

Fuir la Surnature... mais pas le fantastique

Steve Laflamme

Number 157, Spring 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61526ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laflamme, S. (2010). Fuir la Surnature... mais pas le fantastique. *Québec français*, (157), 86–89.



Fuir la Surnature... mais pas le fantastique

PAR STEVE LAFLAMME*

La représentation la plus courante que le néophyte se fait du fantastique correspond aux paramètres qui ont participé à l'éclosion du genre et qui appartiennent au fantastique canonique : l'intrusion du surnaturel dans le quotidien entraînant une déstabilisation négative chez le personnage. Or, comme l'eau, le fantastique peut s'insinuer dans les tissus serrés des relations humaines, et ce, sans le concours obligatoire de la Surnature.

Une bête bicéphale

Au cours de son évolution, le fantastique s'est développé selon deux registres. Le premier, le fantastique dit *canonique*, comprend, comme on le mentionnait, les éléments fondateurs du genre, tout en accordant une place de choix à la peur comme réaction presque immanquable à l'insolite. Cette corrélation entre peur et fantastique ne fait d'ailleurs aucun doute pour Lovecraft¹. L'insolite apparaît la plupart du temps, dans le registre canonique, sous les traits du surnaturel².

Dans le deuxième quart du XX^e siècle, les fantastiqueurs, ayant pour chef de file Jorge Luis Borges, se sont adonnés à un fantastique plus « cérébral », plus intérieur. Ainsi, le *néofantastique* insiste souvent plus sur « le jeu parfois complexe de la représentation littéraire, que [sur] l'événement représenté³ ». Qui plus est, le néofantastique présente des récits souvent dépourvus

du sentiment de peur – au contraire, dans certains cas (« La mort exquise » de Claude Mathieu (1965) en est un), la déstabilisation s'avère positive. Surtout, une tendance du néofantastique consiste à éradiquer le surnaturel à proprement parler et à privilégier la subjectivité du protagoniste quant au phénomène qui le hante.

Si le néofantastique offre des œuvres qui s'éloignent de la tradition canonique et qui ignorent, la plupart du temps, les créatures archétypales qui ont construit le genre (vampires, fantômes, démons et autres espèces d'une faune qui n'effraie plus), il mise également parfois sur des infractions qui ne relèvent pas de la relation qu'entretient l'Homme avec la Nature et les lois qui la régissent. Voilà pourquoi on parlera d'interventions de *l'insolite* plutôt que de manifestations surnaturelles dans nombre d'œuvres appartenant au néofantastique.

Le réel est déjà assez troublant...

Un type de fantastique découlant du second registre dont il est question dans le présent article consiste à remplacer l'insolite surnaturel par un *insolite absurde*. Ainsi, la distorsion du quotidien propre au genre survient non pas en raison d'une entorse aux lois physiques telles que nous les connaissons, mais parce que l'événement « récuse des habitus, des "lois sociales"⁴ ». L'effet fantastique peut ainsi atteindre, dans une certaine mesure, le

lecteur, puisque, si ce dernier a écarté depuis longtemps du champ des possibles les créatures qui sont l'apanage du fantastique canonique, il se trouve en situation de proximité étroite avec les lois sociales que le néofantastique choisit d'enfreindre. Et c'est justement parce qu'il met en scène des situations qui sont sans doute plus proches du réel que ce type de fantastique parvient parfois à déstabiliser le lecteur, même s'il est impossible de présumer de l'effet d'une œuvre sur son lecteur⁵. Ce qui permet entre autres de rattacher « La métamorphose » de Franz Kafka (1915) au fantastique, n'est-ce pas l'improbabilité que son protagoniste, Gregor Samsa, ait pu réagir aussi bien qu'il le fait à sa transformation en cafard ? N'est-ce pas cette acceptation résignée (et passive) de son sort qui peut bousculer le lecteur ? Voilà une réaction à l'insolite qu'allait récupérer Philip Roth, en 1972, dans le roman *Le sein*, dans lequel une mutation comparable a lieu qui transforme le protagoniste en glande mammaire. Le néofantastique fait donc la part belle à l'irrationnel qui chevauche habilement la frontière entre l'*ordre* et le *chaos sociétal* – plutôt qu'entre le merveilleux (surnaturel accepté) et l'étrange (surnaturel invalidé), comme c'était le cas à une certaine époque. « Le scandale n'est plus dans la péjoration du supérieur, dans la défenestration des valeurs établies, mais dans la négation même de tout ce qui fait la noblesse de l'homme d'aujourd'hui : sa raison⁶ ». À cet égard, le néofantastique fait contribuer à notre genre de prédilection un agent qui était au fantastique canonique ce que l'ail était naguère au vampire : l'humour⁷. Fabre, pour sa part, considère l'absurde qui participe à la fantasmagorie comme une variante du surnaturel : « [L]e rire absurde s'attaque aux fondements non point du social ou de l'intégrité individuelle du caractère, mais à l'équilibre logique de l'esprit humain. [...] [I]l y a une façon a-logique ou méta-logique de prendre le réel qui débouche sur une mise à mort de la logique référentielle⁸ ». Ainsi, dans le néofantastique, « [i]l est [...] difficile de faire la part de l'Humour et du Tragique. [...] On passe d'un surnaturel autoréférentiel à un surnaturel a-référentiel⁹ ».

« La loterie »
(Carmen Marois, 1985)

En 1985, Carmen Marois publiait *L'amatteur d'art* aux éditions Le Préambule. Parmi les nouvelles de ce recueil, c'est probablement « La loterie » qui s'avère la plus intéressante du point de vue thématique. Un homme dépossédé de l'envie de vivre, morose, amer, achète un billet de loterie. En fin de parcours, il constate que c'est son numéro qu'on a tiré. Le gros lot qu'il remporte est on ne peut plus inusité : une balle dans le ventre : « — Mais qu'est-ce que c'est que cette loterie de merde ? hurla-t-il au bord du désespoir. // — La vie, mon bon monsieur. LA VIE... // Le coup partit au même moment dans un bruit fracassant. La balle atteignit l'homme en pleine poitrine, le rejetant en arrière avant qu'il ne s'écroule. // L'inconnue rangea l'arme dans son sac à main, contourna la table et vint s'assurer que l'homme était bien mort¹⁰ ».

Plusieurs facteurs contribuent à la fracture propre au fantastique dans cette nouvelle. D'un point de vue générique, la chute d'une nouvelle laisse le lecteur pantois, mais on peut aussi souligner le rôle déstabilisant d'un manque crucial d'information contextuelle. Rien, dans ce texte, ne relève de la Surnature, mais le lecteur conçoit qu'il y a infraction à des règles sociales bien qu'arbitraires : le meurtre commis à la fin de ce récit est totalement gratuit, ne répond à aucune commande – sinon à une espèce de pandéterminisme mystérieux – et ne constitue pas un retour de balancier imputable à quelque faute commise par le malheureux protagoniste. C'est précisément ce qui crée la fantastique du récit : il manque au lecteur des données, un savoir que semble receler l'inconnue assassine. Dans un récit policier, le lecteur pourrait concevoir le meurtre, s'il était commis par un sociopathe inconscient des notions de Bien et de Mal, ou par un gangster cherchant à réduire les effectifs du clan ennemi, ou par quelque criminel souhaitant éliminer la menace qu'est pour lui le représentant de la Loi qui le pourchasse. Ici, le meurtre est le fruit d'un mobile qui échappe au lecteur parce qu'il ne fait pas partie de la diégèse : « La chute du texte ne peut que prendre le lecteur par surprise puisqu'il reste sur sa faim, n'ayant pas eu le temps de focaliser sa vision du texte dans le respect de paramètres de base¹¹ ».

« Just » (Radiohead, 1995)

Qui l'eût cru : le néofantastique contamine aussi le vidéoclip. La chanson « Just » de l'album *The Bends* est appuyée par un vidéoclip qui dérange, un peu à la manière de « La loterie », en raison d'une ellipse importante à la fin du « récit ». Un homme déambule dans une grande ville et s'affale sur le trottoir. Ses yeux sont ouverts : il est conscient. Un quidam trébuche sur lui, l'invective puis le questionne. L'importun refuse de justifier sa posture. Une foule s'attroupe autour de lui. Les dialogues apparaissent au bas de l'écran, superposés à la chanson : « Qu'est-il arrivé ? Êtes-vous tombé ? », lui demande-t-on. On le croit successivement malade, dépressif, fou, jusqu'à ce que l'inconnu consente à répondre : « D'accord, je vais vous dire ce que j'ai, mais que Dieu me pardonne, et qu'Il nous aide tous, parce que vous ignorez ce que vous me demandez ». Soudain, disparition des propos du personnage en surimpression. Le spectateur ne voit que la bouche du mystérieux léthargique parler à la meute. L'image suivante, qui termine le récit, montre tout l'attroupement étendu en pleine rue aux côtés de l'instigateur.

Le manque d'information provenant de la focalisation externe (selon laquelle un personnage en sait plus que le lecteur /



spectateur) contribue à faire persister l'effet fantastique. Il y a assurément infraction comportementale, d'un ordre plus individuel que celle du récit de Marois. L'inconnu s'effondre subitement, sans raison apparente, obstrue le passage public – est-ce volontaire ou imposé ? – et, surtout, s'expose de façon paradoxale : il exhibe son désarroi, mais reste impassible et discret. On s'attendrait à ce qu'il souffre ou réfléchisse en privé ; au contraire, il s'impose à tous, impose égoïstement (à moins qu'on l'y force, qui sait ?) son inertie, son retrait social, alors qu'un minimum de pudeur n'autoriserait personne à agir ainsi – quoiqu'on se rappellera le retrait social paralysant de Bartleby, le savoureux personnage du récit éponyme de Herman Melville (1853). Le spectateur se perd en conjectures parce qu'on le prive de la clé de compréhension de ce comportement asocial.

L'ahuri (v.f. de Den bryssomme mannen) (Jens Lien, 2006)

Dans ce film norvégien très intelligent, Andreas est déporté sans raison dans une grande ville inconnue où tout est gris (la ville bétonnée mais aussi les costumes et les habitudes de vie...). Manger, embrasser, faire l'amour sont des gestes répétitifs qui ne procurent aucun réel plaisir (les scènes d'intimité sexuelle passent à toute vitesse, signe de la place minime qu'occupe cet aspect de la vie des résidents de ce coin du monde), et la mort est banalisée : on nettoie le trottoir où un suicidaire a atterri depuis le haut d'un édifice comme on déblaierait une entrée enneigée. Andreas en vient à se rendre compte que tout est froid dans sa ville d'accueil, que son travail l'ennuie parce qu'il ne fait rien véritablement, sinon occuper le temps. Pis encore : la ville ne recèle aucun enfant. L'humain y est une coquille vide sans renouvellement possible et condamné à revivre absurdement les mêmes journées fades – sans l'humour franc (et léger) de *Groundhog Day* (1993).

Le film de Lien effleure la fiction spéculative, une subdivision de la science-fiction : « La fiction spéculative explore [...] en particulier les réactions des sociétés et des individus aux problèmes posés par un phénomène naturel ou des développements technologiques mais la technologie n'y est pas une fin en soi, elle est seulement un moyen pour accéder à une fin possible¹² ». Dans *L'ahuri*,

le phénomène insolite est généralisé : c'est toute une société qui se comporte de façon anormale aux yeux d'Andreas (et du spectateur) ; seulement, Andreas agit comme témoin intrigué puis perturbé par l'apathie qui l'entoure, ce qui permet de rattacher le récit au fantastique. (À l'opposé, dans *L'aveuglement* de José Saramago (1995), un pays entier est frappé par une épidémie de cécité, et tout le monde en est perturbé.)

Sans surnaturel, on réussit néanmoins à générer un malaise puisque c'est comme si l'Homme perdait de sa substance, de son essence ; comme s'il *régressait socialement* à un état où il n'aurait pas encore trouvé (ou à un état où il aurait perdu) l'art de vivre en société en trouvant sa raison de vivre. Le malaise provient ici de la création d'un univers à la fois familier et inquiétant (entendons la voix de Freud le dire...). Le procédé déstabilise peut-être plus efficacement : le *changement de signe* propre au fantastique est nettement plus ténu que si on mettait en scène le vampirisme, qui nécessite une plus grande réceptivité. La société qui étouffe « l'ahuri » pourrait exister... c'est bien le plus terrible.

« Les amis du crime » (Frédéric Durand, 2008)

Prenez un jeune homme cynique, blasé de la société dans laquelle il vit, mais aussi affamé de sensations fortes que le Patrick Bateman du roman *American Psycho* de Bret Easton Ellis (1991). Faites-lui rencontrer une jeune femme plutôt sotte, naïve et insipide. Ajoutez à la donne un cénacle d'individus aux mœurs douteuses, et vous obtenez une nouvelle dans laquelle la fantastique repose sur l'infraction de *règles morales*. Le « Cercle des amis du crime » constitue ce groupe d'initiés qui font subir aux humains de leur choix toutes sortes de sévices qui feraient passer le marquis de Sade pour Patch Adams. Le récit est narré du point de vue de Philippe, l'amant malveillant et profiteur, mais l'accès à la perception qu'a Véronique des événements auxquels la confronte son copain fait d'elle le témoin dubitatif (et impressionné) de l'insolite dans ce texte.

Le récit s'amorce sur l'instauration d'une ambiance propice à l'inquiétude : « C'était l'un de ces soirs où la banalité semble étendre sa suie partout pour mieux ensevelir vivants les visages du rêve. Aiguillonné par cette



Image du film *American Psycho* de Mary Harron, 2000.

pénible atmosphère, je comptais bien donner une leçon au quotidien, le reléguer à sa condition de comploteur sans envergure incapable de vaincre l'étrangeté triomphante¹³ ». La nouvelle de Durand présente un protagoniste (Philippe) pour qui le (ré)confort se trouve dans ce que la vie a de plus glauque et de malicieux, tandis que, de son point de vue, le mode de vie « sécurisant », connu du lecteur (et de Véronique, qui est sans doute l'incarnation de l'existence sans relief que condamne Philippe), est décrit comme l'ennemi, comme la zone à éviter. Le narrateur crée ainsi un chiasme intéressant qui peut placer le lecteur en situation inconfortable : la routine est rassurante pour Véronique mais menaçante pour Philippe ; la subversion est rassurante pour Philippe mais repoussante pour Véronique : « J'arpentais mon second appartement, le "Royaume du trompe-l'œil", comme je le surnommais avec affection. Je détestais ce lieu empreint de la plus ennuyeuse médiocrité. [...] Réunis pour donner aux visiteurs une impression de conformisme, ces objets poignardaient mes goûts personnels par leur seule présence. Comme mon studio me manquait ! Je regrettais mon fauteuil rembourré de moelle humaine soutirée à mes nombreuses victimes, ma collection de tiroirs sauvages ramenés d'une visite dans une maison hantée, ma machine à fabriquer des ectoplasmes, ma collection de hurlements

enregistrés sur bande magnétique...¹⁴ ». Le décor est mis en place pour accueillir l'insolite, et si le narrateur évoque des phénomènes surnaturels (maisons hantées, ectoplasmes), la Surnature ne reste qu'évoquée dans le texte, en arrière-plan : rien de ce qui survient ensuite n'y appartient. Le surnaturel évoqué ne sert donc ici que d'accessoire participant à la construction de l'idiosyncrasie malveillante de Philippe.

Le récit est fantastique parce qu'il y a Véronique pour s'indigner des pratiques immorales du Cercle – mais surtout pour s'apercevoir qu'elles sont considérées comme normales par quelques individus (Philippe et ses amis du crime) qui semblent sains d'esprit : « Elle aperçut les poètes organiques en train de ciseler leurs œuvres à même les tendons de victimes écorchées vives ; elle vit un convive mordre à belles dents dans un bébé congelé tout frais sorti d'une grande glacière. Ailleurs, on obligeait un éphèbe à respirer des fleurs acides dont l'odeur rendait aveugle. Véronique entendit aussi Georges [l'hôte] offrir à un ami une terrine de vieillard suicidé¹⁵ ». La narration à la première personne, prise en charge par Philippe, permet au lecteur de constater qu'il est sain d'esprit – contrairement à un sociopathe dangereux de roman policier. Le lecteur constate que la « norme », dans ce récit, vacille : la stupide Véronique et les tenants d'un mode de vie propre et routi-

nier sont présentés par le narrateur autodié-gétique comme étant à pourfendre, tandis que Philippe et ses sombres acolytes peuvent parvenir à attirer une sympathie malsaine chez le lecteur qui serait avide, lui aussi, d'un peu de subversion, de sensations fortes, et qui en voudrait à la télé-réalité, à la culture populaire dictée par les médias et à l'art bourgeois, tous des facteurs d'abrutissement condamnés par le personnage principal. On effleure ici un phénomène qu'il était possible de remarquer dans *Je suis une légende* de Richard Matheson (1954), roman dans lequel les vampires sont devenus la norme et Robert Neville, l'unique résistant, la créature à abattre.

Subversive et violente, l'œuvre de Durand peut faire sourire en raison des excès qu'on y relate et de l'inventivité des bourreaux. On nage en plein absurde, mais faut-il en rire ? Dans *Le charme discret de la bourgeoisie* de Luis Buñuel (1972), les conventions sociales sont bouleversées dans une tonalité absurde qui fait peut-être rire le spectateur en raison de son caractère ironique : les bourgeois qui défèquent à table et vont s'isoler pour manger sont inconscients que leur comportement est irrationnel. Philippe, dans « Les amis du crime », est parfaitement conscient du clivage entre les conventions sociales / morales et les pratiques de son cénacle. Le lecteur, lui, peut difficilement s'esclaffer comme devant l'œuvre de Buñuel parce que les infractions ont lieu aux dépens d'autrui, de manière irréversible, et entraînent des images horribles plutôt insupportables, voire inconcevables parce qu'elles bousculent la morale et titillent les tabous de l'observateur.

Conclusion

La Surnature est dans le fantastique aussi habituelle que la peur ; seulement, elle n'y est pas essentielle. L'essence même du genre est de *déstabiliser*, et c'est un objectif que poursuit également la tonalité absurde, qu'on l'exploite dans l'humour ou dans le fantastique. Le fait qu'on verse d'un côté ou de l'autre dépend peut-être de la gravité des conséquences de l'absurde mis en scène : l'incommunicabilité humaine exposée par Eugène Ionesco dans *La cantatrice chauve* (1950) ou dans *Les voisins* de Claude Meunier (1982) semble nettement moins tragique que la mort douloureuse qu'annonce le comportement des amis du crime, dépourvu de remords : « Pour

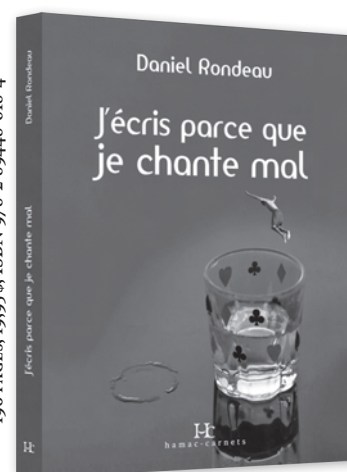
établir leurs effets, le fantastique et l'humour impliquent la perception par le lecteur d'un discours antérieur identifié au réel et rassurant comme lui, par sa fonction de référence normative¹⁶ ». Les morts violentes présentées dans *Scary Movie* (2000), par exemple, sont une caricature qui condamne la violence extrême ; la violence telle que mise en scène par Durand sévit au premier degré, et la seule chose qu'elle condamne... c'est un quotidien trop lisse, sans rien offrir comme solution de rechange que des normes sociales auxquelles le lecteur peut difficilement adhérer – voire qu'il refuse. □

* Professeur de littérature, Cégep de Sainte-Foy

Notes

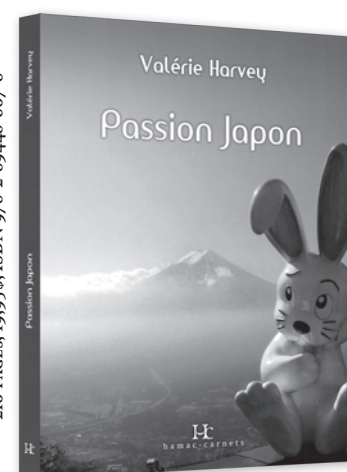
- 1 Howard Philips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover Publications Inc., 1973, 106 p. [1^{re} édition : 1927, 1933-1935.]
- 2 Le surnaturel est tellement fréquent dans le fantastique canonique, d'ailleurs, que Jean Fabre le subdivise en quatre catégories : le merveilleux chrétien, le préternaturel, le surnaturel parascientifique et la parapsychologie. (Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, éditions José Corti, 1992, p. 66-72.)
- 3 Claude Grégoire, « Introduction », dans *Le fantastique même. Une anthologie québécoise*, Québec, L'instant même, 1997, p. 10.
- 4 Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 54.
- 5 Voir à ce sujet Steve Laflamme, « Partenaires dans l'improbable », dans *Québec français* n° 152 (hiver 2009), p. 94-96.
- 6 Jean Fabre, *op. cit.*, p. 70.
- 7 À ce sujet, on lira l'essai de Georges Desmeules intitulé *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Québec, L'instant même, 1997, 205 p.
- 8 Jean Fabre, *op. cit.*, p. 70-71.
- 9 *Ibid.*, p. 71.
- 10 Carmen Marois, « La loterie », dans *L'amateur d'art*, Montréal, Le Préambule, coll. « Chroniques de l'au-delà », 1985, p. 54.
- 11 Steve Laflamme, *op. cit.*, p. 95.
- 12 *Wikipedia*, « Fiction spéculative », consulté le 21 mars 2010.
- 13 Frédéric Durand, « Les amis du crime », dans *À l'intention des ombres*, Gatineau, éditions Vents d'ouest, 2008, p. 117.
- 14 *Ibid.*, p. 117-118.
- 15 *Ibid.*, p. 124.
- 16 Claude Leroy, « Humour et fantastique dans l'écriture surréaliste », dans *Europe*, vol. LVIII, n° 611, p. 17, 1980.

hamac-carnets : nouvelles destinations



190 PAGES, 19,95 \$, ISBN 978-2-89448-618-4

J'écris parce que je chante mal nous amène à la rencontre de personnages esseulés, qui, pour la plupart, ont abandonné la partie et se laissent porter par un courant de fond qui suffira parfois à les rendre sincèrement heureux.



210 PAGES, 19,95 \$, ISBN 978-2-89448-607-8

Passion Japon, en plus d'aller au-delà des idées reçues, est le compagnon idéal pour mieux connaître les diverses facettes de ce pays fascinant.

Mamac.qc.ca

ASSOCIATION
NATIONALE
DES ÉDITEURS
DE LIVRES