
Esthétique de l'hésitation et de l'incertain dans la littérature fantastique belge : *La Truie* de Thomas Owen et *Malpertuis* de Jean Ray

Bacary Sarr¹²⁷

Université Cheikh Anta Diop de Dakar
(Sénégal)

Cette étude analyse quelques possibilités esthétiques dont le texte fantastique est porteur. Elle interrogera plus particulièrement le fonctionnement de l'hésitation fantastique et de l'incertain dans deux textes phares de la littérature fantastique belge de langue française. En effet, les délimitations et les contours de l'hésitation tels que les ont opérés les théoriciens du fantastique n'épuisent pas les dimensions du phénomène de l'hésitation et ne semblent pas entièrement opérationnels dans ces deux textes. Il s'agit donc de réexaminer le phénomène de l'hésitation fantastique dans toute son ambiguïté sémantique et fonctionnelle.

Quels sont les éléments soumis à l'hésitation fantastique ? Quels sont les procédés de déstabilisation du lecteur que mobilise le texte fantastique, qui mettent le lecteur devant un dilemme quant à la saisie des codes de transmission du sens ? Quelles sont les difficultés du lecteur à déchiffrer le texte fantastique traversé par le malaise et l'incertitude sémantique ?

¹²⁷ Bacary Sarr est maître de conférences à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Ses domaines de recherche sont : la littérature comparée / littérature francophone, littérature fantastique, roman policier, interculturelité ; formation des identités, pratiques culturelles et langagières, diversité culturelle, littérature francophone (belge, suisse romande, canadienne, négro-africaine, maghrébine), la francophonie, la littérature et le cinéma et la littérature et les arts plastiques.

1. DU FANTASTIQUE ET DE L'HÉSITATION

Il convient d'éclairer la relation entre discours fantastique et hésitation fantastique. Deux notions qui sont souvent dans une relation métonymique mais qui peuvent aussi coexister dans un rapport de contiguïté figuré par un mouvement de cause à effet. Cela veut-il dire que dans un cas comme dans un autre, l'hésitation est déterminante pour qu'il y ait fantastique ? Les théoriciens ne semblent pas clairs sur le statut de ces deux notions.

*L'Introduction à la littérature fantastique*¹²⁸ de Tzvetan Todorov présente quelques définitions dont celle qui stipule que « *Le fantastique, est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel* »¹²⁹.

Selon George Castex : « *Le fantastique ... se caractérise... par une intrusion brutale du mystère dans le cadre la vie réelle.* »¹³⁰. Pour Louis Vax, « *le récit fantastique... aime nous présenter, habitant le monde où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable* »¹³¹. Roger Caillois quant à lui affirme : « *Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne* »¹³².

On peut constater, à la lecture des analyses de Todorov, qu'il situe l'hésitation entre le lecteur et le personnage tout en reléguant au second plan le rôle, pourtant fondamentalement important, que joue le narrateur pour la mise en corrélation du lecteur et du personnage engagés dans la dynamique de l'hésitation... Autrement dit, la catégorisation des thèmes du fantastique qu'opère Todorov, et qui est lisible dans ce qu'il appelle « les thèmes du *je* et les thèmes du *tu* » (c'est moi qui souligne), n'épuise pas le fonctionnement du discours fantastique au regard de l'importance qu'y prend le jeu du narrateur ; ce dernier introduisant une complexe ambiguïté dans le jeu de l'hésitation. C'est cette ambiguïté qu'Irène Bessière souligne avec plus de netteté :

¹²⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁰ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1952, p. 8.

¹³¹ Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, P. U. F (Coll. Que sais-je), 1960, p. 5.

¹³² Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

*L'ambiguïté du fantastique est celle-là même du rapport destinataire Destinateur. Le narrateur commande une certaine lecture (on s'y plie ne serait-ce qu'en suivant l'ordre numérique des pages) mais le lecteur, au long de sa lecture reconstitue contre l'ordre du réel, l'ordre du vraisemblable. L'ordre du livre et l'ordre du réel sont distincts (la fiction initiale de l'histoire rapportée le souligne) ; le thème fantastique n'est ici rien d'autre que la marque de l'investissement du premier par le second.*¹³³

Il apparaît que si la tradition fantastique nous offre un vaste répertoire de définitions, ce cadre ne nous permet pas de les répertorier toutes, la question de l'hésitation fantastique est au cœur du discours fantastique. Qu'elle soit saisie à partir de la trilogie que forment narrateur-personnage-lecteur ou à partir d'un point de vue qui dissocie cette trilogie, l'hésitation semble issue d'une dynamique narrative réglée dans le temps et dans l'espace. Par conséquent, où situer la source de l'hésitation fantastique ? Comment se transmet-elle ? Quel en est le principal moteur ?

2. QUI HÉSITE DANS LE DISCOURS FANTASTIQUE ?

Si nous considérons le principe de l'hésitation fantastique dans un système narratif régi par un narrateur, un personnage et le lecteur, une telle perspective achoppe sur plusieurs impasses : le personnage peut être soumis à une hésitation face à des événements et une situation auxquels le narrateur « représenté » participe avec une conscience claire de ce qui arrive au personnage. Dans une telle configuration, seul le personnage, et éventuellement le lecteur, n'arrive pas à se décider dans le cas où l'hésitation de ce dernier serait beaucoup plus liée à la situation du personnage qu'à celle du narrateur par rapport aux événements. En somme, dans ce premier cas, le lecteur ne peut pas faire confiance à la lucidité du narrateur et donc ne peut entrer dans la logique de perception du personnage. Cette première considération permet d'en établir une deuxième. En effet, il est des récits où le lecteur ne semble plus faire confiance au personnage (ou personnage-narrateur) lui-même, lorsque celui-ci affiche une étrange familiarité avec l'inacceptable ou l'insolite. Une telle attitude du personnage serait apparentée au délire sérieux des fous. Enfin, il existe un troisième cas d'hésitation ; celui-ci semble plus ambigu car il inscrit le narrateur comme instance de

¹³³ Irène Bessière, *Le récit fantastique la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 166-167.

distribution et d'élucidation du surgissement du fantastique et de sa neutralisation. Dans cette situation, les intentions du narrateur sont difficiles à cerner puisque le fantastique peut être ici la représentation d'une relation particulière du monde du personnage ou du narrateur, ou bien une subtile stratégie, un jeu-piège auquel se livre le narrateur pour faire participer le lecteur.

La Truie et *Malpertuis* présentent deux cas d'hésitation dont la configuration affiche une mobilité au niveau des éléments soumis à l'hésitation.

Dans *La Truie*, un remarquable dispositif est installé par le narrateur, qui est ici un « narrateur représenté ». Ce récit à la troisième personne met en scène un personnage- voyageur qui est contraint de faire une escale dans un cabaret parce qu'il est victime d'illusions optiques sur la route :

*Arthur Crowley avait déjà ralenti son allure. A chaque instant maintenant, il lui fallait freiner brusquement devant d'imaginaires obstacles. Il croyait voir tantôt l'arrière d'un camion non éclairé ou un arbre en travers de la route, ou même des choses déraisonnables en ces lieux, un corbillard, une troupe de jeunes scoots à bicyclette... Il comprit qu'il ne pouvait surmonter la lassitude nauséuse qui le gagnait.*¹³⁴

C'est dans le cabaret Coquelicot qu'Arthur Crowley sera amené à « jouer la Truie », un jeu qui donne au gagnant le « droit d'aller voir la truie » :

- Vous jouez avec nous ?
 - D'accord. Mais en quoi consiste le jeu ?
 - C'est un secret.
 - Mais encore ?
 - Le gagnant emporte le droit d'aller voir la truie ;
 - Qu'est-ce que c'est ?
- On le sait si on gagne.*¹³⁵

Tout semble montrer ici le mécanisme d'un jeu, entre le personnage, le narrateur et les clients du *Coquelicot*. Mais seul le narrateur et les clients connaissent les règles du jeu et ses dessous. De par cette posture, ils peuvent jouer de la naïveté du personnage et du lecteur, même si ce dernier sait qu'il est en situation de jeu. L'ignorance de la règle du jeu provoque toujours une forme d'angoisse, de vertige, qui est apte à prendre les acteurs « profanes » au piège des coulisses du jeu. Ainsi, Arthur Crowley déclaré gagnant est contraint d'aller visiter la truie dans

¹³⁴ Thomas Owen, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 16.

la ferme voisine, en compagnie de la patronne. Paradoxalement, seul Crowley doit voir la truie, la patronne l'ayant abandonné seul, à l'entrée de la ferme :

Dans le fond, une porte basse. La porcherie, sans aucun doute. Il tira un loquet et poussa doucement.

*Une odeur d'étable lui sauta au visage et le faisceau de lampe, projeté dans l'ombre de ce lieu, lui révéla sur la paille blonde une masse rose pâle qu'il distingua mal tout d'abord. Mais il dut bientôt se rendre à l'évidence. Il y avait là, couchée en chien de fusil, une femme nue, sans âge, une tignasse blonde, des épaules grasses, un gros derrière mou.*¹³⁶

Arthur Crowley n'est pas dupe, ce qu'il a vu, ce n'est pas une truie, mais une femme et pourtant il est pris par un « définissable malaise » : malaise d'avoir vu une femme, ou plus précisément une femme-truie. Cette confusion est soutenue par les grognements de la femme : « *Génée dans son sommeil par la lumière crue, la femme se détendit, grogna, fit mine de se retrouver...* ». ¹³⁷Ainsi le personnage hésite sur « la nature de cet événement », sur la réalité ou non de ce qu'il a vu : « *Il éteignit la lampe et battit en retraite démoralisé. Qui était cette épave ? Que faisait-elle là ? A quelles abominables contemplations était-elle vouée ? Comment une telle chose était-elle possible ?* » ¹³⁸

S'il est bien remarquable que le personnage hésite dans ce jeu de confusion et de tromperie, le narrateur installe lui aussi une complicité qui contamine le lecteur ; cette contamination prend sa source au niveau des associations absurdes et la confusion des registres qu'utilise le narrateur pour faire jouer le paradoxe : « *La truie* » lui enlaçait les jambes de ses gros bras roses, le faisait basculer auprès d'elle, dans la litière, poussait des cris de plaisir »¹³⁹. Ces heurts que produisent les mots finissent par entraîner le lecteur dans le jeu des ambiguïtés et des confusions. Le tour est joué, et tout le monde devient acteur du jeu. Mais ce jeu a cette particularité d'enfermer les acteurs dans leur spectacle et de leur faire oublier qu'ils sont en train de jouer :

– Le spectacle de cette malheureuse créature l'obséda toute la nuit. Son imagination, traumatisée par cette vision qu'il se reprochait à présent d'avoir abrégé par lâcheté, nourrit son sommeil de cauchemars d'une tristesse

¹³⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 19.

*déchirante. Le sort de cette séquestrée, traitée comme une bête, le remplissait de honte contre lui-même.*¹⁴⁰

Même le narrateur semble se perdre dans le jeu des confusions et hésite en même temps que le lecteur. Mais sa position, relativement objective par rapport au récit, laisse penser qu'il détient ici une grande partie des ficelles du jeu. De même, le statut de récit à la troisième personne devrait édifier le lecteur sur la position à adopter face aux événements. Ce qui guette le récit, c'est une distorsion au niveau de la communication entre narrateurs, personnages et lecteurs, d'autant plus que le lecteur est tenté d'opter librement pour une position détachée du système de communication. Mais rien de tel ne se passe dans le dispositif de *La Truie*. Autant le personnage est dérouté par le flottement entre la femme et la truie, autant aussi le lecteur hésite sur le discours que tient le narrateur et sur ce qui arrive au personnage. Les propos du personnage à la fin relancent l'incertitude chez le lecteur :

La truie s'était couchée sur le flanc, lui montrant son ventre mamelu. Tout allait bien. Pas d'erreur possible. Son imagination seule avait créé cette méchante histoire.

*Et cependant, cependant... Mais où donc était passée la bicyclette de dame qu'il avait vue la veille contre le mur ?*¹⁴¹

On le voit, le lecteur de *La Truie* tente vainement de déjouer les pièges qui lui sont tendus grâce à la puissance de séduction du narrateur. Ce dernier étant tantôt omniscient, tantôt dans la même zone d'hésitation que le lecteur et le personnage.

Malpertuis de Jean Ray présente un cas d'hésitation plus spectaculaire, mais moins tranché quant à l'identification de l'élément qui hésite. L'histoire de cette sombre demeure, écrite par la « main tremblante » du narrateur n'est rendue possible que grâce à un cambriolage de ce dernier dans la maison des « pères blancs » ; un cambriolage qui a pour objet un ensemble de documents secrets qui ont été rédigés et consignés sous forme de mémoires par les pères, à une période qui n'est pas vraiment précise dans le récit. Ainsi, il se pose ici un problème de transcription, ou plus précisément de lecture et de médiatisation de l'information dans *Malpertuis*. Qui a écrit l'histoire de *Malpertuis* ? Est-ce le narrateur ou les différents « je » qui tiennent le discours dans les quatre mémoires ? Le narrateur-cambrioleur se situe au même niveau narratif que les autres scribes : « *En cinquième et dernier*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

lieu, je suis obligé de me mettre au rang des scribes qui ont donné à Malpertuis une place dans l'histoire des terreurs humaines.»¹⁴² Ce récit inscrit d'emblée des enjeux de l'hésitation au niveau du lecteur, du narrateur, et des personnages dans *Malpertuis*, car il présente une mobilité du « je » qui ôte tout de suite au lecteur les repères lui permettant de soutenir une crédibilité du récit. Cette mobilité est d'autant plus manifeste que le narrateur se dissimule constamment derrière les instances narratives qui assument le discours dans les quatre documents. Mais cette dissimulation est en même temps contestée, puisque le narrateur s'impose aussi comme lecteur et coordonnateur des manuscrits ; ce qui lui donne une autorité et une personnalité dans l'élucidation du mystère dans *Malpertuis* :

Je partirai bientôt.

Avant de partir pour cette expédition qui me fait plus trembler que tous les autres de mon aventureuse existence, j'ai relu une dernière fois les pages de cette histoire maléfique et j'ai apporté d'ultimes retouches à leur coordination. Il faut en effet que tout soit bien en ordre pour le cas où...¹⁴³

Le narrateur garde deux positions incertaines : celle de narrateur autorisé, qui rend possible le récit et celle de comparse qui mettrait en gros plan la configuration des différents manuscrits. Cette situation lui permet d'esquiver le danger qu'il y a à dire l'histoire de Malpertuis :

Malpertuis ! C'est la première fois que le nom coule, d'une encre lourde, de ma plume terrifiée. Cette maison imposée comme point final de tant de destinées, par des volontés terribles entre toutes, je ressens l'image ; je recule, j'atерmoie, avant de la faire surgir au premier plan de ma mémoire¹⁴⁴

Le narrateur possède également l'opportunité de tendre la main au lecteur, faisant de lui son substitut dans l'opération de lecture. Ainsi, cette angoisse du narrateur principal, peut se transposer sur le lecteur et l'installe dans la zone de l'hésitation. Celle-ci est circonscrite par la représentation du contenu horrible, dont les documents sont porteurs, et les conséquences que le sujet peut subir en éclairant l'énigme qui sourd dans les documents. Une telle proximité du lecteur et du narrateur occasionne une logique narrative suspecte qui emprisonne le lecteur dans une espèce de prison-liberté par rapport à l'information narrative. Pascal Durand cerne cet embarras du lecteur dans ces propos :

Productrice d'un effet de nécessité qui tend à réduire l'arbitraire (relatif) de la fiction, cette stratégie formelle contribue de plus en plus au déploiement du

¹⁴² Jean Ray, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 35

*procès énonciatif, au terme duquel s'opère la substitution à la logique rationnelle (celle du lecteur et de son représentant dans le texte) d'une logique autrement déviante, d'autant plus puissante qu'elle seule permet d'intégrer en toute cohérence les éléments fantastiques orchestrés par le récit. Logique torve et insécurisante, en ce qu'elle s'impose insidieusement au lecteur comme la seule acceptable dans un monde régi par l'énigme et le non-sens.*¹⁴⁵

Malpertuis met en œuvre un cas d'hésitation assez singulier, puisque cette dernière ne se place plus uniquement dans le cadre du narrateur, du personnage ou du lecteur. Le champ de l'hésitation s'élargit ici jusque dans les supports de l'information narrative, que constituent les documents-manuscrits rédigés par d'autres narrateurs, d'autres « je ». Cette pluralité de « je » partage avec celui du récit principal la même incertitude et la même angoisse dont l'acte de lecture porte la marque. Si *Malpertuis* figure, par la lecture-transcription de ces manuscrits, une problématique de la représentation, il installe en même temps un « protocole de lecture » pour reprendre Pascal Durand. Cette stratégie décentre l'hésitation jusqu'au niveau des « je » narratifs des quatre manuscrits. L'hésitation est d'autant plus poignante que les instances narratives des documents sont prises dans l'angoisse de dévoiler un secret dangereux à dire dans l'écrit. Cette peur de dire le terrible, le monstrueux, déborde dans l'espace narratif du « je », du narrateur-cambrioleur qui présente, coordonne et réécrit la substance des manuscrits. D'une telle tourmente scripturale, le lecteur ne sort pas indemne. L'acte de lecture étant intimement lié à l'acte de lire, il se produit ici un mouvement d'hésitation généralisée.

Malpertuis serait-il l'histoire d'une hésitation entre lire et écrire ou entre écrire et lire ? On est tenté de soutenir cette interrogation ouverte, d'autant plus que le narrateur-cambrioleur, lecteur des manuscrits, est en même temps le deuxième scripteur des manuscrits ; et qu'en plus le lecteur du récit du cambrioleur tente d'écrire à sa manière l'histoire de *Malpertuis*. Or, prendre en charge l'histoire de *Malpertuis* dans son procès énonciatif, c'est faire une effraction dans la zone du mystère minée par l'incertitude du savoir qu'on livre. Ainsi, narrateurs, personnage et lecteurs entrent dans un jeu de reflets, de miroirs qui relativisent les pôles conventionnels de l'hésitation fantastique dont

¹⁴⁵ Pascal Durand, « La raison de gigognes. Un parcours de la ruelle ténébreuse (Jean Ray) » in *Le conte* (colloque d'Albi, G. Mauzand éd.), Toulouse, C. A. L. S, 1987, p. 221.

Particulation est soutenue uniquement par les personnages et les lecteurs.

3. LE DILEMME DU LECTEUR DE *MALPERTUIS* ET DE *LA TRUIE*

Si l'hésitation et l'incertitude constituent des mobiles privilégiés du fantastique, ces deux phénomènes peuvent-ils se produire sans une mise en orbite de la position du lecteur ? Autrement dit, le fantastique se produit-il sans une mise en scène réglée et orientée vers le lecteur ? Une telle interrogation met en avant la prise en charge de la valeur de l'effet recherché dans l'élaboration du discours et de l'univers fantastiques. Le point de vue d'Edgar Poe prend dans ce sens toute sa pertinence :

Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire. Parmi les innombrables effets ou impressions que le cœur, l'intelligence, ou plus généralement, l'âme est susceptible de recevoir, quel est l'unique EFFET que je dois choisir dans le cas présent ?

*Ayant donc fait choix d'un sujet de roman et ensuite d'un vigoureux effet à produire, je cherche s'il vaut mieux le mettre en lumière par les incidents ou par le ton, ou par des incidents vulgaires et un ton particulier... Et puis autour de moi, ou plutôt en moi-même les combinaisons d'événements et de ton qui peuvent être les plus propres à créer l'effet en question.*¹⁴⁶

L'effet dont il s'agit pour le corpus choisi dans cette étude, est un effet partagé et ou transmis par le personnage au lecteur, ou bien par le texte-lui-même au lecteur grâce à la position stratégique du narrateur vis-à-vis de ces deux instances. Cela signifie que du texte se dégage un effet d'angoisse et d'incertitude qui vise à subjuguier le lecteur. Il se produit à ce moment-là une rencontre entre une stratégie de crédibilisation insidieuse du texte et un sentiment d'attente mêlé d'angoisse du lecteur. C'est ce problème que Pascal Durand exprime en ces termes :

Par ailleurs, l'effet d'angoisse propre au genre ne me paraît pas exclusivement suscité par la nature des contenus. Aucune évocation d'un monstre ou d'une situation horrible, fut-elle des plus précises, n'y suffira si elle n'est pas souterrainement réglée – crédibilisée – par une stratégie d'écriture, relevant d'une organisation formelle du contenu, écriture – piège par laquelle le malaise arrive au lecteur, sans qu'il soit toujours possible d'en cerner l'origine ou la cause

¹⁴⁶ Edgar Allan Poe, « La genèse d'un poème » in Edgar Allan Poe (Contes-Essais-Poèmes), Paris, Laffont(Coll. Bouquins), 1989, p. 1008.

(incertitude dont jouent à l'extrême certains textes modernes, comme ceux de Borgès ¹⁴⁷

Dans *Malpertuis*, les interventions du « narrateur supérieur » (le cambrioleur), le long du récit, témoignent d'une gestion maîtrisée de la narration, de l'information. Plus fondamentalement, ces interventions sont une volonté de communication avec le lecteur. Le narrateur tient le lecteur de très près pour lui tendre le piège de la participation affective : « Il me faut retourner en arrière pour que l'on puisse comprendre. Il n'y a jamais à *Malpertuis*, de visiteurs autres que j'ai nommés, à l'exception toutefois d'une écriture tellement falote que la plupart des habitants continueront toujours d'ignorer. »¹⁴⁸ La stratégie du narrateur consiste à mettre en branle l'effet de terreur, à faire partager son angoisse au lecteur et à l'amener à adopter son point de vue :

Malpertuis ! C'est la première fois que le nom coule, d'une encre lourde, de ma plume terrifiée. Cette maison imposée comme point final de tant de destinées humaines, par des volontés terribles entre tout, j'en repousse encore l'image ; je recule ; j'atermoie ; avant de la faire surgir au premier plan de ma mémoire.
¹⁴⁹

Dans *La Truie*, le lecteur est victime de la mise en scène d'une illusion, d'une confusion monstrueuse. L'énoncé est d'autant plus déroutant que les acteurs participent de manière concertée à créer cette confusion entre la femme et la truie :

La truie lui lançait les jambes de ces gros bras roses, le faisait basculer auprès d'elle, dans les litières, poussait des cris de plaisir, auxquels se mêlaient les rires des compagnons de beuverie, surgis à son insu et se gaussant de lui méchamment, leur têtes hilares et grossières se pressant dans l'embrasure de la porte. ¹⁵⁰

Peut-on trouver une logique explicative à cette confusion ? Est-il possible qu'une femme soit confondue avec une truie, même dans une porcherie ? Le jeu est lancé : soit le lecteur accepte avec le personnage, la confusion des sens, soit il prend le goût du jeu de la confusion délibérée que le narrateur installe dans le récit. Même si le lecteur est conscient de l'absurdité de la présence de la femme (femme-truie) dans l'étable, la dynamique de séduction que le narrateur mobilise vers lui ne laisse aucune chance à sa lucidité. Par conséquent, le lecteur de *Malpertuis* et

¹⁴⁷ Pascal Durand, article déjà cité, p. 221.

¹⁴⁸ Jean Ray, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁰ Thomas Owen, *op. cit.*, p. 19.

de *La truie*, cède à une sorte de jouissance dans le leurre et l'ambiguïté où le mène le narrateur. Nonobstant l'alternative que *La truie* propose au lecteur, ce dernier reste irréfutablement pris dans les mailles d'une esthétique délibérément déroutante. Par contre, le comble de l'horreur, de la violence, mais surtout l'emprise du langage par la force de la description, la hauteur du ton installent l'effet de terreur chez le lecteur de *Malpertuis* : « *Tu partiras... Hélas ! Tu quitteras Malpertuis, mais Malpertuis te suivra dans la vie [...]* »¹⁵¹

Mais ce dilemme du lecteur, prend-il sa source dans le discours critique du lecteur, ou bien est-il inhérent à la pratique du discours fantastique ?

4. DÉCHIFFRER LE MALAISE ET DANS LE MALAISE

L'opération de lecture du discours fantastique est soumise à deux blocages épistémologiques. D'une part, le discours fantastique est la mise en scène d'un sujet ou personnage confronté à l'inconnu et qui se débat dans la spirale d'une contradiction incertaine. En ce sens, ce personnage est textuellement brouillé. D'autre part, lire le texte de cette mise en scène, c'est également se représenter à travers son regard, le drame d'une pensée logiquement flottante, comme le dit Charles Grivel :

Pour cette considération fort générale, il faut conclure donc que le fantastique suppose ce renvoi spectaculaire d'un récit dans l'œil. Il faut avoir vu ; pas tout et pas assez et cependant en suffisance...

*...Tout écran, en ce sens manifeste une feinte : il montre ce qui est déjà projeté, composé de ce qui s'oppose à lui sous forme de « réel » ; il constitue le spectacle à distance de sa source et la lui retourne ; ce retour « à la source » constitue la perception en anxiété : je vois là-dessus signifiant déjà presque nécessairement que je ne le savais pas. C'est donc l'écran qui constitue ce que j'y projette en inconnu.*¹⁵²

Or, s'il est certain que les textes ici étudiés mettent en œuvre une stratégie d'écriture apte à subjuguier le lecteur, l'opération de déchiffrement semble, dans une large mesure, tributaire de cet effet préalable entre texte et lecteurs ; en d'autres termes, l'effet de contamination que subit le lecteur projette une ombre dans son regard

¹⁵¹ Jean Ray, *op. cit.*, p. 173.

¹⁵² Charles Grivel, « Horreur et terreur : philosophie du fantastique » in *Cahiers de l'hermétisme* (colloque de Cerisy : La littérature fantastique), Paris, Albin Michel, 1991, p. 175.

critique. Ainsi, même si l'acte de déchiffrement requiert fondamentalement une distance vis-à-vis de l'objet considéré, la particularité du texte fantastique instaure un code de transmission du sens qui prend en charge le malaise du texte, celui du lecteur, mais aussi la lucidité de ce dernier. De ce fait, le malaise qui tisse le texte envahit la sphère du lecteur par un jeu de miroirs, et lui en fait porter logiquement le reflet de ce malaise. Tel est le cas dans *Malpertuis* où le lecteur est irréversiblement verrouillé dans l'espace et le climat improbable de la sombre demeure de sorte que tout le travail esthétique du narrateur concourt à produire cet effet fantastique dû à la présence du malaise dans l'univers cognitif du lecteur et dans son entreprise logico-sémantique :

*Sa façade est un masque grave où l'on cherche en vain quelque sérénité. C'est un visage tordu de fièvre, d'angoisse et de colère, qui ne parvient pas à cacher ce qu'il y a d'abominable derrière lui. Les hommes qui s'endorment dans ses immenses chambres s'offrent au cauchemar, ceux qui y passent leurs jours doivent s'habituer à la compagnie d'ombres atroces de suppliciés, d'écorchés vivants, d'emmurés, que sais-je encore ?*¹⁵³

Dans *La truie*, le malaise qui prend le personnage et dont il ne peut se débarrasser, provoque par la même occasion, chez le lecteur, le doute quant à la saisie des contours de cette réalité confuse :

*Il sortit à reculons, fasciné par cette bête dont la vue l'emplissait d'une indicible confusion. Il mesura l'étonnante duplicité du visage des choses, selon qu'il fait nuit ou que le soleil brille. Il aurait voulu trouver là des raisons d'apaiser son esprit, mais il ne se sentait qu'à moitié soulagé.*¹⁵⁴

En somme, si le texte fantastique élabore les conditions de sa lecture par le fait qu'il prend en charge un espace qui s'offre au regard critique, cette fonction échoue à débusquer l'énigme que pose l'univers fantastique. Mais opérer une rencontre entre texte fantastique et lecteurs, c'est aussi poser l'un comme repoussoir de l'autre. De ce point de vue, les textes analysés dans cette étude révèlent, de par leur forme et leur fonctionnement, des dimensions du fantastique qui assouplissent et élargissent en même temps les contours tracés par la tradition fantastique.

CONCLUSION

¹⁵³ Jean Ray, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁴ Thomas Owen, *op. cit.*, p. 20-21.

Dans cette étude, nous avons tenté de montrer les différentes entités qui sont soumises à l'hésitation fantastique dans le cadre d'un système narratif. L'analyse a montré que, autant la position du lecteur dépend de la relation qu'il entretient avec le personnage, autant la stratégie du narrateur participe à enfoncer le lecteur dans le piège de la contamination. Ainsi l'hésitation met le lecteur dans une position incertaine et lui ôte toute possibilité de décider de l'attitude à adopter face aux événements ainsi que le montre le dilemme du lecteur de *Malpertuis* et de *La truie*. Mais cette ambiguïté dans laquelle nage le lecteur est également due au fait que le texte fantastique est fondamentalement tissé par le malaise qui se transpose au niveau de l'activité critique du lecteur. Ce dernier se trouvant dans l'impossibilité d'exercer son activité critique grâce à la puissance de séduction qui se dégage du texte. Si le fantastique de Thomas Owen met en scène un dispositif narratif, destiné à prendre le lecteur au piège et l'installe dans une même zone d'hésitation que le personnage, le narrateur lui-même y joue un rôle de premier plan. Ce qui contraste avec le mécanisme utilisé par Jean Ray. Celui-ci installe la genèse de l'hésitation, de l'incertitude au niveau du contenu des documents. Ces derniers étant le point de relai entre leurs différents narrateurs et le narrateur principal de *Malpertuis*, c'est-à-dire, le cambrioleur de la maison des pères blancs. Par conséquent, le phénomène de l'hésitation embrasse un champ plus large que celui établi par Todorov : « *Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la réalité* ». ¹⁵⁵

¹⁵⁵ Tzvetan Todorov, op. cit. p. 46.

Ouvrages cités

- BESSIÈRE, Irène. 1974. *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse.
- CAILLOIS, Roger. 1956. *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard.
- CASTEX, Pierre-Georges. 1952. *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti.
- DURAND, Pascal. 1987. « La raison de gigognes. Un parcours de la ruelle ténébreuse (Jean Ray) » in *Le conte* (colloque d'Albi (G. Mauzand, éd.)). Toulouse : C.A.L.S. 218-231.
- GRIVEL, Charles. 1991. « Horreur et terreur : philosophie du fantastique » in *Cahiers de l'hermétisme* (colloque de Cérisy : La littérature fantastique). Paris : Albin Michel. 170-185.
- POE, Edgar Allan. 1989. « La genèse d'un poème » in Edgar Allan Poe *Contes-Essais-Poèmes*. Paris : Laffont (Coll. Bouquins).
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- VAX, Louis. 1960. *L'art et la littérature fantastique*. Paris : P.U.F.