, dans un premier temps, de faire une synthèse de la pensée de Bessière, livrée de manière syncopée dans son étude, Le récit fantastique: la poétique de l'incertain. Dans un second temps, nous tenterons de voir comment cette réflexion s'applique au récit fantastique québécois. Afin d'alléger le texte, nous ne renverrons pas constamment à l'ouvrage de Bessière; qu'il nous suffise de souligner que toute l'analyse société-fantastique que nous allons tracer relève très largement de sa réflexion. Notre travail original sera de voir comment s'est dessiné l'enracinement du fantastique dans la société québécoise.

Bessière circonscrit tout d'abord l'un des moments privilégiés pour la naissance du fantastique: ce temps incertain pour une société, où "la croyance est en train ou vient de disparaître" (p. 18). L'imaginaire bénéficie alors de l'effet de libération que cela suppose, et aussi du vide affectif laissé par l'abandon de la référence traditionnellement surnaturelle. Habitée à s'organiser en fonction de dieux maintenant "morts", la société laissée à elle-même se cherche... et ne se trouve pas facilement de nouvelles références.

C'est un de ces moments que vit la société québécoise, à la fin des années soixante. La religion catholique, qui a si longtemps cantonné l'imaginaire au religieux (et lequel, encore!), est défaite par une révolution d'un genre nouveau: la "révolution tranquille". Terme paradoxal pour désigner une marche lente, mais probablement sûre, des idées. Une révolution de la pensée qui écrasera inexorablement la domination de l'Église. Les temples se vident, les prêtres et les religieux désertent les rangs, nous assistons à

l'éclosion d'une certaine "libéralisation" de mœurs. Peu à peu, l'institution religieuse perdra sa mainmise sur l'éducation, sur les services sociaux. Au point de vue social, toute une ré-organisation s'impose pour remplir les places laissées vacantes par la décléricalisation des services sociaux. Pour la littérature plus spécifiquement, cela signifie un nouvel essor de l'imaginaire. L'avènement des premiers récits fantastiques découle de cette libération de l'imaginaire, mais aussi de l'incertitude que cela suppose: le Québec n'a pas encore remplacé ses anciennes idoles. Il vit une période de recherches, une période trouble. Ces années sont donc particulièrement propices à l'éclosion du fantastique; jamais auparavant l'imaginaire n'avait pu s'investir aussi librement dans la littérature. La rigidité et l'incroyable "sérieux" des institutions de l'époque l'auraient vite condamné (pensons seulement à la condamnation par l'Eglise des Demi-civilisés de Jean-Charles Harvey, à peine quelque vingt-cinq ans plus tôt).

Le fantastique va donc exécuter l'une de ses principales fonctions: montrer l'inadéquation du réel et de ses institutions:

Il [le récit fantastique] paraît lorsque la culture ne porte pas encore ou ne porte plus les indices directionnels de l'action. L'évidente fonction de l'invraisemblable est alors de montrer que les modèles culturels institutionnalisés ne circonscrivent le réel ni dans ses phénomènes ni dans sa régulation (p. 159).

Le phénomène de la contre-culture ne s'est pas encore dégagé de manière significative. Bientôt, toute une génération va se trouver réunie dans ce même mouvement, qui va prendre de multiples directions. Il y a pourtant

encore un flottement, une indécision fondamentale pour le récit fantastique.

L'imaginaire va ainsi, par le biais du fantastique (qui prend sa place entre deux tendances sociales), se distancier du réel, mais pour poser un regard plus lucide encore sur le monde. Le fantastique québécois va d'abord être un effort de regard sur soi-même, une tentative de distance face aux événements. Pris dans le courant du changement, un changement qui s'effectue tout à coup à une vitesse folle, les auteurs de fantastique s'accordent en quelque sorte un "hors-jeu". On peut s'imaginer combien il était difficile d'écrire (et même de critiquer les oeuvres) sans renvoyer de manière très - trop - immédiate à la réalité sociale. À sa manière, le fantastique réfléchit sur le monde - mais de loin; il remet en cause le réel lui-même plutôt que de mettre directement en question la religion et l'éducation, par exemple. Ce qui le place d'ailleurs dans une situation ambiguë - une fois de plus. Le fantastique, par la libération d'un imaginaire jusque-là muselé, se veut une récusation des vieux schèmes de pensée. Mais au lieu de dénoncer l'ordre établi, comme l'avait fait, par exemple, Le refus global, il se substitue de manière perverse à toute dénonciation claire. Il raconte une histoire... il raconte encore des histoires.

Le fantastique démontre ainsi son incapacité à lire le désordre selon l'ordre quotidien. Au lieu de faire valoir l'absurdité des institutions, la folie qui s'insinue parfois au coeur même de la réalité de tous les jours, il va chercher la fantaisie dans un autre monde, imaginaire. Il invente une faille dans le quotidien, comme s'il était incapable de saisir les

insuffisances, les incohérences de la "vraie vie". Il fait de l'ironie au second degré - il n'ose s'attaquer très directement, dénoncer, se mettre au clair. Le fantastique est timide...

On saisit donc dès maintenant l'ambivalence (Bessière parle de "mensonge") de la démarche fantastique. Il refuse implicitement le réel, mais il succombe à la tentation de le critiquer - de biais. Il récuse les schèmes traditionnels (la religion, par exemple), mais il finit par démontrer malgré lui "la nécessité de l'absolu et la tentation de l'évasion" (p. 44). Écriture, nous l'avons si souvent répété, du paradoxe, le fantastique est le langage antinomique privilégié pour exprimer les tiraillements d'une société éclatée, d'une société qui elle-même ne sait plus très bien où elle en est...

Bessière résume son analyse en mettant en évidence les rapports subtils du fantastique à l'ordre social. Le fantastique, nous l'avons vu, se définit dans ses rapports au réel et au quotidien. L'oeuvre fantastique, enracinée dans une société donnée, se rapportera plus spécifiquement à l'ordre du monde.

D'une part, le récit fantastique se veut une dénonciation de l'ordre établi. Débridant l'imaginaire, il désire exprimer le discours communautaire sur le non-dit: il devient la parole du fantasme. Ainsi le fantastique québécois mettra souvent en scène une représentation grotesque du religieux (pensons aux "évêques" de La cité dans l'oeuf) jouant du tabou et de l'interdit. Il se fait transgression; fonction déjà abondamment soulignée. Il arrive ainsi que le fantastique mette en scène les interdits

les plus profonds; religieux, sexuels, sociaux...

Et pourtant.

L'évidence de la transgression nous empêche souvent de voir la vraie nature du fantastique. Tout ce spectacle supposément libertaire, cette extériorisation parfois impressionnante des tabous sociaux n'est qu'un masque trompeur. Si clairement engagé dans la voie de la libération, le fantastique courtise le mythique. La structure s'inverse: c'est ici le mythique qui est caché, mais qui finit par ressortir comme l'expression de l'exigence de la perpétuité. Scandaleusement, malgré lui-même, le fantastique se met à la recherche de l'ordre permanent, puisque le mythique n'est rien d'autre. Le roi est mort, vive le roi... "Débarrassé" de toute contrainte, le récit se met aussitôt à la recherche d'un autre ordre, parfois même plus contraignant que le premier. Il est l'expression de ce besoin de référence absolue de l'être humain; pour savoir qui je suis, j'ai besoin de savoir qui est l'Autre...

Le fantastique se fait donc expression d'une essentielle angoisse, nous l'avons montré au fil des oeuvres. Carrier, Tremblay et Ferron démontrent ainsi une sensibilité impressionnante, presque à contre-courant. Alors que leur monde, et eux-mêmes avec lui, s'engage irréversiblement dans un joyeux processus de démolition des valeurs établies, ils pressentent le danger inévitable de l'aventure. Ils expriment cette angoisse fondamentale, cette "crainte que la ruine de l'ordre ancien ne mette à jour

la dépossession du moi" (p. 115)¹²³. Récuser l'ordre du monde permet certainement l'épanouissement de l'imaginaire - mais cela demande aussi une maturité créatrice que le Québec commence à peine à se donner.

Un peu comme Tinamer, le Québec pourrait bien retrouver un goût amer d'enfance perdue - trop vite perdue. L'enjeu, c'est le sens même de la marche d'un peuple. Une fois dégagé les termes de ce contre quoi l'on se bat, il faudra aussi définir ce vers quoi l'on tend. Vers quel avenir la société québécoise se propose-t-elle d'évoluer?

Piégée entre la nécessité de se libérer et celle de ne plus tout rejeter, l'oeuvre fantastique dit le "manque absolu": l'absolue impuissance de la croyance comme de l'incrédulité. Les oeuvres que nous avons choisies se situent à un moment de vérité pour le Québec. Elles sont au tournant de la révolution, là même où l'on pressent que la libération n'est peut-être qu'un autre piège, dont il faut aussi se garder.

C'est ainsi que Bessière qualifie le fantastique "d'essentiellement pessimiste":

Plus qu'une impasse esthétique, ajouterons-nous, le fantastique trahit un essentiel pessimisme et avoue la difficulté de l'écriture dans le monde du désert. Son ambivalence - jeu de l'improbable et référence constante à l'ordre - assure d'une part la réduction de tout idéalisme à une composante socio-historique, et maintient d'autre part une exigence absolue d'humanité; pour conclure que toute libération n'est jamais qu'un autre asservissement (p. 223).

123. Les soulignés sont de Bessière.

La société québécoise, dès lors, est confrontée à ses propres paradoxes. Rejetant son passé, elle se tournera vers... le passé. Tout un folklore entoure encore le "retour à la terre", à la saine écologie, l'engouement pour les religions exotiques.

De plus en plus paradoxal, le Québec verra fleurir le fantastique, le nostalgique fantastique. Lorsque Ferron regrette l'enfance, Carrier l'innocence, et Tremblay la sécurité d'un monde aux règles établies une fois pour toutes, il ne sont que des scripteurs prémonitoires. Après eux, bien d'autres reprendront l'écriture, camouflée bien entendu, du regret. Lui succédera la science-fiction, expression plus nette encore de l'angoisse du futur.

Le fantastique, paradoxal, nostalgique, pessimiste, ressemble bien à une nouvelle génération de Québécois. Courtisant et méprisant le pouvoir dans un même mouvement; s'habillant et se coiffant "rétro", d'un passé qu'ils n'ont pas vécu, éternels pessimistes en errance dans une société désorientée: ce que l'on commence à appeler "la génération sacrifiée" n'exprime plus que par le silence un désespoir qu'elle ne comprend pas.

Derniers héritiers du legs fantastique...

BIBLIOGRAPHIE

1. Oeuvres étudiées

Carrier, Roch. Floralie, où es-tu?. Montréal, Ed. du Jour, 1969. 170 p.

Ferron, Jacques. L'Amélanchier. Montréal, VLB, 1970. 149 p.

Tremblay, Michel. La cité dans l'oeuf. Montréal, Stanké, c1969. 191 p.
(Coll. "Québec 10/10").

2. Oeuvres citées

Borduas, Paul-Emile, et al. Refus global: projections libérantes. Montréal, Parti Pris, 1977. 153 p.

Campanella, Tommaso. La cité du soleil. Genève, Droz, 1972. 68 p.

Carroll, Lewis. Alice au pays des merveilles suivi de ^{De} l'autre côté du miroir. Verviers, Marabout, 1978. 320 p.

Carrier, Roch. Il est par là, le soleil. Montréal, Ed. du Jour, 1970. 142 p.

Carrier, Roch. Jolis deuils; petites tragédies. Montréal, Ed. du Jour, 1964. 157 p.

Carrier, Roch. La guerre, yes Sir!. Montréal, Ed. du Jour, 1972, c1970. 124 p.

Harvey, Jean-Charles. Les demi-civilisés. Montréal, L'Actuelle, 1970. 196 p.

Tremblay, Michel. A toi, pour toujours, ta Marie-lou. Montréal, Leméac, 1971. 94 p.

Tremblay, Michel. En pièces détachées et La duchesse de Langeois. Montréal, Leméac, 1970. 94 p.

2. Ouvrages cités (suite)

Tremblay, Michel. La grosse femme d'à côté est enceinte; chroniques du Plateau Mont-Royal. Montréal, Leméac, 1978. 329 p.

Tremblay, Michel. Les belles-soeurs dans Théâtre vivant no 6, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1968.

3. Études

Bellemin-Noël, Jean. "Onuphrius ou le coût de la folie" dans Vers l'inconscient du texte. Paris, PUF, 1979. p. 65 à 84. (Coll. "Écritures").

Bessière, Irène. Le récit fantastique; la poétique de l'incertain. Paris, Larousse, 1974. 256 p. (Coll. "Thèmes et textes").

Boucher, Jean-Pierre. Jacques Ferron au pays des amélanchiers. Montréal, PUM, 1973. 112 p.

Caillois, Roger. "Au coeur du fantastique" dans Cohérences aventureuses. Paris, Gallimard, 1965. p. 69 à 192. (Coll. "Idées").

Caillois, Roger. "De la féerie à la science-fiction" dans Anthologie du fantastique. Paris, Gallimard, 1966. p. 7 à 24.

Caillois, Roger. Images, images...; essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination. Paris, Corti, 1966. 155 p.

Castex, Pierre-Georges. Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris, Corti, 1951.

Cellier, Léon. L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques; l'épopée romantique. Paris, Société d'éducation et d'enseignement supérieur, 1971. 370 p.

Dupriez, Bernard. Gradus; les procédés littéraires (dictionnaire). Paris, 10/18, c 1977, 1980. 544 p.

3. Etudes (suite)

Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1969. 536 p.

Eliade, Mircea. Aspects du mythe. Paris, Gallimard, 1963. 247 p. (Coll. "Idées").

Freud, Sigmund. "L'inquiétante étrangeté" dans Essais de psychanalyse appliquée. Paris, Gallimard, c1933, 1976. pp. 163 à 210. (Coll. "Idées").

Frye, Northrop. Le Grand Code; la Bible et la littérature. Paris, Seuil, 1984, c1981. 310 p. (Coll. "Poétique").

Genette, Gérard. Figures III. Paris, Seuil, 1972. 286 p. (Coll. "Poétique").

Jacquemin, Georges. Littérature fantastique. Paris, Fernand Nathan, Bruxelles, Ed. Labor, 1974. 179 p. (Coll. "Problèmes").

L'Hérault, Pierre. Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire. Montréal, PUM, 1980. 293 p.

Milner, Max. La fantasmagorie; essai sur l'optique fantastique. Paris, PUF, 1982. 261 p. (Coll. "Ecritures").

Milner, Max. Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861. Paris, Corti, 1960. 2 vol.

Monard, Jean. Le merveilleux et le fantastique. Paris, Delagrave, 1974. 127 p.

Monière, Denis. Le développement des idéologies au Québec; des origines à nos jours. Montréal, Québec/Amérique, 1977. 381 p.

Nodier, Charles. "Du fantastique en littérature" dans Hubert Juin, Charles Nodier. Paris, Seghers, 1940. p. 119 à 138.

Propp, Vladimir. Les racines historiques du conte merveilleux. Paris, Gallimard, 1983. 484 p.

3. Etudes (suite)

Propp, Vladimir. Morphologie du conte; suivi de Les transformations du conte merveilleux. Paris, Seuil, 1973, c1970. 254 p.

Rioux, Marcel. Les Québécois. Paris, Seuil, 1974. 188 p.

Shomali, Qustandi. La morphologie du conte fantastique. Paris, Q Shomali, 1977. 406 p.

Todorov, Tzvetan. Critique de la critique. Paris, Seuil, 1984. 199 p. (Coll. "Poétique").

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris, Seuil, 1970. 188 p.

Vax, Louis. L'Art et la littérature fantastiques. Paris, PUF, 1965. 127 p. (Coll. "Que sais-je?").

Vax, Louis. La séduction de l'étrange. Paris, PUF, 1965. 313 p. (Coll. "Bibliothèque de philosophie contemporaine").

4. Articles de revues

Bellemin-Noël, Jean. "Notes sur le fantastique" dans Littérature no 8, déc. 1972. Premier article de la revue.

Bellemin-Noël, Jean. "Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques" dans Littérature no 2, mai 1971. p. 103 à 118.

Duhennin, Elsa. "Pour une systématique du nouveau roman hispano-américain (ou de la problématique antinomie entre le réalisme et le fantastique)" dans Les langues néo-latines, no 3, 1976, p. 72 à 110.

Duhennin, Elsa. "Réalisme magique vs. fantastique moderne. D'abord une question de terminologie" dans Les langues néo-latines, vol. 75, no 236, 1981, p. 67 à 82.

4. Articles de revue (suite)

"Dossier littéraire: le fantastique" dans Québec français, no 50, mai 1983.

Germain, Gabriel. "Du sacré au fantastique" dans Bulletin de l'Association Guillaume Budé, no 4, 1968, p. 461 à 471.