

Fantastique, merveilleux et fantasmatique dans *Quand vient la nuit* de Daniel Sernine : la perméabilité des genres

Sébastien Sacré
Université de Toronto

Auteur d'une trentaine d'ouvrages, Daniel Sernine a, au cours de sa carrière, produit une œuvre riche et diversifiée, oscillant entre science-fiction, fantastique et fantasy¹. Publié en 1983, *Quand vient la nuit* est un recueil de nouvelles dans lequel il reprend, tout en les subvertissant, une série de thèmes canoniques du genre fantastique. Il s'agit d'un acte qu'il revendique ouvertement, comme en témoignent ses allusions, en paratexte, aux théoriciens du genre : « un clin d'œil à

¹ Terme de référence pour le merveilleux dans les romans contemporains.

Tzvetan... » (1983d, p.165) ou « À la mémoire de Honoré, Alexandre, Paul, Théophile, Ernst Theodor, Guy, Prosper, Gustav, Gérard, Auguste et Raoul. Qu'ils se retournent dans leur tombe... » (1983a [1981], p. 193). Le type de subversion qu'il opère dans ses nouvelles permet au fantastique de dépasser ses spécificités génériques pour se mêler au fantasmatique, au merveilleux ou, encore, au mythe.

Hésitation entre le naturel et le surnaturel (selon Todorov [1970]) ou intrusion brutale et scandaleuse du phénomène surnaturel dans le monde réel (selon Vax [1965] et Caillois [1966]), le fantastique semble pourtant difficilement se confondre avec le merveilleux qui, rendant compte d'un double mouvement de surprise et d'admiration², est généralement associé à des récits dans lesquels des personnages, souvent détenteurs de pouvoirs magiques, vivent des aventures initiatiques dans des royaumes magiques (on pense aux épopées mythiques à la façon du *Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien [1995 (1954-1955)]). De même, le fantastique et le merveilleux semblent très différents du terme *fantasmatique* qui, traduit du terme allemand *Phantasie* créé par Freud, est un compromis entre l'hallucination (le phantasme) ou la capacité créative de l'imagination (la fantaisie).

Analysant les manifestations de ces genres apparemment incompatibles, nous verrons comment, au cœur d'un même récit, Sernine joue avec leurs spécificités pour mieux les relier et « mouler dans une forme artistique des interrogations

² Aristote est considéré comme le premier théoricien du merveilleux. Il a en effet employé dans plusieurs passages de *La Poétique* (1980 [335 avant J.C.]) le mot *thaumaston*, qui signifie à la fois *étonnant* et *admirable* (traduit par *mirabilis* en latin, puis par « maraviglioso » en italien).

relatives à la croyance en l'improbable qui circulent dans la pensée individuelle et sociale » (Lord, 1995, p. 10).

Le jeu fantastique des perceptions

Personnages et hésitations dans le genre fantastique

La première caractéristique théorique du fantastique se concentre sur « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov, 1970, p. 29). Comme l'indique Todorov, il s'agit là d'une hésitation autour de laquelle s'organisent chaque roman et chaque nouvelle fantastique. On remarque que les personnages de *Quand vient la nuit* respectent ce canon puisqu'ils sont souvent « sceptique[s] » (1983b, p. 35) et incarnent une fonction de rationalité, essentielle à toute création fantastique : « Non, je ne crois guère aux revenants » (1983a, p. 264). Donnant l'échelle du réel, ils représentent les doutes de la perception, les « doutes de ce que l'on voit, doutes de ce qu'on nous dit, de ce que l'on voit » (Grivel, 1992, p. 27) : « vision si brève que jamais je n'en serai certain » (1983b, p. 52), « est-ce une idée que je me fais, ou ai-je senti un froid sur ma joue, comme si Laugherty était littéralement glacé? » (1983d, p. 172) Dans la nouvelle « Ses dents », le narrateur cherche désespérément à voir les dents du personnage nommé Laugherty pour confirmer que ce dernier est bien un vampire, « voir ses dents. Juste voir ses dents » (1983d, p. 174); voilà probablement le meilleur exemple de cette hésitation dans le recueil. Clin d'œil à la théorie de Todorov, elle est cependant poussée à l'extrême par Sernine : même si, à la fin de la nouvelle, le narrateur indique qu'il va enfin voir les fameuses

dents, le lecteur n'en aura aucune description et ne saura jamais si Laugherty est un vampire ou non. Suivant à la lettre Todorov, le mystère de la nouvelle de Sernine s'enferme dans cette esthétique du questionnement qui « forme la matière/manière du récit fantastique » (Lord, 1995, p. 40) sans lui donner de résolution. Or, comme le narrateur, le lecteur s'attend à un scandale de la raison, à une rupture, mais celle-ci ne se produit à aucun moment. L'individu soupçonné de vampirisme n'a en effet « ni une voix profonde, ni des oreilles pointues » (1983d, p. 172) et il « n'habite point un château médiéval mais une maison à l'architecture traditionnelle » (1983d, p. 171) si bien que seules ses dents, qui ne seront jamais décrites, sont la source de cette hésitation. Jouant avec la tradition fantastique, Sernine pousse ici le genre jusqu'à ses limites, montrant que l'hésitation seule ne peut être la source de la peur du narrateur.

La multiplicité des regards et le phénomène fantastique

Comme « le fantastique n'est pas dans l'objet, il est toujours dans l'œil » (Ponneau, 1990, p. 36), la perception du personnage témoin du surnaturel est donc une des pièces maîtresses du genre fantastique. En effet, comme le note Jean Fabre dans *Le Miroir de sorcière*, les statistiques indiquent que l'utilisation du « je » domine dans les romans fantastiques : contrairement à la troisième personne, généralement associée au merveilleux, elle est une « perspective maîtresse seule capable d'insuffler le devoir-croire suffisant » (Grivel, 1992, p. 28). Mettant en rapport le lecteur et le personnage par l'expérience d'une « identification (un personnage-medium

accomplit mon indécision dans les faits de la fiction et en souffre), [et d'une] perspectivation (mon œil et son œil) » (Grivel, 1992, p. 27), le « je » conduit à une remise en question du réel et de la confiance liant le lecteur au regard du personnage/narrateur. En effet, c'est sur le témoignage du « je » que repose en partie le fantastique : soit que l'explication du phénomène manque (l'hésitation), soit qu'elle est inadmissible (le scandale) : « the relation of the individual subject to the world, the others, the objects, ceases to be known or safe, and problems of apprehension (in the double sense of perceiving and of fearing) become central³ » (Jackson, 1981, p. 50). C'est là un autre principe essentiel du genre fantastique que l'on trouve chez les narrateurs de plusieurs nouvelles du recueil, dans lesquelles le lecteur doit faire confiance à un narrateur qui doute très souvent de ce qu'il perçoit : « vision si brève que jamais je n'en serai certain » (1983b, p. 52), « est-ce une idée que je me fais » (1983d, p. 172). C'est pour cette raison qu'un recul est souvent nécessaire par rapport au texte, le plus souvent matérialisé par une narration au passé, produite par un narrateur qui « sait ».

Comme on le voit dans de nombreux romans fantastiques, le destin du narrateur est joué quand il entame son récit et il n'a plus rien à attendre de l'expérience dont il essaie de rendre compte. Ce n'est donc pas entièrement pour lui-même qu'il écrit, mais aussi pour que son expérience, dont il est le seul à posséder le secret, soit connue. Or nous remarquons que, contrairement à cet aspect traditionnel du fantastique, les

³ « La relation de l'individu au monde, à autrui et aux objets cesse d'être connue ou sauve et les problèmes d'appréhension (au double sens de percevoir et d'avoir peur) deviennent centraux. » C'est moi qui traduis.

nouvelles de Sernine sont presque toutes au présent de l'indicatif, un temps qui ne permet aucun recul face à l'expérience du phénomène. Le lecteur vit donc l'hésitation en même temps que le personnage et se pose les mêmes questions que lui : « et ce ton résigné [...] n'est-il pas celui d'un homme gravement malade qui se sait condamné? Ou d'un homme condamné à ne jamais mourir ? » (1983d, p. 174) Pris au piège de la narration et de la chronologie, le lecteur est contemporain de l'hésitation et dépend encore plus du regard et des doutes du narrateur. On trouve cette technique dans la nouvelle « Ses dents ». Écrite au présent, elle suit la voix du narrateur jusqu'au moment où ce dernier voit les dents de Laugherty. Cependant, comme il n'a aucun recul par rapport à son propre discours, il ne revient pas sur l'événement nous l'expliquer, si bien que la coupure brutale de la narration reste mystérieuse. Sernine complique également les relations narrateur-narrataire par le biais de relais de narration, comme dans « La pierre d'Érèbe » ou « L'icône de Kiev », dans lesquelles un premier narrateur communique un récit qui lui a été raconté par le véritable témoin. Devenant un « il » par le discours rapporté, le témoin originel cesse d'être à l'origine de son propre discours, qui est alors raconté par quelqu'un qui n'a pas eu l'expérience directe du phénomène, ce qui trouble encore la notion de « perspectivation ».

Tout en utilisant la focalisation interne, certaines nouvelles de *Quand vient la nuit* pourraient cependant appartenir au genre merveilleux par leur quasi-absence d'hésitations modales. On le voit par exemple dans « La pierre d'Érèbe » (1983), nouvelle dans laquelle les personnages ne s'étonnent pas de certains éléments surnaturels : « c'est avec cette pierre que les Adorateurs entendent évoquer leur démon;

ils veulent me la voler. Et s'ils s'en emparent, ils attireront sur toute la ville la fureur de Sourador.» (1983 [1980], p. 155) Comme le rappelle Denis Mellier, « là où l'élément surnaturel ne fait plus scandale mais est pleinement accepté comme partie de l'univers fictionnel [...], bref, là où la surnature semble s'être "naturalisée", nous sommes dans le domaine du merveilleux » (Mellier, 1999, p. 37). Comme nous le voyons ici, c'est pour cette raison que la troisième personne est généralement utilisée par le merveilleux; sans focalisation interne, le lecteur se heurte plus rarement à l'hésitation ou au scandale. Sernine propose une interprétation intéressante de ce système dans la nouvelle « Hécate à la gueule sanglante », dans laquelle Louis Leroux, le personnage principal, perd sa focalisation interne en se transformant en loup. Passant d'un « je » à un « il » qui n'a plus une conscience humaine, il accepte, bien malgré lui, cette condition surnaturelle : « les os même se déforment, le visage se tord et l'homme gémit » (1983a [1981], p. 225). Quittant le fantastique, dans lequel Louis pourrait se réveiller le lendemain sans savoir ce qu'il a fait, le texte s'oriente donc plutôt vers le merveilleux. Oscillant entre différentes focalisations, Sernine semble donc jouer avec la valeur de la focalisation dans la détermination des genres auxquelles elles s'appliquent. Comme on le voit dans la nouvelle « Le masque » (1983b [1981]), il va jusqu'à s'aventurer vers un type de focalisations beaucoup plus rare. Entièrement racontée à la deuxième personne du singulier, la nouvelle suit la « conscience, la voix de la Tribu, la voix du sang indien » (1983b [1981], p. 28) qui s'adresse à une Amérindienne. Dans un tel récit, l'identification du lecteur est donc impossible puisque la voix ne s'adresse pas à lui. Rejetant le rapport narrateur/narrataire classique, Sernine aliène donc

les lecteurs de tout rapport à la pensée mythique amérindienne, un thème récurrent dans ses nouvelles à tonalité merveilleuse.

Quand vient la nuit *et le merveilleux*

Pour Tzvetan Todorov ou Louis Vax, l'opposition entre le merveilleux et le fantastique reste un des éléments les plus importants de l'analyse du genre. Théorisant la notion de « mirabilisation » dans *Le Miroir de sorcière*, Jean Fabre s'intéresse à cette opposition en étudiant la dégradation de l'effet fantastique au contact du merveilleux, un phénomène qui, selon Denis Mellier, limite « tout autant la perception d'une déchirure ou d'un scandale fantastique [...] que le jeu de l'indétermination et de la suspension du sens » (1999, p. 37). Dans *Quand vient la nuit*, ce principe de mirabilisation se fait notamment à travers l'utilisation des mythes et du folklore. Selon Mircea Eliade, le mythe raconte une histoire sacrée, « une *histoire vraie*, qui s'est passée au début du Temps et qui sert de modèle aux comportements humains » (2001 [1957], p. 16-17; italiques de l'auteur). Acceptée comme vraie, cette histoire se rapproche donc plus du genre merveilleux que du fantastique, et son scandale de la raison. Nous le voyons dans la nouvelle « Le masque », par exemple, où les esprits sont considérés comme réels, car ils ont participé à la création de la tribu des ancêtres d'Agathe. Si les phénomènes sont acceptés comme faisant partie de la nature et si certains ne font plus scandale, nous pouvons dire que ces nouvelles font partie du merveilleux puisque sont merveilleux « les univers où la magie et les pouvoirs occultes expliquent et causalisent le surnaturel » (Mellier, 1999, p. 37). La pensée mythique et l'acceptation du

folklore sont ainsi, chez Sernine, des alternatives merveilleuses au sein du fantastique. En acceptant les mythes et le folklore comme le font certains personnages, il n'y aurait plus de scandale de la raison : un terrible orage peut être dû à l'invocation d'un démon (« La pierre d'Érèbe »), un masque peut causer la folie (« Le masque »), et un mauvais sort peut transformer un personnage en loup (« Hécate à la gueule sanglante »). *Quand vient la nuit* ne présente donc pas le merveilleux comme une force qui s'oppose au fantastique. S'appuyant sur les principes de la pensée mythique, le genre s'intègre aux récits fantastiques en les « mirabilisant » par le biais du folklore et des mythes de la Nouvelle-France.

Fantastique et fantasmatique

Narration, états mentaux et substances hallucinatoires

Dans les romans et nouvelles fantastiques, le héros se caractérise en général « par une exceptionnelle réceptivité au Surnaturel. Hypersensible, pré-angoissé, tourmenté, voire névrotique, il offre une proie toute prête aux manifestations de l'anormal » (Fabre, 1992, p. 205). Ce n'est donc pas un hasard si, dans « Petit démon » (1983c), Wenceslas souffre de perversions et de névrose : « de l'heure qui a suivi, Wenceslas conserve une impression de délire. Comme ces rêves désordonnés où l'enchaînement des événements défie le rationnel au quotidien. » (1983c, p.60) On trouve également cette névrose obsessionnelle dans les descriptions de Louis Leroux : « ah, cesseront-elles, ces pensées qui s'enchaînent, tournent en rond et reviennent impitoyablement ? » (1983b [1981], p. 205) C'est pour répondre à ces états mentaux que, bien souvent, la littérature fantastique matérialise les formes

excessives des désirs et perversions qui, dans *Quand vient la nuit*, prennent diverses formes : un diable tentateur (« Petit démon »), un succube (« Isangma ») ou encore un homme-loup (« Hécate à la gueule sanglante »). Ces créatures, comme dans les romans fantastiques classiques, apparaissent pour « donner la mesure de désirs sexuels particulièrement puissants » (Todorov, 1970, p. 146) et posent le problème des fantasmes. Si le fantasme est, par définition, une production de l'imagination ou une hallucination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité, on peut remarquer que, chez Sernine, ils sont les moteurs du fantastique. En effet, dans la plupart de ses nouvelles, les personnages voient leurs désirs réalisés par l'intermédiaire du surnaturel : Agathe permet à un esprit de se manifester pour sauver l'esprit d'un arbre, Simon rencontre un succube après avoir voulu une expérience sexuelle et Wenceslas rencontre un démon tentateur qui joue avec ses tendances pédophiles. Il semble donc que le surnaturel de *Quand vient la nuit* soit essentiellement une matérialisation de ces fantasmes et qu'il y ait, dans les nouvelles de Sernine, une transgression incessante des limites entre la matière et l'esprit qui rappelle les principes de l'allégorie : on glisse des mots vers les choses qu'ils désignent, des signifiants aux signifiés.

Le lien entre fantasme et fantastique passe, chez Sernine, par la matérialisation du fantasme dans le réel que perçoit le personnage et par la remise en question de son état mental. En effet, l'ambiguïté du fantastique est aussi, dans de nombreux romans, l'ambiguïté de celui qui est fou : « ainsi, le fou doit-il être dans la littérature fantastique un personnage suffisamment ambigu pour donner sujet moins à la compassion qu'aux doutes du lecteur appelé parfois à se prononcer sur le caractère surnaturel ou morbide des faits rapportés » (Ponneau, 1987, p. 45). Les récits de Maupassant ou de H. P. Lovecraft utilisent souvent la folie

comme une dynamique de l'intrigue dans laquelle « the reader is kept uncertain as to whether what was given in the name of "true" experience was true or not. The narrative voice is that of the confused/confusing at the centre of the tale⁴ » (Jackson, 1981, p. 30). Cette thématique, que l'on retrouve chez Sernine, nous ramène une fois encore à la notion de doute quant à l'état mental de personnages dont les sens sont brouillés par la folie, par le rêve ou encore par la drogue : « c'est l'alcool qu'elle m'a fait boire qui m'a assommé, c'est ce stupéfiant qu'elle a mis à brûler qui m'a fait halluciner » (1983b, p. 50). Les personnages utilisent ainsi leurs récits pour lutter et « rester le sujet syntaxique d'un discours qui signifie l'instabilité d'un monde aux mystères insondables et, simultanément, la fuite du sens » (Malrieu, 1992, p. 96). Ainsi, dans les romans et les nouvelles, tout dépend du choix de l'auteur : le phénomène peut n'être que de nature onirique/hallucinatoire ou, au contraire, celui-ci dépasse le mur du sommeil, de la folie ou de l'imagination pour se manifester dans le réel. Or, à première vue, le mélange des genres rend les nouvelles de Sernine ambiguës : ce sont des récits qui « montrent, d'une façon exemplaire, les relations contiguës, ambiguës et, en profondeur, complices et solidaires du surnaturel et de la pathologie, du fantastique et de l'univers fantasmagorique des aberrations mentales » (Ponneau, 1987, p. 169). En effet, on n'est jamais certain, à la fin des nouvelles, si tout n'est que fantasme ou, au contraire, si les visions de Wenceslas et de Louis Leroux sont bien réelles.

Quand vient la nuit : une œuvre fantasmagorique ?

⁴ « [L]e lecteur reste *incertain* si ce qui se donne au nom de l'expérience "vraie" était en effet véritable. La voix narrative est celui du confondu/confondant au centre du récit. » Trad. Amy J. Ransom.

Bien que présentes dans le fantastique, les névroses et obsessions pourraient donc nous rapprocher d'un autre type de récit, le récit fantasmatique, qui présente des personnages qui rêvent ou qui hallucinent. La mention indirecte des recherches de Freud et du complexe d'Œdipe dans la nouvelle « Petit démon » est importante, car elle diffuse une vague de rationalisation dans la nouvelle : le docteur Scully ne serait donc pas possédé, mais souffrirait de fantasmes utérins. Ce schéma pourrait s'appliquer à d'autres nouvelles, si bien que le loup-garou Louis Leroux pourrait lui aussi souffrir d'un problème psychanalytique, donnant à la phrase « cet homme était une bête » (1983b [1981], p. 246) une valeur à la fois littérale et métaphorique. Cependant, si l'on en croit Jean Fabre, fantasmatique et fantastique sont deux éléments inconciliables puisque « les éléments psychiques et psychopathologiques qui inscrivent le fantasme au cœur du genre constituent aussi une formation autonome, un frère ennemi du Fantastique que nous appellerons Fantasmatique » (1992, p. 112).

Si ces genres s'opposent, nous remarquons cependant que, bien souvent dans les nouvelles de Sernine, l'état psychologique des héros et leurs rêves permettent de poser l'hypothèse du fantasmatique : « je m'éveille avec un soubresaut » (1983b, p. 50), « Wenceslas se réveille, frissonnant dans la moiteur du lit. Une vision de cuisses claires et lisses fuit vers les coins d'ombres de son esprit. Encore un de ces rêves » (1983c, p. 59). Selon Fabre, il n'y a du fantasmatique que si les rêves ou les hallucinations sont la solution de l'énigme et si ceux-ci s'intègrent « de façon fonctionnelle dans le système fantastique » (1992, p. 118) pour que le fantasmatique s'impose « comme réduction ultime d'un système d'apparence fantastique, explication *in fine* donc réaliste d'événements

donnés comme surnaturels » (*ibid.*). Si ce n'est pas le cas dans toutes les nouvelles, c'est ce qui est cependant suggéré à la fin de « Hécate à la gueule sanglante » et de « Petit démon », nouvelles dans lesquelles on découvre que les rêves ont été suggérés aux personnages par le biais du surnaturel, notamment par un démon, si bien que le texte joue à la fois le jeu du fantastique et celui du fantasmatique : « je t'ai donné le rêve, mon ami. Ces soieries, ces chandelles parfumées, ce n'est pas le vrai monde, c'est le rêve. » (1983c, p. 94) Ainsi, si certaines nouvelles de *Quand vient la nuit* sont plutôt orientées vers le fantastique (« Ses dents ») ou plutôt vers le merveilleux (« La pierre d'Érèbe », « Le masque »), d'autres pourraient être décrites à la fois comme oniriques et fantasmatiques (« Petit démon », « Hécate à la gueule sanglante ») à cause de leurs descriptions de créatures qui, par l'hésitation fantastique, peuvent être perçues comme des manifestations de la folie ou, au contraire, comme des phénomènes réels.

Cependant, contrairement au merveilleux, dans lequel l'acceptation du phénomène se suffit à elle-même, fantastique et fantasmatique ne peuvent se réduire à une simple hésitation, comme dans la nouvelle « Ses dents ». C'est pour cette raison qu'il faut au personnage un élément tangible qui prouverait la réalité de ce qui lui arrive et que, donc, il n'est pas fou et n'a pas rêvé, comme c'est le cas dans la nouvelle « Véra » (1980 [1874]) de Villiers de l'Isle-Adam, où une clef atteste des visites nocturnes d'un personnage décédé. Ce type d'objet est ce que Jean Fabre appelle des « résidus testimoniaux » qui réduisent le fantasmatique et qui, souvent dans les dernières lignes du récit, relancent la théorie surnaturelle. On trouve des éléments de ce type dans les nouvelles de Sernine qui, justement, oscillent vers

le fantasmatique. La nouvelle « Hécate à la gueule sanglante » relance la théorie surnaturelle quand des poils qui n'ont rien d'humain sont trouvés dans la blessure du cadavre de Louis, ce qui pourrait indiquer qu'il s'est bien transformé en loup : « on voyait distinctement quelques longs poils, raides et sombres » (1983b [1981], p. 246), tout comme le masque primitif trouvé par Agathe confirme la réalité de la Voix qui lui parle. Comme le mythe, qui permet à Sernine de brouiller les limites du merveilleux et du fantastique, nous voyons que les rêves et les hallucinations peuvent aussi servir de stratégie discursive et narrative permettant à l'auteur de pousser plus loin encore, d'une nouvelle à l'autre, les frontières des genres.

***La pensée mythique dans Quand vient la nuit
Ancrer le récit dans un réel merveilleux***

Malgré des éléments surnaturels, on remarque que, comme dans le genre fantastique, dont la « fiction est indéfectiblement indexée sur le réel » (Mellier, 1999, p. 44), l'organisation de l'espace dans *Quand vient la nuit* s'inscrit dans le réel par le biais de villes comme Québec, St-Imnestre ou Neubourg. Il s'agit de villes dont l'existence est accentuée par leur présence d'une nouvelle à l'autre, mais aussi d'une œuvre de Sernine à l'autre, puisque l'on retrouve par exemple la ville de St-Imnestre dans le roman pour la jeunesse *L'Épée Arhupal* (1981). Cependant, contrairement à d'autres auteurs qui utilisent des villes réelles dans leurs œuvres, la plupart des lieux cités par Sernine n'existent, pour ainsi dire, pas. Floues et indéterminées, les villes ne sont que des projections, des combinatoires de la Nouvelle-France et de la ville de Québec, par exemple, ou

encore une dérivation toponymique, comme en témoigne la ville de « Paskédiac » de Sernine, inspirée de « Paspédiac », agglomération de Gaspésie. Or, c'est là une caractéristique généralement associée au genre merveilleux, dans lequel la mirabilisation « passe par l'atopie (indécision des lieux) autant que par l'hétérotopie (le lieu autre) » (Fabre, 1992, p. 220). Ainsi, tout comme la ville d'Arkham avait été créée par H. P. Lovecraft pour représenter la Nouvelle-Angleterre, les lieux créés par Sernine pourraient bien représenter la Nouvelle-France de la fin du XIX^e siècle ainsi que ses mythes et ses légendes. Ces lieux, paradoxalement réels pour les personnages qui y vivent, pourraient ainsi être perçus comme des enclaves imaginaires qui, modifiant la topographie réelle de la Nouvelle-France, permettraient au fantastique, au fantasmatique et au merveilleux de s'y infiltrer.

Centrant ses nouvelles sur un lieu et une culture précise, il semblerait ainsi qu'en plus d'utiliser le genre fantastique, Sernine reprenne à son compte la tradition des écrivains québécois du XIX^e siècle qui ont transformé « ce qui apparaît au premier abord comme des transcriptions de légendes merveilleuses contenant des éléments surnaturels auxquels le peuple ajoutait foi » (Lord, 1995, p. 50). Tout à la fois réinventeur d'une mythologie et de lieux, promoteur d'un folklore classique et créateur de démons tentateurs ou maléfiques comme Sourador, Sernine a donc élaboré un monde étrange dans lequel fantastique, merveilleux et fantasmatique rejoignent le folklore et le mythe. Si Roger Caillois définit le monde féerique comme un univers merveilleux qui, contrairement à la rupture du fantastique, vient s'ajouter au monde réel sans l'altérer ni en bouleverser la cohérence, on peut remarquer que la magie et la pensée mythique semblent

presque de règle dans « Hécate à la gueule sanglante » ou « Le masque », des nouvelles où le surnaturel semble faire partie de l'ordre des choses. Cependant, si la nature imaginaire du Québec représenté par Sernine le rapproche du merveilleux, on remarque que son aspect général est paradoxalement proche du lieu fantastique puisque « the represented world of the fantastic is of a different kind from the imagined universe of the marvellous and it opposes the latter's rich, colourful fullness with a relatively bleak, empty, indeterminate landscape⁵ » (Jackson, 1981, p. 42). Sans être des lieux imaginaires précis, comme la Terre du Milieu de J. R. R. Tolkien, et bien que souvent indistincts, les lieux décrits par Sernine renvoient pourtant à une forme de merveilleux à la fois historique et mythique qui, comme dans la plupart des récits de fantasy, se déroulent dans le passé ou dans un univers qui y ressemble : « ils utilisent l'autrefois sous toutes ses formes : historiques (vieilles chroniques) ou littéraires et artistiques (légendes, poèmes, parfois même partitions musicales permettant d'interpréter les poèmes) » (Goimard, 2003, p. 220-221).

Merveilleux et folklore dans Quand vient la nuit

En imaginant Neubourg, Sernine aurait donc eu, tout comme H. P. Lovecraft, l'intention « d'inventer un archétype aussi représentatif que possible d'une ville [...] en même temps qu'un décor imprégné des plus profondes traditions d'épouvante de cette région » (Shreffler, 1994, p. 80). Il aurait mis en place un arrière-plan réaliste qui, essentiel au genre fantastique

⁵ « Le monde représenté par le fantastique est d'un genre différent de l'univers imaginaire du merveilleux dans la mesure où il s'oppose à la richesse et à la plénitude colorée de ce dernier par un paysage relativement morne, vide et indéterminé. » Je traduis.

classique, contiendrait suffisamment d'aspects imaginaires pour lui permettre de laisser libre cours à un imaginaire fantastico-mythique mélangeant les genres. En effet, ces lieux dans lesquels vivent les personnages et qui sont, pour eux, réels, demeurent cependant, par leur non-existence pour les lecteurs, imaginaires. Pour les personnages des nouvelles, il n'y a alors d'effet fantastique que dans l'alternative surnaturelle qui apparaît à la suite de l'événement surnaturel. Il est curieux de noter que, dans les nouvelles, ces personnages n'évoluent ni dans un monde merveilleux ni dans le monde réaliste d'une Nouvelle-France authentique, mais plutôt dans un entre-deux, une sorte monde parallèle, donc, comme celui perçu par le narrateur des textes intercalaires : « je jurerais qu'il y a ici, dans ce manoir, mais sur un autre plan, tout un univers où se déroulent des événements dont seule Isis a connaissance. » (1983a, p. 263)

Les nouvelles de Sernine n'ont donc pas la distance maximale associée à l'univers merveilleux, ni la distance minimale et mimétique du fantastique, car l'inscription réaliste ou merveilleuse ne sont que partiellement réalisées. Il s'agit d'un monde symbolique dans lequel l'auteur insère des démons et autres créatures issues du merveilleux chrétien et du folklore amérindien. La nouvelle « Le masque » tourne en effet autour des mythes et des croyances amérindiennes d'Agathe, mentionnant notamment « un esprit bienveillant, issu de la terre en même temps que les premières pousses nées du gland » (1983 [1981], p. 14). C'est là un événement admis, car il fait référence à des événements qui remontent à l'origine de la tribu, depuis sa création jusqu'à son déclin : un mythe des origines dans lequel on trouve des êtres qui, bien que surnaturels, sont acceptés par la pensée mythique amérindienne. Sernine ne fait cependant pas

que reproduire ces croyances : il joue avec cette pensée mythique pour lui donner une portée sociale. Éloignée de la pensée mythique traditionnelle, Agathe est une métisse. Cette caractéristique lui procure également une perception occidentale du phénomène, incarnée par le doute: « comment oses-tu douter, fille de rien! [...] Des fils et des filles de la Tribu, il n'y a que toi pour croire en lui. » (1983 [1981], p. 20-21) Cette hésitation devant le surnaturel, auquel elle a du mal à croire, réintroduit ainsi le fantastique dans le récit merveilleux. Remis en doute par le fantastique, le texte subit cependant une autre mirabilisation : étant obligée de symboliquement remplacer dans la société amérindienne sa grand-mère décédée, Agathe ne peut plus rejeter le phénomène surnaturel comme un occidental le ferait; elle doit l'accepter comme un mythe traditionnel. C'est chose faite quand on retrouve le personnage d'Agathe dans la nouvelle « La pierre d'Érèbe ». Devenue grand-mère, Agathe ne nie plus les mythes ; bien au contraire, elle croit en l'existence de Sourador, un démon-oiseau adoré par une secte maléfique : « Il est l'une des trois Puissances du Mal. Sourador, le Sournois, Celui qui guette derrière les nuages, le Malin, le Pervers, Celui qui fait naître l'angoisse. » (1983 [1980], p. 155) Remarquons que, dans cette nouvelle qui se déroule plusieurs décennies après « Le masque », c'est le petit-fils d'Agathe qui ne croit pas : « Simon n'accordait nul crédit à la fable selon laquelle le joyau permettait aux Adorateurs de faire apparaître un démon ou une puissance du mal. » (1983 [1981], p. 158) Lui aussi suit, au cours du récit, un cheminement semblable à celui de sa grand-mère dans « Le masque ». Malgré les différences évidentes entre fantastique et merveilleux, il n'y a donc pas, dans *Quand vient la nuit*, de frontières nettes entre les deux genres. Construisant ses nouvelles dans un monde à la fois réaliste, merveilleux et riche

en mythes (pris comme réels ou imaginaires selon les croyances), Sernine est donc un auteur qui, tout en respectant les règles des genres, joue cependant avec leurs limites.

Conclusion

Comme le montre Daniel Sernine, l'opposition théorique du merveilleux, du fantastique et du fantasmatique ne peut donc pas être exclusivement envisagée comme une limitation ou une dégradation. Il s'agirait plutôt d'une complexification des caractéristiques du surnaturel en littérature. Ainsi, si le fantastique est, dans la tradition critique, le produit d'une hésitation et d'un scandale, l'œuvre de Sernine permet de voir que ces deux aspects sont propices à des glissements de valeurs : le scandale peut être une hallucination du fantasmatique, une acceptation « mirabilisante » ou, tout simplement, le produit d'une Nouvelle-France folklorique et imaginaire. La valeur des récits de Sernine viendrait ainsi de leur façon de se déplacer d'un sous-genre à l'autre et de présenter, dans un même recueil, un visage hybride, insaisissable mais toujours fidèle à une certaine identité culturelle.

Bibliographie

- ARISTOTE. (1980 [335 avant J.C.]), *La Poétique*, trad. Roselyn Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil.
- CAILLOIS, Roger (dir.). (1966), « De la féerie à la science-fiction », dans *Anthologie du fantastique. Tome I*, Paris, Gallimard, p. 7-24.
- ELIADE, Mircea. (2001 [1957]), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.
- FABRE, Jean. (1992), *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- GOIMARD, Jacques. (2003), *Univers sans limites : Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket.
- GRIVEL, Charles. (1992), *Fantastique-fiction*, Paris, PUF.
- JACKSON, Rosemary. (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres et New York, Routledge.
- LORD, Michel. (1995), *La Logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche.
- MALRIEU, Joël. (1992), *Le Fantastique*, Paris, Hachette Supérieur.
- MELLIER, Denis. (1999), *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion.
- PONNEAU, Gwenhaël. (1990), *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, CNRS.

- SERNINE, Daniel. (1983 [1980]), « La pierre d'Érèbe », dans *Quand vient la nuit*, Longueuil, Le Préambule, p. 151-160.
- . (1981), *L'Épée Arhpal*, Montréal, Paulines.
- . (1983a [1981]), « Hécate à la gueule sanglante », dans *Quand vient la nuit*, *op. cit.*, p. 193-246.
- . (1983b [1981]), « Le masque », dans *Quand vient la nuit*, *op. cit.*, p. 11-28.
- . (1983a), « Épilogue : un revenant », dans *Quand vient la nuit*, *op. cit.*, p. 263-265.
- . (1983b), « Isangma », dans *Quand vient la nuit*, p. 33-54.
- . (1983c), « Petit démon », dans *Quand vient la nuit*, p. 59-145.
- . (1983d), *Quand vient la nuit, contes fantastiques*, *op. cit.*
- . (1983e), « Ses dents », dans *Quand vient la nuit*, *op. cit.*, p. 165-188.
- SHREFFLER, Philip A. (1994), *L'Univers de Lovecraft*, trad. Patrick Marcel, Amiens, Encrage, coll. « Cahiers d'études lovecraftiennes ».
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- TOLKIEN, J. R. R. (1995 [1954-1955]), *Le Seigneur des anneaux*, Paris, C. Bourgois.
- VAX, Louis. (1965), *La Séduction de l'étrange, étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1980 [1874]), « Véra », dans *Contes cruels*, Paris, Garnier Flammarion, p. 45-56.

Résumé

Daniel Sernine propose, dans *Quand vient la nuit* (1983), une utilisation plus évanescence des paradigmes du fantastique, ce qui lui permet de reproduire les jeux de la croyance en l'improbable telle qu'elle circule dans l'imaginaire individuel et collectif. Son usage de motifs conventionnels comme le vampirisme et la lycanthropie, par exemple, problématise les frontières entre les notions du fantastique canonique, du merveilleux et de la fantasmagorie. L'étude révèle comment les diverses stratégies discursives, telles que la focalisation interne du narrateur et son rapport au narrataire ou le choix des temps verbaux, brouillent les frontières entre ces genres.

Abstract

In *Quand vient la nuit* (1983) Daniel Sernine proposes a more evanescent use of the paradigms of the fantastic, which permits him to reproduce the games of belief in the improbable as it circulates in the individual and collective imaginary. His use of conventional motifs like vampirism and werewolfery, for example, problematize the frontiers between notions of the canonical fantastic, the marvelous and phantasmagoria. S. Sacré reveals how these diverse discursive strategies, such as the internal focalization of the narrator and his relationship to the narrate or the choice of verb tense, blur the frontiers between these genres.