

Aliss de Patrick Senécal : la métalepse ontologique comme instrument du fantastique

Clotilde Landais
Purdue University

Le récit fantastique, construit sur les conventions du récit réaliste, vise à générer différents degrés de peur chez son lecteur. Pour ce faire, l'intrusion brutale d'un phénomène surnaturel dans une représentation réaliste de l'univers contemporain de l'auteur et de son lecteur suffit généralement. Des œuvres fantastiques du XIX^e siècle, telles que « *The Fall of the House of Usher* » d'Edgar Allan Poe (1840) ou *Dracula* de Bram Stoker (1897), nous en offrent des exemples. Dans le cas contraire, les descriptions terrifiantes peuvent être intensifiées pour susciter l'horreur, comme c'est le cas en fantastique obvie,

où le personnage, et donc le lecteur, sont mis en présence du phénomène dans toute sa monstruosité. Toutefois, les auteurs du genre peuvent également recourir à la narration même pour déstabiliser le lecteur et l'effrayer. En effet, comme le rappelle Jean Fabre (1992, p. 189), nous savons depuis Freud (1919) que le fantastique est un jeu sur l'écriture. Ce jeu se manifeste par rapport aux règles dans lesquelles se développe le discours fantastique, à commencer par son rapport au réel. Ainsi, le sentiment d'inquiétante étrangeté peut survenir par le biais de l'effacement de la frontière entre réel et imaginaire, lorsqu'un personnage considéré comme fictif dans l'espace fictionnel prend vie, par exemple. Au cinéma, Woody Allen notamment a utilisé ce procédé dans le film *The Purple Rose of Cairo* (1985), dans lequel un personnage de film sort de l'écran pour s'enfuir avec une spectatrice et découvrir l'univers de celle-ci. Ce procédé, courant en fantastique, est lié à la confusion des niveaux narratifs. En effet, si les niveaux diégétique et métadiégétique coïncident souvent dans un texte, ils sont normalement imperméables. Or, un procédé narratif brise volontairement cette frontière entre les deux niveaux, suscitant chez le lecteur « un désarroi, une espèce d'angoisse ou de vertige » (Cohn, 2005, p. 129) : il s'agit de la métalepse ontologique, telle que redéfinie par Genette.

Dans « Discours du récit », Genette attribue une dimension narrative à cette figure rhétorique, désignant ainsi « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement » (Genette, 1972, p. 244). La métalepse ontologique suppose donc un récit composé d'au minimum deux niveaux diégétiques pour pouvoir transgresser cette frontière habituellement imperméable, c'est-

à-dire pour effacer la distinction entre le monde de celui qui raconte (la narration) et le monde qui est raconté (les événements narrés). Si ce procédé de transgression des niveaux narratifs n'a été défini que récemment par les chercheurs, le fantastique l'a mis en œuvre dès ses origines, comme le montrent les analyses de Roland Heine (1974) et Dorrit Cohn (2005) à propos du conte d'E. T. A. Hoffmann, *Der Goldne Topf* (1958 [1814]). En littérature contemporaine, des auteurs comme Julio Cortázar — dans « Continuidad de los Parques » (1956) par exemple, où un lecteur est victime d'un meurtre qui arrive dans l'histoire qu'il est en train de lire —, Stephen King ou Patrick Senécal continuent d'exploiter les effets d'inquiétante étrangeté qui découlent de la métalepse ontologique.

Ainsi, dans son roman *Aliss* (2000), Senécal a recours au procédé métaleptique. Cependant, contrairement à Stephen King, il ne l'emploie pas simplement entre les niveaux diégétique et métadiégétique, mais entre la narration et la fiction d'un côté, et entre trois niveaux de fiction de l'autre. *Aliss* comporte en effet deux types de métalepses. Tout d'abord, une métalepse qualifiée d'« extérieure » par Cohn (2005, p. 22-125), consistant en une série de jeux de glissement entre narration et fiction. Elle est également appelée « métalepse d'auteur ». Il s'agit de la forme de métalepse la plus courante, qui vise à renforcer l'effet de fiction, non à créer un effet proprement fantastique. La métalepse à effet d'inquiétante étrangeté est celle à laquelle nous nous intéresserons ensuite. Elle est dite « intérieure » (Cohn, 2005, p. 125-130), car elle se produit entre différents niveaux de l'histoire elle-même. Comme le souligne Irène Bessière, « [p]ar ce jeu des niveaux de la narration [...],

l'organisation du texte est, elle-même, une structure d'interprétation » (1974, p. 194).

Le roman de Senécal se compose en effet de trois niveaux de fiction. Celui de la fiction proprement dite tout d'abord, à savoir les événements narrés par le personnage d'Aliss, le niveau de la fiction de Lewis Carroll¹ ensuite et, enfin, le niveau de la fiction issu d'un autre texte de Senécal, qui entretient également une relation transtextuelle avec le roman *Aliss*. La présence de trois niveaux de fiction dans un même récit et leurs relations transtextuelles nous amèneront enfin à nous intéresser à la perméabilité de la frontière entre réel et imaginaire dans le roman, reflétée par la construction métalectique du récit.

La métalepse d'auteur

Le niveau de la narration est constitué au sens strict des « grands choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose » (Reuter, 2003, p. 40), soit ce qui nous donne le récit comme fictionnel. Ce niveau de la narration est explicité ici par un narrateur homodiégétique qui présente au narrataire le récit comme un conte : « Notre conte, comme il se doit, s'ouvre sur une situation initiale en apparence équilibrée [...] » (Senécal, 2000, p. 7) Ce narrateur apparaît aux débuts de chapitres, en italique. Fonctionnant sur le mode narratif du « raconter », il ne dissimule pas sa présence et fait figure de conteur. Il n'est pas le narrateur des événements

¹ Pour une étude plus complète de la réécriture des contes de Lewis Carroll par Senécal, voir Landais (2009, p. 50-61).

rapportés dans le récit puisque c'est le rôle d'Aliss, mais il intervient à chaque chapitre pour résumer la situation, poser des questions ou donner des indices sur la suite des aventures de l'héroïne :

Hé bien, hé bien! Voilà une première péripétie assez mouvementée! Comment s'en est sortie Aliss? Est-elle blessée? Ou, pire, morte? Allons, ami lecteur, ne t'inquiète pas trop. Les héros ont-ils l'habitude de mourir dans les contes? Et puis, nous n'en sommes même pas au tiers de notre histoire... Nous avons besoin d'elle jusqu'à la fin... (p. 131)

Bien que ce narrateur, par cette omniscience qu'il a de l'histoire et sa position de conteur, puisse s'apparenter à l'auteur de l'objet-livre, Patrick Senécal, cet énonciateur interne au récit est à différencier de l'auteur, l'écrivain de chair et de sang. En effet, extérieur à la fiction au sens où il n'appartient pas aux événements narrés, ce narrateur n'appartient pas, contrairement à l'écrivain du roman, à ce que Reuter appelle le « hors texte » (2003, p. 10), c'est-à-dire à notre monde réel. De même, le lecteur ne doit pas être confondu avec le narrataire. Ce dernier est le lecteur idéal, imaginé par l'auteur et sans adéquation avec le public réel qui lira le texte. Dans ce niveau de la narration, le narrataire est l'interlocuteur du narrateur, qui se voit ainsi interpellé par un « ami lecteur » récurrent en vertu de la fonction communicative du narrateur. Ces apostrophes donnent lieu à un jeu entre ces deux instances de la narration.

Par ailleurs, sa position extérieure aux événements narrés permet au narrateur de tenir une fonction métanarrative, qui consiste à commenter le texte en signalant son organisation interne. Il s'agit en fait d'une fonction complémentaire à celle de régie, qui consiste à organiser le récit. Nous en trouvons une

illustration lorsque le narrateur fait explicitement référence au schéma proppien du conte² : « Notre conte s'ouvre, comme il se doit, sur une situation initiale en apparence équilibrée. [...] Mais si on y regarde de plus près, nous constaterons que notre héroïne Alice a déjà pris une décision qui est venue briser cet équilibre. » (Senécal, 2000, p. 7)

Cette fonction métanarrative peut également se traduire par un jeu entre le narrateur et le narrataire, comme lorsque le narrateur suppose une connaissance théorique de la littérature de la part du narrataire :

Dis-moi, ami lecteur, qu'est-ce qui est indispensable à tout héros dans ses aventures en terres étrangères? Bien deviné : un conseiller, un guide, un adjutant! Pour cela, notre héroïne sait à qui s'adresser... Mais dans une telle aventure et dans une telle contrée, un adjutant saura-t-il respecter les règles du schéma actantiel conventionnel? (p. 239)

Ici, le narrateur suppose de la part du narrataire une connaissance non seulement de Propp, mais également du schéma actantiel de Greimas (1966, p. 180).

Le narrataire peut enfin être encouragé à suivre le narrateur dans la fiction, comme s'ils étaient au même niveau que les personnages : « Alice est là, dans cette voiture... Allons la retrouver! » (p. 7) Ou encore, le narrateur peut sortir de la narration et apostropher le narrataire, comme s'il était au même niveau que lui : « Pourtant, il reste encore pas mal de pages, ami lecteur, n'as-tu pas remarqué? » (p. 353)

² Vladimir Propp trace dans *Morphologie du conte* (1970) un schéma du conte qu'il reprend dans les *Racines historiques du conte merveilleux* (1983). Malgré les nombreuses limites dues à la spécificité des contes oraux russes qui constituèrent le terrain d'étude de Propp, ce schéma reste la référence dans le domaine.

Ainsi, cette première métalepse dite « d'auteur » a pour objet, selon Dorrit Cohn, de présenter « une rupture radicale de la frontière habituellement ferme et fermée entre l'action narrative et l'acte narrateur, ou (pour employer les termes de Jean Ricardou) entre le récit d'une aventure et l'aventure du récit » (2005, p. 125-130). Cependant, *Aliss* comporte également ce que Cohn appelle métalepse intérieure, soit une transgression narrative entre deux niveaux de l'histoire elle-même. Or, le roman comporte trois niveaux de fiction distincts, se définissant par leur appartenance à trois univers différents, mais liés les uns aux autres. Nous les présenterons distinctement tout en étudiant la relation de transtextualité qui les unit.

La métalepse intérieure

Le premier niveau de fiction correspond au récit principal, à savoir celui de la fiction proprement dite. Il s'agit donc des aventures vécues et narrées par l'héroïne de ce roman, Aliss :

Je traverse le pont.

Drôle de *feeling*. Pas d'emprunter le pont Jacques-Cartier comme tel (je l'ai quand même fait une centaine de fois), mais de le traverser en sachant que je ne le reprendrai plus. Pas avant un bon bout de temps, en tout cas. (p. 7)

La narratrice autodiégétique met ainsi en œuvre sa fonction narrative, qui consiste à raconter un monde. À l'inverse du conteur omniscient, Aliss raconte ce qui lui arrive au présent, utilisant le mode du « montrer » et une focalisation interne. Cette position lui interdit de prendre de la distance par rapport aux événements, et ses émotions en sont d'autant plus brutes. Ces

divers procédés favorisent l'effet de réel, déjà grandement construit par le lieu initial de l'action qu'est la ville de Montréal et le langage parlé des personnages. Le lecteur a ainsi l'impression d'être proche de l'héroïne et peut suspendre son incrédulité dans la mesure où ce qui est raconté correspond à la réalité du personnage. Toutefois, contrairement au narrateur-conteur, la nature du narrateur Aliss ne laisse aucun doute : personnage de fiction, elle évolue dans un monde qui ne l'est pas moins, bien qu'il lui apparaisse réel. En cela, elle est un personnage diégétique, inscrite dans une narration et une fiction.

Le deuxième niveau de fiction est celui de l'univers de Lewis Carroll. En effet, les aventures de l'adolescente Aliss sont guidées par les récits de Carroll, qui servent de trame au roman de Senécal. Les contes victoriens se situent donc également au niveau des événements narrés, constituant ainsi un deuxième niveau de fiction dans le roman québécois. Par ailleurs, l'introduction, dans un récit d'un univers de fiction préexistant, même réécrit comme ici, a pour effet de présenter ce niveau de fiction comme un univers métadiégétique, une fiction dans une fiction.

Le troisième et dernier niveau de fiction présent dans *Aliss* est celui de *5150, rue des Ormes* (Senécal, 2001), qui est un autre roman de Senécal. Le fait, pour un auteur, de croiser des personnages appartenant à des fictions différentes n'est pas rare. Stephen King, par exemple, emploie souvent cette technique, qui consiste à faire de personnages secondaires d'un roman les héros d'un autre, ou vice versa. Senécal lui-même n'est pas étranger au principe puisqu'un personnage de *5150, rue des Ormes*, le Dr Lacasse, n'est autre que le narrateur du roman *Sur le seuil* (1998). Cette technique du *cross-over* crée ce que Linda Hutcheon appelle « a self-sufficient aesthetic system

of internal relations among parts that aim at an Aristotelian harmony which the reader actualizes³ » (1987, p. 7). Ce faisant, cette pratique développe une certaine connivence entre un auteur et son lectorat.

Le lien se fait ici par le personnage de Michelle Beaulieu, alias la Reine Rouge. Michelle est la fille de Jacques et Maude Beaulieu, le couple tortionnaire de la « maison des horreurs » (Senécal, 2000, p.424), sise 5150, rue des Ormes, à Montcharles. Réfugiée au Wonderland, cette meurtrière récidiviste est devenue la reine du quartier deux ans avant l'arrivée d'Aliss. Elle le gouverne selon sa logique : aucun tabou, aucune règle si ce n'est d'être authentique dans tout ce que l'on entreprend. Tout ce qui n'est pas accepté dans le monde « normal » (la drogue, une sexualité débridée, la violence gratuite) y est le bienvenu. C'est elle qui décide des épreuves imposées à Aliss, dans le but de l'obliger à se poser « la bonne question » (p. 207), celle de son identité réelle.

Par la continuité temporelle entre les deux romans et le personnage commun de Michelle, *Aliss* pourrait être la suite de *5150, rue des Ormes*. En effet, bien que Michelle et Aliss appartiennent à deux niveaux de fiction différents dans le roman éponyme, elles viennent du même « réel ». Cependant, dans une suite, les personnages sont clairement identifiés. Or, le fait que la reconnaissance de Michelle tienne à une accumulation d'indices que seuls les lecteurs connaissant le premier roman pourront trouver définit la relation entre les deux textes comme transtextuelle.

³ « un système esthétique autosuffisant de relations internes entre différentes parties visant à une harmonie aristotélicienne actualisée par le lecteur ». Je traduis.

En effet, la transtextualité joue sur une dimension de « culture du lecteur » qui est bien présente ici. Pour tout lecteur d'*Aliss* qui connaît *5150, rue des Ormes*, le lien entre la Reine Rouge et Michelle Beaulieu s'effectue très vite. Les premiers soupçons apparaissent dès que Charles mentionne la Reine Rouge :

— Ho, non! *Non decet!* Aucune information concernant la Reine Rouge ne franchira mes lèvres, sois-en assurée!

— La Reine Rouge? Vous l'appellez comme ça? (Senécal, 2000, p. 135)

En effet, c'est ainsi que Michelle aime à s'appeler dans *5150, rue des Ormes* : « Je suis pas folle, moi... [...]. La Reine Rouge est pas folle... » (Senécal, 2001, p. 200) Ces soupçons se confirment lorsque l'on apprend que la Reine Rouge n'est connue sous aucun autre nom et que, d'un point de vue sexuel, elle a « une spécialité, qui l'a rendue bien vite célèbre » (Senécal, 2000, p. 246). Cette particularité renvoie à un épisode de *5150, rue des Ormes*, où l'on découvre que Michelle a la capacité d'éjaculer : « Michelle renversa la tête en poussant un long cri de plaisir déchirant, sauvage. Un frisson contracta les muscles de ses cuisses et, d'entre ses doigts qui frottaient son clitoris, un jet de liquide incolore et poisseux gicla de son sexe. » (Senécal, 2001, p. 336)

De même, un autre indice est donné au lecteur lorsque Chess décrit la Reine comme quelqu'un qui n'a « pas de frontières » (Senécal, 2000, p. 250), ce qui fait écho au passage suivant de *5150, rue des Ormes* :

Je me donne pas de raisons, ni de code, ni rien! C'est ça le problème avec p'pa. Ses supposées règles morales l'empêchent de profiter pleinement du pouvoir.

[...] Je lui demande de quel pouvoir elle parle.

— Le pouvoir d'être libre. [...] De tout. (Senécal, 2001, p. 199)

Enfin, lorsqu'Aliss découvre ses voisins empaillés, dans l'une des « salles d'exposition de la Reine » (Senécal, 2000, p. 288), le lecteur n'a plus aucun doute : la Reine Rouge est bien Michelle et, d'une certaine manière, elle a repris le flambeau de son père, comme le relève Aliss : « Tu t'appelles Michelle Beaulieu, tu viens de Montcharles, ta famille a été mêlée à une horrible histoire [...]! Pis même si je comprends pas le rapport, tu empailles des gens en souvenir de ton père! » (p. 503)

Ainsi, par le biais de la transtextualité se met en place ce que Reuter appelle le « jeu sur le savoir énonciatif » (2003, p. 56), qui permet au lecteur d'en savoir plus que le personnage. En effet, ici, Aliss doit quasiment attendre la fin du roman pour découvrir l'identité de celle qu'elle voit comme la surfemme, alors que le lecteur averti pouvait l'avoir découvert dans le premier tiers du récit : « Michelle Beaulieu... Le vrai nom de la Reine! » (Senécal, 2000, p. 424)

C'est par ce personnage à la fois extra- et intradiégétique de Michelle qu'apparaît la complexité du degré de liaison entre les niveaux de fiction dans *Aliss*. En effet, deux de ces niveaux, appartenant à des fictions originellement différentes et indépendantes d'*Aliss*, s'inscrivent dans une relation transtextuelle avec le roman. L'une des caractéristiques de ce roman est donc d'emprunter des lieux, des personnages et même une partie de sa trame à des récits extradiégétiques. La présentation de ces différents niveaux de fiction nous a permis de voir les rapports qu'entretiennent les deux textes antérieurs au roman *Aliss* avec ce dernier. Cependant, dans *5150, rue des Ormes*, Senécal avait déjà créé une relation de transtextualité entre ce roman et les contes de Carroll, qui sert de fondement à l'intrigue d'*Aliss*.

C'est en effet dans ce récit que se trouve la genèse des aventures vécues par Aliss dans le roman éponyme. Michelle nous y est présentée comme une adolescente fascinée par la Reine de Cœur des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1960 [1865]), qu'elle préfère appeler la Reine Rouge. Elle la dessine, a peint sa chambre en rouge, s'habille en rouge, etc. :

[Michelle] lit beaucoup, à mon grand plaisir. L'autre jour, elle a lu *Alice au pays des merveilles* et a adoré ça. Tellement qu'elle s'est mise à dessiner un personnage du livre sur un grand carton.

— Tu dessines Alice, ma chérie? lui ai-je demandé.

— Non, la Reine Rouge! C'est elle qui décide tout! Et si quelqu'un est sur son chemin, elle lui coupe la tête! (Senécal, 2001, p. 262)

Le rapport de transtextualité est posé explicitement par la référence directe aux contes de Carroll.

Par ailleurs, tout au long du récit, Michelle ne cache pas son souhait de devenir la Reine Rouge. Elle se nomme d'ailleurs ainsi à plusieurs reprises, comme nous l'avons vu précédemment. Mais surtout, à la fin de *5150, rue des Ormes*, Michelle disparaît après avoir recouvert de son sang la reine d'un jeu d'échecs :

[S]ur le jeu d'échecs de Yannick, l'une des pièces blanches était recouverte d'une substance rouge et poisseuse. Il s'agissait de la reine, que l'on avait déplacée jusqu'au roi noir, le mettant ainsi « et mat ». Rapidement, on constata que la substance écarlate sur la reine était du sang. Plus tard, l'analyse révéla que ce sang n'était pas celui de Yannick Bérubé.

[...]

— Le plus curieux, fit le psychologue, c'est que la reine ne pouvait effectuer un tel mouvement. [...]

— L'agresseur ne doit pas connaître les règles du jeu, suggéra timidement un policier.

Le docteur Simard devint sombre et ajouta d'une voix basse, sans quitter la reine rouge des yeux :

— Je crois plutôt qu'elle les connaît, mais qu'elle ne les suit pas... (Senécal, 2001, p. 363-364)

Le lecteur devine alors que Michelle a plongé plus profondément dans sa fascination, ce qui est confirmé à la lecture d'*Aliss*, où nous la retrouvons en Reine Rouge personnifiée.

Ces différentes relations de transtextualité suggèrent que les interactions entre les trois niveaux de fiction sont plus profondes que de simples influences ou emprunts. Il semble en effet que chaque niveau de fiction soit enchâssé dans au moins un autre et que la frontière réputée immuable entre chaque niveau puisse être franchie. En effet, dans le roman, les deux protagonistes féminines, *Aliss* et Michelle, sont des personnages intradiégétiques qui appartiennent à des niveaux de fiction différents, mais qui se côtoient dans le récit. De même, toutes deux partagent un lien avec les contes de Carroll. Ainsi, les deux jeunes filles passent de leur univers diégétique (*Aliss* et *5150, rue des Ormes*) à un univers métadiégétique (les contes de Lewis Carroll). En d'autres termes, par le biais de la métalepse intérieure, deux personnages quittent leur monde « réel » pour entrer dans un monde de fiction. Mais si le passage d'*Aliss* dans l'univers métadiégétique de Lewis Carroll est écrit, celui de Michelle s'effectue « hors-champ », pour reprendre un terme cinématographique. En effet, son arrivée au Wonderland n'est narrée ni dans sa fiction d'origine, *5150, rue des Ormes*, ni dans le roman *Aliss*. Cette métalepse est donc induite par la transtextualité. Cependant, contrairement à *Aliss*, Michelle est un personnage diégétique qui a conscience de la transtextualité qui l'unit aux récits de Carroll. C'est ce qui la fait sourire

lorsque, sans s'en rendre compte, Aliss reprend les paroles de son homonyme victorien⁴ :

Alors, sans réfléchir, je lance quelque chose d'absurde, d'insensé, quelque chose dont je ne comprends même pas le sens moi-même :

— Qui se soucie de vos ordres! Vous n'êtes qu'un... qu'un jeu de cartes!

Tout le monde dans la salle éclate de rire. [...] La Reine se contente de sourire, tout en hochant la tête... (Senécal, 2000, p. 489-490)

Par ce niveau de conscience, Michelle montre une dimension métalectique supérieure à Aliss qui intensifie le sentiment d'inquiétante étrangeté provoqué par la perméabilité des frontières ontologiques. Cette idée de frontière est d'autant plus nette que Senécal insiste sur sa présence dans la narration, notamment par le biais du va-et-vient qui s'opère à chaque chapitre entre l'effet de fiction créé par le narrateur-conteur et l'effet de réel créé par la narratrice Aliss. Cette idée se trouve en outre dans la diégèse : « Je repense aux frontières de Verrue. C'est peut-être pas si idiot, ce qu'il racontait. En venant ici, au fond, j'ai traversé une frontière. » (Senécal, 2000, p. 77) En effet, comme nous allons maintenant l'étudier, cette perméabilité ontologique reflète dans le roman une perméabilité territoriale.

La perméabilité ontologique comme symbole de la perméabilité territoriale

Ce passage du réel à l'imaginaire, autorisé par une perméabilité des frontières ontologiques, symbolise une perméabilité

⁴ « "Who cares for *you*? [...] You're nothing but a pack of cards!" » (Carroll, 1960 [1865], p. 161) : « "Qui se soucie de *toi*? [...] Tu n'es qu'un jeu de cartes!" » (trad. Amy J. Ransom).

territoriale entre les deux mondes. Tout d'abord, comme dans le premier conte de Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, c'est un tunnel qui sert de passage entre le monde du réel du personnage et celui de l'imaginaire⁵ :

[L]e métro va évidemment plus vite que moi et, trois secondes plus tard, lorsque j'arrive enfin au bout du quai, les phares moqueurs sont déjà loin dans le tunnel.

[...]

Je tente quand même de deviner le nom de la station, malgré le peu de lettres encore visibles : W D R D. (Senécal, 2000, p. 23 & 26)

Toutefois, là où l'héroïne de Carroll était bel et bien coupée de son réel lorsqu'elle se trouvait au Pays des Merveilles, celle de Senécal garde un contact visuel avec la ville de Montréal, par l'intermédiaire du pont Jacques-Cartier, ce qui lui fait dire à son arrivée : « L'horizon s'allonge et je vois, très loin devant moi, légèrement sur ma gauche, le pont Jacques-Cartier. Enfin un point de repère connu! Ça fait du bien. » (Senécal, 2000, p. 80) La perméabilité entre les deux mondes semble donc plus importante que dans les récits de Carroll.

Cependant, ce n'est pas pour autant qu'Aliss peut librement passer de l'un à l'autre, comme elle le découvre rapidement. Tout d'abord, il n'existe qu'un seul moyen de rejoindre le réel : le métro (Senécal, 2000, p. 165). Ensuite, même par l'intermédiaire du métro, il n'est pas possible d'aller et venir librement entre les deux mondes :

— On peut donc quitter ce quartier et y revenir sans problème?

— C'est plus compliqué que ça.

— Ce qui veut dire?

— Tout est une question de choix et de désir réel. (p. 277)

⁵ « The rabbit-hole went straight on like a tunnel » (Carroll, 1960 [1865], p. 26 : « Le terrier continuait tout droit comme un tunnel » (trad. Amy J. Ransom).

Or, Aliss ignore qu'elle ne désire pas réellement quitter le quartier. Pour cette raison, lorsqu'elle retrouve le chemin du métro, elle découvre que la société est en grève : « Je marche sur Lutwidge, blasée. Je pense qu'il est temps que je change d'air. Le centre-ville, par exemple. J'arrive au métro : surprise! Une pancarte collée dans la porte indique GRÈVE GÉNÉRALE DE LA STCUM. » (p. 80) Toute retraite lui est donc coupée : la grève durera jusqu'à ce qu'Aliss comprenne qu'elle ne peut partir avant d'avoir achevé sa quête.

Cette perméabilité restreinte entre le réel et l'imaginaire est signifiée par le fait que, à quelque extrémité du quartier qu'elle se trouve, Aliss a toujours pour point de repère le pont Jacques-Cartier, vu d'un cul-de-sac. Ainsi, ce qui la rassurait au début devient rapidement inquiétant :

Au bout de trois quarts d'heure, j'arrive au cul-de-sac. Le même que la semaine passée. Le même chantier de construction désert devant moi. Et, surtout, le pont Jacques-Cartier, au loin, du même point de vue que la dernière fois.

Voyons! Je suis absolument certaine que j'ai pas refait le même chemin que l'autre jour. J'ai fait Lutwidge dans l'autre sens, je peux pas arriver à la même place!

Je fixe le pont Jacques-Cartier au loin [...]. Tout à coup, je tourne les talons. Reviens vers le quartier. Le pas raide.

[...]

Je me sens vraiment pas bien.

[...]

Au bout d'une quinzaine de minutes, les immeubles disparaissent... les terrains vagues apparaissent et... et...

... le pont Jacques-Cartier, là-bas...

Minute, là... Minute! Ça marche pas, ça, ça marche pas pantoute!
(p. 164)

De même, lorsqu'Aliss demande où se trouve le quartier par rapport à Montréal, on lui donne toutes sortes de réponses : « à

l'ouest de Verdun, je pense... »; « au sud du Plateau... Mais je suis pas sûre... »; « Je dirais pas loin d'Anjou » (p. 165-166). Le Wonderland se situe donc à la fois partout et nulle part. Il est comme un univers parallèle, mais également interne à la réalité de l'héroïne. Pour cette raison, les personnages font référence au « vrai » Montréal comme étant « là-bas », et Aliss, quant à elle, se répète qu'elle est « ailleurs » (p. 171) au Wonderland, pour tenter de se rassurer sur la folie qui l'entoure. Le fait qu'un univers réel et un univers imaginaire puissent se côtoyer, mais surtout que l'on puisse passer de l'un à l'autre sans toujours s'en rendre compte reflète une certaine perméabilité du réel à l'imaginaire, qui est symbolisée par la perméabilité ontologique.

Aliss de Patrick Senécal met donc en scène un univers littéraire qui prend vie. C'est ce passage du réel à la fiction, proprement fantastique, qui est à l'origine du sentiment d'inquiétante étrangeté évoqué par Genette et par Cohn puisqu'il sous-entend la négation d'une frontière normalement imperméable, entre réel et imaginaire. En autorisant une forme de jeu sur l'écriture, la métalepse ontologique se révèle un instrument privilégié du fantastique et en souligne la spécificité relevée par Freud.

Bibliographie

- BESSIÈRE, Irène. (1974), *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- CARROLL, Lewis. (1960), « Alice's Adventures in Wonderland » et « Through the Looking-Glass and What Alice Found There », dans Martin Gardner (dir.), *The Annotated Alice*, Harmondsworth, Penguin.
- COHN, Dorrit. (2005), « Métalepse et mise en abyme », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, p. 121-130.
- CORTÁZAR, Julio. (2004 [1956]) « Continuidad de los Parques », dans *Final del juego*, Madrid, Suma de Letras.
- FABRE, Jean. (1992), *Le Miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- FREUD, Sigmund. (1985 [1919]), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Ferson, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien. (1966), *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse.
- HAMON, Philippe. (1983), *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz.

- HEINE, Roland. (1974), « Die fictionale Reduktion der Transzendentalpoesie. E. T. A. Hoffmanns Märchen "Der goldene Topf" », dans *Transzendentalpoesie: Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, p. 154-202.
- HOFFMANN, E. T. A. (1958 [1814]), « Der goldne Topf », *Werke*, Wien, K. Desch, p. 5-79.
- HUTCHEON, Linda. (1987), « Metafictional Implications for Novelistic Reference », dans Anna Whiteside et Michael Issacharoff (dir.), *On Reference in Literature*, Bloomington et Indianapolis, Indiana UP.
- LANDAIS, Clotilde. (2009), « L'hypertextualité révélatrice d'identité dans Aliss de Patrick Senécal », *Clair-Obscur*, vol. 5, p. 50-61.
- POE, Edgar Allan. (1966 [1840]), « The Fall of the House of Usher », dans *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Doubleday, p. 177-190.
- PROPP, Vladimir. (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- . (1983), *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- REUTER, Yves. (2003), *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan.
- SENÉCAL, Patrick. (2000), *Aliss*, Beauport, Alire, coll. « 2000 ».
- . (2001 [1994]), *5150, rue des Ormes*, Beauport, Alire.
- STOKER, Bram. (1997 [1897]), *Dracula*, New York, Norton.

Résumé

Avec *Aliss* (2000), Patrick Senécal rend hommage au roman de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* (1865). Chez Senécal, le roman pour la jeunesse se transforme en un roman pour adultes, variante « X »; il explore les limites du réel et du possible par le biais des aventures d'une adolescente de Beauport dans un Montréal parallèle. L'analyse structuraliste de Landais montre comment Senécal emploie la métalepse narrative pour effectuer le passage d'un personnage diégétique à un univers métadiégétique et engendrer le sentiment d'inquiétante étrangeté à la source du fantastique.

Abstract

With *Aliss* (2000), Patrick Senécal pays homage to Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* (1865). In Senécal's hands, the children's novel is transformed into a work for adults, nearly "X-rated;" he explores the limits of the real and the possible through the adventures of an adolescent from suburban Beauport in a parallel-world Montreal. Landais's structuralist analysis demonstrates how Senécal employs Genette's narrative metalepsis to move from a diegetical character to a meta-diegetical universe and to invoke the sense of the uncanny at the source of the fantastic.