

Ceci est la version préliminaire de l'article publié dans *Otrante. Art et littérature fantastiques*, no 30, « Fantastique intérieur » (dossier dirigé par Ariane Eissen), automne 2011, p. 75-89.

**L'espace quotidien en voie de dislocation  
dans les nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron et Gilles Pellerin**

Rachel Bouvet  
Université du Québec à Montréal

L'espace fantastique a longtemps été abordé à l'aune du décor gothique, effrayant dans ses moindres recoins, ses catacombes, ses chambres mortuaires, celles de Poe notamment, ses donjons d'un autre âge, ses châteaux perdus en haut des falaises. Cette atmosphère gothique perdure chez certains auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, notamment dans les villes abandonnées, les îles perdues au milieu de l'océan ou les ruines donnant accès aux monstres venus d'ailleurs, chez Lovecraft par exemple, mais l'énigme tend à se déplacer du côté des points de contact entre les mondes, des frontières troubles laissant passer les créatures les plus étranges. Les fameux espaces intercalaires de Jean Ray en sont un bon exemple : le dédale ne s'y trouve pas seulement thématiquement, il affecte également la topographie ainsi que la narration, obligeant du même coup le lecteur à se perdre en cours de route. Dans ce type de textes, la difficulté d'identifier les lieux, la nature même des lieux, qui transgressent bien souvent l'ordre établi, l'aspect labyrinthique du récit, sont à l'origine de l'effet fantastique ressenti lors de la lecture. Si la production d'inférences y est à son comble, le lecteur ne parvient pourtant pas à rétablir la cohérence<sup>1</sup>. Dans le fantastique intérieur, plus particulièrement dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la rupture ne se produit pas forcément dans un lieu déjà porteur de mystère, elle ne provient pas toujours du contact entre deux mondes – l'un connu du lecteur, l'autre inconnu –, elle affecte bien plutôt l'espace quotidien, celui qui paraît à première vue tout à fait ordinaire et familier. Plutôt que de convoquer un excès de signes, le fantastique opère ici dans la plus grande discrétion. Les indéterminations, tout en nuances, s'insèrent dans le récit de manière insidieuse. Selon André Carpentier, l'un des

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet les deux sections consacrées aux distorsions spatiales, intitulées « Les dédales de "La ruelle ténébreuse" » et « Les jeux de l'espace dans "Héloïse" », dans mon essai *Étranges récits, étranges lectures*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007 [1998], p. 121-159.

fantastiqueurs québécois les plus réputés<sup>2</sup>, « le sentiment d'étrangeté de l'espace rend l'être distant de son espace familier et le lui fait voir dans sa troublante nudité<sup>3</sup> ». Ce sont justement ces perturbations infimes de l'espace du quotidien qui feront l'objet de cet article. À partir de l'analyse de six nouvelles, écrites par Bertrand Bergeron et Gilles Pellerin, j'essaierai de comprendre de quelle manière l'espace en vient à se disloquer. Dans le but de mettre en évidence une certaine gradation, je me pencherai sur les éléments suivants : l'ennui, le bris de la cohérence spatiale, la dislocation des repères topographiques, la perturbation, la mise en scène du quotidien et, enfin, la rupture et la faille. Parmi ces différents éléments, certains peuvent être considérés comme de véritables distorsions spatiales (la faille, le bris de la cohérence spatiale), mais pas tous.

Voici ce qu'affirme Francine Bordeleau au sujet des titres des recueils de Bertrand Bergeron :

Il n'y a du reste qu'à lire ses titres – *Parcours improbables*, *Maisons pour touristes*, *Transits*, *Visa pour le réel* – pour constater que c'est l'entièreté de l'œuvre qui semble habitée d'une logique : celle de l'espace, mais d'un espace quelque peu démantelé, fracturé, comme si des interstices y avaient été placées, à dessein.<sup>4</sup>

De l'œuvre de Bertrand Bergeron, né à Sherbrooke en 1948, placée effectivement sous le signe de l'espace, j'ai retenu deux nouvelles : « Retour au parc », parue dans *Maisons pour touristes* en 1988 et « Failles », parue en 1990 dans le recueil *Transits*. Quant à l'œuvre de Gilles Pellerin, né en 1954 à Shawinigan, elle donne une large place aux questions de temps et d'espace, comme le montre bien le titre du recueil paru en 1987, *Ni le lieu ni l'heure*, d'où proviennent les trois nouvelles « Les gares de la nuit », « L'existence et le charme » et « Topographie ». La dernière nouvelle que j'ai inclus dans le corpus à l'étude, « Croquis à l'échelle », est tirée de son recueil *Principe d'extorsion*, publié en 1991<sup>5</sup>. Tous ces recueils ont été publiés aux éditions L'instant même, qui ont d'ailleurs réuni dans une anthologie intitulée *Le fantastique même* certaines des nouvelles publiées chez eux en l'espace d'une décennie (entre 1986, date de la

---

<sup>2</sup> Voir en particulier le recueil de nouvelles *Rue Saint-Denis*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1978].

<sup>3</sup> André CARPENTIER, *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. Erres essais, 2007, p. 118.

<sup>4</sup> Francine BORDELEAU, « Bertrand Bergeron : l'écriture de la logique et du hasard », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 36, 1993, p. 90-91.

<sup>5</sup> Pour alléger les notes, les citations seront suivies d'une parenthèse indiquant le titre du recueil et le folio. J'utiliserai les abréviations suivantes : M pour *Maisons pour touristes* ; T pour *Transits* ; N pour *Ni le lieu ni l'heure* et P pour *Principe d'extorsion*.

création de la maison d'édition, dont Gilles Pellerin est l'un des cofondateurs, et 1997, date de la publication de l'anthologie). Claude Grégoire, qui en signe l'introduction, rappelle l'émergence du fantastique au Québec à la fin des années soixante, son développement dans les années soixante-dix, avec des auteurs comme André Berthiaume, Jacques Brossard, André Carpentier, Claudette Charbonneau-Tissot (Aude), Anne Hébert, Daniel Sernine, et sa croissance exponentielle dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, avec la création du congrès annuel Boréal, de plusieurs revues de nouvelles (*XYZ*, *Stop*), de maisons d'édition spécialisées dans la publication de recueils, de prix pour la nouvelle (le prix Adrienne-Choquette), etc.<sup>6</sup> Notons que les nouvelles étudiées ici se situent dans l'intervalle 1987-1991, une période moins étudiée que les précédentes au Québec, ainsi que l'a remarqué Julie Pelletier dans un mémoire sur les nouvelles québécoises fantastiques contemporaines<sup>7</sup>. Bertrand Bergeron a remporté deux fois le Prix Adrienne Choquette pour la nouvelle, pour ses recueils *Maisons pour touristes* en 1988 et *Visa pour le réel*, en 1993. Quant à Gilles Pellerin, il a obtenu le Grand Prix logidisque de la SF et du fantastique québécois en 1987, pour son recueil *Ni le lieu ni l'heure*.

Dans les six nouvelles étudiées, le récit commence en terrain familier, celui des gares, des routes, des villes, des quartiers ordinaires, des chambres d'hôtel, et ce n'est que dans le pas à pas de la traversée du texte que viennent s'inscrire, insidieusement, des détails dérangeants, créant un effet fantastique tout en finesse. En fait, ce sont moins les lois habituelles de l'espace (continuité, loi de la gravité, dimensions, etc.), que le parcours des personnages, la manière dont ils habitent les lieux, qui se trouvent affectés par la dislocation.

## L'espace quotidien et l'ennui

---

<sup>6</sup> Claude GREGOIRE, dir., *Le fantastique même : une anthologie québécoise*, Québec, L'instant même, 1997.

<sup>7</sup> Julie PELLETIER, « La création d'un effet fantastique dans les nouvelles québécoises contemporaines », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, 79 f. Elle rappelle avec justesse que dans son ouvrage *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois* (Montréal, Nuit blanche éditeur, 1995), Michel Lord distingue trois périodes : la reprise, de 1960 à 1973 ; l'émergence, de 1974 à 1980 ; le début de la reconnaissance, qui commence après 1980. Étant donné que l'enjeu est de montrer que la pratique se stabilise au Québec à cette époque, il est surtout question des textes publiés au début des années quatre-vingts. Lise Morin, de son côté, a étudié *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité* (Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996). Je tiens à remercier Julie Pelletier pour les réflexions qu'elle a menées sur les œuvres de Bergeron et de Pellerin. En ce qui concerne la question de l'espace dans le fantastique, je tiens à souligner l'apport intéressant de l'étude de Jonathan Bellerose sur le fantastique belge : «Le fantastique comme "poétique de l'égarement": l'espace piégé» (mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 20098, 124 f.). Je remercie également mon assistante de recherche, Karine Faucher-Lajoie, pour son travail de documentation.

Ainsi que l'a remarqué Roger Bozzetto, l'espace urbain prédomine dans le fantastique moderne, que d'autres préfèrent nommer le néo-fantastique. L'élément surnaturel y est le plus souvent absent et la rupture atténuée :

Quelque chose d'absurde, d'irrationnel se produit certes, et n'est pas perçu comme irruption d'un ordre supérieur, mais plutôt *comme un ennui*, comme une perturbation; un désordre qui s'insinue par d'infimes failles, subvertissant les bases supposées normales de la quotidienneté.<sup>8</sup>

C'est ce qui se arrive dans la nouvelle de Gilles Pellerin intitulée « Les gares de la nuit », à ceci près que rien d'irrationnel ne semble se produire, enfin, rien en apparence. C'est surtout la perception décalée du narrateur, due à l'ennui justement, puis à l'endormissement, qui est à l'origine de la perturbation.

Le récit commence dans une gare, avec un scénario habituel, c'est-à-dire que des gens attendent un train qui n'arrive pas. Le retard se prolonge, ce qui conduit le narrateur à se remémorer les trains français et leur ponctualité, l'histoire du chemin de fer canadien, avant de décrire le lieu dans lequel il se trouve. Tout en luttant pour ne pas s'endormir, il remarque que la salle se dépeuple peu à peu. On comprend alors que certains passagers, de guerre lasse, s'en vont alors que d'autres s'endorment, ce qui est un phénomène somme toute assez connu, mais la torpeur dans laquelle sombre le narrateur fait naître l'angoisse. Il a en effet constaté – ou imaginé? – une étrange simultanéité entre le départ des uns et l'endormissement des autres :

Du fond de ma léthargie, je me rendais compte que loin d'être réservé à mon infortuné compagnon d'attente, la scène se répétait et que le dépeuplement du lieu répondait toujours au même scénario : dès qu'un voyageur se perdait dans le sommeil, il s'en trouvait un autre pour se lever comme s'il n'y avait rien eu de plus pressant que de fuir le dormeur et de lui abandonner un ultime rictus de dédain. (N, pp. 67-68)

La suite est inévitable : le narrateur sent le sommeil le gagner, « l'impression d'ensablement » (N, p. 68) devient de plus en plus forte, il essaie de s'en dégager, mais il pressent déjà ce qui va arriver :

Vite parler. Briser le charme. [...] attirer l'attention de celui qui partageait mon banc, percer l'impassibilité qui ne me donnait de lui qu'une vague configuration.

---

<sup>8</sup> Roger BOZZETTO, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université d'Aix-en-Provence, 1992, p. 216, je souligne.

Ni visage ni secours. Je comprenais trop bien que tout à l'heure, tout de suite, il se lèverait et gagnerait la nuit après avoir versé sur moi l'expression de sa répulsion. (N, p. 68)

Pas de distorsion spatiale ici, ni de rupture de la continuité spatiale. La dislocation provient d'une part de la posture énonciative, étant donné que le narrateur est en train de s'endormir et que, en raison du demi-sommeil dans lequel il se trouve déjà, il peut imaginer toutes sortes de choses. D'autre part, la gare, cet espace quotidien, neutre, ce lieu de transition où l'on ne vient que pour mieux quitter la ville ou pour accueillir quelqu'un qui y arrive, devient le lieu d'une attente exacerbée. L'attitude solitaire généralement adoptée par les voyageurs (dans les gares d'Amérique du Nord tout au moins) où personne ne parle à son voisin (« l'impassibilité » empêche toute communication) y est en effet poussée à son paroxysme. Est-ce un simple glissement vers le sommeil ? La phrase suivante, qui décrit le geste de l'homme situé sur le banc en avant, peut en effet faire croire à un glissement vers la mort : « d'autant plus qu'il avait fait le geste d'enlever de la poussière sur ses manches avant de sortir et d'abandonner le voyageur endormi à une torpeur qu'on croirait définitive » (N, p. 67) Comme si, en quittant la gare, le voyageur emportait avec lui les quelques soubresauts qui maintenaient encore le dormeur en vie et qu'il le laissait aller à la poussière. Un rituel étrange, qui établit une correspondance entre le geste de se lever et celui de s'endormir, de quitter pour un temps la bulle protectrice qui nous protège de l'inconnu – se lever, n'est-ce pas ce que l'on fait en sortant du sommeil ? Quant à la répulsion, comment la comprendre ? Qu'est-ce qui la motive ? Tout simplement le fait que le lieu public n'est pas fait pour dormir dans nos sociétés ? C'est généralement dans l'espace fermé et intime d'une chambre, même s'il s'agit d'une chambre d'hôtel, que l'on accepte de dormir, de s'abandonner aux bras de Morphée. Mais là encore, il se passe parfois de drôles de choses.

### **Le bris de la cohérence spatiale**

C'est justement dans une chambre d'hôtel que se termine la nouvelle « L'existence et le charme ». Arrivé par « l'express de Québec de 18 heures » (N, p. 11) dans une ville qu'il n'a pas revue depuis très longtemps, le narrateur se met à déambuler dans les rues en anticipant le plaisir de retrouver des lieux déjà parcourus, mais il se retrouve soudain en terrain inconnu : « Comprenant alors que je m'étais dirigé trop à l'ouest, je me laissai pénétrer de la placide excitation du voyageur découvrant qu'il devra traverser un quartier inconnu avec l'attention

sereine due aux choses ordinaires. » (N, p. 12) Il est tout de même frappé par la construction de coopératives d'habitation dans un vieux quartier et par l'ambiance animée mais calme des rues où les gens ont l'air de connaître le bonheur de vivre ensemble, à sa plus grande surprise. Il se met alors à regretter son caractère asocial, qui lui fait rechercher la solitude partout, où qu'il aille, et imagine déjà les gestes routiniers qu'il posera une fois rendu à son hôtel. Les phrases suivantes nous laissent à penser qu'il s'est couché : « Je ne sais pas très bien à quel moment j'ai fermé le téléviseur. [...] C'est à peine si j'ai été surpris quand ils sont entrés par la porte donnant sur le balcon. Après tout je n'avais pas sommeil » (N, p. 16) Il passe donc la soirée à boire avec ses amis et à faire la fête. Au réveil, « il ne restait plus de la fête qu'une tonne de mégots, les verres vides et la bouteille de Nahe oubliés sur la commode ainsi qu'un retentissant mal de tête. J'eus un moment la douloureuse impression que rien de tout cela ne m'était arrivé. » (N, p. 18) Et quand il regarde par la fenêtre, il s'aperçoit que sa chambre, située au 17<sup>e</sup> étage, ne comporte pas de balcon. Il a donc dû rêver, et même fantasmer, puisqu'une chambre ne peut pas avoir un balcon la nuit et une simple fenêtre le jour, mais comment comprendre la présence des verres vides? Il faudrait pour cela admettre que l'espace peut se disloquer le temps d'une nuit, ce qui reviendrait à nier le postulat de cohérence spatiale.

Si l'espace littéraire est selon Roman Ingarden un espace « figuré », distinct à la fois de l'espace réel – celui que nous percevons autour de nous –, de l'espace idéal – comprenant une diversité de points tridimensionnels et formant l'objet des mathématiques –, et de l'espace de représentation – l'espace mental lié à la représentation intuitive d'objets –, ce qu'il a en commun avec tous ces espaces c'est d'être sans discontinuité. Pourtant, quand on observe le texte de près, on s'aperçoit qu'il comporte un certain nombre de « zones d'indétermination », de lacunes, de vides, de trous: « Les espaces explicitement et réellement figurés sont [...] séparés comme par des lacunes (Lucken); ils présentent pour ainsi dire des zones d'indétermination. Autant de situations qui sont tout à fait impossibles dans un espace réel.<sup>9</sup> » Il importe donc de prendre en considération l'activité du lecteur et en particulier le postulat de cohérence spatiale posé dès le début de la lecture d'un texte. Étant donné qu'une nouvelle ne présente qu'un nombre assez restreint de lieux, de pièces, d'objets, il va de soi que le lecteur ne se demande pas toujours si des liens existent effectivement entre tous les éléments spatiaux du récit. S'il est écrit que des gens

---

<sup>9</sup> Roman INGARDEN, *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. Slavica, 1983, p. 192.

entrent par « la porte donnant sur le balcon », on ne s'arrête pas de lire en se disant que c'est impossible. On sait que certains immeubles comportent des balcons contigus, il s'agit là d'un savoir pratique partagé par un grand nombre de lecteurs. Qui n'a pas vu une scène de film dans laquelle des gens se trouvant dans l'appartement voisin passent par-dessus la rambarde pour rejoindre d'autres personnes? Si la lecture nous amène à combler certains blancs spontanément, c'est parce que nous possédons une précompréhension de l'espace<sup>10</sup>, un savoir préalable à la lecture proprement dite. Comme le mentionne Ingarden, « [...] l'œuvre littéraire singulière, lorsqu'un contact vivant s'établit avec elle dans la lecture, ne semble présenter aucun lieu d'indétermination [...] <sup>11</sup>». Il importe toutefois de nuancer cette affirmation lorsque l'on parle de fantastique, car certains lieux d'indétermination y sont thématiques. C'est souvent parce qu'il est impossible de combler le vide que le lecteur ressent un effet d'étrangeté, basé en partie sur ce que j'ai appelé ailleurs le plaisir de l'indétermination<sup>12</sup>. Ici, c'est moins la présence d'un vide que le bris de la cohérence spatiale qui est au cœur du récit. Apprendre en fin de nouvelle que l'appartement ne possède pas de balcon nous oblige à remettre en question la construction spatiale que nous avons élaborée en cours de route. Il est facile de se dire que la scène a été rêvée, ce qui réduit à néant l'impossibilité logique. Mais il est aussi possible de saisir cette incohérence pour elle-même et de savourer ce moment de perplexité sur lequel nous laisse la fin du récit. Si la cohérence spatiale se disloque ainsi, c'est peut-être pour laisser advenir un espace littéraire ne répondant plus aux lois habituelles de l'espace. Du même coup, l'espace du balcon – cette forme qui a pris naissance dans l'esprit du lecteur, grâce à la précompréhension que ce dernier possède – retrouve l'une de ses caractéristiques essentielles, à savoir son élasticité.

## La dislocation des repères topographiques

---

<sup>10</sup> Paul RICOEUR s'est intéressé à la précompréhension de l'action, à sa configuration et à sa refiguration en cours de lecture dans *Temps et récit (Tomes I, II, III)*, Paris, Seuil, 1983-1985). Il est tout à fait possible de reprendre la réflexion en la déplaçant du côté de l'espace, comme le montre bien l'article de Benoit DOYON-GOSSELIN, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans Audrey CAMUS et Rachel BOUVET, dir., *Topographies romanesques*, PUR/PUQ, Rennes/Québec, 2011, p. 65-77. En effet, le lecteur n'aborde pas un texte sans avoir une certaine connaissance, pratique et intuitive, de l'espace, et c'est à l'aide de celle-ci qu'il refigure ce que lui est donné par le texte.

<sup>11</sup> INGARDEN, *op. cit.*, p. 281. Rappelons que cette notion a été reprise et développée dans la théorie de la lecture de Wolfgang ISER et qu'elle a été traduite en français par le terme de « blanc ». (*L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.

<sup>12</sup> Voir mon essai précédemment cité.

La nouvelle « Topographie » raconte l'histoire d'un homme de Québec qui vient d'acheter des souliers et qui pour cette raison a mal aux pieds. Pour rentrer chez lui, il doit aller du quartier latin au quartier Saint-Jean-Baptiste. Le marquage topographique est très précis au début de la nouvelle, puisque le narrateur mentionne qu'il a passé la porte Saint-Jean, qu'il va traverser l'autoroute Dufferin et qu'il descend la côte Saint-Augustin. On pourrait donc dessiner son trajet sur une carte sans difficultés. Il croise trois fillettes qui dansent à la corde, un spectacle tout à fait ordinaire. Même la chute de celle qui saute et se fait mal au genou est un accident de la vie de tous les jours. L'homme aux souliers neufs lui conseille de rentrer chez elle pour se faire soigner, mais la petite se met à hurler. Cela réveille un souvenir d'enfance, raconté au présent, et l'on ne sait pas trop si l'événement suivant – il croise à nouveau un trio de fillettes et la même chute se produit – appartient au présent ou au passé jusqu'à ce qu'on lise cette phrase : « Je reconnais le cerne pour l'avoir observé il y a deux minutes » (N, p. 109) Désespéré, l'homme ne tarde pas à s'enfuir. Mais à l'intersection suivante, la même scène l'attend : « Je voudrais courir, devancer la scène qui se prépare, j'en suis incapable : mes souliers. » (N, p. 110) Il ne reconnaît plus l'endroit, la rue, alors que normalement, il devrait être tout près de chez lui : « Sur la maison d'angle, on voit la trace de la plaque rectangulaire qui a jadis indiqué le nom de la rue, mais qui est tombée sans qu'on l'ait remplacée. » (N, p. 110) La répétition de la scène a provoqué une disparition des repères topographiques, comme si les souliers mal adaptés l'empêchaient d'avancer, comme s'il était condamné à faire du sur place :

Dans ce décor pareil en tous points aux précédents, je pourrais demander aux enfants  
où je me trouve. Mais déjà elles scandent distinctement  
*Am stram gram*  
et rien n'empêchera *la dislocation* de se produire  
*pic et pic et colé.* (N, p. 110, je souligne)

À la chute appréhendée de la petite fille correspond la chute de la nouvelle, qui laisse le lecteur plongé dans un no man's land aux tonalités de l'enfance. Plus rien ne subsiste à part cette idée de la dislocation, comme si la marche du récit, à l'instar de la marche de l'homme, était entravée par ce mauvais achat, les souliers trop étroits, comme si la topographie se défaisait, se disloquait au rythme des pas, au rythme de la ritournelle chantée par les fillettes.

## **La perturbation**



La nouvelle « Croquis à l'échelle » nous renvoie quant à elle à cette deuxième partie de l'affirmation de Bozetto au sujet du fantastique moderne: « Quelque chose d'absurde, d'irrationnel se produit certes, et n'est pas perçu comme irruption d'un ordre supérieur, mais plutôt comme un ennui, *comme une perturbation*; » (je souligne). C'est en effet ce qui se produit dans cette très courte nouvelle, dans laquelle une femme hésite avant de passer sous l'échelle posée contre un mur:

Depuis un bon moment déjà, elle l'a vue, l'échelle, créant avec le trottoir et le mur un triangle quelque chose – elle a oublié le vocabulaire de la géométrie, elle n'y comprenait rien et cela l'agace maintenant qu'elle perçoit géométriquement l'espace, bien qu'ici l'espace ne soit pas en cause, seulement l'échelle contre le mur – et personne pour en assurer la stabilité, au contraire : à son sommet, un peintre s'agite à masquer ce qui était depuis trente ans au moins la réclame d'un cola [...] (P, p. 29)

Le paragraphe continue ainsi, de manière hachurée, avec des bouts de phrases coupés par des tirets et des virgules, durant trois pages. Seul un petit paragraphe de quelques lignes se détache du reste et vient clore la nouvelle. Ce flux intérieur fragmenté met au jour les pensées intimes de la femme et dévoile un tiraillement entre son penchant superstitieux et son désir de le surmonter. Finalement, elle décide de passer outre sa peur et anticipe déjà l'avenir : « sans doute, la prochaine fois, se moquera-t-elle d'elle-même, évoquera-t-elle en riant les multiples détours jusqu'alors consentis pour éviter de passer sous une échelle » (P, p. 31) Le lecteur est invité à s'associer, naturellement, à ce ton moqueur vis-à-vis de la superstition qui ne laisse en rien présager l'issue de la nouvelle :

Elle émerge de l'autre côté. Quelque chose a changé. Elle, non, pas tant que ça. La rue, un peu. Elle manque trébucher sur les plaques tectoniques du trottoir. Les maisons riveraines expriment la vétusté la plus désolante. Elle se retourne : une échelle est appuyée contre un mur de briques à la peinture écaillée. Des fenêtres placardées, des ruines lui reprochent son geste irréfléchi. (P, p. 31)

Le passage sous l'échelle correspondait-il à une entrée secrète vers le passé? Ou vers un autre monde? Est-elle passée de l'autre côté du monde sans le savoir? Ce qui apparaît comme une chute imprévue n'est en réalité qu'une perturbation supplémentaire dans une série de perturbations, un tour de vis supplémentaire si l'on préfère l'allusion à Henry James. En effet, la présence du triangle à l'épithète oublié a causé plus d'un émoi : à la vue de l'échelle, puis de la réclame de cola, la femme a subi plusieurs formes d'oppression (chaleur, soif, mal aux mains à cause des sacs d'épicerie, angoisse) et s'est mise à remettre son couple en question (pourquoi est-ce toujours elle qui fait l'épicerie? et la cuisine? pour éviter les querelles? pourquoi en veut-elle

autant à Bernard?). Quant à l'expression « croquis à l'échelle », elle renvoie certes à un portrait à peine esquissé (en trois pages à peine), celui d'une femme passant sous l'échelle d'un peintre, mais c'est aussi une expression figée, comme tout ce qui relève de la superstition. Or, la fragmentation du discours montre un combat intérieur dans lequel c'est la rationalité qui prend le dessus. La femme ne montre aucun signe de peur suite à ce qui est advenu, les changements intervenus dans l'espace de la rue n'ont que peu d'effet sur elle (« Quelque chose a changé. Elle, non, pas tant que ça »). La dislocation s'est accomplie tout en douceur, tout comme les reproches émanant des ruines et des fenêtres, adressés d'un air bon enfant. L'effet de surprise est plus grand pour le lecteur que pour le personnage, dirait-on, ce qui est également le cas de la nouvelle de Bertrand Bergeron intitulée « Retour au parc ».

### **La mise en scène du quotidien**

C'est par un rituel, celui de la promenade quotidienne entre le parc du mont Royal et la maison, que commence la nouvelle « Retour au parc ». Le narrateur, qui s'exprime au « je », tente de décrire sa démarche, « morose ou mélancolique », une démarche qui n'a rien de naturel semble-t-il, mais on ignore pourquoi. Puis, une série d'inférences nous fait comprendre que Gil, sa compagne, n'a pas accepté la mort de leur jeune enfant, Claude, enterré au cimetière du mont Royal, et qu'elle a pris la voiture pour aller à la mer tout en faisant comme si l'enfant était toujours avec elle et envoyant des cartes postales à son mari resté en ville. Le rituel de la promenade quotidienne se clôt donc avec la lecture des banalités écrites par Gil sur la carte postale. Ce n'est qu'une fois rendu à la dernière page que le lecteur voit soudain la réalité se fendiller peu à peu et la vérité émerger:

Il se dit que cette écriture a tout du féminin, s'empêchant ainsi de reconnaître qu'il s'agit de son écriture à lui, que cette encre bleue est la sienne [...] que la voiture n'a pas quitté la cour. [...] sous le nom de Claude, ses dates de naissance et de mort, il faudrait en admettre un second, trois lettres seulement pour le prénom d'une femme qui n'aurait pu résister à ces souvenirs de traces rouges sur un visage d'enfant [...] (M, pp. 100-101)

Comme beaucoup de nouvelles fantastiques, celle-ci est faite pour être lue deux fois. Plutôt que d'évoquer comme Umberto Eco la présence de deux lecteurs modèles<sup>13</sup>, je préfère parler simplement de la lecture-en-progression et de la lecture-en-compréhension, pour reprendre la distinction faite par Bertrand Gervais dans *À l'écoute de la lecture*<sup>14</sup>. La relecture révèle en effet les dessous de cette « mise en scène » destinée à rendre la vie encore supportable (pour le personnage), mais aussi à piéger le lecteur. Les termes de *personnage*, *mise en scène*, *scénario* sont d'ailleurs donnés dès le début de la nouvelle, de même que la scission entre « celui qui fait et celui qui s'imagine regardant la démarche lente, le col relevé de l'imper, les mains dans les poches » (M, p. 95). On observe également une distorsion énonciative étant donné que le « je » du début cède vite la place à un « vous » (« vous revenez du mont Royal », M, p. 95), puis à un « il » (« il sélectionne ce qu'il voit lorsqu'il agit ainsi, tout son esprit se concentre sur une boîte aux lettres » M, p. 100). Ce qui était de l'ordre de l'énigme (« vous savez bien qu'il n'est plus possible pour [Gil] de vous accompagner lors de ces visites morbides au mont Royal » (M, p. 96) devient une explication des gestes du personnage. De la même façon, l'emploi du conditionnel (« Vous lui attribuez des instincts qui vous seraient étrangers, car elle vous aurait demandé la voiture » p. 96), qui glisse imperceptiblement vers le passé composé (« elle vous a demandé la voiture », p. 97), conduit à berner le lecteur. Quant à la répétition du verbe « sélectionner » (quatre fois en deux pages), elle ne fait pas que mettre en évidence la méthode utilisée par le personnage pour se leurrer lui-même, elle renvoie également à la démarche du lecteur lors de son premier parcours du récit, car lui aussi sélectionne parmi les phrases celles qu'il est capable de comprendre sur la base d'une cohérence spatiale et énonciative. Le lecteur progressant pour la première fois à travers ce texte se laisse en effet prendre par l'histoire qui lui est racontée sans s'apercevoir qu'un déni (celui de Gil, ne voulant pas accepter que son enfant est mort) en cache en réalité un autre (celui du narrateur, refusant d'admettre la disparition de sa femme). La

---

<sup>13</sup> Umberto ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, 315 p.

<sup>14</sup> Cette distinction recoupe, tout en évitant certains écueils, d'autres distinctions comme celles de lecture première/relecture ou encore de lecture heuristique/lecture herméneutique. Voir Bertrand GERVAIS, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, 238 p. En ce qui concerne l'effet fantastique, il est clair que celui-ci ne peut avoir lieu que dans le cadre d'une lecture-en-progression. En revanche, l'interprétation s'appuie sur une lecture-en-compréhension (Voir l'étude des interprétations de « Ligeia » d'Edgar Allan Poe dans le dernier chapitre de mon essai).

rupture, souvent située vers la fin du récit, occasionne dans bien des cas une relecture de la nouvelle.

### **La rupture et la faille**

Voici ce qu'affirme André Carpentier à ce sujet dans son essai intitulé *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique* :

Il y aurait scandale lorsque la raison commune et la démarche cognitive habituelle cessent de dominer la perception. La présence de ruptures de rationalités, de hiatus (étymologiquement : « béances, déchirures ») plus ou moins dicibles, souvent quasi innommables, et les effets inférés à partir de ces hiatus apparaissent scandaleux, comme paraît choquant tout ce qui, faisant irruption dans l'ordre rationnel, y résiste et transgresse la logique cognitive et cohésive. [...] En d'autres termes, ce n'est pas tant la déraison elle-même que la rupture de raison qui semble traumatisante.<sup>15</sup>

Certains textes fantastiques nous obligent à remettre un peu en question cette manière d'envisager la rupture, surtout en ce qui a trait à son effet sur le personnage, voire sur le lecteur. La nouvelle ayant pour titre « Failles » fournit un bon exemple de cette atténuation de l'effet produit, tout en stimulant une réflexion intéressante sur la question de la faille. Si, dans ce texte, le quotidien, l'ordinaire, la platitude, cèdent soudain la place à l'étrange, à l'insolite, à l'incongru, en revanche rien ne permet de prévoir la fin. Le texte ne donne pas d'indices, il n'y pas vraiment de réactions de la part du personnage qui, par ailleurs, ne possède aucune épaisseur psychologique. Au début, le pronom « il » (« l'absent » de la situation d'énonciation) désigne un homme ordinaire : « L'homme se trouve ordinaire. Peut-être sa voiture, quelconque, ou la route trop connue... Comment savoir? Ordinaire. » (T, p. 28) Puis l'emploi du « on », le pronom neutre, impersonnel par excellence, englobe le personnage dans une collectivité indéterminée : « Les voitures et les routes, si on les emprunte régulièrement, on finit par ne plus savoir. » (T, p. 28). Il est facile pour un lecteur de s'identifier au personnage, de percevoir la lassitude du quotidien, sa banalité. Les indéterminations apparaissent surtout dans les deux dernières pages de la nouvelle; elles y sont matérialisées en quelque sorte, puisque la route présente des trous, des failles, là où il ne devrait y avoir que des traits de peinture. La distorsion spatiale a beau être démesurée, le texte traite ce motif avec froideur, comme si une certaine distance était conservée par rapport à l'événement. Pour bien comprendre la manière dont le texte est construit, il faut observer en premier lieu la distorsion énonciative, qui précède la distorsion spatiale. Après

---

<sup>15</sup> CARPENTIER, *Ruptures, op. cit.*, pp. 98-99.

l'emploi du « il » et du « on », on passe soudain au « vous », un pronom qui semble renvoyer au personnage de la fiction – « Car enfin cette route [...] il vous arrivait de la trouver agréable » (T, p. 29). Puis, à la troisième page, un « je » intervient, qui renvoie au scripteur, à l'inventeur du récit, comme le montre la citation suivante : « [...] on s'imagine au centre d'un univers en noir et blanc. Des jours comme celui-ci même la plus douée des filles de madame Claude, on s'enlise dans une métaphore, je passe un moment en blanc et noir parce que je ne sais plus inventer le rire puissant de Gérard » (T, p. 30). Mais ce pronom semble également renvoyer par moments à l'homme ordinaire, celui qui se trouve derrière son volant (« il me semblait que la peinture, sur cette route-ci, celle de la deuxième semaine, il me semblait qu'on avait peint ces traits en jaune » (T, p. 30)). Qui peut en effet connaître les changements subis par la route à part le conducteur de la voiture dont il est question depuis le début du récit? Seulement, plus on avance, plus la route se met à rétrécir. Les bandes jaunes se transforment pour devenir de véritables failles au milieu de la chaussée:

Et les fentes du revêtement, les failles qu'on associait aux lignes brisées au centre de la chaussée, il ne s'agissait pas d'un leurre ou d'une hallucination. Maintenant que vous vous approchez des traits sur l'asphalte, vous voyez bien que ces fissures sont profondes, béantes, une sorte de crevasse sans fond au beau milieu de la route. Si, par imprudence, vous aviez l'audace d'y engager un pneu de la voiture, l'espace laissé par la béance de cette faille emporterait le véhicule tout entier, et vous avec. (T, p. 34)

Au lieu de créer un choc chez le conducteur de la voiture, cette configuration étrange de la route le laisse plus ou moins indifférent. Il regagne l'intérieur de sa voiture et continue malgré tout à rouler, jusqu'au moment où il n'y a plus suffisamment de place pour la voiture : « vient un moment où la carrosserie se pose sur l'asphalte, où les roues tournent à vide de chaque côté de la voie, vient un moment où, vous avez raison, mieux vaut retirer la clé de contact. » (T, p. 35) Il faut bien l'admettre : le « scandale de la raison » auquel renvoient les failles au milieu de la route ne provoque aucune réaction chez le personnage. C'est plutôt le lecteur qui se trouve interpellé par ces trous béants, ces transformations inexplicables du décor quotidien qui l'amènent à relire le texte pour mieux comprendre ce qui s'est véritablement passé.

En effet, lors d'une lecture-en-compréhension, un certain nombre de remarques anodines peuvent déclencher de nouvelles interprétations, comme cette affirmation à première vue assez insignifiante : « l'ennui ou bien le vide c'est pareil » (T, p. 30). Comme le récit décrit justement une vie ennuyante, monotone, routinière, où rien n'arrive jamais, on peut faire l'hypothèse que c'est pour cette raison que le vide se matérialise à la fin, sous la forme de failles, de trous dans la

route. C'est un vide physique, inattendu, qui semble provenir tout droit de la comparaison entre l'ennui et le vide. De la même façon, les glissements entre les pronoms « il », « on », « vous » et « je » entraînent une série de confusions qui rendent à première vue la signification assez opaque. On est en droit de se demander si ces recommandations adressées au « vous » :

« Regardez comme les lignes brisées au milieu de la route, les lignes brisées les lignes continues les lignes doubles regardez comme toutes ces traces sont blanches usées par endroits peut-être mais blanches. » (T, p. 30)

« Je ne dis pas ralentissez, c'est inutile, mais regardez. » (T, p. 31)

ne visent pas également le lecteur, qui ferait mieux d'arrêter son attention sur ces signes habituels, en noir et blanc, étant donné que leur sens s'apprête à subir une étrange transformation. Le remplacement des lignes jaunes par des lignes blanches, par un décor en « noir et blanc », n'évoque-t-il pas les lignes écrites en noir sur blanc, les caractères décodés lors de la lecture ? À l'image des trous noirs, les trous blancs de la route formés par les traces de peinture semblent vouloir entraîner avec eux le lecteur qui accepte de se laisser prendre au vertige des interprétations plurielles. L'image qui subsiste, celle d'une route qui se rétrécit, fait penser à cette illusion d'optique née de la perspective, qui nous fait voir un ruban noir devenant de plus en plus fin au fur et à mesure qu'il s'approche de la ligne d'horizon.

S'asseoir sur le banc d'une gare, déambuler dans les rues, coucher à l'hôtel, passer sous une échelle, marcher pour rentrer chez soi, conduire une voiture, autant de gestes banals qui renvoient à des manières communes d'occuper ou de parcourir l'espace, très éloignés des thèmes et motifs auquel l'espace fantastique nous avait habitués (la chambre ou la rue effacées de l'espace, le dédale, l'espace intercalaire, etc.). Certains éléments subsistent néanmoins, comme ce moment privilégié du passage de la veille au sommeil (« Les gares de la nuit », « L'existence et le charme »), le procédé de la répétition d'une scène (« Topographie ») ou d'un rituel (« Retour au parc »), la superstition (« Croquis à l'échelle »), l'effacement des repères topographiques dans la rue (« Topographie »), le rétrécissement de l'espace (« Failles ») ou le refus de croire à la mort de la femme aimée (« Retour au parc »). Toutefois, ces perturbations adviennent dans des parcours des plus ordinaires et ne suscitent pas d'émotions fortes chez les personnages. C'est du côté du lecteur qu'il faut se tourner si l'on veut bien comprendre l'effet produit par ces nouvelles fantastiques. S'il n'est plus question de frissons, de sentiment de vertige, de peur, voire d'horreur, en revanche, on peut s'interroger sur la réaction du lecteur face à la perception décalée de la

réalité quotidienne que proposent ces récits. Certains nous font revisiter certains lieux que l'on a tendance à considérer sans importance, au point d'être considérés comme des non-lieux<sup>16</sup> (gares, chambres d'hôtel, rues), alors que d'autres nous amènent à prendre conscience de la manière dont nous lisons les textes littéraires. Le plaisir de l'indétermination est lié dans la plupart des cas à ces infimes failles dans la stabilité de l'espace environnant. Il s'agit plaisir très intellectuel, qui ne repose plus sur l'impression de perdre pied face au scandale de la raison, mais sur celle de saisir l'espace à l'instant même où il commence à se disloquer, cet instant éphémère où l'on peut à la fois apercevoir les « ficelles » de sa construction et le rôle que nous tenons, en tant que lecteurs, dans cette construction. Il faut bien voir en effet que si les failles, les coïncidences, les incohérences, ou encore l'élasticité de l'espace parviennent à nous affecter autant, c'est bien parce que nous considérons l'espace figuré, littéraire, à l'aune de l'espace quotidien.

### Bibliographie

- AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p,
- BELLEROSE Jonathan, «Le fantastique comme "poétique de l'égarement": l'espace piégé», mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, 124 f.
- BERGERON Bertrand, *Maisons pour touristes*, Québec, L'Instant même, 1988, 144 p.
- \_\_\_\_\_, *Transits*, Québec, L'Instant même, 1990, 129 p.
- BORDELEAU Francine, « Bertrand Bergeron : l'écriture de la logique et du hasard », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 36, 1993, p. 89-94.
- BOZZETTO Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université d'Aix-en-Provence, 1992, 278 p.
- BOUVET Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, PUQ, 2007 [1998], 252 p.
- CARPENTIER André, *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. Erres essais, 2007, 159 p.
- \_\_\_\_\_, *Rue Saint-Denis*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1978], 144 p.
- DOYON-GOSSELIN Benoit, «Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans Audrey CAMUS et Rachel BOUVET, dir., *Topographies romanesques*, PUR/PUQ, Rennes/Québec, 2011, p. 65-77.
- ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, 315 p

---

<sup>16</sup> Voir l'essai de Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p,

- GERVAIS Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, 238 p.
- GRÉGOIRE Claude, dir., *Le fantastique même. Une anthologie québécoise*, Québec, L'Instant même, 1997, 239 p.
- INGARDEN Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. Slavica, 1983, 346 p.
- ISER Wolfgang, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.
- LORD Michel, *La logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 360 p.
- MORIN Lise, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996, 287 p.
- PELLERIN Gilles, *Principe d'extorsion*, Québec, L'Instant même, 1991, 181 p.
- \_\_\_\_\_, *Ni le lieu ni l'heure*, Québec, L'Instant même, 1987, 174 p.
- PELLETIER Julie, « La création d'un effet fantastique dans les nouvelles québécoises contemporaines », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, 79 f.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit, Tomes I, II, III*, Paris, Seuil, 1983-1985.