

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ALISS DE PATRICK SENÉCAL

OU LA RÉÉCRITURE D'*ALICE AU PAYS DES MERVEILLES* DE LEWIS CARROLL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MÉLISSA BOUDREAU

MARS 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article **11** du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'adresse mes premiers remerciements à ma directrice, Madame Rachel Bouvet, qui, tout au long de cette aventure, m'a épaulée, conseillée et encouragée. Merci pour votre patience, votre disponibilité et la justesse de vos conseils.

Je remercie mes parents qui m'ont toujours soutenue et démontré qu'ils étaient fiers de moi. Merci à Nadya, Caroline et Alexandre pour leurs encouragements indéfectibles et leur confiance inébranlable dans ma capacité à produire ce mémoire.

Un merci tout spécial à Karl Henrichon sans qui l'achèvement de ce travail n'aurait pu avoir lieu.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
RÉÉCRITURE D' <i>ALICE AU PAYS DES MERVEILLES</i>	
CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES	6
1.1 L'intertextualité	6
1.1.1 Métatextualité	8
1.1.2 Paratextualité	10
1.1.3 Architextualité	13
1.1.4 Intertextualité : relations de coprésence	15
1.1.4.1 La citation	15
1.1.4.2 La référence	18
1.1.4.3 L'allusion	19
1.1.5 Hypertextualité	23
1.2 La réécriture	25
1.2.1 De l'intertextualité à la réécriture	25
1.2.2 Répétitions et variations	26
1.2.3 Intentionnalité de l'auteur	27
CHAPITRE II	
LE CHANGEMENT GÉNÉRIQUE	29
2.1 Le conte merveilleux	30
2.2 Le récit fantastique	36
2.3 Le récit d'horreur	47
2.4 Hybridation des genres	52

CHAPITRE III

RÉÉCRITURE DES ÉPISODES ET CONSTRUCTION HYPERTEXTUELLE DES

PERSONNAGES	57
3.1 Descente dans le terrier ou à la poursuite du Lapin Blanc	58
3.2 Le procès : les dépositions d'Alice / Aliss	63
3.3 Verrue et le Ver à soie	70
3.4 Un thé chez les fous	76

CHAPITRE IV

PERSONNIFICATION DE L'AUTEUR	95
4.1 Indices de la présence de Lewis Carroll dans <i>Aliss</i>	95
4.2 Lewis Carroll et les petites filles	99
4.3 Lewis Carroll et Alice	100
4.4 Charles, Alice et l'amour des fillettes	103
4.5 Charles et Aliss	105
CONCLUSION	111
ANNEXE I	114
BIBLIOGRAPHIE	118

RÉSUMÉ

Il était une fois...

...l'histoire d'une petite fille curieuse qui, en suivant un lapin blanc, découvre un pays merveilleux habité par d'étranges créatures. Cette fillette et cet univers, nous les connaissons, c'est l'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Ce conte a fait du chemin depuis sa parution en 1865 et ses pas l'ont mené jusqu'à aujourd'hui dans les mains d'un pionnier de la littérature d'horreur au Québec : Patrick Senécal. Depuis 1994, cet auteur est de plus en plus présent dans le panorama littéraire québécois, mais c'est son quatrième roman, *Aliss*, publié en 2000, qui retient ici notre attention. Dans ce roman, Senécal réécrit l'*Alice au pays des merveilles* de Carroll à l'aide d'un travail intertextuel et de réécriture. L'enjeu de ce mémoire est de découvrir de quelle manière s'opère la réécriture transformant le conte de Carroll en un nouveau texte qui propose une version moderne du sujet.

Le récit de Senécal s'inscrit dans ce que Gérard Genette appelle l'hypertextualité : toute relation qui unit un texte (hypertexte) à un autre texte (hypotexte) dont il dérive. Dans nos recherches, ce sont les théories et la typologie intertextuelle qui servent de premiers moyens d'investigation. En sollicitant les catégories de la citation, de la référence et de l'allusion, nous sommes en mesure d'identifier et d'étudier les relations qu'entretient le récit de Senécal avec le conte de Carroll, mais également avec d'autres intertextes. Les théories de la réécriture et les concepts de répétition et de variation qui lui sont relatifs nous permettent d'analyser en profondeur les transformations apportées à *Alice au pays des merveilles* pour devenir *Aliss*.

La réécriture joue notamment sur trois aspects. On assiste d'abord à un changement générique qui fait que l'on passe du merveilleux à une œuvre se trouvant à la frontière entre le récit fantastique et le récit d'horreur. C'est notamment l'aspect cauchemardesque et fantastique déjà suggéré dans le conte de Carroll qui devient la source du glissement de genre. Pour parler de réécriture, il faut que l'on en reconnaisse obligatoirement le modèle. L'étude de la transposition des épisodes et des personnages d'*Aliss*, construits en miroir avec leur double carrollien et influencés par le changement générique, est donc nécessaire à la compréhension du phénomène. Finalement, en plus de s'approprier le conte de Carroll, Senécal intègre dans son récit l'auteur d'*Alice au pays des merveilles* et en fait un horrible personnage. Dans le dernier chapitre, la manière dont Senécal reprend les éléments caractéristiques de la vie de Carroll et de son œuvre pour construire ce double subversif est étudiée.

INTERTEXTUALITÉ – RÉÉCRITURE – FANTASTIQUE – HORRREUR – CONTE –
LEWIS CARROLL – PATRICK SENÉCAL – ALICE AU PAYS DES MERVEILLES – ALISS

INTRODUCTION

Grâce à la littérature, au théâtre et au cinéma, certains personnages reviennent sans cesse, repris de diverses façons, assurant ainsi leur pérennité. *Alice au pays des merveilles* est l'une de ces histoires qui réapparaissent dans différentes sphères culturelles et plus d'un siècle après sa parution en 1865, la petite fille et ses aventures imaginées par Lewis Carroll sont toujours aussi présentes dans notre imaginaire. C'est que le phénomène de la réécriture met en scène des personnages de fiction qui sont devenus de véritables mythes, comme Ulysse ou Don Juan. Si le personnage d'Alice reste toujours actuel, c'est qu'elle incarne l'archétype de la petite fille. Plusieurs autres fillettes de fiction découlent d'elle puisqu'Alice fut la première enfant-héroïne et pivot d'un récit. La popularité d'*Alice au pays des merveilles* vient de ce fait et représente ainsi une innovation dans la littérature jeunesse. L'influence du conte de Carroll n'est plus à prouver. On retrouve différentes réécritures d'*Alice au pays des merveilles* sous plusieurs formes génériques comme le polar ou la bande dessinée. L'histoire d'Alice a fait également l'objet d'adaptations cinématographiques et télévisuelles. On assiste autant à des réécritures complètes de l'œuvre qu'à la reprise de thèmes ou de motifs caractéristiques du conte. Lorsque Patrick Senécal décide de reprendre l'histoire de cette petite fille célèbre, son intention est claire : créer une version d'*Alice au pays des merveilles* qui s'inscrit dans le genre littéraire qu'il pratique. Il participe, en créant *Aliss*, à ce mouvement de réécritures et d'adaptations de grande variété¹ du conte de Lewis Carroll et de son héroïne.

Depuis quelques années, Patrick Senécal se distingue de plus en plus dans le milieu littéraire québécois. Professeur, scénariste et écrivain, il est né à Drummondville en 1967. Bachelier en études françaises de l'Université de Montréal, il a enseigné la littérature, le

¹ Un certain nombre de ces réécritures, qu'elles reprennent le conte sous forme de romans ou s'inspirent de l'un de ses thèmes, sont répertoriées en annexe. Évidemment, cette liste n'est pas exhaustive puisque les influences d'*Alice au pays des merveilles* sont beaucoup trop nombreuses et diverses pour toutes les nommer. Ce travail pourrait faire facilement l'objet d'un mémoire ou d'une thèse.

théâtre et le cinéma au Cégep de Drummondville. Maintenant, il est l'un des rares auteurs québécois à se consacrer entièrement à son écriture et à pouvoir vivre de sa plume. Depuis 1994, l'auteur a publié plusieurs nouvelles dans des revues spécialisées comme *Solaris* et *Alibis*, et sept romans tout aussi noirs et déstabilisants les uns que les autres. En 1997, le théâtre de La Licorne monte, à Montréal, sa première pièce : «Les Aventures de l'inspecteur Hector». Mais c'est avec son troisième roman, *Sur le seuil*², que Senécal se fait vraiment connaître du public. Le roman est acclamé par la critique et il reçoit, en 2006, le Prix Marterton pour le meilleur Roman Francophone. L'œuvre de Senécal s'inscrit dans un genre encore en plein essor au Québec : la littérature d'horreur. Son écriture se laisse également traverser par d'autres genres comme le thriller, le fantastique, le suspense psychologique et le policier. C'est ce mélange générique au cœur même de ses romans d'horreur qui fait toute la richesse de son écriture. En plus d'être l'un des pionniers de la littérature d'horreur au Québec, l'auteur participe également à l'élaboration d'un cinéma québécois d'horreur puisqu'il signe la scénarisation de tous ses romans portés à l'écran³. De plus, il participe, avec d'autres auteurs, à la série télévisée «La Chambre no.13», série mystérieuse et fantastique qui raconte l'histoire d'un hôtelier et des clients qui occupent la chambre ensorcelée. Il signe le huitième épisode, *Le Cœur à l'ouvrage*⁴, réalisé par Éric Tessier. En 2000, Senécal publie *Aliss*⁵, réécriture moderne et étrange d'*Alice au pays des merveilles*. Le récit présente l'histoire d'une jeune fille qui vient tout juste de célébrer son dix-huitième anniversaire. Curieuse et poussée par son besoin d'affirmation de soi, elle décide de quitter sa famille pour découvrir ce qui se passe ailleurs. Arrivée à Montréal, elle s'installe dans un quartier hors de l'ordinaire dont les étranges habitants semblent tous détraqués. C'est que Senécal transforme le Pays des merveilles en un véritable Quartier des horreurs habité par des êtres monstrueux.

² En 2003, *Sur le seuil* a fait l'objet d'une adaptation cinématographique réalisée par Éric Tessier et qui met en vedette Michel Côté et Patrick Huard.

³ En plus du scénario de *Sur le seuil*, Senécal a participé à la scénarisation de *5150 rue des Ormes* dont la sortie est prévue en octobre 2009 et celle des *7 jours du Talion* qui sortira en février 2010.

⁴ Diffusé sur Radio-Canada, le 15 mai 2006. Nomination aux Prix Gémeaux pour «Meilleur texte : série dramatique».

⁵ En 2001, *Aliss* obtient le Prix Boréal.

Tout comme la petite Alice du conte de Carroll, l'héroïne de Senécal est en pleine quête identitaire. Effectivement, Aliss est prête à tout, à se surmonter elle-même pour exercer sa nouvelle liberté et trouver sa véritable place dans le monde. Après une série d'épreuves qui vont la mener pratiquement jusqu'à la mort, la jeune fille revient chez elle, marquée à jamais par ses mésaventures, mais forte de son nouveau savoir identitaire.

Étant donné qu'aucune étude n'a été faite jusqu'à présent sur un roman de Patrick Senécal, ce mémoire contribuera à faire connaître son œuvre au sein de la critique littéraire québécoise. De plus, la compréhension de son écriture nous permettra de participer à l'élaboration des travaux sur la réécriture, préoccupation contemporaine dans le domaine des études littéraires.

Envisager la réécriture d'un récit suppose de passer d'abord par les théories intertextuelles pour comprendre les opérations à l'œuvre dans la reprise de textes. Dans le premier chapitre, nous présenterons donc les liens intertextuels existant entre *Alice au pays des merveilles* et *Aliss*. Pour ce faire, nous nous référerons à la théorie de Gérard Genette développée dans *Palimpsestes*. Sa notion d'hypertextualité nous semble particulièrement juste pour rendre compte de la corrélation existant entre le conte de Carroll et le récit de Senécal. De plus, ce terme permet d'éviter toute confusion avec les autres manifestations de l'intertextualité. Nous verrons d'abord comment chacune des relations transtextuelles établit un rapport avec les deux récits. Nous cernerons également les diverses références au conte, les multiples renvois qui se présentent sous plusieurs formes intertextuelles comme la citation, la référence et l'allusion. Nous nous référerons aussi au travail de Nathalie Piégay-Gros tel qu'exposé dans *Introduction à l'intertextualité*, ainsi qu'à celui d'Anne-Claire Gignoux développé dans *Initiation à l'intertextualité* puisqu'en plus de brosser un tableau des différentes théories et théoriciens de l'intertextualité, ces ouvrages proposent une typologie claire des formes et des pratiques intertextuelles.

Aux notions d'hypertextualité de Genette, nous allierons les théories de la réécriture qui mettent en lumière l'importance de l'équilibre entre les répétitions et les variations lors de la

reprise d'un récit et le caractère essentiel de l'intentionnalité de l'auteur dans le processus. Pour ce faire, nous ferons appel encore une fois au travail d'Anne-Claire Gignoux et à celui de Catherine Durvye exposé dans *Les réécritures*.

La première conséquence de la transposition d'*Alice au pays des merveilles* est le changement générique. D'un conte merveilleux, on passe à un récit à la fois d'horreur et fantastique. Pour étudier ce changement, nous ferons appel, dans le deuxième chapitre, aux théories des genres merveilleux, fantastique et d'horreur pour comprendre comment s'effectuent les transformations génériques. Nous verrons comment le surnaturel féerique d'*Alice au pays des merveilles* devient source du fantastique et comment l'aspect cauchemardesque des aventures de la petite fille est amplifié pour créer la dimension horrifique.

On remarque des similitudes et des dissemblances entre les deux récits, tout d'abord au niveau générique, ensuite dans la reprise des épisodes principaux et des personnages. Pour que le texte modèle soit reconnu, la réécriture se doit de présenter des éléments caractéristiques de l'œuvre modèle. Dans le troisième chapitre, nous étudierons donc la manière dont les épisodes les plus connus d'*Alice au pays des merveilles* sont retranscrits dans *Aliss* et comment les transformations subies par les personnages en font de véritables monstres. Pour faire le parallèle entre les deux œuvres, il est indispensable de connaître les différentes interprétations et études faites à propos d'*Alice au pays des merveilles*. Nous nous référerons donc régulièrement aux travaux de Jean Gattégno et à ceux de Jean-Jacques Lecercle, tous deux considérés comme des références en ce qui a trait à Lewis Carroll et à son œuvre.

En plus de l'allusion explicite au conte, un autre phénomène témoigne de la filiation entre *Alice au pays des merveilles* et *Aliss* : l'intégration, au sein du récit, de l'auteur du conte dans la réécriture de son propre récit. Lewis Carroll devient, sous la plume de Senécal, un véritable personnage de roman d'horreur. Nous verrons dans le dernier chapitre comment Senécal réinvente l'univers carrollien qu'il s'approprie. Nous analyserons la manière dont l'auteur reprend les éléments biographiques relatifs à l'œuvre de Carroll pour créer le personnage de Charles, l'horrible double de Lewis Carroll. En plus de la personnification de

l'auteur, on assiste, dans *Aliss*, à la transposition de l'amour que Carroll portait aux fillettes, mais surtout à Alice Liddell pour qui le conte a tout d'abord été créé. C'est par le biais de cet amour autant interdit qu'impossible que Senécal transforme Lewis Carroll en personnage monstrueux.

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons décidé de faire appel à deux traductions d'*Alice au pays des merveilles*, celles de Jacques Papy et d'Henri Parisot. Selon le cas, nous nous référerons à l'une ou l'autre des traductions. La qualité du travail de ces traducteurs nous permet de mettre en rapport le récit de Senécal et de Carroll, sans qu'il soit nécessaire de travailler avec la version originale anglaise du conte. Après lecture des deux récits, on se rend compte que les traductions d'*Alice au pays des merveilles* nous offrent des textes que l'on peut comparer avec celui de Senécal. De plus, créer des liens significatifs entre deux textes d'une même langue est une entreprise plus aisée. Dans le cas présent, la sollicitation de la version anglaise aurait pu être problématique puisque que la traduction de celle-ci est extrêmement compliquée en raison du langage unique développé et utilisé par Lewis Carroll. Henri Parisot travaille d'ailleurs toujours à améliorer sa traduction. Nous nous servirons, en général, de la version de Papy et pour les cas plus précis, de celle de Parisot.

CHAPITRE I

RÉÉCRITURE D'*ALICE AU PAYS DES MERVEILLES* : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES

Dans les années 70, les notions relatives à l'intertextualité sont devenues très populaires dans le domaine des études littéraires. On considère, dès lors, que l'écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il est impossible de lui faire quitter l'univers littéraire. L'intertextualité est généralement définie comme le phénomène par lequel un texte en réécrit un autre en insérant, par exemple, un récit dans un autre récit. Dans les années 90, c'est le concept de réécriture qui semble prendre la relève de l'intertextualité sans pourtant la remplacer. La réécriture consiste à donner une nouvelle version d'un texte qui a déjà été écrit. Elle traduit la volonté d'un auteur à vouloir réécrire l'œuvre de quelqu'un d'autre et ainsi, en proposer une interprétation différente. Dans cette étude, nous allierons cette double perspective théorique afin de proposer une lecture du roman de Senécal.

1.1.1 L'intertextualité

L'intertextualité, conceptualisée par Julia Kristeva à la fin des années soixante, est devenue une notion incontournable dans l'étude du texte littéraire. On se rend compte que tous les textes sont traversés par d'autres textes, que le texte littéraire s'inscrit toujours dans un rapport avec la multitude de textes déjà existants. En ce sens, l'intertextualité introduit un nouveau mode de lecture et d'interprétation. Même si l'idée semble moderne, la pratique intertextuelle existe depuis toujours, car «nul texte ne peut s'inscrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un

héritage et de la tradition.⁶» Ainsi, la littérature évolue en tenant compte de ce qui a déjà été dit ou écrit, et dans ce sens, on peut dire que toute œuvre littéraire est de nature intertextuelle. L'intertextualité apparaît alors comme un élément constitutif de la littérature. Or, si toute œuvre est intertextuelle, on peut cependant en distinguer différents degrés.

Objet d'étude pour différents théoriciens qui en ont proposé autant de diverses définitions, l'intertextualité risque de perdre son sens en étant soumise à une pluralité de significations. Tous les spécialistes s'entendent tout de même sur un point : il y a un phénomène intertextuel lorsqu'un texte se manifeste dans un autre. L'intertexte, quant à lui, représente l'ensemble des textes auquel le texte renvoie, que ce soit implicitement ou explicitement. L'auteur a un rôle bien précis dans le phénomène intertextuel puisque ce sont sa culture littéraire et ses connaissances personnelles qui vont participer à la construction du texte. La fonction et la participation du lecteur sont également nécessaires, car c'est lui qui doit identifier la présence de marques intertextuelles et déchiffrer la signification de l'intertexte.

Parmi les nombreuses théories de l'intertextualité, c'est celle de Gérard Genette qui retiendra notre attention en raison de la pertinence de la terminologie et de la classification explicitées dans *Palimpsestes*. C'est en 1982 que Genette publie cet ouvrage, qui fait suite aux réflexions débutées en 1979 dans *Introduction à l'architexte*. Pour Genette, l'intertextualité est une simple relation, elle n'est pas l'élément central de la théorie. En tant que relation, elle intervient directement dans un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité. Ce qui fonde la littéarité, pour Genette, c'est «l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier.⁷» Selon Genette, le texte doit être étudié, non pas en lui-même, mais bien dans les relations qu'il entretient avec la littérature. C'est, pour lui, la véritable nature de

⁶ Julia Kristeva citée dans Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 7.

⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982, p.7.

l'intertextualité. Genette préfère donc le terme de transtextualité à celui communément utilisé d'intertextualité. Il définit la transtextualité⁸ comme étant «tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁹», tout ce qui dépasse un texte donné et qui l'ouvre sur l'ensemble de la littérature. Il réserve le terme d'intertextualité pour les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes, comme les rapports manifestes engendrés par la citation, la référence et l'allusion. Genette distingue quatre autres types de relations transtextuelles en plus de l'intertextualité : la métatextualité, la paratextualité, l'architextualité et l'hypertextualité que nous verrons plus en détail dans le texte qui suit.

À la lecture de *Palimpsestes*, on se rend compte que ce n'est pas l'intertexte qui intéresse Genette, mais plutôt la relation qui s'établit entre le texte et son intertexte (ou hypotexte et hypertexte). De plus, il dénonce le rôle accordé au lecteur ainsi qu'à son identification et interprétation possiblement subjectives. Voilà peut-être ce qui explique le choix des œuvres qu'il étudie puisque celles-ci présentent des relations de dérivation qui n'éveillent aucun doute. La notion de transtextualité, chez Genette, est de l'ordre de l'écriture. Or, la critique contemporaine l'a bien démontré, l'intertextualité peut également être perçue comme un effet de lecture. Il ne s'agit plus d'identifier l'intertexte, mais plutôt, la manière dont le texte doit être lu.

1.1.1 Métatextualité

La métatextualité est la relation de commentaire «qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer (...). C'est, par excellence, la relation *critique*¹⁰.» Les relations métatextuelles concernent plus précisément les critiques et les chercheurs. Le métatexte est alors un texte outil dont la principale fonction est de parler d'un autre texte. Les auteurs sont ainsi appelés à écrire à

⁸ Malgré l'apport important du travail de Genette pour la notion d'intertextualité, la critique préfère toujours le terme d'intertextualité à celui de transtextualité.

⁹ Genette, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

partir d'un ou plusieurs textes qu'ils commentent et qui ajoutent des citations du texte à l'étude. Dans le cas de notre recherche sur la relation intertextuelle (ou, selon Genette, transtextuelle) qui existe entre *Alice au pays des merveilles* et *Aliss*, on ne peut pas vraiment parler de relation métatextuelle puisque les deux textes à l'étude sont des œuvres littéraires et que la métatextualité ne concerne que le texte critique. Par contre, les propos tenus dans ce mémoire (texte de «commentaires» issu d'un cadre institutionnel) pourraient être perçus en tant que commentaire sur des œuvres littéraires et donc, de critique métatextuelle.

La définition de Genette reste ouverte à la réflexion. Le métatexte deviendrait-il une forme de réécriture lorsqu'il cite, sans guillemets, des éléments importants du texte commenté ? La question est également de savoir si le commentaire métatextuel ne concerne vraiment que le critique qui «agit» en dehors de l'œuvre littéraire. Le rapport métatextuel peut se retrouver dans une œuvre littéraire puisque le narrateur ou le personnage peut être amené à commenter un livre. Dans *Aliss*, l'héroïne utilise cette relation de commentaire et livre ses interprétations sur certaines œuvres dont celles de Nietzsche (*Ainsi parlait Zarathoustra*) et du Marquis de Sade (*La Nouvelle Justine*). Le personnage d'Aliss pourrait-il être perçu comme une critique participant au cœur même de la fiction ? On atteint ici un autre niveau que pourrait permettre la relation métatextuelle, dimension nullement évoquée par Genette. Dans *Aliss*, l'héroïne émet un commentaire critique sur l'œuvre du Marquis de Sade qu'elle met même en parallèle avec les écrits de Nietzsche. Durant son aventure, Aliss tente de suivre la philosophie déployée par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Elle calque ses actions sur l'interprétation qu'elle fait du texte. Dans le quinzième chapitre, Aliss écoute Minnie faire la lecture à voix haute de *La Nouvelle Justine*. Au fil de la lecture, elle se rend compte que le texte de Sade et celui de Nietzsche, dont elle relève tout d'abord certaines ressemblances, démontrent de plus en plus de différences.

« En général, il n'est pas deux peuples sur la surface de la terre qui soient vertueux de la même façon : donc la vertu n'a rien de réel, rien de bon intrinsèquement, et ne mérite en rien notre culte.»

Ça alors ! J'ai l'impression d'entendre Nietzsche ! (...)

«Mais méprisez, avilissez ce que vous appelez le bien ; ne vénerez que ce que vous avez la bêtise d'appeler le mal, et tous les hommes auront plaisir à le commettre, non point parce qu'il sera permis... (...)

Ça me semble plus spécial, ça... Nietzsche aussi parle du mal, le dit nécessaire, mais... c'est pas pareil, il me semble...¹¹

À mesure que la lecture continue, Aliss est de plus en plus mal à l'aise et trouve de moins en moins de ressemblances entre le récit de Sade et son interprétation du texte de Nietzsche. «Je dis rien. Ça n'a plus rien à voir avec Nietzsche, ça. Plus rien pantoute.¹²» La mise en relation de deux textes différents à fin de comparaison, l'interprétation qu'Aliss fait de l'ouvrage de Nietzsche en début de récit et la comparaison entre les idées développées chez les deux auteurs constituent un commentaire. Il passe par un personnage de fiction, mais il reste tout de même du domaine de la littérature et de l'interprétation critique.

Ainsi, la métatextualité en tant que relation transtextuelle n'est pas à négliger. Elle peut même prendre, selon le cas, des formes variées. Dans tous les cas, elle se présente bien comme un rapport entre deux textes fondés sur la relation de commentaire.

1.1.2 Paratextualité

La paratextualité est, selon Genette, le rapport qui s'établit entre le texte et son paratexte, c'est-à-dire avec le titre, les sous-titres, les intertitres, la préface, la postface, les avertissements, l'avant-propos, etc., de même qu'avec la couverture, la maison d'édition ou la collection à laquelle appartient l'œuvre. Tous ces éléments permettent de préparer et d'orienter la lecture du récit puisque le paratexte entretient des rapports significatifs avec le texte.

L'étude du paratexte et l'interprétation de ses relations avec le texte peuvent nous en apprendre sur la relation transtextuelle existant entre *Aliss* et *Alice au pays des merveilles*. Dans le cas d'*Aliss*, c'est le prénom de l'héroïne qui constitue le titre du livre et qui rappelle, du moins à la sonorité, celui d'une célèbre petite fille de la littérature jeunesse : Alice de

¹¹ Patrick Senécal, *Aliss*, Québec, Alire, 2000, p. 460 – 461.

¹² *Ibid.*, p. 461.

Lewis Carroll. À la lecture du récit, on apprend vite que l'héroïne du roman de Senécal se prénomme bien Alice, mais qu'elle a modifié la façon d'écrire son nom dès son entrée dans le Quartier des horreurs. Le changement de nom illustre la perte d'identité de l'héroïne durant son aventure. À la fin celle-ci, Aliss qui sait maintenant qui elle est, reprend son véritable nom : Alice.

Le livre, avant même d'être ouvert, annonce déjà la couleur du récit. La maison d'édition Alire, située à Québec, se spécialise dans la publication de récits paralittéraires (fantasy, science-fiction, horreur, récits d'espionnage, polar, fantastique). De plus, *Aliss* fait partie de la collection sur le fantastique. La première page du livre contient des extraits de critiques journalistiques sur l'œuvre de Senécal. Grâce à ces extraits, le lecteur peut rapidement se faire une idée du genre de littérature que pratique l'auteur. Ils établissent, avant même la lecture du récit, une entente générique, un contrat de lecture avec le lecteur.

«Patrick Senécal se taille une place de choix dans la littérature fantastique. Le thriller d'horreur aussi bien maîtrisé ne se voit que dans quelques plumes étrangères.»

(*Le Nouvelliste*)

«(...) suprême qualité, l'auteur va au bout de son sujet, avec force détails morbides.»

(*Lectures*)

«Le jeune romancier a de toute évidence fait ses classes en matière de romans d'horreur.

Non seulement il connaît le genre comme le fond de sa poche, mais il en maîtrise parfaitement les poudres et les fumées.» (*Ici*)

Le lecteur s'attend donc à suivre un *thriller* fantastique et d'horreur tout à fait palpitant. Ces extraits de critiques, faisant partie du paratexte, appartiennent également au métatexte puisqu'ils constituent des commentaires critiques sur l'œuvre de Senécal. Genette avait raison sur ce point : les relations transtextuelles sont loin d'être des catégories aux frontières étanches.

Les titres des chapitres se montrent, eux aussi, très révélateurs quant à la qualité transtextuelle du récit de Senécal. Le premier chapitre, intitulé «*Il était une fois*», formule consacrée du conte, tresse un lien entre le récit de Senécal et la tradition du conte d'où est issu le récit modèle. On y fait référence également à *De l'autre côté du miroir*, la suite des aventures de la petite Alice écrite par Carroll. Senécal nomme ainsi trois chapitres sous le titre de *Miroir*, emblème de la seconde aventure d'Alice et motif relatif au merveilleux.

Certains titres font également référence à d'autres personnages populaires de la littérature comme l'Andromaque de Jean Racine («*ANDROMAQUE ou Amertume d'une pute littéraire en attente d'un second couronnement*») ou bien, au domaine de la culture enfantine («*MICKEY ET MINNIE ou Pour en finir une fois pour toutes avec l'enseignement de la littérature*»). La première partie du titre du dernier chapitre, *Alice ou «There's no place like home» et autres vérités troublantes*, fait allusion à un autre conte très populaire de la littérature jeunesse : *Le Magicien d'Oz*¹³. La formule «magique» qu'utilise la petite Dorothée pour rentrer chez elle, imbriquée dans le titre de ce chapitre, en est le signe évident. *Le Magicien d'Oz* raconte, tout comme les récits de Carroll et de Senécal, l'histoire d'une fille qui débarque subitement dans un monde étrange contrôlé par une figure féminine implacable. Ces récits partagent donc une trame qui leur est commune. En effet, le dernier chapitre d'*Aliss* raconte, comme l'indique le titre et la référence au Magicien d'Oz, le retour à la situation initiale et à la vie normale.

En plus des autres éléments paratextuels, l'exergue est très riche en indices sur le texte. Ce qu'il contient peut référer à autant de thèmes susceptibles d'interpeller le lecteur à propos du récit qu'il va bientôt lire. Effectivement, les quatre citations qui y sont placées dévoilent les contours du récit à venir, tout en présentant quelques influences de l'auteur. Bien avant que le récit commence, une atmosphère est créée. Par exemple, la première citation se résume à quatre vers tirés d'une chanson du groupe *Nine Inch Nails* :

*I want to know everything
I want to go everywhere
I want to fuck everyone in the world
I want to do something that matters*

Dès le début, le lecteur est en mesure de saisir certains thèmes importants du récit. Ces vers résument bien l'état dans lequel se trouve l'héroïne au début de son aventure et ce qui la pousse à continuer malgré tout ce qui lui arrive. Elle veut explorer le monde, briser les

¹³ Roman jeunesse écrit par L. Frank Baum et publié en 1900 aux États-Unis.

barrières, expérimenter de nouvelles expériences, aller jusqu'au bout, trouver sa place et faire quelque chose qui compte pour elle et pour les autres.

Quant aux remerciements, à la fin du livre, ils sont fort révélateurs de l'apport transtextuel puisque l'auteur y mentionne ses sources d'«inspiration». Senécal déclare ainsi ouvertement les noms des auteurs et des références culturelles convoquées dans son récit. On y retrouve les noms de Jean Racine, du Marquis de Sade, d'Anaïs Nin, de Milan Kundera et évidemment, celui de Lewis Carroll. Il est aussi fait mention de plusieurs chanteurs, comme Jo Dassin et Michel Louvain, d'acteurs comme Pamela Anderson et Peter North¹⁴, et également de personnages de bandes dessinées, comme Mickey et Minnie Mouse et les célèbres Dupont et Dupond. Chacune de ces références laisse sa marque, d'une manière ou d'une autre, dans le récit de Senécal que l'on découvre peu à peu durant la lecture.

Les éléments existant en *dehors* du récit possèdent donc une fonction très importante puisqu'ils préparent la lecture du récit. De plus, grâce au paratexte, le lecteur a un premier contact avec la nature transtextuelle d'*Aliss*.

1.1.3 Architextualité

L'architextualité est la relation la plus abstraite, la plus implicite de la transtextualité. Elle est définie par la relation qu'une œuvre entretient avec la catégorie générique à laquelle elle appartient. Le genre devient donc un aspect de l'architexte.

Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies*, *Essais*, *le Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman*, *Récit*, *Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur

¹⁴ Ces deux acteurs sont reconnus notamment pour leurs corps. Après avoir subi plusieurs interventions de chirurgie esthétique, Pamela Anderson, actrice américaine et modèle pour le magazine *Playboy*, devient l'une des femmes les plus sexys de la planète. Dans *Aliss*, la référence à l'actrice se trouve chez l'énorme servante nue de Chair et Bone qu'Aliss appelle Pamélourde. Peter North est un célèbre acteur de films pornographiques. Dans le roman, North est un des «danseurs nus» du bar d'Andromaque.

une couverture), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance.¹⁵

La relation architextuelle concerne donc le rapport que le texte entretient avec le genre littéraire dans lequel il s'inscrit, mais également, avec son mode d'énonciation, son type de discours ainsi que tous les motifs et archétypes lui appartenant. L'œuvre littéraire n'a aucunement l'obligation de déclarer sa catégorie générique. De plus, la mention paratextuelle, c'est-à-dire l'indication dans le titre du genre auquel appartient l'œuvre, se voit rarement dans la littérature moderne. L'identification du genre n'est pas l'affaire de l'auteur, mais bien celle du lecteur et du chercheur. Il s'agit d'une tâche très importante puisque «la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'«horizon d'attente» du lecteur, et donc la réception de l'œuvre.¹⁶» La relation architextuelle peut être sujette à la discussion puisqu'il peut s'avérer difficile de catégoriser certaines œuvres dans un seul genre, surtout en ce qui concerne celles issues de la littérature moderne qui comporte de plus en plus de récits influencés par plusieurs genres littéraires différents.

Le cas d'*Aliss* est très intéressant dans la mesure où le récit appartient à deux genres littéraires différents : le fantastique et l'horreur. Produit d'une réécriture, le roman de Senécal fait, en plus, intervenir des éléments génériques (conte) du modèle qu'il réécrit. *Aliss* sollicite donc la participation de trois genres distincts. Le lecteur doit faire appel à ses compétences architextuelles pour identifier la présence d'éléments relatifs à ceux-ci. Nous verrons plus attentivement les relations architextuelles qu'entretiennent ces trois genres et quelle influence la réécriture du conte leur a fait subir dans le deuxième chapitre.

¹⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

1.1.4 Intertextualité : relations de coprésence

Comme mentionné précédemment, l'intertextualité, pour Genette, n'est que l'une des relations de la transtextualité. Il la définit comme «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.¹⁷» À la lecture de *Palimpsestes*, on se rend compte que Genette distingue deux types de relations intertextuelles : celles fondées sur les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes (intertextualité) et celles qui s'appuient sur une relation de dérivation (hypertextualité). Plusieurs indices démontrent la présence d'un texte *autre* comme l'utilisation de marques typographiques, les traits sémantiques ou la mise en évidence d'un texte en le plaçant en retrait. L'auteur peut également provoquer un sentiment de discontinuité dans la lecture ou faire intervenir un emprunt qui se manifeste sous forme de termes connus. Les relations intertextuelles, pour Genette, passent notamment par la citation, la référence et l'allusion¹⁸.

1.1.4.1 La citation

La citation est considérée comme étant la forme emblématique de l'intertextualité puisqu'elle rend clairement visible l'insertion d'un texte dans un autre. «Elle consiste en la présence effective, dans un texte, d'un fragment d'énoncé appartenant à un autre énonciateur et ayant fait l'objet d'une énonciation antérieure.¹⁹» L'utilisation de la citation traduit le caractère hétérogène et fragmentaire du texte où elle est convoquée et donc, sa nature intertextuelle. Sa fonction première est de faire matière d'autorité. La citation permet ainsi de renforcer la vérité d'un discours en l'authentifiant. La référence donnée en plus de la citation atteste l'authenticité du fragment cité. La citation peut également remplir une fonction d'ornement ou d'illustration et ainsi éclairer un passage ou élargir l'horizon intellectuel de la

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ Il existe une autre relation nommée le plagiat dont nous ne parlerons pas ici.

¹⁹ Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. «Thèmes & études – Initiation à...», 2005, p. 54.

lecture. Certains indices peuvent nous permettre de reconnaître la citation comme la mention du titre de l'œuvre ou de l'auteur cités. Les marques typographiques telles que l'utilisation des guillemets, des caractères en italique, de la mise en retrait ou en exergue peuvent également signaler la présence d'une citation. De nature simple et évidente, la citation ne demande pas au lecteur une perspicacité ou une érudition spéciale puisque son repérage est aisé. Par contre, c'est son identification et son interprétation qui revêtent une certaine importance. Pourquoi l'auteur a-t-il choisi de solliciter tel auteur, telle œuvre ? Pourquoi a-t-il sélectionné tel fragment précis ? Qu'est-ce qui motive les limites du découpage du texte cité ? Comment un extrait tiré d'une autre œuvre peut-il donner un nouvel éclairage au texte citant ? Quel sens lui confère son insertion dans un contexte différent ?

Le nouveau contexte où vient s'insérer la citation modifie le texte cité qui prend alors un tout nouveau sens. Ainsi, les textes citant enrichissent la signification de l'énoncé originel. La citation met un jeu un sens qui se dédouble : elle introduit à la fois le sens de la citation elle-même dans son environnement d'origine et un sens enrichi dû à son insertion dans un nouveau contexte. «(...) toute citation, par l'action de prélever et de greffer, d'extraire et de re-contextualiser, consiste à récrire un énoncé en le re-énonçant. La portée intertextuelle de la citation n'est donc plus à démontrer.²⁰» Dans ce sens, la citation devient une forme de réécriture. Il devient important de tenir compte des liens qui se tissent entre texte cité et texte citant pour dégager la signification de la citation, sinon cela reste du domaine du simple repérage.

La citation peut également être intégrée au discours d'un personnage. Dans *Aliss*, le personnage d'Andromaque fascine par sa construction qui fait écho au personnage de la pièce de Jean Racine. En plus de son prénom, Andromaque a un fils qui s'appelle Astyanax et elle est aussi une «reine» déchue qui a perdu Troie (dans *Aliss*, Troie est un bar de danseuses) au profit de l'ennemi. Andromaque s'exprime en alexandrin, mais de façon tout à fait moderne. Par contre, elle se détache du destin de son homonyme racinien : au lieu d'être une mère

²⁰ *Ibid.*, p. 58.

dévouée prête à se sacrifier pour voir son fils survivre, l'Andromaque sénécaliennne finit par tuer son fils qu'elle tient responsable de sa perte. À maintes reprises dans le texte, elle cite des phrases qui ne lui appartiennent pas et qui ont déjà été prononcées par son homologue.

Avec dédain, la voix légèrement différente, Andromaque relève le menton, se concentre un bref instant, puis clame, avec une emphase ridicule :
 - «Captive, toujours triste, importune à moi-même,
 Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ?»
 Celle-là, je jurerais que ce n'est pas d'elle.²¹

L'indice premier nous permettant de reconnaître la citation est l'utilisation des guillemets puisque celle-ci n'est ni placée en retrait, ni inscrite en italique. Elle est intégrée au texte et au discours d'Andromaque. Souvent touché par l'extrait qu'il cite, le personnage représente le rôle du lecteur passionné et expose par la mise en abyme, la passion de la lecture. Lorsqu'Andromaque cite les mots de l'Andromaque de Racine, elle le fait toujours d'une manière qui est fautive et qui relève du jeu théâtral. Par contre, ce qui est vrai, c'est la passion qu'elle entretient pour cette œuvre qui a totalement marqué sa vie. Comme mentionné précédemment, l'insertion d'une citation dans un autre contexte peut en changer la nature et provoquer une nouvelle signification. Dans le texte original de Racine, Andromaque tente de sauver la vie de son fils, sans provoquer la colère de Pyrrhus par son refus de se marier avec lui. Dans le cas d'*Aliss*, l'insertion de cette citation et les mots prononcés poursuivent un but différent. Andro²² refuse l'amitié de la Reine Rouge en croyant provoquer un éclat, mais elle n'impressionne personne.

Qu'elle soit en exergue, rapportée par un personnage, mise en retrait ou donnée par la narration, la citation guide le lecteur directement et ouvertement vers d'autres textes. Elle donne un avant-goût de leur lecture ou bien, stimule une lecture éventuelle.

²¹ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 223.

²² Andro est le diminutif sénécalien d'Andromaque. Ce diminutif est largement utilisé dans le récit.

1.1.4.2 La référence

La référence se présente sous une forme explicite, tout comme la citation. Elle n'expose pas le texte convoqué, mais affiche le nom de l'auteur et/ou le titre de l'œuvre qu'elle introduit. Il s'agit de renvoyer le lecteur à un texte précis sans le citer littéralement.

Au-delà de sa fonction d'identification, c'est-à-dire indiquer la source du fragment cité, la référence remplit un rôle stratégique. Par exemple, certaines références remplissent une fonction ludique. On pense à *Fictions*²³ de Borges qui mélange références fictives et réelles. L'auteur déjoue ainsi le lecteur en lui tendant un piège et en prétendant que le renvoi à toutes les références et citations sont possibles, ce qui n'est pas le cas. Dans d'autres occasions, la référence sert à montrer l'érudition ou la connaissance que possède un personnage. Dans *Aliss*, le personnage de Mickey, ancien professeur de Cégep, aime bien que sa femme Minnie lui lise des extraits d'une œuvre de Sade pendant ses ébats sexuels.

Mickey lève le livre un peu plus haut et annonce :

- *La Nouvelle Justine*, 1797...

Là- dessus, il redonne le livre à sa femme. (...) Enfin, il lève la tête et dit, solennel :

- Page 227, lignes huit à dix-huit...

- «Qui recevra vos plaintes, dans un lieu qui ne sera jamais rempli pour vous que de délateurs, de juges et de bourreaux ? Implorerez-vous la justice ? Nous n'en connaissons d'autre que celle de nos voluptés... Les lois ? Nous n'admettons que celles de nos passions... L'humanité ? Notre unique plaisir est d'en violer tous les principes... Des parents, des amis ! Il n'y a rien de tout cela dans ces lieux ; vous n'y trouverez que de l'égoïsme, de la cruauté, de la débauche et de l'athéisme.²⁴»

Si le personnage de Mickey donne une référence exacte de *La Nouvelle Justine*, pour ce qui est du nom de l'auteur et de l'année de parution, il est impossible d'authentifier la référence relative aux numéros de pages et de lignes puisque l'édition ne nous est pas donnée. Ici, ces informations, probablement fictives, n'ont pas pour but de ramener le lecteur à l'endroit exact où se situe le texte de Sade. Le personnage de Mickey est présenté comme quelqu'un qui

²³ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1956.

²⁴ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 460-461.

connaît parfaitement l'œuvre de Sade et l'ajout des numéros de pages et de lignes dans la référence ne sert qu'à démontrer la précision de cette connaissance.

D'autres références peuvent créer un parallèle entre le récit de Senécal et d'autres textes. Ainsi, le texte nous donne la référence d'un livre en particulier : *L'hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb. Aliss en fait la lecture au moment de l'histoire où le personnage le plus proche d'elle, celui qu'on voit le plus souvent, est celui de Verrue. Il n'est pas difficile, pour ceux qui connaissent le premier roman d'Amélie Nothomb, de faire le lien entre les deux personnages masculins, celui de Verrue et celui de Prétaxtat Tach. Les deux hommes ont beaucoup de points communs : les gens les visitent à domicile, leur physique est placé sous le sceau de l'éccœurement, ils sont misanthropes, acerbes et provocateurs. De plus, ils partagent un certain dégoût pour l'être humain. En ce qui concerne Verrue, c'est la race humaine au complet qu'il méprise; dans le cas de Prétaxtat, c'est le corps après la puberté qu'il trouve immonde. Les deux personnages ont embrassé, chacun à leur manière, le projet de transformer leur corps, d'en trafiquer l'évolution naturelle. Mais alors que l'un est un maniaque de l'hygiène, l'autre se moque de son apparence et de son degré de propreté. La mention du livre de Nothomb est une référence qui ne renvoie pas nécessairement le lecteur à l'œuvre. Mais le lecteur qui connaît *L'hygiène de l'assassin* ou celui qui ira le lire ensuite, pourra faire le lien entre Verrue et Prétaxtat.

L'affichage de la référence permet d'authentifier un fragment cité et guide le lecteur vers une nouvelle lecture. La référence jette ainsi un pont entre deux œuvres. Or, les auteurs peuvent s'amuser en la détournant de son utilisation la plus rigide et, ainsi déjouer le lecteur.

1.1.4.3 L'allusion

Ni littérale, ni explicite, l'allusion est la relation de coprésence qui peut s'avérer la plus subtile. Elle peut prendre la forme d'une simple reprise, plus ou moins littérale et implicite d'une œuvre. L'allusion littéraire, c'est-à-dire la citation sans référence ou marques typographiques, sollicite la mémoire et l'intelligence du lecteur de manière à ne pas rompre la conti-

nuité du texte. Il s'agit pour l'auteur de faire sentir au lecteur le rapport d'une chose qu'il dit avec une autre qu'il tait et dont ce rapport en éveille l'idée.

[L'allusion] est une manière ingénieuse de rapporter à son discours une pensée très connue, de sorte qu'elle diffère de la citation en ce qu'elle n'a pas besoin de s'étayer du nom de l'auteur, qui est familier à tout le monde, et surtout parce que le trait qu'elle emprunte est moins une autorité, comme la citation proprement dite, qu'un appel adroit à la mémoire du lecteur, qu'il transporte dans un autre ordre des choses, analogue à celui dont il est question.²⁵

L'érudition et la mémoire du lecteur sont très importantes dans la saisie de l'allusion. Plus le lecteur additionne les lectures et «visite» régulièrement le monde littéraire, plus il sera à même de saisir les allusions. De même, plus l'auteur fait intervenir des œuvres connues et populaires, plus la tâche sera facile pour le lecteur moins expérimenté.

Dans *Aliss*, on assiste à une scène de procès. Lorsqu'Aliss comprend que c'est elle qui va être jugée, elle lance, en guise de protestation, une phrase dont elle ne comprend pas tout à fait le sens : «Qui se soucie de vos ordres ! Vous n'êtes qu'un jeu de cartes !²⁶» Si Aliss ne comprend pas pourquoi elle dit cela, l'allusion est aisée à saisir pour le lecteur qui connaît le conte de Carroll²⁷. Ici, Senécal se sent assez en connivence avec le lecteur pour convoquer ce segment précis et «caractéristique» d'*Alice au pays des merveilles* sans utiliser de marques typographiques et en l'intégrant totalement au discours de son héroïne. Par contre, l'incompréhension d'Aliss sur l'incongruité des mots qu'elle prononce est un indice, laissé par l'auteur, servant à l'identification de l'allusion pour le lecteur. Mais même sans cela, l'allusion est efficace parce qu'elle met en jeu un segment précis d'un récit connu auquel l'association de quelques mots suffit à renvoyer. «L'allusion littéraire suppose en effet que le

²⁵ Charles Nodier cité dans Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 52.

²⁶ Patrick Senécal, op. cit., p. 489.

²⁷ Dans *Alice au pays des merveilles*, la petite s'exprime ainsi : « Qui fait attention à vous ? » demanda Alice (qui avait retrouvé sa taille normale). « Vous n'êtes qu'un jeu de cartes ! » (p. 175.)

lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement.²⁸»

L'allusion peut excéder largement le champ de l'intertextualité puisqu'elle n'est pas toujours de nature littéraire. On peut renvoyer, par le biais de l'allusion, à des éléments appartenant à d'autres domaines comme à l'histoire, à la mythologie, à la science, à diverses pratiques ou faits culturels, etc. Cette forme d'allusion que l'on qualifiera d'extratextuelle possède donc un référent qui existe en dehors des œuvres littéraires. Il est également possible de rencontrer des allusions verbales comme l'illustrent certains jeux de mots. Dans *Aliss*, on retrouve plusieurs formes d'allusions extratextuelles. Au cours du récit, Aliss, qui est devenue dépendante d'une forme bien spéciale de drogue, demande une petite «avance» à son *dealer*.

Dix minutes après, l'oasis apparaît : Jicoutu, un dealer qui fait des bons prix, va s'asseoir à une table, dans mon secteur. En lui apportant une bière, je lui glisse :

- Ji, ça me prend des Macros...

- Pas de problème. Combien ?

- Mettons trois pour commencer. C'est juste que j'ai pas d'argent en ce moment, je te le remettrais plus tard.

Il me regarde de travers.

- J'ai-tu l'air d'un ami, moi-là ?²⁹

Pour un lecteur québécois, l'allusion est claire et plutôt amusante. Le *dealer* porte le nom d'une pharmacie qui «fait des bons prix» et intègre le slogan de celle-ci à même son discours, créant ainsi un jeu de mot adressé aux lecteurs. On reconnaît la référence aux pharmacies Jean Coutu et à leur populaire slogan : «Chez Jean Coutu, on trouve de tout, même un ami !» et c'est le jeu de mots créé par Sénécal et énoncé dans la bouche du *dealer* qui rend l'allusion comique. «Lorsqu'elle repose sur un jeu de mots, elle [l'allusion] apparaît d'emblée comme un élément ludique, une sorte de clin d'œil amusé adressé au lecteur.³⁰» Par contre, l'allusion

²⁸ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 52.

²⁹ Patrick Sénécal, *op. cit.*, p. 341.

³⁰ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 52.

risque de ne pas être relevée par les lecteurs provenant de l'extérieur du Québec puisqu'ils ne sont pas familiers avec cette chaîne de pharmacies et son slogan. Même pour le lecteur québécois, l'allusion comporte un certain risque concernant son identification. Pensons, par exemple, aux lecteurs québécois du prochain siècle, reconnaîtront-ils encore l'allusion ? Les pharmacies Jean Coutu existeront-elles encore ? L'allusion possède ainsi certains risques au niveau de sa reconnaissance. Elle peut comporter plusieurs niveaux selon les connaissances du lecteur et/ou la facilité d'accès à l'intertexte. Si le lecteur n'est pas aussi «érudit» que l'auteur ou s'il vient d'un autre pays, s'il est familier avec une autre culture ou s'il parle une autre langue, il risque de ne pas saisir toute la richesse de l'allusion. Bien sûr, elle conservera sa valeur, mais elle perdra sa valeur de répétition. Le lecteur ne lira l'allusion que dans son contexte immédiat sans renvoi à l'intertexte dont elle est la source ou à l'acte d'énonciation antérieur de cette allusion. L'allusion est définitivement à l'opposé de la citation et de la référence qui garantissent le renvoi à l'intertexte (ou du moins, à son authentification).

L'allusion extratextuelle peut revêtir une autre fonction que celle d'amuser le lecteur comme dans l'exemple du jeu de mot avec le personnage de Jicoutu. Le récit de Senécal est truffé d'allusions au monde de la musique. Celles-ci ne sont pas faciles à catégoriser puisqu'elles appartiennent à la fois au domaine de l'écrit, mais en dehors de la littérature, et au domaine de la culture populaire. Elles servent à camper une atmosphère précise ou à consolider les humeurs de certains personnages. Par exemple, la présence du personnage de Verrue est toujours accompagnée d'un certain type de musique. Les deux éléments sont même tout à fait indissociables. La musique écoutée par Verrue est connotée de façon péjorative : «Maudit que c'est québécois ! J'ai aucune difficulté à m'imaginer le locataire : une matante qui lit des Harlequins à longueur de journée. Pathétique.³¹» La musique donne lieu à une fausse interprétation et Aliss est bien surprise de découvrir que c'est un homme qui en est l'auditeur. Pour Verrue, écouter ce genre de musique (celle de Jo Dassin, de Michel Louvain, de Francis Martin, etc.) est un choix qui concorde parfaitement avec son projet qui consiste à s'éloigner du genre humain qu'il méprise.

³¹ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 38.

- Pour un gars qui trouve l'humain minable, vos choix musicaux me semblent assez paradoxaux !
 - Au contraire, c'est très logique. (...)
 - Qu'est-ce que vous voulez dire ?
- Il soupire et détourne les yeux, plein de suffisance.
- Je suis tellement fatigué que les gens comprennent rien... Quand je vais être papillon, je vais pouvoir voler au-dessus de vous tous, ici, ailleurs, *là-bas*, et rire, rire...
- Il regarde la radio, écoute la musique une seconde, puis ricane en disant :
- ... comme je ris en écoutant ça...³²

Contrairement à ce que croyait Aliss, cette musique, tel un nectar, «nourrit» le projet de Verrue. Elle lui permet de se «détacher» peu à peu de la condition humaine. Ainsi, l'allusion fait intervenir un second niveau de lecture qui peut échapper à ceux qui ne connaissent pas l'«extratexte» convoqué. L'allusion n'a pas de visée didactique et n'a pas pour but de renvoyer ou guider le lecteur vers d'autres textes. Sa fonction est de donner un autre sens au récit et donc de multiplier les interprétations.

L'intertextualité, pour Genette, ne comprend pas les relations plus implicites comme les vagues réminiscences ou les relations de dérivations pouvant s'établir entre deux textes. Ces formes implicites de réécriture concernent davantage la cinquième et la plus étayée des relations transtextuelles : l'hypertextualité.

1.1.5 Hypertextualité

Genette consacre la majorité de son ouvrage à cette dernière catégorie transtextuelle. Dans le cas précis où un texte constitue la réécriture d'un autre, Genette utilise le terme d'hypertextualité :

toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. (...) posons une notion générale de texte au second degré (...) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant³³.

³² *Ibid.*, p. 75-78.

³³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 11-13.

C'est là que l'hypertextualité se distingue notamment de la métatextualité puisque l'hypertexte n'est pas un texte critique, mais bien une œuvre littéraire. On ne peut pas parler d'intertextualité non plus parce que l'hypertextualité est un phénomène beaucoup plus vaste qu'une simple relation de coprésence comme la citation. Le passage d'un texte à un autre implique nécessairement quelques changements, car l'hypertextualité se caractérise également par la modification de l'hypotexte. Genette classe les différents phénomènes hypertextuels selon deux critères. Premièrement, la nature de la relation hypertextuelle peut être de l'ordre de la transformation (raconter une même histoire d'une autre manière) ou de l'ordre de l'imitation (raconter une histoire à la manière de). Deuxièmement, toute transformation suit un régime particulier soit ludique, satirique ou sérieux. «Pour les transformations sérieuses, je propose le terme neutre et extensif de *transposition* ; [...].³⁴» Visant à transformer le texte modèle, la transposition est, pour le théoricien, la plus importante des pratiques intertextuelles à la fois par son amplitude, les réalisations esthétiques qu'elle crée et par la variété des procédés transformationnels qui y participent. Le but de la transposition dite sérieuse est de métamorphoser et de moderniser le sujet tout en gardant l'essence et la trame du texte modèle dans un régime sérieux. Alors, selon la théorie genettienne, le roman de Senécal, *Aliss*, est bien l'hypertexte du conte de Carroll, *Alice au pays des merveilles*, qui est considéré quant à lui comme l'hypotexte. Senécal transpose donc l'*Alice au pays des merveilles* de Carroll en écrivant son *Aliss*. Cette transposition est considérée comme une transformation sérieuse étant donné qu'elle ne cherche pas à devenir un pastiche ou une parodie de l'œuvre-modèle.

Dans *Palimpsestes*, Genette établit plusieurs méthodes visant à transposer le texte. Par contre, les différentes pratiques de la transposition ne peuvent être classifiées de manière à ce que chacune d'elles s'insère dans un seul groupe étanche. Genette dresse plutôt un inventaire des principaux procédés élémentaires que chaque œuvre peut combiner à sa guise. La transposition et les procédés qu'elle convoque nous mènent tout naturellement vers les théories de la réécriture, concept qui a succédé à l'intertextualité et pour qui «transposition» est devenu «réécriture».

³⁴ *Ibid.*, p. 43.

1.1.2 La réécriture

Depuis les quinze dernières années (début des années '90), une nouvelle notion apparaît dans le panorama de la théorie littéraire : la réécriture. Bien sûr, ce nouveau concept n'est pas sans liens avec les théories de l'intertextualité. Les deux notions font d'ailleurs face à un problème quant à leur définition. Dans le cas de la réécriture, le mot est souvent utilisé sans définition préalable et, contrairement à l'intertextualité, le terme n'a pas de racines signifiantes. C'est probablement pourquoi Gérard Genette propose l'utilisation du terme neutre de transposition dans les cas de transformation ou d'imitation sérieuse. Le terme de réécriture reste tout de même le plus utilisé dans le domaine. L'autre problème relatif au terme de réécriture est de l'utiliser comme un synonyme de l'intertextualité, ce qui n'est pas le cas.

1.2.1 De l'intertextualité à la réécriture

Le nouveau Petit Robert définit la réécriture comme l'«action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs, etc.». Lorsque l'on cherche le verbe «réécrire», le dictionnaire nous renvoie au verbe récrire qui consiste à «écrire ou rédiger de nouveau. Récrire (ou réécrire) pour améliorer la forme». Tout comme l'intertextualité, la réécriture apparaît comme un principe fondamental de toute écriture, si on prend en compte les théories d'intertextualité et d'hypertextualité développées par la critique contemporaine. Toute littérature commence donc par la réécriture. Les plus anciens textes, *L'Iliade* et *L'Odyssée* sont la retranscription des légendes entourant la Guerre de Troie. *La Chanson de Roland*, représentant les débuts de la littérature française, transcrit les histoires entourant les armées de Charlemagne. Les premières œuvres écrites sont donc de l'ordre de la réécriture puisqu'elles sont la transcription de récits oraux ou consistent en la traduction d'œuvres écrites en langue étrangère. Tout au long de l'histoire littéraire, la réécriture peut apparaître, par exemple, dans la reprise incessante des grands mythes (ex : Œdipe, Don Juan, Ulysse, etc.).

1.2.2 Répétitions et variations

Pour éviter de confondre la réécriture avec l'intertextualité, il est nécessaire d'en saisir les différences. D'abord, le rapport intertextuel entre deux œuvres est, selon Gignoux³⁵, de l'ordre de la référence. Sa définition concerne avant tout le renvoi, de la part de l'auteur et du lecteur, à d'autres textes. Le renvoi peut être de nature brève, comme dans le cas des relations de coprésence, ou très subjectif, dans les cas de certaines réminiscences. La réécriture, quant à elle, se définit par la répétition plus que le renvoi à d'autres textes. «La réécriture est répétition, puisqu'elle reprend, d'un autre texte – ouvert devant les yeux de l'auteur second ou suffisamment mémorisé pour que ce dernier n'ait pas besoin d'ouvrir le livre pour l'avoir à l'esprit –, la lettre ou l'idée.³⁶» Par répétition, il ne faut pas comprendre répétition à l'identique. La répétition implique toujours certaines modifications. La réécriture n'est jamais de l'ordre de la redite pure et simple. Elle donne un éclairage différent au texte connu. Ainsi, l'originalité du nouveau texte n'est pas exclue, elle devient même indispensable puisque les publics cibles varient (que ce soit à la même époque ou à une autre). L'actualisation et la recontextualisation de certaines scènes modifient considérablement les œuvres reprises. Par exemple, en réécrivant *Alice au pays des merveilles*, Senécal rédige sa propre version actualisée des aventures de la petite fille : certains éléments ne sont pas restés les mêmes puisqu'ils s'expriment dans un contexte qui n'est plus celui de l'Angleterre du XIXe siècle, mais bien celui du Québec du XXIe siècle. Comme mentionné précédemment, la répétition implique toujours une part de variation. Il est important de bien mesurer ce qui est de l'ordre de la répétition et de l'ordre de la variation.

C'est en effet par une construction de l'esprit que le sujet parvient à reconnaître, dans plusieurs éléments différents, un caractère semblable, qui l'amènera à constater une répétition, mais non l'identité de ces différents éléments. Il s'agit donc, pour chacun des lecteurs, d'élaborer, de catégoriser ses différentes expériences pour en extraire les ressemblances et les différences. Le paradoxe de la répétition tient dans le fait qu'elle se constitue autant de

³⁵ Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit.

³⁶ *Ibid.*, p. 109.

ressemblances, que de différences – mais un équilibre fragile doit exister entre les unes et les autres, sinon l'événement ne sera pas du tout perçu comme une répétition.³⁷

En ce qui a trait à la réécriture, on attestera qu'il n'y a pas de répétition sans variation, qu'elle soit infime ou massive, et qu'elle fait intervenir la mémoire et les compétences du lecteur. La réécriture se distingue donc par l'ampleur du texte ou des segments convoqués. Comme le mentionne Gignoux, la présence matérielle d'un texte dans un autre doit être vérifiée dans un ensemble suffisamment probant. De plus, «la réécriture nécessite une certaine ampleur pour témoigner de la volonté de l'auteur d'écrire à nouveau un texte (...).³⁸» L'œuvre modèle doit être reconnue pour parler de réécriture et ainsi, étudier la part de répétition et la part de variations impliquées dans l'œuvre réécrite.

1.2.3 Intentionnalité de l'auteur

Dans le cas de l'intertextualité, l'auteur qui convoque un autre texte dans le sien ne le fait pas toujours consciemment et intentionnellement. L'auteur peut faire appel à d'autres textes sans vraiment s'en rendre compte. Ce phénomène concerne également le lecteur puisque c'est lui qui doit reconnaître les marques intertextuelles et prendre ainsi conscience de l'intention de l'auteur de convoquer un autre texte. Or, le lecteur peut voir un intertexte là où il n'y en pas. Avec la réécriture, l'intention de l'auteur ne laisse aucun doute. «La réécriture sera donc une pratique consciente, volontaire, et de fait souvent annoncée, affichée par son auteur (compte tenu de sa pratique massive, il ne saurait la passer sous silence ni croire un seul instant qu'elle puisse rester invisible).³⁹» Contrairement à l'intertextualité, la réécriture se présente de façon visible et est de l'ordre de la réception obligatoire. Elle témoigne d'une volonté consciente de l'auteur de reprendre un texte antérieur tout en le modifiant.

³⁷ *Ibid.*, p. 110.

³⁸ *Ibid.*, p.114.

³⁹ *Ibid.*, p. 116.

Dans *Palimpsestes*, si on reprend la classification établie par Gérard Genette entre les différentes pratiques intertextuelles, on peut considérer trois régimes : sérieux, ludique et satirique. Du point de vue de la théorie genettienne, l'*Aliss* de Senécal appartient au régime sérieux. Mais, si on l'aborde du point de vue de la réécriture, *Aliss* doit obligatoirement suivre un régime ludique puisque le récit fait appel à la culture de lecteur et qu'elle constitue un clin d'œil complice au lecteur. La réécriture est ludique, le but n'étant pas de faire rire le lecteur, mais d'établir une complicité entre l'auteur et son lecteur, qualité nécessaire pour saisir la répétition et le renvoi intertextuel. Elle témoigne également d'un désir de jouer avec l'objet littéraire.

Dans le prochain chapitre, nous verrons comment se déploie la réécriture du conte de Carroll en étudiant les éléments répétés et les variations qui ont donné lieu à l'*Aliss* de Senécal. Nous vérifierons ainsi comment est conservé l'équilibre entre répétition et variation et de quelle façon la réécriture et la transposition générique sont liées.

CHAPITRE II

LE CHANGEMENT GÉNÉRIQUE

La réécriture peut se concentrer sur la reproduction thématique ou structurelle d'une œuvre, mais elle peut également se faire par translation⁴⁰, c'est-à-dire par la transcription d'un texte d'une langue à une autre, d'un genre littéraire ou artistique à un autre ou d'un registre de langue à un autre. Le passage d'un genre à un autre, lors d'une réécriture, est un phénomène assez fréquent. Il permet de toucher un public plus large, sinon différent, et de l'atteindre d'une toute nouvelle manière. Ainsi, il donne l'occasion de reproduire, dans l'un des genres prédominants d'une époque, un récit (ou un sujet) qui avait été exprimé autrement à une époque précédente.

Dans le cas du travail de Patrick Senécal, l'une des premières conséquences de la réécriture est le changement générique. Du conte merveilleux de Lewis Carroll, on passe à un récit d'horreur et fantastique. Senécal s'est inspiré des éléments surnaturels et de l'horreur latente contenus dans le conte de Carroll pour créer son propre récit centré sur l'aventure cauchemardesque d'Aliss. La petite Alice de l'Angleterre victorienne du XIX^e siècle est transportée dans le Québec d'aujourd'hui (à Montréal, plus précisément) pour se retrouver entre les mains d'un maître de l'horreur.

Étant donné qu'il n'existe aucune méthode définie pour procéder à une réécriture, il n'y a pas non plus de modèle spécifique à repérer et à analyser. La façon de faire est souvent unique et personnelle à l'auteur. Nous verrons donc dans ce chapitre comment les thèmes et les composantes caractéristiques de chacun des trois genres sont interpellés dans les deux

⁴⁰ Terme utilisé par Catherine Durvy dans *Les réécritures*, Ellipses, coll. «Réseau. Les thématiques», Paris, 2001.

œuvres littéraires étudiées. Le but n'est pas de présenter une définition du merveilleux, du fantastique et de l'horreur, mais bien de relever certains éléments-clés qui nous semblent propres aux genres et/ou qui subissent une évolution dans la réécriture.

2.1 Le conte merveilleux

Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll est l'un des contes merveilleux les plus populaires de la littérature jeunesse. En plus d'avoir conquis les enfants du monde, ce conte a même séduit les lecteurs adultes. C'est peut-être pour cela que la critique le perçoit comme un des aboutissements les plus marquants de la littérature enfantine. Carroll a même adapté son récit pour en faire une version pour les très jeunes enfants, *Alice racontée aux tout-petits*, qui commence par la formule consacrée : *Il était une fois...* Ce qui ne laisse aucun doute sur sa nature de conte merveilleux. Cette simple formule place les événements qui s'y déroulent hors de toute actualité et prévient toute assimilation avec la réalité. Le titre, quant à lui, nous promet l'aventure merveilleuse d'une petite fille découvrant un pays fantaisiste.

L'origine même du récit de Carroll, les conditions de sa création rappellent la tradition orale et populaire du conte. En effet, ce récit a tout d'abord été dit avant d'être écrit. Carroll a composé l'histoire d'Alice dans l'intention de faire plaisir à une enfant qu'il aimait beaucoup, Alice Pleasance Liddell. Un jour qu'il faisait un tour de barque avec un ami et les jeunes sœurs Liddell, Carroll invente, improvise et raconte les aventures d'Alice sous la terre. Tout comme la plupart des contes traditionnels, le récit de Carroll est tout d'abord né d'une pratique orale, puis ensuite mis par écrit. L'auteur fait même de son héroïne une des dignes héritières de cette tradition orale. A la fin du conte, la sœur d'Alice, tout en rêvant, nous projette dans l'avenir de la fillette :

Elle était certaine que, dans les années à venir, Alice garderait son cœur d'enfant, si aimant et si simple ; elle rassemblerait autour d'elle d'autres petits enfants, ses enfants à elle, et ce serait leurs yeux à eux qui deviendraient brillants et avides en écoutant mainte histoire extraordinaire, peut-être même cet ancien rêve du Pays des Merveilles.⁴¹

⁴¹ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, traduction de Jacques Papy, édition présentée et annotée par Jean Gattégno, Barcelone, Gallimard, coll. «Folio classique», 2004, p. 177.

C'est la petite Alice qui, plus tard, va perpétuer la tradition en racontant, elle aussi, des histoires merveilleuses et extraordinaires pour amuser les enfants. La boucle est ainsi bouclée.

L'intention de Carroll est de ne pas trop s'éloigner de la tradition du conte merveilleux. Il envoie d'abord sa jeune héroïne, par un terrier de lapin, dans un monde souterrain et fantaisiste où règne une atmosphère follement absurde. L'action se déroule dans un univers totalement coupé du monde réel, dans une temporalité autre que la nôtre. Le récit exige du lecteur et, par la même occasion, des personnages, l'acceptation immédiate d'un monde irréel où tout est possible. Dans ce pays imaginé par Carroll, la magie et le surnaturel font partie intégrante de la nature du monde merveilleux. Le surnaturel y est donc perçu comme s'il était habituel et les personnages ne sont pas surpris devant les phénomènes extraordinaires qui s'y déroulent. Par exemple, Alice n'est pas surprise lorsqu'elle rencontre un lapin blanc qui parle :

(...) brusquement, un Lapin Blanc aux yeux roses passa en courant tout près d'elle. Ceci n'avait rien de remarquable ; et Alice ne trouva pas non plus tellement bizarre d'entendre le Lapin se dire à mi-voix : «Oh, mon Dieu ! Oh, mon Dieu ! Je vais être en retard !» (Lorsqu'elle y réfléchit par la suite, il lui vint à l'esprit qu'elle aurait dû s'en étonner, mais, sur le moment, cela lui sembla tout naturel.)⁴²

De par sa nature, le récit merveilleux provoque un double effet de surprise et d'admiration. Le monde merveilleux est un univers harmonieux, en ce sens qu'aucun phénomène magique ou étrange qui y survient ne choque. Certains d'entre eux peuvent s'en étonner, mais jamais la nature de l'événement n'est questionnée. Dans son livre *Le merveilleux*, Pierre Mabille atteste que les événements extraordinaires, magiques ou surnaturels font partie «ainsi de l'ordre de l'évidence et du quotidien.⁴³» La chute dans le terrier devient un moyen du merveilleux pour nous faire glisser d'une réalité de fiction à un monde purement imaginaire.

⁴² *Ibid.*, p. 41.

⁴³ Pierre Mabille, *Le merveilleux*, Cognac, Fata Morgana, 1992, p. 59.

Le conte merveilleux propose toujours un dénouement heureux, le bien l'emporte constamment sur le mal. C'est qu'il doit divertir et amuser avant tout. Les récits merveilleux enchantent les cœurs en offrant un dépaysement de l'esprit. Et comme ces récits tournent autour du thème de l'enfance, les adultes peuvent y retrouver un peu de ce qu'ils ont oublié de leur propre enfance.

Alice, comme tout héros de conte, devra franchir plusieurs obstacles et faire face à de nombreuses énigmes pour finalement atteindre son but : le mystérieux et magnifique jardin qu'elle a entrevu à son arrivée au Pays des merveilles. En fait, la quête d'Alice devient une aventure initiatique qui lui permettra de passer de l'enfance à l'âge adulte ; une fois terminée, elle réintègre le monde réel.

En plus d'Alice, le conte met en scène plusieurs animaux hybrides ayant la forme humaine et étant doués de la parole. Les personnages qui circulent dans le récit de Carroll sont excentriques, cocasses et possèdent plusieurs lubies étranges. La petite fille est naturellement mêlée aux animaux parlants. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'Alice comprenne leur langage et vice versa. Cette seule notion renvoie à un monde où tout peut arriver, où le possible et l'impossible ne se conçoivent pas en termes réalistes. Dans la réalité, de tels phénomènes seraient tout à fait impensables.

La métamorphose et la transformation sont des motifs récurrents de la littérature merveilleuse et chez Carroll, toutes ces ressources de l'extraordinaire sont utilisées : changements de taille et de nature, apparitions et disparitions. Durant son périple, Alice subit constamment des changements de taille. Par exemple, à chaque fois qu'elle mange ou boit quelque chose, elle grandit ou rapetisse :

Cette fois, elle y vit un petit flacon («il n'y était sûrement pas tout à l'heure», dit-elle,) portant autour du goulot une étiquette de papier sur laquelle étaient imprimés en grosses lettres ces deux mots : «BOIS-MOI». (...) «Quelle sensation bizarre ! dit Alice. Je dois être en train de rentrer en moi-même, comme une longue-vue !» Et c'était bien exact : elle ne mesurait plus que vingt-cinq centimètres.⁴⁴

⁴⁴ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 47-49.

Au-delà des changements de taille, c'est tout le corps d'Alice qui subit des transformations :

Comme elle semblait n'avoir aucune chance de porter ses mains à sa tête, elle essaya d'amener sa tête au niveau de ses mains, et elle fut enchantée de découvrir que son cou se tordait aisément dans toutes les directions comme un serpent.⁴⁵

Au Pays des merveilles, les changements de nature sont multiples. Il ne s'agit pas seulement de «donner» une nouvelle nature aux objets ou aux personnages (dans la partie de croquet donnée par la Reine de Cœur, les flamands roses servent de bâton de croquet et les hérissons font office de balle), mais bien de transformation complète. Dans le chapitre intitulé «Poivre et cochon», la Duchesse jette son bébé dans les bras de la petite Alice qui assiste à sa transformation progressive en petit cochon.

Alice commença à se dire : «Que vais-je faire de cette créature quand je l'aurai ramenée à la maison ?» lorsque le bébé poussa un nouveau grognement, si fort, cette fois, qu'elle regarda son visage non sans inquiétude. Il n'y avait pas moyen de s'y tromper : c'était bel et bien un cochon (...).⁴⁶

Malgré le changement surprenant de nature du bébé, Alice ne s'interroge jamais sur la cause ou sur la signification de cette métamorphose. Elle pose tout simplement le petit animal par terre et le regarde s'enfoncer dans les bois. «S'il avait grandi, se dit-elle, ç'aurait fait un enfant horriblement laid ; mais je trouve que ça fait un assez joli cochon.⁴⁷»

Les objets apparaissent et disparaissent comme par enchantement dans le Pays des merveilles. Le maître de la disparition et de l'apparition, le Chat-du-comté-de-Chester, est le représentant parfait de ce motif :

Et il disparut. Alice ne s'en étonna guère, tellement elle était habituée à voir se passer des choses bizarres. Pendant qu'elle regardait l'endroit où le Chat s'était trouvé, il réapparut. «À propos, fit-il, qu'est devenu le bébé ? J'ai failli oublier de te le demander.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

– Il s'est transformé en cochon», répondit Alice d'une voix calme, comme si c'était la chose la plus naturelle du monde. «Ça m'étonne pas», déclara le Chat. Et il disparut à nouveau. (...) Et, cette fois, il disparut très lentement, en commençant par le bout de la queue et en finissant par le sourire, qui resta un bon bout de temps quand tout le reste eut disparu.⁴⁸

Ce sourire qui flotte et reste dans les airs est le trait caractéristique par excellence de ce personnage. Il est souvent le signe annonciateur de son apparition ou le dernier élément qui subsiste après son départ. Et si ces différentes apparitions et disparitions peuvent provoquer l'étonnement chez le lecteur, elles ne surprennent guère l'héroïne ou les autres habitants du Pays des merveilles.

En plus des phénomènes extraordinaires, le récit merveilleux présente une temporalité différente de la conception linéaire généralement admise. En effet, le conte se déroule dans une temporalité imprécise, il y a très très longtemps, dans un passé ancien, magique et mythique. Il est reconnu que le conte de fées n'indique jamais l'époque ni le pays où se déroule l'histoire, et même quand un conte ne commence pas par la formule magique «Il était une fois», l'indétermination subsiste.⁴⁹ En plaçant le conte d'emblée hors du temps et de l'espace, le lecteur est immédiatement plongé dans l'univers du merveilleux. Dans *Alice au pays des merveilles*, l'héroïne rencontre plusieurs personnages qui paraissent ne s'animer que lorsqu'elle est présente.

Par ailleurs, les personnages du Pays des Merveilles ne nous sont presque jamais montrés en mouvement : nous assistons à une suite de «tableaux vivants», et non à des scènes mobiles (...). Même si parfois, à l'intérieur de ces petits tableaux, certains personnages semblent mobiles (...) ils ne sortent jamais de leur cadre. Nous sommes en présence d'une scène qui s'anime, non d'une action qui se déroule dans une continuité spatiale.⁵⁰

Les scènes ou les tableaux que traverse Alice, en plus d'être caractérisés par un mouvement de *sur place*, semblent hors du temps, sans passé ni futur. De plus, la structure d'*Alice au pays des merveilles* répond à un schéma cyclique. Le décor initial est semblable au décor

⁴⁸ *Ibid.*, p. 106-107.

⁴⁹ Olivier Piffault, (dir.), *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Seuil, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 370.

⁵⁰ Jean Gattégno, *L'univers de Lewis Carroll*, Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 212-213.

final : Alice et sa sœur sont assises toutes les deux sur un talus dans une prairie verte. Dans la première scène, la petite fille s'endort et dans la dernière, elle se réveille sur les genoux de sa sœur encore toute surprise du rêve merveilleux qu'elle vient de faire et du pays qu'elle a visité. On assiste à un retour au même. Le conte exploite également les différentes façons d'appréhender le temps. Par exemple, au Pays des merveilles, le temps est complètement dérégulé, au point où il n'y en a pas assez. Cette insuffisance, c'est le Lapin Blanc qui la subit constamment. Il est toujours pressé, toujours en retard et ce, peu importe le moment où il se présente dans l'histoire.

Certains personnages émettent même des nouvelles théories à propos du temps, comme le Chapelier qui essaie de faire comprendre à Alice que le temps n'est pas une donnée abstraite, mais une personne avec sa volonté propre.

«- Naturellement !» s'exclama-t-il en rejetant la tête en arrière d'un air de mépris. «Je suppose bien que tu n'as jamais parlé au Temps !
 - Peut-être que non», répondit-elle prudemment. «Tout ce que je sais, c'est qu'il faut que je batte les temps quand je prends ma leçon de musique.
 - Ah ! ça explique tout. Le Temps ne supporte pas d'être battu. Si tu étais en bons termes avec lui, il ferait presque tout ce que tu voudrais de la pendule. Par exemple, suppose qu'il soit neuf heures du matin, l'heure de commencer tes leçons : tu n'as qu'à dire un mot au Temps, et les aiguilles tournent en un clin d'œil ! Voilà qu'il est une heure et demie, l'heure du déjeuner !⁵¹»

Si le Chapelier prétend que l'on peut demander au Temps de s'avancer ou de s'arrêter, il vaut mieux, en revanche, ne jamais l'offenser. C'est ce qui arrive lorsque le Chapelier, après une dispute avec le Temps, se retrouve prisonnier de celui-ci : «(...) le Temps refuse de faire ce que je lui demande ! Il est toujours six heures à présent.⁵²» Depuis qu'il s'est fâché contre le Temps, le Chapelier est condamné à vivre éternellement à l'heure du thé. Cette «mésentente» confirme que «le conte de fées est là pour rappeler à l'homme qu'il est incapable de maîtriser

⁵¹ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 113-114

⁵² *Ibid.*, p. 115.

l'espace et le temps.⁵³» Dans *Alice*⁵⁴, le fait de n'avoir aucun contrôle sur le temps devient une source d'amusement. Qu'on joue sur sa perception ou qu'il fasse l'objet d'une personnification, le motif du temps amuse et rend encore plus cocasses les lubies des personnages.

Il y a maintenant plus d'un siècle que la petite Alice se promène partout dans le monde, suivie de tous les animaux et personnages loufoques qu'elle a rencontrés en rêve, le jour où elle a visité le Pays des merveilles. Et depuis, la lecture de ses aventures enchante toujours les cœurs des enfants pour lesquels elle est destinée. Inscrit dans le genre merveilleux, le conte de Carroll en présente plusieurs caractéristiques incontournables. Tout d'abord, la présence d'un monde fictif s'ajoutant au réel sans y porter atteinte, un univers où la féerie et le surnaturel sont perçus normalement et considérés comme étant naturels. Le conte présente également plusieurs phénomènes magiques ou surnaturels comme les apparitions et les disparitions du Chat de Chester ou les différentes métamorphoses subies par Alice. Les différentes conceptions du temps, qu'il soit cyclique, déréglé ou personnifié, ajoutent une dimension comique au récit. Et comme tout récit merveilleux, *Alice aux pays des merveilles* propose un dénouement heureux. Alice quitte le monde des merveilles tout simplement en se réveillant. On découvre alors que son aventure était, en réalité, le fait d'un songe merveilleux.

2.2 Le récit fantastique

L'une des plus importantes modifications apportées à *Alice au pays des merveilles* par la réécriture de Senécal est, nous le rappelons, le changement générique. D'un conte merveilleux, on passe à un autre type de récit qui s'inscrit, en partie, dans un autre genre littéraire : le fantastique.

⁵³ Olivier Piffault, *op. cit.*, p. 372.

⁵⁴ Afin d'alléger le texte, nous utiliserons parfois cette abréviation du titre complet du conte de Lewis Carroll.

Le genre fantastique, même s'il a fait l'objet de plusieurs études, a donné lieu à de nombreuses divergences. En lisant les principaux ouvrages théoriques sur le fantastique, on découvre que peu d'études rendent compte de manière totalement satisfaisante du genre. De plus, le récit fantastique propose un nombre infini de variantes, ce qui complique encore sa définition. Tous s'entendent, du moins, sur une constante : la principale caractéristique du fantastique est l'indétermination liée à l'explication des événements qui se produisent dans le texte. Se voulant insaisissable, « ambivalent, contradictoire, [et] ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal.⁵⁵ » Le récit fantastique provoque une hésitation, comme l'a mentionné Todorov⁵⁶, parce que le lecteur hésite entre l'explication rationnelle et l'explication surnaturelle. Il faut ajouter ici que la théorie de Todorov comporte certaines lacunes parce que dès que le lecteur fait son choix, il change la nature générique du récit.

Le concept capital mis de l'avant par Todorov, son principe démarcatif pourrait-on dire, c'est l'hésitation. C'est elle qui fait osciller le balancier du côté du réel ou de celui de l'imaginaire ; tant que l'équilibre instable est maintenu entre les deux, le lecteur hésite à prendre position, car les arguments qui penchent pour l'une ou l'autre thèse s'équilibrent, donc s'annulent, et l'esprit reste indécis dans la perplexité, donc évolue au sein même du fantastique.⁵⁷

Pour créer et sauvegarder cette hésitation, le texte fantastique ne donne jamais d'explication. Il propose plusieurs solutions, mais il n'en confirme aucune, ce qui génère un certain malaise. Même si le lecteur fait son choix, aucune explication ne reste totalement satisfaisante et c'est là que se trouve le plaisir du texte, dans la saisie de son indétermination.⁵⁸

Même si le fantastique partage parfois le cadre surnaturel du récit merveilleux, il est appréhendé d'une toute autre façon. Contrairement au genre merveilleux, qui demande de la part du lecteur une acceptation immédiate des phénomènes contrevenant aux lois naturelles,

⁵⁵ Irène Bessièrre, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 23.

⁵⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

⁵⁷ Bertrand Bergeron, *Du surnaturel*, Cap Saint-Ignace, Éditions Trois-Pistoles, 2006, p. 223.

⁵⁸ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur la littérature fantastique*, Montréal, Balzac/ Le Griot, 1998.

le fantastique introduit «l'inadmissible dans le cadre réaliste de la vie quotidienne.⁵⁹» C'est dans ce décor familier que vont se produire des événements mystérieux et inexplicables pour la raison. Le récit fantastique est caractérisé par «l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.⁶⁰» L'événement étrange crée une rupture dans la trame de la vie quotidienne, elle implique donc automatiquement une esthétique du vraisemblable.⁶¹ Comme c'est le cadre réaliste qui permet l'effraction, l'effet de réel est donc indispensable au récit fantastique. Todorov mentionne que l'acceptation du cadre réaliste est primordiale, puisqu' « il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes (...).⁶²»

Dans le roman de Senécal, l'héroïne évolue dans un cadre connu et familier, celui de la vie quotidienne. Le décor du roman fantastique moderne s'articule généralement autour du milieu urbain. Dans le cas d'*Aliss*, c'est dans la ville de Montréal que se déroule l'aventure. Le roman met en scène une jeune fille dont le quotidien va se fracturer insidieusement autour d'elle. Cette dernière voit se dérouler des événements qui ne correspondent pas aux règles normales qui régissent le monde réel.

La plupart des théoriciens ont tenté de cerner différents thèmes et motifs caractéristiques pour en venir à une certaine conceptualisation du fantastique en tant que pratique générique (Vax, Todorov, Caillois). Le fantastique s'élabore autour de plusieurs figures reliées à l'étrange comme les êtres fantomatiques, le mort-vivant, le loup-garou ou le double. Plusieurs manifestations sont également associées au genre fantastique et marquent son déroulement : apparitions, disparitions, métamorphoses, etc. Ces phénomènes se retrouvent également, comme on l'a vu, dans le genre merveilleux, mais, dans le cadre du récit

⁵⁹ Roger Caillois, *Obliques précédé de Images, images...*, Paris, Stock, 1975.

⁶⁰ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, 1951.

⁶¹ *Ibid.*,

⁶² Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 38.

fantastique, ces activités, loin d'enchanter, sont perçues comme d'angoissantes transgressions du monde réel. Senécal récupère ces motifs de la tradition littéraire et les adapte à son récit. Prenons, par exemple, l'un des personnages les plus étranges d'*Aliss*, Chess, un jeune homme possédant les attributs d'une des figures les plus emblématiques du fantastique : le fantôme. La description physique de Chess rappelle l'apparence et les attributs des êtres fantomatiques. «C'est la première fois que je le vois dehors. On dirait que le soleil le transperce, son corps maigre est diaphane jusqu'à la transparence, que la lumière n'a pas de prise sur lui. Sauf son sourire, étincelant.⁶³» Tout au long du récit, Chess apparaît là où il n'y avait personne la minute précédente et il disparaît sans que l'on puisse l'expliquer. Ces simples faits transgressent les lois scientifiques qui régissent notre monde.

Un bruit, au fond. Dans l'obscurité, là-bas, une silhouette charbonneuse est assise sur une chaise. (...) La forme ne répond pas. Mais au milieu de l'ovale noir qui semble être son visage, une large demi-lune blanche s'ouvre, éclatante. (...) La silhouette se lève enfin et marche vers moi. Peu à peu, la face blême et longue de Chess apparaît derrière le sourire, puis tout son corps maigre se révèle graduellement. Ses pas ne font aucun bruit. Il marche ou il flotte ?⁶⁴

L'être fantomatique contrarie la réalité matérielle par l'évidence de sa présence. Il provoque la surprise et l'inconfort chez celui qui le perçoit. Possédant une forme vaporeuse, le fantôme peut apparaître et disparaître quand bon lui semble, à l'endroit qui lui plaît. Chess et le Chat de Chester s'attachent tous deux à ces phénomènes. De plus, la référence constante au sourire de Chess nous rappelle celui du Chat d'*Alice*. Mais si ces deux personnages apparaissent et disparaissent tels des fantômes, l'effet produit n'est pas le même. Dans le cadre du merveilleux, ces phénomènes revêtent une nature amusante et personne ne s'en étonne. Le sourire du Chat qui reste après le départ de celui-ci reste un phénomène cocasse. Et même si les deux personnages évoquent le thème du démembrement, le Chat le dépasse et le représente avec légèreté et humour. Le cas de Chess est tout à fait différent puisque ses apparitions et ses disparitions, en plus d'être complètement «contre nature», intensifient le mystère entourant déjà le personnage. Tout chez Chess, son physique, son sourire, sa faculté d'apparaître à n'importe

⁶³ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 297.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 210-211.

quel moment, rend Aliss extrêmement mal à l'aise. La description de Chess ne correspond tout simplement pas à celle d'un être humain ordinaire et elle soulève plusieurs interrogations de la part de l'héroïne.

Une filiation existe entre le personnage de Chess et une autre figure attachée à la tradition fantastique, soit celle du vampire.⁶⁵ Chess n'est pas vraiment un mort-vivant qui se réveille la nuit pour se nourrir du sang de ses victimes, comme le font les vampires plus «classiques». Entouré d'une aura de mystère et d'étrangeté, on ne sait pratiquement rien de lui, ni qui il est, ni d'où il vient. On sait qu'il ne mange aucune nourriture et ne boit jamais rien. Par contre, il se nourrit (ou plutôt, se drogue) d'une substance bien spéciale : il consomme l'âme, ou du moins ce qui semble être la source vitale des êtres humains au moment même où ils expirent leur dernier souffle. Chess ne provoque pas la mort de ses victimes, mais il s'enivre d'eux, de leur essence propre.

Le corps de Charles sur le divan. Et soudain... je vois... je vois comme... une vapeur... une fumée, lente, transparente... sortir de la bouche de Charles... (...), c'est son âme... son âme qui sort, qui s'en va... (...) Là... au fond du salon... une silhouette apparaît... avance... si maigre... les yeux si grands... le sourire si large... Depuis quand il est ici ?... (...) s'approche du cadavre de Charles... s'agenouille... j'entends ses os craquer... il fixe longuement la vapeur qui sort de la bouche ... il la regarde avec amour... Il la voit donc lui aussi ?... Il voit cette vapeur ?... Pourtant, il est pas près de la mort, lui... Alors, ça veut dire... J'ai peur, tout à coup... (...) peur de ce que Chess est, de ce qu'il est vraiment... (...) Chess sort alors de sa poche une... un petit cylindre mince, comme une paille qui sert à boire... lentement, minutieusement, sans cesser de sourire, il met le bout de cette paille dans la bouche du cadavre... amène une de ses narines de l'autre extrémité et ... il renifle ! Un long, très long reniflement !... Toute la... toute la vapeur qui sort de la bouche de Charles est aspirée... aspirée dans le nez de Chess !... (...) et quand tout son corps, tout son visage a disparu, son sourire continue à flotter, à planer, étincelant, immaculé, moqueur...⁶⁶

Aliss se sent mal à l'aise chaque fois qu'elle voit Chess ou qu'elle discute avec lui. Elle comprend qu'il n'est pas un être humain ordinaire et, si elle voit ce qu'il a de bizarre, elle ne

⁶⁵ Louis Vax parle du vampire en ces termes: «Hybride de mort vivant et de loup-garou, il quitte sa tombe la nuit - la moindre fissure lui suffit -, se déplace à travers les airs, pénètre par les interstices d'une fenêtre dans la chambre de sa victime, enfonce ses canines dans la gorge du malheureux qui, peu à peu, pâlit, s'anémie, meurt et devient vampire à son tour. », *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», Paris, 1963, p. 25.

⁶⁶ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 512 - 513.

peut en identifier la cause. Dans le récit fantastique, on s'applique à cerner l'étrangeté, à la décrire et à chercher ce qui en est la cause, car l'événement surnaturel est perçu comme étant un scandale pour la rationalité qui tente vainement de l'expliquer. Le mystère entourant Chess ne sera d'ailleurs jamais tout à fait résolu, malgré les informations récoltées par l'héroïne à son sujet. L'indétermination quant à sa réelle nature provoque chez l'héroïne et les lecteurs un sentiment d'inconfort. Pour Aliss, le malaise devient très fort à certains moments : «Son sourire me donne le vertige. Il y a quelque chose d'étourdissant à rester trop longtemps en contact avec ce gars.⁶⁷ (...) Malgré la distance, ses yeux exorbités et son sourire me transpercent le crâne. J'ai mal à la tête.⁶⁸» Lorsqu'elle reste un moment en présence de Chess, son inconfort devient plus qu'émotionnel, il affecte physiquement l'héroïne.

Il existe d'autres formes de disparitions troublantes et inexplicables dans le roman de Senécal. Le personnage de Verrue, le voisin de palier d'Aliss, constitue un autre bon exemple puisque sa disparition soulève plusieurs interrogations et ce, autant chez l'héroïne que chez le lecteur. Verrue reste assis sur le plancher de sa chambre dans le but de former un cocon pour devenir ensuite papillon. Il reste invariablement dans la même position, il ne se lève sous aucun prétexte, ni pour manger, ni pour faire ses besoins naturels. Même lorsqu'on lui tire une balle dans une jambe et qu'il faut ensuite l'amputer, il refuse de sortir de sa chambre. Il n'est pas question pour lui de se lever pour aller à l'hôpital. Or, un jour, en lui rendant visite, Aliss fait une troublante découverte. «Verrue n'est pas assis par terre. Verrue n'est plus assis nulle part. Verrue n'est pas là. N'est plus là. (...) Voyons, il a pas pu sortir, il refusait de bouger. Et sur une jambe ! (...) Il y a une explication et je vais la trouver.⁶⁹» Malheureusement, Aliss ne trouvera jamais d'explication au départ de Verrue. Certaines possibilités sont envisageables : Verrue a été emmené à l'hôpital ou bien, il est mort et à été «déplacé» de son appartement (peut-être même dans le musée des horreurs de la Reine Rouge) ou alors,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 212.

son cocon achevé, il s'est métamorphosé en papillon. Quelques jours après la disparition de Verrue, Aliss, assise dehors, en aperçoit justement un.

Un papillon, là, qui virevolte devant moi, flap-flap. Il se pose sur le dossier de la chaise située à ma droite. Banal : petit et gris, sans couleurs. Exactement le genre de papillon que serait Verrue... Je rigole à cette pensée, puis je deviens triste. (...) Je me penche vers le papillon et murmure en souriant :

- Verrue ?

Le papillon ne bouge pas. Je m'attendais à quoi ? À ce qu'il me réponde : «Bonjour, Aliss, comment vas-tu ?»

- Je suis niaiseuse ! que je grommelle en reculant sur ma chaise.⁷⁰

Si, dans l'extrait précédent, Aliss rejette l'hypothèse de la métamorphose de Verrue en papillon, il n'en est pas toujours ainsi. De retour à la maison, plusieurs semaines après son aventure, Aliss aperçoit un papillon à l'aile brisée. À ce moment, Aliss semble persuadée que c'est bien Verrue qui vole dans son jardin. L'hésitation entre les différentes hypothèses de résolution subsiste. Cet événement la laisse perplexe, mais encore une fois, aucune explication finale et satisfaisante n'est fournie.

La production d'images liées au fantastique vient de la façon dont on appréhende le temps et de l'angoisse que celle-ci peut générer. Deux conceptions du temps, linéaire et cyclique, s'opposent. Dans la première, le temps se déroule de façon horizontale : le passé, le présent et le futur se suivent irréversiblement jusqu'à la mort et le sujet ne peut ressentir que de l'angoisse face du temps qui altère puis détruit.

L'homme adulte se forge un système du monde fruste mais relativement cohérent : les fleuves ne remontent pas vers leur source, les souhaits ne se réalisent pas dès qu'on les formule, les morts ne reviennent pas pour tourmenter les vivants, les murs ne se laissent pas traverser, on ne peut être à deux places à la fois.⁷¹

Par contre, dans une conception cyclique, le temps forme un tout : la mort n'est pas un point final, mais le début d'un nouveau cycle. Comme le temps ne finit jamais et se renouvelle

⁷⁰ *Ibid.*, p. 241.

⁷¹ Louis Vax, *op. cit.*, p. 31.

constamment, l'angoisse de ce temps qui détruit n'a pas lieu d'être. Le récit fantastique montre le conflit qui oppose ces deux conceptions en les faisant co-habiter dans le même espace. L'angoisse naît de l'incertitude dans laquelle le personnage ou le lecteur est plongé : il ne peut choisir entre les deux conceptions ou bien, il est incapable de considérer comme étant possible leur cohabitation.

Le récit fantastique utilise certaines techniques narratives pour produire l'effet d'incertitude et d'indétermination, comme les distorsions spatio-temporelles. Dans le roman de Senécal, le temps, avant et après la visite d'Aliss dans le Quartier, se déroule «normalement», c'est-à-dire de façon linéaire. Il en est autrement dans le Quartier. Dès son arrivée dans le Quartier des horreurs, à sa sortie même du métro, Aliss aperçoit quelqu'un d'autre sur le quai opposé, une personne qui lui semble étrangement familière.

Une fille. Habillée d'un bustier et d'une jupe courte. Elle a l'air dans un sale état. Ses vêtements sont en lambeaux et ses cheveux anarchiques. Des cheveux bruns et longs, comme les miens. (...) Elle semble à peu près de ma grandeur. Le même âge que moi, ou à peu près... On dirait même que... comme si elle... J'avance la tête, incrédule. Voyons, c'est fou, ça ! Je la distingue pas parfaitement, mais on dirait vraiment que... comme si elle...⁷²

Aliss tente de la voir de plus près, mais le métro arrive et la jeune fille disparaît dans le tunnel. «J'imagine que si je l'avais vu de près, la ressemblance aurait été moins frappante...⁷³» Malgré l'intuition et la forte impression que ressent Aliss, c'est le doute qui subsiste. Le temps, tout en restant linéaire, peut se révéler réversible. L'altération du temps, cette superposition de deux espaces-temps contenus dans l'extrait précédent, présente une Aliss qui existe en double. L'héroïne se retrouve, au même moment, au commencement et à la fin de son aventure. Car, c'est bien elle-même qu'elle aperçoit quittant le monstrueux Quartier et le lecteur va le découvrir à la fin de l'aventure, au moment où Aliss quitte l'étrange endroit. Il est pourtant impossible qu'Aliss soit à deux endroits en même temps.

⁷² Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 22.

⁷³ *Ibid.*, p. 23.

«Or, le fantastique ne veut pas seulement l'impossible parce qu'il est effrayant, il le veut parce qu'il est impossible.⁷⁴»

L'extrait précédent, en plus de présenter une distorsion temporelle qui cause la confusion chez le personnage et le lecteur, introduit le thème du double. Étudié dans le cadre des théories relatives à l'inquiétante étrangeté développées par Freud⁷⁵ en 1919, le double désigne cette partie scindée de soi ou bien son reflet. Il peut représenter un aspect inquiétant ou une entité maligne et perverse. L'inquiétante étrangeté renvoie à l'angoisse que l'on ressent face à l'étrange qui se présente dans la familiarité du quotidien. Le double peut également représenter les données obscures d'une personnalité. Cette définition du double s'adapte bien au cas d'Aliss, car c'est sa partie la plus sombre qu'elle va explorer au long de son aventure, une part d'elle qu'elle va tenter d'oublier par la suite puisqu'elle représente toute l'horreur qu'elle a vue et vécue. La vision de son double agit comme un avertissement qu'Aliss ne saura pas lire. Par contre, l'atmosphère créée par l'apparition du double est bel et bien fantastique puisqu'elle provoque chez l'héroïne et le lecteur un sentiment d'inquiétante incertitude. Louis Vax⁷⁶ a travaillé sur le sentiment d'étrangeté relié au fantastique. Il affirme que le récit est comme un piège dont on ne sait comment sortir, ce qui provoque l'instabilité chez le lecteur qui ne trouve aucune explication rationnelle pour résoudre l'incohérence. Ce refus d'une résolution, cette absence d'explication est une caractéristique importante du fantastique.⁷⁷ Tout doit rester en suspens.

Dans l'univers quotidien de la réalité se cache un autre monde : le Quartier où débarque Aliss. Cet espace bien précis se superpose au monde réel, c'est du quotidien que surgit cet

⁷⁴ Louis Vax, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁵ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. de l'allemand par I. Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

⁷⁶ Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. «Quadrages», 1965.

⁷⁷ Rachel Bouvet, *op. cit.*

autre univers, effrayant et impossible à maîtriser. L'héroïne se rend compte que le quartier dans lequel elle vit n'est pas comme les autres. Il est, premièrement, impossible à localiser. On sait que l'on se trouve à Montréal, mais on ne sait pas où exactement. Tout au long du récit, Aliss va chercher à savoir où se situe son quartier en posant des questions à plusieurs personnes. S'enchaînent alors une multitude de réponses différentes :

De nouveau, j'arrête un piéton, une femme. Lui demande dans quel quartier on est.

- Daresbury, me répond-elle.

- Je le sais, mais c'est où, ça ?

- J'sais pas trop... à l'ouest de Verdun, je pense...

L'ouest de Verdun ? Ben voyons donc ! Le mari de la proprio a dit qu'on était à l'est du centre-ville ! Un autre piéton. Même question.

- Heu... au sud du plateau... Mais je suis pas sûre...

Un autre.

- Je dirais pas loin d'Anjou.

- Quelqu'un m'a déjà dit qu'on était proche de Rosemont.

- J'sais pas moi... Entre Pointe-aux-trembles pis NDG, tiens !

J'ai la tête qui tourne, une toupie, une tornade, une roulette de casino...⁷⁸

Noyée par la succession de directions et de lieux nommés, Aliss n'a aucun repère auquel s'accrocher. En fait, toutes les localisations géographiques mentionnées ne font qu'empêcher Aliss de cartographier l'espace dans lequel elle se trouve. De plus, il est impossible de sortir de ce Quartier de façon traditionnelle. Chacune des rues mène inexorablement au même point, au même décor.

Très bien : je vais marcher jusqu'au bout de Lutwidge, comme l'autre jour, mais dans l'autre direction. Voilà tout. (...) J'aime pas ça. J'ai une impression de déjà-vu. J'arrête pas de marcher, de plus en plus mal à l'aise. 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. (...) J'ai fait Lutwidge dans l'autre sens, je peux pas arriver à la même place !⁷⁹

La présence de ces localisations, précises et nombreuses, ne vise qu'à constituer une espèce de géographie du décentrement ; «on n'y parcourt l'espace que pour ne plus s'y retrouver.⁸⁰»

⁷⁸ Patrick, Senécal, *op. cit.*, p. 165-166.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁰ Jacques Carion, *Jean Ray*, Bruxelles, Labor, coll. «Un livre, une œuvre», 1986, p. 19.

Aliss a beau refaire le trajet dans tous les sens, par tous les chemins, elle ne peut pas sortir du quartier et elle débouche inlassablement au même point, au même décor. L'effet produit est clairement celui du vertige associé au récit fantastique. Il pousse l'héroïne et le lecteur, par la même occasion, à un questionnement sur la cause des événements qui nous sont décrits. En fait, Aliss est enfermée dans un espace que l'on nomme intercalaire. «Défini succinctement comme une «cristallisation dans le temps et l'espace», ou comme un «pli dans l'espace», ce monde intercalaire, appelé aussi monde hypergéométrique (...)»⁸¹ correspond bien au lieu où se trouve Aliss. Cette théorie sur l'espace fantastique chez Jean Ray correspond bien aux altérations spatiales contenues dans *Aliss*.

L'espace, dans l'œuvre de Jean Ray, est donc double. La surface, apparemment familière mais vite transformée en dédale, dissimule un autre monde, parallèle au premier et qui parfois s'ouvre au personnage désorienté.⁸²

Certaines brèches sont ouvertes dans cet espace refermé sur lui-même. Le métro constitue la première faille, étant donné que c'est le seul et unique moyen d'entrer et de sortir du Quartier. Aliss panique lorsqu'elle comprend qu'elle ne peut pas sortir du Quartier en voulant se rendre au centre-ville à pied.

- Hé ben... Il faut prendre le métro...
 - Pis si je veux y aller à pied ?
 Il me considère comme si j'étais une malade mentale, puis se fâche :
 - Tu te fous de ma gueule ou quoi ?⁸³

Il n'est pas toujours facile de prendre le métro qui est souvent en panne. De plus, cette ouverture est de nature mouvante : parfois elle s'ouvre, parfois elle reste fermée. Une autre ouverture existe dans cet univers, grâce au téléphone. À quelques occasions, la ligne sera «ouverte» pour Aliss et elle pourra communiquer avec ses parents qui habitent à l'«extérieur» de la zone fantastique. *Là-bas*, comme disent les habitants du Quartier.

⁸¹ *Ibid.*, p. 32.

⁸² *Ibid.*, p. 22.

⁸³ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 165.

Les distorsions spatiales sont l'un des procédés chers à la tradition fantastique. Ici, ce sont les aberrations de l'espace qui prennent le sujet et le lecteur au piège. Dans le récit fantastique, l'espace n'est jamais clos, contrairement à l'univers limité et fermé du merveilleux. Le Quartier dans lequel évolue Aliss est un espace fantastique puisqu'il échappe aux lois spatiales universellement reconnues. Dans le récit de Senécal, deux espaces distincts se dévoilent et cohabitent parallèlement : l'un normal et linéaire, l'autre fantastique et rempli d'aberrations concernant le temps et l'espace.

En reprenant le conte de Carroll, Senécal récupère les éléments surnaturels qui s'y trouvent et les replace dans un contexte fantastique. Le monde dans lequel s'introduit Aliss n'est plus un univers fictif considéré comme naturel. Dans le cadre normal et quotidien du monde contemporain surgit un espace, un lieu dont la nature est parfaitement en contradiction avec toutes les lois rationnelles connues qui régissent le monde réel. On retrouve, dans *Aliss*, l'essence même du fantastique, c'est-à-dire, l'indétermination liée à l'explication des événements et l'hésitation quant à la résolution du dénouement. Le récit de Senécal se base sur certaines distorsions spatio-temporelles ; le temps et l'espace se replient sur eux-mêmes et causent chez l'héroïne et le lecteur un sentiment d'angoisse et d'étrangeté. Or, il n'y a pas que le fantastique qui génère ce genre d'émotions dans *Aliss*, l'implication de l'horreur dans le récit devient une autre source de malaise.

2.3 Le récit d'horreur

C'est dans le terreau fertile du roman gothique et du récit fantastique qu'est née la littérature d'horreur en tant que genre littéraire. Mais les histoires d'horreur, elles, ont existé de tous temps. On pense aux histoires et aux contes «à faire peur» issus de la culture orale ou aux récits antiques remplis d'apparitions surnaturelles et de monstres. Les origines de la littérature d'horreur sont aussi vieilles que la pensée humaine parce qu'elle met en jeu une émotion extrêmement primaire, c'est-à-dire la peur. Les récits d'horreur proviennent d'un héritage riche et diversifié : folklores de toutes cultures, rites divers, pratiques cannibales, cultes nocturnes, sciences occultes, traités d'alchimie, de sorcellerie et de démonologie, etc.

Ces récits visant à provoquer la peur ont donné naissance à plusieurs thèmes et situations que l'on retrouve dans les littératures fantastique, gothique et d'horreur. Les thèmes évoluent autour du vampire, du loup-garou ou du revenant, les situations sont généralement nocturnes et se déroulent dans des lieux lugubres. Évidemment, ces récits sont empreints de violence, de brutalité et de mort.

Il existe une certaine proximité entre les genres fantastique et d'horreur. Même s'ils possèdent chacun leur unicité, les frontières qui les départagent ne sont pas tout à fait étanches. Tout comme le récit fantastique, le roman d'horreur présente la confrontation troublante de la surnature et de la raison, l'intrusion soudaine et imprévue de l'étrange dans le familier. L'histoire d'épouvante mélange le terrifiant et l'ordinaire, surtout le côté sordide de la vie ordinaire. Le récit d'horreur se distingue du fantastique parce que l'essentiel passe par la représentation des actions et non par la suggestion de l'indicible. Il est sans ambiguïté et sans retenue. On y expose des scènes choquantes et des effets terrifiants amplifiés, un peu comme dans le genre gothique. Comme le mentionne Stephen King, maître américain du genre, «une histoire d'horreur est d'autant plus réussie qu'elle est violente et bariolée, qu'on lui permet d'exprimer toutes celles de ses qualités qui la rapprochent de l'opéra.⁸⁴» Le monde sur lequel s'ouvre le roman d'horreur est un univers où règnent la souffrance, la malédiction et la violence. L'atmosphère y est extrêmement sombre, déstabilisante, angoissante. Le lecteur ne doit jamais être rassuré, il faut qu'il se sente mal à l'aise et que le dénouement le laisse inquiet. L'effet recherché est d'attenter à la sérénité du lecteur. Tout est mis en œuvre pour que le lecteur soit soumis à un ébranlement de sa sensibilité et un bouillonnement de ses émotions. Il ne suffit pas de susciter la peur et la terreur, il faut également créer des scènes qui provoquent l'horreur. Par exemple, dans *Aliss*, l'héroïne assiste à une scène où son voisin de pallier se fait amputer la jambe à l'aide d'une hache.

Et la hache s'abat. (...) La lame entre dans la jambe, un peu en haut du genou. J'entends un cri épouvantable. Un long un long jet de sang fuse. Je pousse un cri car je ressens la douleur, je la ressens droit dans mon cœur, droit dans mon âme ! (...) Le docteur tire sur la hache. La

⁸⁴ Stephen King, *Anatomie de l'horreur. Pages noires*, trad. de l'américain par Jean-Daniel Brèque, Paris, Éd. du Rochers, coll. «Suspense», p. 50.

jambe lève aussi, la lame est coincée. Le médecin secoue le manche, la jambe tressaute, ça gicle partout, Seigneur ! c'est un cauchemar ! Le docteur, en poussant un grognement agacé, met son pied sur le bas de la jambe et tire de toutes ses forces. Quelque chose grince, Verrue redouble de hurlements, moi, je deviens molle, molle, ça commence à tourner...⁸⁵

Cet extrait montre qu'il n'est pas nécessaire d'avoir peur pour ressentir de l'horreur. L'identification aux victimes est une autre condition essentielle à un bon récit. Car, pour que le roman d'épouvante fonctionne, il faut que le lecteur s'identifie aux personnages. Plus on les apprécie, plus l'horreur de leur situation nous touche et nous horrifie. Certains éléments, comme le réalisme social ou l'environnement familial, aident le lecteur à se sentir proche des victimes du roman d'horreur. Dans le cas d'*Aliss*, le décor planté par Senécal est bien connu de ses lecteurs: le milieu urbain et plus précisément, la ville de Montréal. Selon Bozzetto, il est inutile aujourd'hui de

chercher des lieux extraordinaires pour créer l'angoisse, pour figurer la peur : les monstres qui hantent les esprits ne sont plus enclos dans de lointains châteaux gothiques. On est persuadé de les avoir sous les yeux : ils s'exhibent sur les parkings, dans les supermarchés, ou dans les caves de HLM, c'est-à-dire au cœur de notre monde moderne.⁸⁶

Le style narratif employé par l'auteur contribue également à l'identification. Les personnages de Senécal utilisent un langage familier et souvent même vulgaire. Ils parlent le langage que nous parlons et entendons dans la vie de tous les jours. Des éléments comme ceux-ci facilitent l'identification aux personnages parce que le lecteur se reconnaît dans la description de l'environnement et dans les gens qui y vivent.

Les aventures de la petite Alice du conte, on le sait, se déroulent en fait dans un rêve. Toutefois, les événements vécus par la fillette apparaissent parfois plus proches du cauchemar que du simple rêve. Certains personnages semblent même évoquer la folie ou l'agressivité. L'atmosphère empreinte d'absurdité et de folie règne dans ce Pays des merveilles. Cette dimension cauchemardesque, Senécal se l'est appropriée et l'a

⁸⁵ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 202-203.

⁸⁶ Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 7.

considérablement amplifiée en réécrivant le conte. L'héroïne d'*Aliss* est constamment placée dans des situations qui rappellent le contexte et les caractéristiques du cauchemar. Par exemple, Aliss est invitée à prendre le thé chez Chair et Bone, deux hommes inquiétants et probablement, les plus craints du quartier. À cette occasion, les deux compères en profiteront pour faire une démonstration de leur recherche à leur invitée. Horrifiée devant l'opération qui consiste à découper les chairs et les os d'un homme toujours vivant, Aliss s'enfuit dans la noirceur et les profondeurs de la cave où son cauchemar va s'intensifier lorsqu'elle va finalement aboutir dans leur «chambre froide».

Quelque chose est accroché à ma cheville, une corde ou... C'est un boyau, une tripe, un bout d'intestin de Pouf ! Je donne des coups de pied ! Lâche-moi, lâche-moi, ostie de cochonnerie ! Lâche-moi ! Le bout de tripe se décolle ! Bruit mou ! Affreux ! Mon corps, mes mains. Touche mon visage. Je suis couverte de sang ! Toutes sortes de sang ! Pas juste le mien, celui de plein d'autres personnes, des personnes que j'ai touchées, percutées, sans les voir, du sang de gens que je verrai jamais, du sang pourri et noir ! Partout, sur moi, partout, partout ! J'arrête pas de hurler ! Je vais hurler jusqu'à ce que je me réveille. Ou jusqu'à ce que je meure, tiens ! Ahhhhhhhh ! Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhh !⁸⁷

Sénécal place son héroïne dans un contexte qui correspond aux situations vécues dans les cauchemars : manque absolu de contrôle, incapacité à faire face à une situation menaçante et désir de fuir sans pouvoir réussir à le faire. La mésaventure relatée dans cet extrait plonge l'héroïne dans une horreur et une terreur si insupportables qu'elle frôle la folie.

Ces situations horrifiantes, cauchemardesques et terrifiantes, sont présidées et orchestrées par de véritables monstres. De tous les types de personnages, le monstre est l'une des figures archétypales les plus importantes de la littérature d'horreur. Dans les récits plus traditionnels du genre, les monstres n'ont rien d'humain. Ce sont des créatures terribles et maléfiques, des êtres proches de l'animal qui effraient par leur laideur, leur perversité et leur cruauté. Ce sont ces traits qui les distinguent de l'humain. Le monstre est l'Autre, sans aucune ambiguïté.

Ces difformités, ces chimères, ces transgressions de l'ordre naturel ou humain, des règnes comme l'animal, le végétal et l'humain, des états comme ceux de la vie et de la mort dans le

⁸⁷ Patrick Sénécal, *op. cit.*, p. 324.

cas des vampires ou des zombies, sont placés sous le signe de la laideur, du hideux, de la répulsion. Elles tentent en général à provoquer chez le lecteur après l'étonnement ou la sidération, non pas l'admiration mais la peur, la terreur, l'horreur, l'épouvante.⁸⁸

Dans la littérature d'horreur contemporaine, la figure du monstre s'est sensiblement transformée. Elle en vient à ressembler de plus en plus aux êtres humains. Dissimulé par son apparence humaine et normale, le monstre ne se différencie plus physiquement des autres. Il ne devient un monstre que par ses actes et par l'horreur qu'il provoque chez les personnages et chez le lecteur. Ainsi, il peut être proche de nous sans que l'on ne le remarque et c'est ce qui fait de lui un être encore plus redoutable. Dans le roman de Senécal, la plupart des personnages principaux qu'Aliss rencontre dans le Quartier des horreurs sont de véritables monstres. La Reine rouge, par exemple, s'est fait un petit musée personnel où elle reproduit des scènes courantes de la vie familiale avec des cadavres qu'elle empaillie elle-même. La figure contradictoire du taxidermiste est introduite par le personnage de la Reine Rouge. Créatrice de monstres, elle fabrique des «copies» de vie avec de la mort. C'est même une tradition dans sa famille.⁸⁹ Chair et Bone, les bras droits de la Reine, charcutent autant de personnes qu'ils peuvent au nom d'une recherche insensée qui prouverait la non-existence de l'âme dans la chair et dans les os. Charles, ancien professeur et pédophile tourmenté, cristallise même l'image de sa propre monstruosité en tentant de «modeler» un buste ressemblant à une fillette qu'il a déjà agressée. Un jour qu'elle est chez Charles, Aliss découvre son «œuvre».

Parce que j'arrive pas à détacher mon regard de ce puzzle humain, vaguement féminin et pleinement cauchemardesque... parce que ces yeux arrachés, vacants, sont fixés dans les miens, veulent me dire qu'ils ont déjà appartenu à une autre tête, à d'autres lèvres, à d'autres cheveux... Sur ce crâne, c'est pas une morte que je vois, mais deux, trois, quatre cadavres, peut-être plus, rassemblés ici par un artiste fou, par un créateur dément, (...).⁹⁰

⁸⁸ Roger, Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. «Regards sur le fantastique», 2001, p.114.

⁸⁹ Voir Patrick Senécal, *5150 rue des Ormes*, Québec, Alire, 2001. Ce roman propose une incursion chez les Beaulieu, famille dont Michelle Beaulieu, avant qu'elle ne devienne la Reine Rouge, est la fille unique. On y fait la découverte de l'horrible projet entrepris par son père : créer un jeu d'échec grandeur nature dont les pièces sont constituées d'êtres humains empaillés par ses bons soins.

⁹⁰ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 152.

Cet extrait n'est pas sans nous rappeler l'une des figures monstrueuses les plus connues, la créature fabriquée par le docteur Frankenstein avec les membres de différents cadavres volés. Le même thème revient ici : les corps sont profanés et volés pour créer autre chose possédant l'apparence humaine.

En tant que l'un des rares auteurs québécois qui pratique le genre de l'horreur, Senécal participe à l'élaboration d'une tradition littéraire d'horreur au Québec. Son roman révèle une atmosphère sombre, déstabilisante et angoissante. La souffrance, la folie, la violence et la mort règnent dans le monde où circule son héroïne. Dans *Aliss*, la frontière fragile existant entre l'équilibre et le déséquilibre est exposée dans l'inquiétante cohérence contenue dans le discours des habitants du Quartier des horreurs. Senécal dévoile les pires facettes de l'être humain et fait de ses personnages de véritables monstres.

Comme nous l'avons démontré précédemment, le conte merveilleux d'*Alice au pays des merveilles* est devenu, avec Senécal, un récit fantastique et horrifique. Mais cette distinction est-elle aussi nette ? Le merveilleux a-t-il vraiment été complètement évacué ?

2.4 Hybridation des genres

Tout d'abord, plusieurs éléments caractéristiques du merveilleux ont subi une évolution pour correspondre à la nouvelle nature du récit. Le surnaturel étant une composante commune aux trois genres précédemment mentionnés, il en existe une part dans chacune des deux œuvres. Suivant le genre dans lequel il s'inscrit, le surnaturel est appréhendé d'une manière tout à fait différente. Ainsi, le surnaturel dans *Aliss* n'est plus considéré comme faisant partie intégrante de l'univers, mais bien comme une intrusion scandaleuse dans le monde réel. Si, dans *Alice au pays des merveilles*, les éléments surnaturels étonnent et amusent, dans *Aliss*, ils deviennent source d'angoisse et de peur. Sortis de leur cadre merveilleux et irréel, le surnaturel et l'horreur apparaissent dans les lieux réels et urbains de notre société contemporaine. La conclusion heureuse inhérente à tous les contes merveilleux n'a plus lieu d'être. Les mésaventures d'*Aliss* se terminent en effet dans la douleur et dans

l'angoisse. Même si l'héroïne réussit à sortir vivante du Quartier, une longue convalescence lui sera nécessaire afin de se soigner et de se désintoxiquer. La terreur et l'horreur vécues vont laisser une trace indélébile sur ce qui deviendra la partie la plus sombre et la plus secrète d'Aliss.

Aliss, en plus de contenir certains éléments modifiés du conte merveilleux, comporte plusieurs éléments fantastiques. Une fois placées dans un autre contexte générique, les métamorphoses et les transformations magiques d'*Alice* provoquent plusieurs indéterminations qui deviennent source d'angoisse et de peur. De plus, les distorsions spatio-temporelles, procédé cher à la tradition fantastique, occupent une place importante dans le récit de Senécal et dans la description du lieu visité par Aliss. Le dénouement d'*Aliss* nous laisse en proie à l'hésitation quant à la résolution de certaines interrogations laissées sans réponses dans le récit comme, par exemple, la supposée transformation de Verrue en papillon ou l'emplacement géographique exact du Quartier. La présence d'êtres monstrueux, de scènes cauchemardesques et de brutalité sanglante confirme également la nature horrifique d'*Aliss*. Un élément précis de la composition du récit de Senécal nous permet d'affirmer qu'*Aliss* est bien un texte associé aux littératures d'horreur et fantastique. Cet élément, c'est la double présence de l'indétermination et de la suggestion (motifs associés au genre fantastique) avec la représentation détaillée de la source de la peur ou de l'objet de la terreur (composante du récit d'horreur).

Or, Senécal va plus loin que le simple passage d'un genre à un autre, puisqu'il récupère des éléments relatifs au conte qu'il réécrit et qu'il adapte à son récit d'horreur. Par exemple, la dimension orale du conte est évoquée par la présence d'un «conteur» s'exprimant en retrait au début de plusieurs chapitres.

Aliss a sa quête, a le goût de l'aventure, mais est-ce bien suffisant ? 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 actanciel conventionnel ?⁹¹

⁹¹ *Ibid.*, p. 239, en italiques dans le texte.

En faisant intervenir un «conteur», Senécal provoque la réceptivité de son auditoire et prend constamment le lecteur à témoin. La mention de termes greimassiens comme celui de l'adjuvant ou du schéma actantiel, dans l'extrait précédent, fait appel aux composantes et aux théories relatives aux contes. De plus, il met en lumière un motif important du conte, soit la quête du héros. En gardant certains éléments inhérents au conte, Senécal donne naissance à un récit que l'on pourrait identifier comme un conte d'horreur. Ce qui nous amène à penser qu'*Aliss* pourrait être en fait le résultat d'une hybridation de genres. Il est évident que l'intention de Senécal était bien d'écrire un récit d'horreur et fantastique. Or, il a volontairement laissé le genre littéraire associé au texte qu'il réécrit contaminer la nature de son propre texte pour en faire un véritable conte d'horreur. Rappelons que les premiers mots inscrits au début d'*Aliss* constituent la formule d'introduction consacrée du conte merveilleux, *Il était une fois* et que le roman se termine par *elle vécut heureuse et eut beaucoup d'enfants*. Les mésaventures d'*Aliss* se terminent très mal, presque avec la mort de l'héroïne. Toutefois, à sa sortie du Quartier et de retour à la maison, le récit fait mention de son avenir et le lecteur apprend qu'après une difficile convalescence, l'héroïne va finalement avoir une vie heureuse.

Le monde merveilleux de Lewis Carroll devient, sous la plume de Senécal, un univers totalement gouverné par l'horreur. Mais la différence entre ces deux mondes est-elle si nette ? Le pays inventé par Carroll peut être en effet perçu de deux manières : comme un monde irréel, merveilleux et coloré ou comme un endroit cauchemardesque dans lequel Alice se retrouve prise au piège, un lieu où la logique a laissé place à la folie, un monde peuplé de personnages ambigus et inquiétants. Senécal s'est inspiré de cette dernière perception du pays des merveilles pour écrire son propre récit d'horreur. Plusieurs éléments relatifs à l'horreur existent déjà dans l'univers du conte. Derrière les merveilles et la magie, le conte donne une image plutôt sombre du monde. La forêt devient le repaire de bêtes féroces et de dangers innombrables, les enfants sont maltraités, affamés ou jetés à la porte de leur maison et les familles entretiennent des conflits d'une rare violence : les mères veulent la mort de leurs enfants, les frères, celle de leurs sœurs, les belles-mères de leurs brus, etc. D'ailleurs, la petite

Alice fait allusion à la dimension horrible et à la morale stricte contenues dans les histoires pour enfants lorsqu'elle veut avaler un liquide qu'elle ne connaît pas.

Car elle avait lu plusieurs petites histoires charmantes où il est question d'enfants brûlés, ou dévorés par des bêtes féroces, ou victimes de plusieurs autres mésaventures, tout cela uniquement parce qu'ils avaient refusé de se rappeler les simples règles de conduite que leurs amis leur avaient enseignés (...).⁹²

Le monde des merveilles n'est pas aussi riant qu'on pourrait le croire. Il existe une part de violence dans l'univers carrollien. Alice est témoin de plusieurs formes de brutalité, du stress continu du Lapin Blanc ou du sadisme de la Cuisinière envers le bébé de la Duchesse. La petite fille est même agressée par les animaux qui lui lancent des cailloux lorsqu'elle est prisonnière de la maison du Lapin. Certaines relations recèlent également leur part de violence : le Chapelier et le Lièvre brutalisent le Loir, la Duchesse bat son bébé, la Reine de Cœur menace les gens autour d'elle de leur faire couper la tête, etc. Même le narrateur du conte exprime une certaine cruauté envers l'héroïne. Il transforme l'aventure d'Alice en une succession d'épreuves. Et alors que la fillette les affronte avec courage, le narrateur ne la reconforte à aucun moment, même lorsque celle-ci est en larmes. Il la laisse seule dans un univers, sans soutien. Or, le sujet principal du conte n'est pas de créer l'horreur ou de chercher à effrayer le lecteur. Pourtant, certains éléments relatifs à l'horreur ont su incontestablement s'infiltrer dans ce genre de récit et Senécal, en réécrivant lui-même un conte, amplifie cette dimension horrifique. Sous sa plume, le merveilleux, le rêve et le rire contenus dans le conte de Carroll, deviennent fantastique, cauchemardesque et cris d'horreur que l'on tente d'étouffer.

La transformation générique produite par la réécriture de Senécal donne un récit d'horreur qui se laisse traverser et contaminer par d'autres genres littéraires différents, comme le merveilleux et le fantastique. Le récit d'horreur de Senécal devient le résultat d'une hybridation entre trois genres littéraires convoqués de façon différente : le merveilleux, le fantastique et l'horreur. L'exemple d'*Aliss* démontre qu'il n'existe aucune frontière étanche entre les genres littéraires qui traversent la littérature d'horreur. La variété des transfor-

⁹² Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 47-48.

mations apportées par Senécal permet à cette réécriture de renouveler considérablement le texte de Lewis Carroll en donnant ainsi une version moderne et cauchemardesque des aventures de la petite Alice. Le changement générique devient donc l'un des moteurs les plus importants de la réécriture. Voyons maintenant, plus précisément, la manière dont certains épisodes ont été repris et modifiés d'un texte à l'autre.

CHAPITRE III

RÉÉCRITURE DES ÉPISODES ET CONSTRUCTION HYPERTEXTUELLE DES PERSONNAGES

Comme la réécriture désigne de «manière générale et vague toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imité, la transforme, s'y réfère, implicitement ou explicitement⁹³», la façon de procéder elle-même devient unique à chaque auteur. L'étude d'un texte étant le produit d'une réécriture doit donc s'adapter à chaque cas, à chaque auteur. Dans le cas présent, nous tenterons de dégager les points communs qui unissent les deux textes et les transformations commandées par la réécriture et par le changement générique.

Nous verrons plus en détail les références intertextuelles au conte de Carroll et les transformations engendrées par la réécriture d'épisodes et de personnages importants connus d'*Alice au pays des merveilles*. En se les réappropriant, Patrick Senécal confirme l'existence d'une filiation entre son texte et celui de Carroll. Il utilise plusieurs éléments familiers du conte pour les redispoker ensuite d'une manière totalement différente, mais reconnaissable. En effet, Senécal ne fait pas seulement référence au conte de Carroll, il reprend, restructure et modernise le récit et ses composantes de base pour créer son *Aliss*.

Tout d'abord, la première et la dernière partie de chacun des récits ainsi que l'épisode du «thé chez les fous» seront étudiés afin de voir comment la réécriture s'est opérée. Comme mentionné précédemment, plusieurs personnages d'*Aliss* sont le résultat d'une construction hypertextuelle. Ils sont en fait les horribles et fantastiques doubles des personnages carrolliens. Afin que le lecteur puisse reconnaître ces doubles, il faut que les personnages possèdent certaines caractéristiques indispensables et indissociables des modèles carrolliens. Nous nous pencherons donc sur quelques personnages senécaliens qui traversent les épisodes

⁹³ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 181.

analysés comme Charles, la Reine Rouge, Verrue, Bone et Chair. L'analyse de ces épisodes et de ces personnages permettra de révéler les transformations ou les similitudes dans les situations ainsi que certains éléments significatifs de la réécriture.

3.1 Descente dans le terrier ou à la poursuite du Lapin Blanc

Au début du conte de Carroll, la jeune Alice, qui s'ennuie assise près de sa sœur, est brusquement tirée de sa rêverie par un Lapin Blanc qui passe en courant près d'elle. Ce Lapin n'est vraiment pas comme les autres : en plus de porter des vêtements, l'animal sait parler un langage qu'Alice arrive à comprendre sans difficulté. Dévorée par la curiosité, Alice s'élance derrière le Lapin qu'elle voit disparaître dans un sombre terrier. Sans y réfléchir, elle entre à l'intérieur sans savoir comment elle va en ressortir. Ce départ à l'improviste d'Alice est provoqué par la présence évidente d'un être venu d'«ailleurs». Le terrier marque le passage du monde réel à un autre univers, dans ce cas-ci, au Pays des merveilles. Après quelques pas dans le terrier, le sol disparaît sous les pieds d'Alice qui tombe aussitôt dans un trou très profond. La chute n'engendre cependant aucune panique ou douleur puisque la petite fille tombe lentement et en douceur, presque en flottant. Les parois du tunnel, garnies d'armoires, de cartes géographiques et d'objets divers occupent son attention.

Soit que le puits fût très profond, soit que la fillette tombât très lentement, elle s'aperçut qu'elle avait le temps, tout en descendant, de regarder autour d'elle et de se demander ce qui allait se passer. (...) Plus bas, encore plus bas, toujours plus bas. Est-ce que cette chute ne finirait jamais ?⁹⁴

Et lorsqu'elle arrive finalement au bout du puits, elle ne se fait aucun mal. Malgré la direction verticale évidente de la chute d'Alice, on assiste à un mouvement-sans-mouvement.⁹⁵ Même si Alice «descend» sous terre et qu'elle passe d'un endroit à un autre, la chute donne une impression d'immobilité. «L'impression dominante (...), c'est celle d'un voyage sans par-

⁹⁴ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁵ Jean Gattégno, *op. cit.*, p. 73.

cours, sans itinéraire accompli.⁹⁶» Arrivée au bout du tunnel, Alice atterrit dans une longue pièce où se trouvent plusieurs portes fermées. De l'autre côté de la plus petite des portes, Alice aperçoit un magnifique jardin qu'elle va tenter de rejoindre tout au long de son aventure.

Néanmoins, la deuxième fois qu'Alice fit le tour de la pièce, elle découvrit un rideau bas qu'elle n'avait pas encore remarqué ; derrière ce rideau se trouvait une petite porte haute de quarante centimètres environ : elle essaya d'introduire la petite clé en or dans la serrure, et elle fut ravie de constater qu'elle s'y adaptait parfaitement ! Alice ouvrit la porte, et vit qu'elle donnait sur un petit couloir plus grand qu'un trou à rat ; s'étant agenouillée, elle aperçut au bout du couloir le jardin le plus adorable qu'on puisse imaginer. Comme elle désirait sortir de cette pièce sombre, pour aller se promener au milieu des parterres de fleurs aux couleurs éclatantes et des fraîches fontaines ! Mais elle ne pourrait même pas faire passer sa tête par l'entrée (...).⁹⁷

Si Alice poursuit son chemin au Pays des merveilles, ce n'est désormais plus pour retrouver le Lapin Blanc, mais bien dans le but d'aller se promener dans ce jardin. Malheureusement, l'incapacité physique d'Alice à passer la porte d'entrée du jardin l'empêche d'atteindre son objectif.

L'entrée d'Aliss dans le Quartier des horreurs se fait, elle aussi, par le biais d'un tunnel souterrain, un «terrier» tout à fait moderne : le métro de Montréal. Aliss s'ennuie dans son milieu familial bourgeois et confortable ainsi que dans sa vie d'étudiante. Elle songe à tout quitter, curieuse d'aller voir ce qui se passe ailleurs. Le jour de son dix-huitième anniversaire, elle annonce à ses parents qu'elle ne compte pas retourner au cégep l'automne suivant. Son père refuse et se met en colère. Orgueilleuse, Aliss décide de quitter immédiatement sa maison de Brossard pour déménager à Montréal. Quelques minutes après son arrivée dans la métropole, Aliss remarque un homme curieux à l'allure délabrée qui, en donnant de l'argent à de jeunes infortunés, perd son portefeuille qui tombe sur le sol. Aliss le récupère afin de le lui rendre, mais il est déjà parti. Elle le poursuit en courant dans la rue jusque dans le métro. À la toute dernière seconde, elle réussit à entrer dans le wagon où est assis Charles, le propriétaire

⁹⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁷ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 46-47.

du portefeuille. Après les présentations d'usage, Aliss discute avec lui pendant le trajet et lorsqu'il descend, plusieurs stations plus loin, elle tient toujours le portefeuille dans ses mains. Elle descend donc à la même station puis rend le portefeuille à son propriétaire. Le personnage de Charles agit sur Aliss comme le Lapin Blanc sur Alice. C'est en les suivant et en pénétrant dans un tunnel souterrain que les deux héroïnes basculent dans un autre monde. Dans *Aliss*, toutefois, le mouvement du trajet a été modifié puisqu'il poursuit une direction horizontale. Mais comme dans *Alice*, l'impression d'un voyage sans véritable itinéraire est perpétuée. Aliss, en plongeant sous terre et en prenant le métro, traverse une distance sans vraiment l'expérimenter physiquement et sans que l'on ne puisse la calculer. Elle se déplace d'un point à un autre sans fournir de véritable effort. Le métro s'arrête à quelques reprises, mais on ne connaît ni les noms des stations passées, ni la direction vers laquelle se dirige le train. À sa sortie, comme elle ne sait pas où elle se trouve, Aliss tente de déchiffrer le nom de la station, mais la plupart des lettres ont été effacées. Il ne reste que celles-ci : W--D-R--D. Aliss ne réussit pas à remplir les blancs, mais le lecteur, lui en a la possibilité. En connaissant la filiation qui existe entre le texte de Carroll et celui de Senécal, on peut compléter le nom de la station qui devient : WONDERLAND (pays des merveilles). Senécal laisse, ici, un indice de taille qui nous permet de dire qu'*Aliss* est bien le produit d'une réécriture puisque la station du «pays des merveilles» débouche sur le Quartier des horreurs. En sortant du métro, Aliss reconnaît Charles qui marche rapidement dans la rue. Curieuse, elle décide de le suivre pour découvrir le lieu de son rendez-vous et après plusieurs minutes de filature, elle le voit entrer dans un immeuble unique en son genre.

Un duplex qui, à première vue, est pas très différent des autres : façade de brique toute craquelée, fenêtres sales et vieilles, aux deux étages, balcons en boiseries défraîchies et galeuses... (...) La différence, c'est que l'immeuble est en briques rouges. Pas un rouge brique traditionnel et normal, non, non : un rouge vif violent (...). Il n'y a qu'une entrée, en bas. Justement, cette porte attire l'attention. Pas en bois, ni en aluminium : en métal. Une grosse porte en métal rutilant, plein de boulons, comme les entrées de bases planétaires dans les films de science-fiction. Une porte de bunker. Une porte d'abri antinucléaire. Une porte pas rapport.⁹⁸

⁹⁸ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 28-29.

C'est en suivant Charles qu'Aliss découvre cet étrange immeuble où elle cherchera à entrer par tous les moyens pour découvrir ce qui s'y cache. Tout comme la petite Alice, Aliss découvre, en suivant le «Lapin Blanc», un lieu qui deviendra un objectif à atteindre, un mystère à percer. Ces lieux, le jardin et l'immeuble rouge, présentent la même impossibilité, l'incapacité de passer la porte et d'accéder à ce qui se trouve de l'autre côté. À plusieurs reprises Aliss va tenter d'entrer dans l'immeuble sans pourtant y arriver.

Je sonne. J'attends. (...) La porte s'ouvre. C'est Gorille. En smoking. Impeccable. (...) Je souris à m'en fendre les lèvres. Je dois avoir trois mille dents dans la bouche.

- Bonsoir.

Et je m'avance, pour entrer. Mais peux pas. Peux pas, Gorille est là, et Gorille veut pas. Je m'arrête, le nez contre sa poitrine large comme un terrain de football. Voilà, c'est raté. Comment ai-je pu croire que ça marcherait ?⁹⁹

Tous les essais d'Alice resteront infructueux. Le Gorille représente l'incapacité d'Aliss à entrer dans l'immeuble. Comme elle n'y est pas invitée, le gardien de l'immeuble ne la laisse pas passer.

Que ce soit dans *Alice au pays des merveilles* ou dans *Aliss*, l'état des héroïnes lors du départ est le même : elles sont victimes d'ennui. Dans les deux oeuvres, le départ de ces dernières est brutal et soudain. Par contre, si Alice n'avait rien prévu, Aliss souhaitait son départ même s'il est survenu plus tôt que prévu. Elles suivent toutes les deux un curieux personnage jusqu'au tunnel souterrain qui va les mener dans un tout autre univers. Dans les deux cas, c'est de justesse que les héroïnes réussissent à rejoindre celui qu'elles poursuivent et à pénétrer dans le passage vers l'autre monde.

Dévorée de curiosité, elle traversa le champ en courant à sa poursuite, et eut la chance d'arriver juste à temps pour le voir s'enfoncer comme une flèche dans un énorme terrier placé sous la haie.¹⁰⁰ (Carroll)

Le métro arrive. Je cherche mon monsieur des yeux. Là-bas, il entre dans un wagon. Vite, vite, je m'élance, je me propulse, je me fusée-à-réactionne vers le wagon et réussis à me

⁹⁹ *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁰⁰ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 42.

glisser entre les portes coulissantes à demi coulissées, exactement comme Indiana Jones.¹⁰¹
(Senécal)

Une similitude entre l'état du Lapin Blanc et celui de Charles, son double sénécalien, retient également notre attention. Ces deux personnages sont visiblement pressés de se rendre à un rendez-vous, ce qui pique la curiosité des deux héroïnes.

«Oh, mon Dieu ! Oh, mon Dieu ! Je vais être en retard ! (...) le Lapin tira bel et bien une montre de la poche de son gilet, regarda l'heure, et se mit à courir de plus belle.¹⁰²
(Carroll)

Mais Charles fixe toujours sa montre, comme si elle venait de lui lancer une obscénité.
- Sei...sei...seize heures dou... douze ! DOUX Jé... Jé... Doux Jééé... ésus !
Hop ! Le voilà sur ses pattes à arpenter le wagon désormais vacant. Son stress est revenu, son bégaiement aussi et je n'existe plus, il parle même tout seul :
- Elle... elle a d... d... dit qu'apr... apr... après seize heures trente, elle ne s... s... serait plus l... l... là ! Et... il faut que je... je... je passe chez m... m... moi a... a... avant !
- En retard à un rendez-vous ? Il se souvient de moi. Arrêt sec.
- Non... Je veux dire, oui... Enfin, c'est un peu compliqué, vois-tu...¹⁰³
(Senécal)

Il est évident que ces deux personnages sont pressés «par le temps» et lorsqu'ils regardent leurs montres, ils se rendent compte qu'ils sont en retard. Dans les deux cas, leurs réactions sont instantanées. Le Lapin Blanc redouble l'ardeur de sa course et Charles devient nerveux, bégayant et momentanément absent. De plus, ils ont rendez-vous avec les «mêmes» personnages, d'autres doubles : la Reine de Cœur, chez Carroll et la Reine Rouge, chez Senécal. Malgré les différences qui existent entre Charles et le Lapin Blanc, leurs similitudes sont assez importantes pour pouvoir affirmer que le personnage de Charles fait écho au Lapin Blanc de Carroll et qu'ils remplissent tous les deux une même fonction : attirer les héroïnes dans un autre monde.

¹⁰¹ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰² Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 41-42.

¹⁰³ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 20.

Lorsque les deux héroïnes vont finalement pénétrer dans ces lieux, c'est la déception qui les attend. Notons ici que l'accès au jardin et à l'immeuble rouge fait suite à un même épisode : celui du «Thé extravagant». Dans *Alice aux pays des merveilles*, c'est en quittant le thé du Lièvre de Mars et du Chapelier fou qu'Alice tombe par hasard sur l'entrée du jardin. Après avoir grignoté un morceau du champignon magique pour obtenir la bonne taille, elle réussit finalement à pénétrer dans le jardin verdoyant. Aliss, quant à elle, accède à l'immeuble rouge grâce à une invitation donnée par les gardes particuliers de la Reine Rouge. Ce n'est qu'après être allée chez Chair et Bone, un véritable thé chez les fous, qu'elle reçoit l'invitation qui va lui permettre d'assister au bal donné dans l'immeuble rouge pour fêter les deux ans de règne de la Reine Rouge.

3.2 Le procès : les dépositions d'Alice / Aliss

Dans chacun des épisodes finaux du périple des héroïnes, que ce soit celui de Carroll ou celui de Senécal, on assiste à un procès. Dans *Alice aux pays des merveilles*, le Valet de Cœur est accusé d'avoir volé les tartes faites par la Reine de Cœur. Alice, qui a pris place, un peu par hasard, dans l'audience pour observer la scène, finit par y être mêlée contre son gré. Étrangère au débat, la petite fille est tout de même citée comme témoin. Lorsqu'on lui demande de prendre parti, Alice exprime son étonnement et son agacement face aux méthodes juridiques illogiques et stupides du Pays des merveilles. Cette attitude ne plaît pas du tout à la Reine qui ordonne immédiatement qu'on lui coupe la tête. Ce n'est pourtant pas la mort qui attend la petite fille.

Depuis le début de son aventure, Alice ne sait plus trop qui elle est. Cette crise identitaire est provoquée, tout d'abord, par la perte de son savoir scolaire auquel elle tente de se référer pour comprendre le monde qui l'entoure. De plus, les différentes et nombreuses transformations contribuent à sa confusion identitaire. Ce problème de l'identité perdue préoccupe Alice qui se pose des questions.

Je me demande si on m'a changée pendant la nuit ? Voyons, réfléchissons : est-ce que j'étais bien la même quand je me suis levée ce matin ? Je crois me rappeler que je me suis

sentie un peu différente. Mais, si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante : Qui diable puis-je bien être ?¹⁰⁴

Alice est donc consciente que quelque chose se passe, qu'une transformation est en train de s'opérer. Ce n'est que pendant le procès qu'Alice trouvera réponse à ses questions. Lorsqu'elle s'y présente, la petite fille a enfin retrouvé sa taille normale et elle se sent déjà plus à l'aise. De plus, Le Lapin Blanc convoque la petite fille pour témoigner en l'appelant : «Alice!». Or, c'est la toute première fois qu'on lui adresse la parole en nommant son prénom. Dès cet instant, Alice a la preuve de son existence, ce qui lui donne le courage de contredire la Reine puis de faire disparaître tout le Pays des merveilles par la phrase «Vous n'êtes qu'un jeu de cartes!»

«Non, non ! dit la Reine. La sentence d'abord, la délibération ensuite.
- C'est stupide !» protesta Alice d'une voix forte. «En voilà une idée !
Taisez-vous !» ordonna la Reine, pourpre de fureur.
«Je ne me tairai pas ! répliqua Alice.
- Qu'on lui coupe la tête !» hurla la Reine de toutes ses forces. Personne ne bougea.
«Qui fait attention à vous ?» demanda Alice (qui avait maintenant retrouvé sa taille normale). «Vous n'êtes qu'un jeu de cartes !»¹⁰⁵

Malgré sa victoire apparente, Alice ne réussit pas à dominer le Pays des merveilles, même si elle le réduit à néant. Par contre, elle évite la confrontation et, par la même occasion, rompt le charme du rêve.

À ces mots, toutes les cartes montèrent dans l'air et lui retombèrent dessus. Elle poussa un petit cri de colère et de frayeur, essaya de les repousser avec ses mains, et se retrouva couchée sur le talus, la tête sur les genoux de sa sœur qui enlevait doucement de son visage quelques feuilles mortes tombées des arbres. (...)
- Oh, quel rêve bizarre je viens de faire ! s'exclama Alice.¹⁰⁶

Autrement dit, en se réveillant, Alice retrouve les repères qu'elle maîtrisait avant son départ dans le terrier. Elle redevient la petite fille qu'elle était.

¹⁰⁴ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 174-175.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 174.

Dans le roman de Senécal, l'étape finale des aventures d'Aliss se déroule également durant un procès. On y accuse Mario, un jeune rebelle pour lequel Aliss a le béguin, d'avoir volé vingt mille dollars à la Reine Rouge. Mais contrairement à *Alice au pays des merveilles*, le réel accusé, lors de ce grand procès, ce n'est pas le voleur, mais bien l'héroïne elle-même. Mario n'est qu'un élément secondaire dans ce procès, il n'y est que pour apporter un peu de piquant à l'événement. Aliss est surprise d'être celle qui doit être jugée et elle s'y retrouve mêlée contre son gré. Elle découvre peu à peu en quoi consiste son «crime». La Reine Rouge l'accuse d'imposture. Il faut savoir que tous les habitants du Quartier, même si la plupart sont fous à lier, ont le mérite d'être parfaitement eux-mêmes, horriblement authentiques. Ils savent qui ils sont et agissent en fonction de leur monstrueuse nature. De plus, ils possèdent tous un point commun qui fait défaut à Aliss : les habitants du Quartier n'ont absolument aucune morale, aucune valeur. Ils ont débarqué dans ce quartier bien précis afin d'être totalement libres d'être ce qu'ils sont, ce qui serait impossible dans le monde normal. Aliss s'est méprise sur sa propre nature et ainsi, elle s'est fait passer pour quelqu'un qu'elle n'est pas, quelqu'un qui n'a définitivement pas sa place dans le Quartier des horreurs. Libérée de son ancienne identité (symbolisée par le changement d'orthographe de son prénom : Alice-Aliss), Aliss tente de se reconstituer, dans la recherche de son indépendance, une nouvelle carte identitaire. Malheureusement, la jeune fille s'y prend très mal puisqu'au lieu de rester fidèle à elle-même, à sa conception du monde et à son échelle de valeurs, elle calque ses agissements sur une mauvaise interprétation d'un texte de Nietzsche.¹⁰⁷ La confusion identitaire d'Aliss est également provoquée par les effets hallucinogènes de la Micro et de la Macro. À plusieurs reprises dans le récit, de nombreux personnages lui demandent qui elle est, mais elle ne sait jamais quoi répondre. En cherchant à devenir quelqu'un qu'elle n'est pas, Aliss s'est perdue. Elle s'est entêtée à rester dans un lieu où la vie ne correspond pas du tout à ses valeurs morales.

¹⁰⁷ Ce texte est l'équivalent du savoir scolaire à lequel Alice réfère pour comprendre le monde du Pays des merveilles. Tout comme l'héroïne du conte, Aliss se rend compte de l'inadéquation entre son interprétation de l'œuvre de Nietzsche et sa compréhension du Quartier des horreurs.

Tout d'abord surprise par l'accusation de la Reine Rouge, Aliss tente de prendre la parole pour protester.

«- 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. (...) Moi, je me traite d'épaisse. Qu'est-ce qui m'a pris de dire ça ? Qu'est-ce que j'ai voulu dire ? (...) La Reine lève la main et la salle arrête de rire graduellement.
 - Oui, on est un jeu de cartes, susurre la Reine. Des cartes bizarres, inquiétantes, dont on peut pas se servir dans aucun jeu traditionnel... Des cartes qui font peur aux honnêtes joueurs, parce qu'ils ont aucune criss d'idée de la façon de jouer avec de telles cartes... (...) Astheure, assis-toi.¹⁰⁸»

Dans le conte de Carroll, les personnages disparaissent lorsqu'Alice les traite de simples cartes à jouer. Dans le récit de Senécal, l'insertion de la citation ne réduit pas le Quartier à néant, au contraire, il confirme sa présence, sa force. Les personnages ne sont pas détruits par l'affirmation d'Aliss, ils se l'approprient. Contrairement à la petite Alice, Aliss n'arrive pas à prendre le dessus sur la situation. Même les gens dans l'audience rient d'elle. La Reine Rouge, trônant au dessus d'eux, détient le pouvoir et le savoir. Elle révèle à Aliss que, dès la première journée de son arrivée, elle l'a observée et s'est assurée que toute son aventure la mènerait à ce procès final. La Reine lui explique pourquoi elle ne s'était pas rendue compte de son imposture.

«Parce que je savais que t'étais pas faite pour vivre ici ! Que t'étais pas des nôtres ! J'ai toute suite vu que t'étais une de ces petites criss de bourgeoises à la recherche de sensations fortes pour se donner l'impression de vivre ! Fourrer pis prendre de la dope ! Pas besoin de partir de Brossard pour faire ça ! Mais ça m'aurait rien donné de te dire de câlisser ton camp, ça aurait rien donné de te dire que t'étais dans le mauvais bateau ! Tu nous aurais pas crus, parce que... (...) parce que tu savais pas qui tu étais !»¹⁰⁹

Reconnue coupable, Aliss est condamnée à retourner d'où elle vient, c'est-à-dire le monde normal ; ainsi, elle est bannie du Quartier des horreurs. Contrairement à Alice, elle ne se réveille pas en réalisant qu'elle a fait un cauchemar. Elle quitte le Quartier en reprenant le métro pour finalement aboutir dans la «réalité». N'étant plus tout à fait la jeune fille qu'elle

¹⁰⁸ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 489-490.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 501-502.

était avant son départ, Aliss, forte de son nouveau savoir identitaire, ajuste sa vie d'adulte en conséquence.

Dans l'épisode final des deux œuvres, les héroïnes trouvent la réponse à une question très importante : qui suis-je ? Alice, constamment confrontée à des changements de taille qui la rendent confuse quant à son identité, comprend finalement qui elle est durant le procès. L'héroïne sait maintenant qu'elle est bien une petite fille qui se prénomme Alice. Forte de ce savoir essentiel, Alice réussit à échapper à la confrontation avec la Reine de Cœur. Dans le roman de Senécal, Aliss s'est méprise sur sa propre identité en voulant être aussi libre que les habitants du Quartier. Ce n'est que lors de son procès qu'elle va trouver réponse à cette question qui lui était restée inaccessible tout au long du récit. Par contre, elle n'échappe pas à la confrontation. La Reine Rouge va donner la réponse à cette question, même si Aliss en connaît déjà inconsciemment la réponse. Elle doit donc écouter la Reine lui révéler la nature de sa véritable identité. Il fallait qu'Aliss se rende jusque là, jusqu'à la Reine, qu'elle traverse toutes ces épreuves pour qu'elle comprenne enfin qui elle est et où est sa place dans le monde.

Revenons ici sur un groupe de personnages présents dans chacun des récits, celui de Carroll et celui de Senécal, lors des épisodes du procès et qui sont attachés aux Reines : les cartes à jouer. Dans *Alice*, les enfants, les soldats et les employés de la Reine de Cœur sont de véritables cartes à jouer.

Venaient d'abord, armés de gourdins, dix soldats ayant la même forme que les trois jardiniers : plats et rectangulaires, avec des pieds et des mains aux quatre coins. (...) Après eux, venaient les enfants royaux ; il y en avait dix, et ces petits amours avançaient par couples, la main dans la main, en sautant gaiement : ils étaient ornés de cœurs de la tête aux pieds.¹¹⁰

Les jardiniers de la Reine n'ont d'autre nom que «Deux», «Cinq» et «Sept». De plus, la hiérarchie est réglée par le code du jeu de cartes, sauf pour la Reine de Cœur qui, malgré la présence du Roi de Cœur, est au sommet. Alice, dès sa première rencontre avec la Reine et

¹¹⁰ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 123.

ses soldats, sait qu'ils ne sont en fait que des cartes à jouer. «Après tout, ces gens-là ne sont qu'un jeu de cartes. Je n'ai pas besoin d'avoir peur d'eux.¹¹¹» Par contre, pour les reconnaître, il faut qu'ils soient du bon côté parce qu'une fois les cartes retournées, il est impossible de savoir qui est qui.

«Et qui sont ceux-là ?» demanda la Reine, en montrant du doigt les trois jardiniers étendus autour du rosier. (Car, voyez-vous, comme ils étaient couchés le visage contre terre et comme le dessin de leur dos était le même que celui des autres cartes du jeu, elle ne pouvait distinguer si c'étaient des jardiniers, des courtisans, ou trois de ses propres enfants.)¹¹²

Ainsi tournées, les cartes sont toutes semblables, donc complètement anonymes. Comme de vraies cartes à jouer, on ne peut les «lire» que d'un seul côté. Dans *Alice au pays des merveilles*, les cartes à jouer sont inoffensives et émotives. Par exemple, elles ressentent de la peur et de l'inquiétude à l'idée que la Reine de Cœur découvre qu'elles ont planté la mauvaise couleur de rosiers et qu'elle ordonne qu'on leur coupe la tête. De la même façon, dans *Aliss*, Senécal a créé des personnages qui font office de «cartes à jouer». Ce sont les soldats de la Reine Rouge et celle-ci les appelle ses Valets. Ils n'ont pas la forme de cartes à jouer comme dans *Alice*, mais ils en portent les couleurs et les noms (ou les chiffres).

Deux hommes se tiennent debout à l'intérieur. Deux stéréotypes de mafiosi. Habillés en noir. Cravates, pantalons, vestons, tout y est. Sauf trois aspects étranges qui viennent égratigner quelque peu le cliché. Les verres de leurs lunettes, leurs souliers et leurs cheveux sont rouges. Rouges vifs. (...) Ils ne bougent absolument pas. Je ne pensais pas que des êtres humains pouvaient être à ce point inertes.¹¹³

Dès la première rencontre avec les valets de la Reine Rouge, la référence aux couleurs des cartes à jouer est immédiatement introduite suivie de près par l'évocation de leur indifférence et de leur inertie.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 124.

¹¹² *Ibid.*, p. 125.

¹¹³ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 110.

Le noir se tourne dans ma direction et récite, la voix égale :

- Nous sommes les Valets de la Reine Rouge. Je suis Quinze, voici Trois. Tout d'abord laisse-nous te souhaiter la bienvenue dans ce beau quartier.

Là-dessus, l'autre gorille, le dénommé Trois, sort sa main de sa poche et lance en l'air, faisant ainsi voleter des milliers de petits confettis. Ceux-ci retombent sur les deux Valets de la Reine, qui démontrent autant d'allégresse qu'un fer à repasser.¹¹⁴

Ces hommes ne portent pas seulement le rouge et le noir, apanage des cartes à jouer, ou les chiffres des cartes comme prénom, ils sont complètement déshumanisés. En construisant des personnages sans émotion et sans personnalité, Senécal fait de ses doubles carrolliens, des objets. Aliss les surnomme même les «robots» et commente la façon dont ils parlent : «Ce «non» est aussi dénué d'émotion que le serait un mot qui n'a pas de sens lui-même. Comme si le gorille avait dit «pour» ou «que», sans contexte.¹¹⁵» Par contre, si les cartes à jouer d'*Alice* sont inoffensives et pourvues d'émotions, les Valets sont tout le contraire. Ils inspirent la peur chez les autres, mais eux, ils ne ressentent rien. Dans l'épisode où Verrue donne une petite fête, les Valets de la Reine viennent collecter la dîme impayée de Verrue.

Une roche douée de la parole ne produirait pas un moindre effet.

- On vient voir Verrue.

Sa tête pivote lentement. Un périscope qui examine l'océan. Mais aucun poisson bouge ou parle. Tous restent la bouche ouverte, toujours sur le qui-vive, toujours anxieux.¹¹⁶

Malgré le passage de cartes à êtres humains, les Valets nous rappellent sans aucun doute les cartes à jouer de Carroll. Surtout dans l'épisode où survient un coup d'état dans le Palais de la Reine Rouge et que les Valets tombent sous les coups de feu comme de véritables cartes à jouer :

Mais un Valet tombe, le visage en sang ! Un autre, dont l'estomac se fait littéralement déchiqueter par une rafale ! Calice ! Deux Valets de morts ! Pis les deux autres continuent à tirer, pas intimidés du tout ! Deux autres Valets arrivent, non : trois autres ! Pis bang ! bang ! bang ! à leur tour ! Mais ça peut pas durer, c'est trop débile ! Trois valets jonchent

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 256-257.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

maintenant le sol, morts ! Puis quatre ! Puis cinq ! Une hécatombe, c'est une hécatombe !
Chaque fois qu'un Valet tombe, un autre entre ! Un vrai jeu vidéo !¹¹⁷

Dans *Alice au pays des merveilles*, les soldats de la Reine de Cœur sont des objets qui ont été humanisés : ils ont la forme des cartes à jouer, mais ils ont des émotions humaines. Dans *Aliss*, Senécal procède par inversion. Les Valets de la Reine rouge sont des humains objectivés. Ils ont la forme humaine, mais sans les émotions. Encore une fois, le changement de genre conditionne la transformation des cartes à jouer. Celles-ci sont transformées en figures monstrueuses totalement insensibles et inhumaines.

3.3 Verrue et le Ver à soie¹¹⁸

Les différents changements de taille que subit Alice au cours de son aventure finissent par lui causer des problèmes de mobilité. Trop grande, elle reste prisonnière de la maison du Lapin Blanc ; trop petite, elle ne peut atteindre la clé lui permettant d'ouvrir la porte donnant sur un jardin merveilleux. De plus, ces transformations affectent l'héroïne au point où elle ne sait plus trop qui elle est. C'est en cherchant quoi manger pour contrôler ses transformations qu'Alice tombe sur un autre habitant du Pays des merveilles.

«Sapristi ! J'avais presque oublié que j'allais devoir redevenir grande ! Voyons... comment faire ? Je suppose qu'il me faut manger ou boire quelque chose ; mais la grande question c'est : quoi donc ? (...) Un grand champignon, à peu près de sa taille, surgissait du sol non loin d'elle (...). Elle se haussa sur la pointe des pieds, et jeta un coup d'œil par-dessus le bord du champignon. Son regard rencontra immédiatement celui d'un gros ver à soie bleu qui était assis au sommet du cryptogame, les bras croisés, en train de fumer paisiblement un long houka, sans prêter la moindre attention à Alice ou à quiconque.»¹¹⁹

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 436.

¹¹⁸ Lewis Carroll a créé ce personnage de Chenille (*Caterpillar*) au genre masculin comme le confirme le fait qu'il fume un narguilé. Effectivement, en 1865, il n'y a que les hommes qui peuvent fumer. Jacques Papy a opté pour une traduction littérale de *caterpillar* et parle d'une chenille. Henri Parisot a, quant à lui, choisi les termes de «ver à soie» et de «bombyx». Dans le cadre de l'étude de ce personnage, nous privilégierons la traduction de Parisot, d'une part pour l'intéressante similarité entre les mots «ver» et «Verrue», et d'autre part, pour éviter la confusion de genre.

¹¹⁹ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, dans *Œuvres*, trad. Henri Parisot, Robert Laffont, 1989, p. 68.

Dans l'épisode suivant, *Les conseils du Ver à soie*, le Ver à soie apporte son aide à Alice.

Le Ver à soie et Alice se regardèrent quelques instants durant en silence ; finalement le bombyx retira de sa bouche le houka et, d'une voix traînante et léthargique, s'adressant à Alice : «Vous, qui êtes-vous ?» lui demanda-t-il.¹²⁰

Dans le conte, le Ver à soie agit un peu comme une figure paternelle, comme un mentor. Comme le mentionne Jean Gattégno : «Le Ver à Soie, c'est en un sens le père auquel on vient raconter ses malheurs, c'est celui qui comprend tout.¹²¹» Après quelques minutes de conversation infructueuse, Alice se prépare déjà à quitter le Ver.

«Revenez ! lui cria le bombyx. J'ai quelque chose d'important à vous communiquer !» Ceci semblait promettre une déclaration intéressante, à coup sûr : Alice fit de nouveau demi-tour et revint sur ses pas. «Gardez votre sang froid», prononça le bombyx.¹²²

Voici le tout premier conseil que le Ver à soie donne à Alice. De plus, elle évoque avec lui les problèmes causés par ses nombreux changements de taille et la confusion identitaire qu'ils entraînent.

«Je... je ne sais trop, monsieur, pour le moment présent... du moins, je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais j'ai dû, je crois, me transformer plusieurs fois depuis lors. (...) J'ai peur de ne pouvoir exposer cela plus clairement, répondit très poliment Alice, car, pour commencer, je ne le comprends pas moi-même ; et varier de taille à ce point en l'espace d'une seule journée, il y a de quoi vous faire perdre la tête.»¹²³

Le Ver lui apprend que si elle mange le champignon sur lequel il est assis, elle pourra soit grandir, soit rapetisser. Ainsi, Alice va régler, non sans quelques difficultés préalables, son problème de taille : de huit centimètres, elle reviendra à sa taille normale. Prudente, Alice garde un morceau du champignon qu'elle dépose dans une de ses poches, au cas où elle en aurait besoin à une autre occasion.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹²¹ Jean Gattégno, *op. cit.*, p. 206

¹²² Lewis Carroll, trad. H. Parisot, *op. cit.*, p. 69.

¹²³ *Ibid.*, p. 68.

Le personnage de Verrue, dans *Aliss*, possède le même statut que le Ver à soie, soit celui de mentor. Verrue habite dans le même immeuble qu'Aliss et il est l'une des premières personnes avec laquelle elle fraternise.

J'entre. Pas un meuble, pas un lit, pas une chaise. Par terre, le bonhomme est assis, le dos appuyé contre le mur du fond. En pyjama. Enfin, si on peut appeler ses guenilles un pyjama. L'homme a au moins soixante ans. Ses cheveux sont d'un blanc sale et lui tombent sur les épaules. (...) Sa face a été labourée par tous les tracteurs du monde. Il a tellement de rides que j'ai peine à distinguer sa bouche fermée. Son nez est long et pendant, une masse de chair vide. (...) La loque, assise contre le mur, a une jambe étendue, l'autre repliée. Appuyé contre son genou relevé, sa main recouverte de tâches brunes tient un joint précairement suspendu entre ses doigts longs et osseux.¹²⁴

On observe certaines similarités entre le personnage du Ver et de Verrue. Tout d'abord, ils se présentent tout les deux en position assise. De plus, ces personnages sont des fumeurs : le Ver fume tranquillement son narguilé (ou houka, selon la traduction de Parisot) et on ne voit jamais Verrue sans un joint à la main. Comme le commande le récit d'horreur, le personnage du Ver s'est transformé en véritable monstre en devenant Verrue. Même s'il est désagréable, ce n'est pas son caractère qui fait de lui un monstre, mais bien son apparence.

C'est avec Verrue qu'Aliss va partager ses premières questions quant à la nature du Quartier et de ses habitants. Même s'il lui donne quelques bons conseils pour survivre à son aventure, Verrue ne donne jamais de solutions qui répondent de manière totalement satisfaisante aux interrogations d'Aliss. Il l'aiguille pourtant vers les bonnes pistes et lui donne quelques «outils» pour passer à travers son aventure, qui va se révéler être une vraie quête initiatique.

Pour aller au bout de soi-même, il faut franchir plusieurs étapes... Chaque étape est une frontière qui nous amène un peu plus loin. Il s'agit de découvrir quelle frontière nous arrêtera... C'est cette frontière qui nous révélera à nous-mêmes.
- Mais de quoi vous parlez ?¹²⁵

¹²⁴ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 46-47.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 72.

Effectivement, Aliss devra franchir plusieurs étapes, plusieurs épreuves avant d'arriver au bout de ses aventures et au procès final. Mais le conseil le plus important donné par Verrue est celui noté sur le dernier message qu'il adresse à Aliss.

Un papier, par terre. À l'endroit où Verrue se tenait toujours assis. Je le ramasse. Une écriture incertaine, à peine déchiffable. «N'oublie pas, Aliss : garde toujours ton sang-froid...»¹²⁶

Et du sang-froid, Aliss en aura bien besoin pour traverser et survivre à toutes les épreuves qu'elle rencontrera. Ce conseil, la petite Alice aussi y a eu droit. C'est même le premier conseil que lui donne le Ver.

Dans *Alice au pays des merveilles*, l'héroïne réussit à contrôler ses changements de taille à l'aide du champignon magique. Dans le récit de Senécal, Aliss commence à consommer deux formes de drogues qu'on appelle la Micro et la Macro : la première procure l'impression d'être tout petit et totalement centré sur soi, la deuxième donne une sensation de grandeur et de toute puissance. Verrue initie Aliss à la consommation de Micro et de Macro qu'elle va continuer à prendre durant tout son séjour dans le Quartier des horreurs. La Micro et la Macro agissent un peu comme le champignon du récit de Carroll, sauf qu'au lieu d'agir physiquement, ils agissent psychologiquement sur l'héroïne. Senécal reprend ici l'idée du «champignon» qu'il reconvertit sous forme de drogue. L'analogie est évidente puisque certains types de champignons agissent comme une drogue ou servent à sa fabrication. Afin de faire référence aux changements de taille d'Alice, entre très petite et très grande, Senécal fait appel à un procédé tout à fait original. Lorsqu'Aliss consomme de la Macro, elle se sent grande et toute-puissante. Or, si elle ne grandit pas physiquement dans le récit, les lettres du texte lui-même grandissent, faisant ainsi écho au conte de Carroll et aux changements de taille de son héroïne.

... il se passe quelque chose...

La peur s'en va par couches, par strates. Je me lève. Je peux me lever, c'est pas compliqué. Traverser la rue ? Y a rien là, voyons ! Voilà, je la traverse ! je suis de l'autre côté ! Pis je peux la retraverser, si je veux ! Voilà, je la retraverse ! Une fois ! Deux fois ! Trois fois !

¹²⁶ *Ibid.*, p. 213.

C'est vraiment PAS COMPLIQUÉ ! TIENS, JE PEUX MÊME LA TRAVERSER D'UN BOND ! D'UN SEUL PAS, MÊME ! D'AILLEURS, SI JE VOULAIS, JE POURRAIS TRAVERSER LE QUARTIER EN DEUX MINUTES ! LA VILLE ! LA PLANÈTE, CRISS ! JE RIS ! AH, AH, AH ! (...) UNE VOITURE QUI APPROCHE ! ELLE KLAXONNE POUR QUE JE ME TASSE ! AH ! J'AURAIS JUSTE À ÉTERNUER PIS ELLE S'ENVOLERAIT ! JE ME TASSERAI PAS ! SI ELLE ME FRAPPE, C'EST ELLE QUI VA ÉCLATER EN MORCEAUX !¹²⁷

Et vice versa pour la Micro. Lorsqu' Aliss en prend, les lettres du texte deviennent toutes petites. Senécal propose ici une autre manière de réécrire qui met en jeu, non pas l'histoire elle-même, mais bien le support du récit. En procédant ainsi, il crée un jeu avec le lecteur qui, en voyant les mots grossir et rapetisser lorsqu'Aliss prend de la Macro et de la Micro, fait tout de suite le rapprochement avec les changements de taille de la petite Alice.

Un élément important oppose les deux figures de mentor. Parfaitement heureux de sa condition, le Ver à soie se met en colère lorsqu' Alice dénigre sa taille.

«Êtes-vous satisfaite de votre taille présente ?» demanda le bombyx.
 «Eh bien, monsieur, si vous n'y voyez pas d'inconvénient, répondit Alice, j'aimerais être un tout petit peu plus grande que je ne suis ; avoir sept centimètres de haut, c'est tellement pitoyable !»
 «C'est une taille très convenable, au contraire», riposta, en se redressant de toute sa hauteur et en prenant un air outragé, le bombyx (il mesurait très exactement sept centimètres).¹²⁸

De plus, la perspective de sa transformation en papillon n'a rien d'étrange ou d'inquiétant pour lui. Le fait de passer de ver à chrysalide puis à papillon ne transformera pas son identité.

«Eh bien, peut-être ne vous en êtes-vous pas encore rendu compte jusqu'à présent, dit Alice, mais lorsqu'il vous faudra vous transformer en nymphe – cela vous arrivera un jour, savez-vous – et, ensuite, en papillon, je pense que cela vous paraîtra plutôt bizarre, ne le croyez-vous pas ?»
 «Pas le moins du monde», répondit le ver à soie.
 «Après tout, il est possible que vous, vous voyiez cela à votre façon, dit Alice ; tout ce que je sais, c'est que cela me paraîtrait tout à fait bizarre, à moi.»
 «A vous ! fit, d'un ton méprisant, le bombyx. Mais vous, d'abord, qui êtes-vous ?»¹²⁹

¹²⁷ *Ibid.*, p. 124.

¹²⁸ Lewis Carroll, trad. H. Parisot, *op. cit.*, p. 71.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 69.

La question identitaire ne relève pas de l'image du corps pour le Ver, alors qu'Alice, elle, n'a pas encore assimilé ce concept. C'est pourquoi les changements qu'elle subit et les diverses images d'elle qui en résultent lors de son aventure la font douter de son identité. Le Ver, lui, est satisfait de sa condition et en paix avec la perspective de sa prochaine transformation. Pour lui, rien ne va vraiment «changer» puisque sa transformation fait partie de l'évolution naturelle et normale de tout être vivant. De plus, le Ver veut faire comprendre à Alice que présenter des formes différentes ne change pas le contenu en soi. Il faut trouver la donnée invariable qui existe au-delà de la transformation physique.

Contrairement au Ver à soie du conte, Verrue est en parfait désaccord avec sa condition. Cinq ans avant sa rencontre avec Aliss, Verrue a réalisé qu'il n'était pas fait pour vivre parmi la race humaine qu'il considère comme minable et sans intérêt. En fait, il méprise l'humanité. Et comme rien ne change, il a décidé, lui aussi, de ne plus bouger.

- Ça faisait six mois que je bougeais pas... Et c'est là que j'ai compris que je devenais un cocon... que je me transformais en papillon.
 Pour la première fois, son sourire est ému, dénué de mépris ou de moquerie. Pendant une seconde, il est un peu moins laid. Juste un peu.
 - J'avais enfin trouvé ce que j'aspirais à être : un papillon, un papillon qui volerait toujours au dessus des autres. Toujours.¹³⁰

La transformation de Verrue en papillon va tout changer pour lui et il pourra enfin être heureux. Verrue connaît son «invariant», il sait qui il est, mais il désire sa transformation. Il veut quitter l'espèce humaine et devenir «lui-même» en totalité, extérieurement et intérieurement.

Les personnages du Ver et de Verrue possèdent plusieurs points communs. Tout d'abord, leurs caractères sont similaires : ils ne prêtent pas attention aux autres, ils sont hautains et méprisants. Dans le conte, on apprend que le Ver ne fait ni attention à Alice, ni à quoi que soit d'autre. Chez Verrue, cette attitude a été amplifiée. Verrue dédaigne même «toucher» ceux qui appartiennent à l'espèce humaine.

¹³⁰ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 73-74.

- Vous méprisez peut-être les gens, mais quand vous avez envie de baiser, vous êtes prêt à payer pour le faire. C'est assez ironique, non ?
 - Tu penses que j'ai couché avec cette fille ? Tu me connais bien mal, ma petite...
- Il prend une autre bouchée. De la radio sort une musique western consternante.
- Je la paie pour danser, c'est tout.
 - Elle danse devant vous ?
 - Mais oui. Si tu crois que je vais m'abaisser à baiser avec ta race...¹³¹

Son mépris pour les autres transparait à chaque fois qu'il est présent dans le récit. Ce sentiment est même la source de son désir de transformation. La métamorphose d'un être humain en papillon est un phénomène inusité évident, mais il ne l'est pas pour Verrue. Sa transformation correspond à ce qu'il attend de la vie et à l'image qu'il a de lui-même. Elle va de soi pour Verrue, un peu comme pour le Ver à soie. Par contre, devenir un papillon pour Verrue, c'est atteindre un idéal, la possibilité d'être délivré de la médiocrité humaine.

3.4 Un thé chez les fous

Dans chacune des œuvres étudiées, on retrouve une scène où l'héroïne est conviée à prendre le thé. Dans le conte de Carroll, Alice, tout en discutant avec le Chat de Chester, se demande quel chemin elle pourrait emprunter afin de continuer son chemin à travers le Pays des merveilles et retrouver le jardin enchanteur. Le Chat lui indique deux chemins différents : d'un côté, vit un Lièvre de Mars et de l'autre, un Chapelier Toqué. Ces personnages, inventés par Lewis Carroll, ont en fait été créés à partir de deux expressions très populaires faisant partie du langage courant de l'Angleterre du XIXe : *Mad as a hatter* (fou comme un chapelier) et *Mad as a March hare* (fou comme un lièvre de Mars). Évidemment, comme l'indiquent leurs noms, ils sont tous les deux fous. L'explication traditionnelle de la folie du Chapelier fait référence à l'effet produit par les vapeurs du mercure utilisé alors pour traiter le feutre des chapeaux. Quant au lièvre, l'expression renvoie à la période de rut du lièvre mâle et à son comportement durant celle-ci. Carroll a créé des personnages à partir de référents auxquels il insuffle la vie. Les expressions courantes, mentionnées précédemment, deviennent, sous la plume de Carroll, des personnages à part entière qui ne démentent pas leur réputation. Alors, auquel rendre visite ? Alice, qui a déjà vu des chapeliers, décide qu'il serait

¹³¹ *Ibid.*, p. 83-84.

plus intéressant de voir un Lièvre de Mars. La fillette apaise ses inquiétudes en se disant : «(...) ; comme nous sommes en mai, peut-être qu'il ne sera pas fou furieux... ; du moins peut-être qu'il sera moins fou qu'il ne l'était en mars.¹³²» Par contre, en apercevant sa maison, elle la trouve si grande qu'elle préfère grignoter un morceau de son champignon magique avant de s'approcher. Et, même après avoir grandi un peu, elle s'inquiète de son choix : «Et s'il est fou furieux, après tout ? Je regrette presque de ne pas être allée voir le Chapelier !¹³³» Le chapitre «Un thé chez les fous¹³⁴» s'ouvre sur l'arrivée de l'héroïne à la maison du Lièvre de Mars. Sous un arbre, devant la maison, sont assis à une grande table, le Lièvre, le Chapelier et un Loir en train de prendre le thé. L'arrivée d'Alice est placée d'emblée sous le signe du manque d'espace¹³⁵, comme en témoignent les premières paroles qui lui sont adressées : «Pas de place ! Pas de place !¹³⁶» Pourtant, il y a plusieurs places vacantes autour de la table comme le fait remarquer la jeune héroïne. De plus, on pourrait imaginer que l'espace pour se mouvoir et s'asseoir ne saurait être un problème puisque la table à thé est installée à l'extérieur, donc dans un espace ouvert. On pourrait croire qu'il y aurait davantage de place à l'extérieur qu'à l'intérieur d'une maison, pourtant ce n'est pas le cas. Ajoutons que la table sur laquelle est servi le thé est très grande. Or, les trois convives sont assis serrés les uns contre les autres à un même coin.

Sous un arbre, devant la maison, se trouvait une table servie où le Lièvre de Mars et le Chapelier étaient en train de prendre le thé ; un Loir, qui dormait profondément, était assis entre eux, et les deux autres appuyaient leurs coudes sur lui comme sur un coussin en parlant par-dessus sa tête.

¹³² Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 107.

¹³³ *Ibid.*, p. 108.

¹³⁴ Pour ce titre de chapitre, nous utilisons la traduction de Parisot. La traduction de J. Papy, «Un thé extravagant», nous semble beaucoup moins appropriée, dans le cas présent, le titre original étant «A mad tea-party».

¹³⁵ Ces idées sont développées par J-J. Lecercle dans *Alice*, Paris, Autrement, coll «Figures mythiques», 1998, et par A. Topia dans les Cahiers de l'Herne consacrés à Lewis Carroll.

¹³⁶ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 109.

«C'est bien incommode pour le Loir, pensa Alice ; mais comme il dort, je suppose que ça lui est égal.»¹³⁷

L'espace est si saturé que les corps débordent sur leurs voisins. Le Lièvre et le Chapelier se servent même du Loir comme d'un vulgaire coussin pour s'appuyer. Ce dernier devient, ici, le substitut d'un objet, quelque chose dont on se sert à son propre profit, pour son propre confort. Il est victime, dans cet épisode, d'un détournement du corps, il devient un simple meuble.

Dans le roman de Senécal, Aliss est conviée à prendre le thé chez Chair et Bone. Prenons un instant pour revenir à la première rencontre d'Aliss avec l'étrange duo et ainsi dessiner leur portrait. Nouvellement installée dans le Quartier des Horreurs, l'héroïne fait quelques courses pour finaliser son installation dans son nouvel appartement. C'est dans une librairie d'occasion où elle est entrée pour se procurer *Ainsi parlait Zarathoustra* qu'Aliss tombe sur les deux hommes. L'un des deux est plus grand que l'autre et semble être dans la quarantaine. Il porte tout l'attirail classique et désuet de l'aristocrate précieux : longue redingote bleu foncé, chemise, plastron et il tient même une canne à pommeau. Mais c'est son chapeau haut-de-forme qui retient davantage l'attention de la jeune fille. Lorsqu'il parle, c'est avec un léger accent anglais. Plus tard, Aliss va découvrir qu'il s'appelle Bone. Le deuxième homme, Chair, semble avoir le même âge que son ami. Il est plus petit, mais également plus costaud. Lui aussi est habillé très propre, mais il porte un veston et une cravate plus modernes que la redingote. Il n'a ni canne, ni chapeau posé sur son crâne rasé. Par contre, il porte des espadrilles qui jurent avec son costume. Chair et Bone se considèrent comme deux parfaits gentlemen. Extérieurement, ils sont polis, suaves, galants et maniérés. Le contraste est parfait entre l'image qu'ils donnent d'eux, consolidée par leurs habits, leur langage, leurs manières, et leur nature monstrueuse, violente et complètement démente. Déjà, à la première rencontre, Aliss entrevoit cette nature qui ne correspond pas du tout à l'image de gentleman des deux hommes. Après leur départ de la librairie d'occasion, elle regarde l'ouvrage que les deux hommes consultaient une minute auparavant. Et c'est en feuilletant ce livre, *Torture à travers les siècles*, qu'elle tombe sur plusieurs photos qui sont une véritable

¹³⁷ *Ibid.*

succession d'horreurs : gens suspendus par des crochets qui traversent la peau de leur ventre, doigts ensanglantés, yeux aux paupières coupées, etc. Aliss se rappelle la réaction des deux hommes face aux livres, mélange d'admiration et de mépris, mais tout en gardant un air digne et noble. C'est en consultant ce livre que l'héroïne prend conscience que sous l'apparence noble des deux hommes se dissimule quelque chose de sombre et de monstrueux. Durant son aventure, Aliss va croiser à maintes reprises le chemin de Chair et Bone et à chaque fois, un malaise s'installe.

Tout comme la petite fille du conte, Aliss est inquiète à l'idée d'aller rendre visite à des gens qui sont considérés comme étant fous. Par contre, dans le roman de Senécal, ce duo n'est pas seulement catégorisé comme fou, mais comme étant extrêmement dangereux. La réaction de peur et de répulsion qu'ils inspirent chez les autres habitants du Quartier est immédiate. D'une part, parce qu'ils sont les bras droits de la puissante Reine Rouge et d'autre part, du fait de leur étrange et monstrueuse recherche. Malgré le sentiment qu'ils inspirent et le mystère qui les entoure, Aliss accepte l'offre des deux hommes dans l'espoir de recevoir une invitation pour le bal donné pour le deuxième anniversaire de règne de la Reine Rouge.

- Alors, venez prendre le thé à la maison. Vous ne le regretterez pas...
- Je prends la carte et lis : CHAIR ET BONE, médecins, 5150 rue Esohcysp.
- Médecins ? Ces deux détraqués sont médecins ?
- Mais... mais pourquoi... pourquoi dois-je aller... est-ce que la Reine... ?
- (...) Bone lève la main, souriant :
- Soyez chez nous... seize heures, tout simplement.
- Si vous voulez venir à l'anniversaire de la Reine, bien sûr, ajoute Chair qui, soudainement, est sur la même longueur d'ondes que son comparse.
- (...) Aller prendre le thé chez ces deux déments... Si je veux aller à l'anniversaire de la Reine, dans trois jours...¹³⁸

Aliss est inquiète à la perspective d'aller prendre le thé avec eux, mais elle sait qu'elle doit subir cette épreuve si elle veut accéder à l'immeuble rouge et à la Reine. En début de chapitre, en retrait, le narrateur-conteur a déjà préparé le lecteur qui se doute, lui aussi, du potentiel d'horreur que va contenir cet épisode.

¹³⁸ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 296-297.

*À mi-chemin de toute aventure survient une épreuve particulièrement difficile, à un point tel que le héros en sort bouleversé et va même jusqu'à se remettre en question. Ce moment est venu pour Aliss. Plusieurs éléments l'annonçaient depuis un certain temps... Notre héroïne osera-t-elle répondre à l'appel ? Tu connais déjà la réponse, ami lecteur...*¹³⁹

Et c'est dans cet état d'appréhension qu'Aliss s'avance et pénètre dans la grande demeure où habitent Chair et Bone, rue Esohcysp¹⁴⁰. La maison est poussiéreuse, mais raffinée et richement meublée. Il y règne une atmosphère lourde et un climat morbide. Aliss est invitée à descendre à la cave rejoindre ses hôtes pour le thé. Peu rassurée, elle prend l'escalier et commence à descendre. Arrivée tout en bas, le faible éclairage et les murs de pierre donnent l'impression à l'héroïne de se promener dans des catacombes. D'un texte à l'autre, la cérémonie du thé a été déplacée de l'extérieur vers l'intérieur. Pourtant, c'est une impression de saturation et de manque d'espace qui subsiste. Dans le roman de Senécal, le thé se prend à l'intérieur et même, sous la terre, dans une cave. Malgré cet espace souterrain et intérieur, donc défini, la cave semble beaucoup plus grande.

Je descends donc. Dans le couloir d'en bas, j'ai le choix : gauche ou droite. Il me semble entendre des sons provenant de la droite. Je regarde dans cette direction. Au bout de deux mètres, il y a un coude. Les sons sont faibles, bizarres. Mais comme la sexy Pamela a dit à gauche... (...) Il y a peu d'écho dans cette grande salle. Au fond, une autre porte. Sur combien d'hectares s'étend donc cette cave ? Une sorte de labyrinthe ... gardé par deux fous...¹⁴¹

Ayant continué à marcher, Aliss traverse un bureau de médecin et tombe, finalement, sur la pièce où se déroule le thé : une salle médicale ou plutôt, une salle d'opération.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 299, en italiques dans le texte.

¹⁴⁰ Ici, Senécal crée un petit jeu de mots. Le nom de la rue, si on le lit à l'envers donne : psychose. Dans *Le Petit Robert*, le mot psychose désigne une maladie mentale affectant de manière essentielle le comportement, et dont le malade ne reconnaît pas le caractère morbide. Le malade *sort* donc *du réel* à cause de son obsession et de sa démence. Cette définition colle bien aux personnages de Chair et Bone. Senécal s'amuserait-il ainsi à faire référence au jeu de logique que Carroll applique aux mots dans la construction de son conte ? Ou bien, ferait-il référence au miroir (en regardant le nom de la rue dans un miroir, on peut lire le mot psychose), thème cher à la tradition merveilleuse et l'«emblème» du second tome des aventures d'Alice, *Alice de l'autre côté du miroir* ?

¹⁴¹ Patrick Senécal, *op. cit.*, pp. 302-303.

Plus j'approche de la porte, plus je me prépare psychologiquement à ce qui m'attend de l'autre côté. Chair s'écarte poliment. J'entre. C'est une salle médicale. (...) Il y a un patient couché sur la table d'opération. Nu, sur le dos, immobilisé par des sangles. C'est Pouf. Je suis pas vraiment surprise, mais pas rassurée non plus. Il est sûrement pas dans cette position pour prendre le thé avec nous.¹⁴²

Pouf est le complice de Mario, le jeune voleur recherché par la Reine. Il s'est fait prendre et il doit maintenant subir un interrogatoire qui sera mené par Chair et Bone. Dans cet épisode, Pouf occupe la position du Loir d'*Alice*. Rappelons que le Loir est perçu comme un objet par le Chapelier et le Lièvre qui s'en servent comme d'un coussin pour s'appuyer. De plus, les deux compères font acte de brutalité envers lui. «Ici, le Loir se secoua, et se mit à chanter tout en dormant : «Scintille, scintille, scintille, scintille...» Et il continua pendant si longtemps qu'ils durent le pincer pour le faire taire.¹⁴³» Et quand ce n'est pas pour le faire taire, c'est pour le réveiller : «Et ils le pincèrent en même temps des deux côtés. Le Loir ouvrit lentement les yeux. «Je ne dormais pas», murmura-t-il d'une voix faible et enrouée.¹⁴⁴» En plus de le pincer pour le réveiller, ils l'ébouillantent : «Tiens le Loir s'est rendormi», fit observer le Chapelier. Et il lui versa un peu de thé chaud sur le museau. Le Loir secoua la tête d'impatience, puis marmotta sans ouvrir les yeux : «Bien sûr, bien sûr, c'est exactement ce que j'allais dire.¹⁴⁵» La dernière chose qu'Alice remarque avant de quitter la scène, c'est le Chapelier et le Lièvre qui tentent de faire plonger le Loir dans la théière. Le Loir n'a pas l'air de se plaindre outre mesure de ces actes de brutalité, même s'il semble, parfois, légèrement agacé.

Dans le roman de Senécal, le personnage de Pouf n'est pas perçu comme un meuble, mais il porte, du moins, le nom de l'un d'entre eux. *Le Petit Robert* définit un pouf comme étant un siège bas ou un gros coussin capitonné, posé à même le sol. À la façon du Loir, Pouf

¹⁴² *Ibid.*, p. 304-305.

¹⁴³ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 113.

n'est pas considéré en tant que personne, mais plus en tant que moyen ou en tant que cobaye. Dans *Alice*, le Loir ne sert qu'à augmenter le confort du Chapelier et du Lièvre en tant que coussin. Dans *Aliss*, Pouf ne sert que de moyen pour obtenir des réponses, un simple corps, un terrain d'investigation pour l'horrible duo. De plus, les agressions dont est victime le garçon revêtent un tout autre degré de violence et de douleur dans *Aliss*. Pouf subit d'atroces tortures sous les bistouris de Chair et Bone lors de son interrogatoire. Ces tortures n'ont pas uniquement comme but de faire parler Pouf, car elles contribuent également aux expériences démentes de l'horrible duo. En fait, Chair et Bone sont d'anciens médecins qui sont venus vivre dans le Quartier afin de pouvoir mener leurs expériences sans problème. Leur recherche consiste à prouver l'inexistence de l'âme. Mais pour prouver que quelque chose n'existe pas, «il faut ne l'avoir jamais trouvé».

En effet, s'il y a quelque chose en médecine qui sème la controverse, c'est bien l'âme humaine. La plupart des scientifiques n'y croient pas, car elle ne se voit pas, ne se touche pas, ne se prouve pas. Nous sommes nous-mêmes, Bone et moi, assez convaincus de l'inexistence de l'âme.

- Mais pour dire que quelque chose n'existe pas, il faut ne l'avoir jamais trouvé, poursuit Bone sur le même ton. Comme le monstre du Loch Ness. Jusqu'à preuve du contraire, il n'existe pas puisqu'on ne l'a jamais déniché, vous voyez ? Il doit en être de même pour l'âme. Pour être certain qu'elle n'existe pas, il faut ne pas la trouver [tout en la cherchant].¹⁴⁶

Le discours du duo semble cohérent, complètement fou, mais pas dénué de logique. Or, il ne s'agit pas que de théorie, la dimension pratique de leur expérience devient de la pure démente.

- Et... et comment vous la cherchez ?

Pourquoi je pose cette question ? Pourquoi questionner ce pur, ce total, ce monumental délire ?

- Hé bien, ceux qui croient à l'âme croient qu'elle existe quelque part dans le corps, à un endroit précis, explique Bone. Pour prouver qu'elle n'existe pas, nous devons aussi choisir un endroit précis du corps, afin de ne pas la trouver à cet endroit. Personnellement, je la cherche dans les os, car je ne crois pas qu'elle existe en cet endroit.

- Moi, je la cherche dans la peau, dans la viande, car contrairement à mon collègue, je crois que c'est en cet endroit qu'elle n'existe pas.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 313.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 313-314.

Bone cherche donc l'âme dans les os et Chair, dans la chair des êtres vivants. D'où la provenance de leur nom.¹⁴⁸ Mais comme l'âme ne se voit pas et ne se touche pas, comme elle est immatérielle, comment la trouver ou ne pas la trouver? Toutes les tortures infligées par l'expérimentation semblent alors inutiles du fait même de la nature des recherches de Chair et Bone. De plus, prouver l'inexistence de l'âme devient une entreprise horrifiante et douloureuse pour ceux qui deviennent les victimes des médecins fous, car ils se font charcuter jusqu'à ce qu'ils meurent. Un cadavre ne leur sert à rien puisqu'en même temps que la mort, l'âme quitte le corps. Lors de l'épisode du thé, Pouf sert de cobaye aux deux médecins fous. Ils commencent tout d'abord par chercher l'âme dans sa jambe, scène horrible à laquelle Aliss assiste : Chair et Bone charcutent les chairs et ouvrent l'os du tibia de Pouf pendant que celui-ci, toujours conscient, hurle à pleins poumons. Finalement, Pouf leur donne l'information voulue, il révèle où se cache Mario. Aliss reprend son souffle, certaine que l'«opération» est terminée, mais l'horreur ne fait que commencer :

- C'est vrai ! que je lance d'une voix encore chevrotante. Il a vendu Mario, alors arrêtez la torture !
 Les deux déments me regardent, surpris de me voir debout. Puis Bone explique :
 - Il a parlé, bien sûr, cette étape est close, mais nous, nous n'avons pas terminé notre expérience.
 - C'est vrai. Nous avons démontré que l'âme n'est ni dans la chair, ni dans l'os de la jambe. Mais le corps humain est vaste, vous comprenez ?
 Si je comprends ? Si je comprends ???
 Pouf s'est remis à pleurer. Il implore, il supplie ! Seigneur ! il faut être une roche pour être insensible à de telles plaintes ! Pourtant, Bone poliment, indique le corps attaché et dit :
 - À vous, collègue. Choisissez votre terrain d'investigation...
 - Hmm... Le ventre me semble fort approprié...
 (...) Et il coupe ! Il incise ! Il tranche ! Le sang, la coupure, la plaie, les cris de Pouf, le scalpel qui s'enfoncé, qui remonte tellement, tellement haut, pis le sang encore, pis Pouf qui hurle comme un damné, toujours, encore, encore !¹⁴⁹

Et le massacre continue. Aliss, qui ne peut plus supporter l'horreur de la situation, tente de s'enfuir de la cave. Sous la panique, elle se perd et aboutit dans la chambre froide où Chair et Bone gardent les cadavres de leurs précédentes victimes. C'est là que l'horreur va atteindre

¹⁴⁸ En français, *Bone* se traduit par os.

¹⁴⁹ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 319-320.

son apogée pour la jeune fille. Couverte de sang, elle titube entre les corps mutilés en tentant de trouver son chemin pour sortir de la chambre froide. Revenue finalement dans la salle d'opération, Aliss aperçoit Chair et Bone qui s'embrassent passionnément. L'héroïne ne conçoit alors la fuite qu'à travers la Micro, drogue qui lui donne l'impression de devenir toute petite et d'«entrer» en elle-même.

Il reste trois Micros. Les avale, les trois. (...)

Je descends... oui, je me

sens

... vraiment...

descendre... c'est parfait... l'Enfer sera loin, loin de moi... je veux redevenir minuscule, car quand on est minuscule... personne ne fait attention à nous, personne ne nous voit... quantité négligeable... les démons ne s'occupent pas des quantités négligeables... (...).¹⁵⁰

Sous l'effet de la Micro, Chair et Bone sont devenus physiquement de véritables démons dans la perception d'Aliss. L'image de gentleman du duo est complètement abolie et leur véritable nature, celle de deux monstres déments, prend le pas sur leur physique. Quant à Aliss, elle perd finalement conscience, presque morte de peur. Le lendemain matin, elle se réveille dans son appartement, incertaine de ce qui s'est passé et ignorant comment elle est revenue chez elle. Tout d'un coup, l'horreur de la veille lui revient en mémoire. L'«épreuve» du thé a été une expérience extrêmement difficile et après celle-ci, Aliss est prête à quitter le Quartier. Mais le carton d'invitation pour le bal de la Reine Rouge qu'elle découvre dans sa sacoche la retient. Elle a réussi à obtenir ce qu'elle voulait tant, un moyen d'entrer dans l'immeuble rouge et de rencontrer la Reine.

Nous tenterons d'analyser l'épisode du thé par le biais de l'interprétation de thèmes particuliers présents dans chacun des deux textes soit l'humour et le jeu, la conception du temps et finalement, la politesse. Le thème du jeu est un élément important d'*Alice aux pays des merveilles*. Alice, à son arrivée au thé, croit qu'elle va s'amuser lorsque le Chapelier lui pose une devinette. «Pourquoi est-ce qu'un corbeau ressemble à un bureau ?» / «Parfait, nous allons nous amuser ! pensa Alice. Je suis contente qu'ils aient commencé à poser des

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 327-328.

devinettes...¹⁵¹» Rien d'étonnant à ce que la jeune héroïne croit qu'elle va s'amuser puisque le thème du jeu parcourt entièrement le conte de Carroll. Au début du récit, Alice, qui s'ennuie, trouve amusant de poursuivre un curieux lapin blanc. Sortie de la pièce d'entrée du Pays des merveilles, la petite fille participe à une «course aux caucous¹⁵²» avec plusieurs autres animaux. Elle se prête volontiers au jeu lorsque le Lapin Blanc, qui la confond avec sa servante, l'envoie chercher ses gants blancs. Finalement, on pense à la partie de croquet qu'Alice fait avec la Reine de Cœur. Le jeu, dans le conte de Carroll, est un motif qui reste sans cesse à l'esprit du fait des personnages de cartes à jouer qu'Alice côtoie durant l'aventure. Pourtant, cette fois-ci, elle ne s'amuse pas vraiment durant l'épisode du thé. Elle l'avait d'abord cru avec la devinette du Chapelier, mais celui-ci n'en a même pas la solution. L'héroïne quitte finalement ses hôtes, agacée par leurs propos et leur grossièreté. Elle ajoute même que c'est le thé le plus idiot auquel elle ait assisté. Et par hasard, en quittant le Lièvre et le Chapelier, Alice remarque une porte dans un arbre qui, une fois traversée, la mènera au jardin merveilleux.

Dans *Aliss*, le motif du jeu se traduit d'une autre manière. Si l'amusement et les rires semblent participer naturellement au merveilleux des contes et des récits pour enfants, un bon roman d'horreur doit, en revanche, pouvoir allier l'épouvante avec un certain humour. «L'humour et l'horreur sont les frères siamois de la littérature, (...) Nous éclatons de rire... non sans ressentir un certain malaise.¹⁵³» Dans le récit d'épouvante, une dose d'humour peut permettre au lecteur de supporter l'horreur de certaines scènes ou de créer des moments de détente entre deux épisodes sanglants. Si, comme le prétend King, un bon récit d'horreur doit contenir une certaine dimension humoristique, le roman de Senécal n'y fait pas exception. Dans *Aliss*, le thème du jeu et les éléments humoristiques se retrouvent notamment chez les personnages de Chair et Bone. En effet, ceux-ci possèdent un sens de l'humour particulier,

¹⁵¹ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 110.

¹⁵² L'épisode de la course au caucous est également repris dans le roman de Senécal. Comme la petite fille du conte, *Aliss* est nommé juge lors d'un concours. La course consiste à trouver celui des invités qui aura la plus belle éjaculation.

¹⁵³ Stephen King, *op. cit.*, p. 179.

amusant mais souvent de mauvais goût. Ils adorent les jeux de mots : cette passion caractérise et colore leur discours tout au long du récit. En général, leurs jeux de mots revêtent une double nature, ils sont à la fois cocasses et d'une nature sinistre. À la fin de l'opération de Pouf et après toutes les tortures qu'ils lui ont infligées, Chair et Bone trouvent le moyen de rigoler un peu.

- Et voilà ! Nous avons encore fait avancer la science !
- Absolument ! Je dirais même que cette expérience était pleine de bon sang... vous saisissez ?
- ...rires...
- Absolument ! Pour parler vulgairement, je dirais même que c'était un bon tripe... Vous voyez ?
- ...rires...
- Tout à fait ! Une opération qui ne manquait pas de nerfs, finalement.
- ...rires !...
- Faut avouer qu'on a eu de la veine !
- Oui, on a eu du peau
- ...rires, rires, rires ! Rires délicats, polis, sobres... mais tordus, aussi... rires qui font mal, me transpercent le cœur, me crèvent les oreilles... rires qui me font encore plus pleurer et gémir...¹⁵⁴

L'humour noir et les jeux de langage ne se retrouvent pas seulement dans leur discours. Lors de son exploration de la cave, Aliss visite brièvement le bureau de médecin de Chair et Bone. Elle remarque plusieurs bocaux posés sur une étagère.

Le premier bocal est plein d'un liquide jaunâtre. Formol, je suppose. Embrouillé et difforme, un cerveau flotte dans une parfaite immobilité. Un bout de la moelle épinière y est encore accroché. Je grimace. Sur une étiquette, je peux lire : «Cerveau lent». Chair et Bone et leurs splendides jeux de mots. Évidemment. Je vais au bocal à côté. Il est beaucoup plus grand. À l'intérieur, un bras coupé au coude, avec une main maigre et crochue à son extrémité. L'étiquette dit : «À bras cada bras». Franchement ! Je trouve pas ça drôle du tout. C'est même de mauvais goût. Mais en bonne voyeuse que je suis, je vais aux autres bocaux. Un morceau d'intestin dans le troisième : «égo tripe». Un foie dans un quatrième : «avoir la foie». Un estomac et un pied, ensemble, dans le cinquième : «avoir l'estomac dans les talons».¹⁵⁵

¹⁵⁴ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 326-327.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 303.

Les pratiques humoristiques de Chair et Bone peuvent également être perçues comme des preuves de leur mauvais goût et de leur manque d'empathie pour les êtres vivants. Et c'est cet alliage d'humour et de mauvais goût qui fait rire et grincer des dents à la fois. Ces blagues sinistres, «exposées» dans des bocaux dans l'extrait précédent, servent également de préparation à l'émergence des sentiments d'inquiétude d'Aliss face à Chair et Bone. Elle est effrayée à l'idée de prendre le thé avec Chair et Bone. Elle ne se rend chez eux que pour obtenir une invitation au bal donné par la Reine Rouge. Le duo le sait et s'en sert pour faire du «chantage» auprès d'Aliss lorsqu'ils sentent que celle-ci perd courage.

- Quel dommage ! Vous ne voulez donc vraiment pas venir à la fête de la Reine samedi prochain ?

On appelle ça du chantage. À moins que ce soit un piège pour m'attirer, me couper le cou, et mettre ma tête dans un bocal sur lequel serait inscrit : «tête de linotte».¹⁵⁶

C'est au tour d'Aliss de faire de l'humour noir et la blague fait assurément sourire le lecteur. L'héroïne tente de dédramatiser la situation afin de supporter sa peur. Mais la visualisation créée par le jeu de mots témoigne de l'angoisse qu'Aliss ressent. De plus, le fait de savoir qu'il est possible que cette blague se réalise rend les choses beaucoup moins drôles. C'est ce mélange entre drôlerie et monstruosité qui caractérise l'humour développé dans le texte de Senécal et qui colore l'épisode du thé.

Le motif du temps est récurrent dans l'œuvre de Lewis Carroll. L'auteur échafaude et met en scène certaines situations qui tendent à démontrer que le temps est comme un corps élastique : toujours en mouvement, il se tend ou se détend, et parfois même, s'immobilise. C'est ce qui arrive dans l'épisode «Un thé chez les fous» d'*Alice au pays des merveilles*. Le temps s'est arrêté et il est donc toujours six heures. Carroll caricature ainsi la cérémonie du thé anglais qui devient répété et ritualisé à l'infini : identique à aujourd'hui comme il l'était hier et le jour d'avant. C'est ce qui explique que la table soit si grande et qu'il y a autant de place pour s'y asseoir. Cette caricature participe également à ce que Jean Gattégno appelle le mouvement sans mouvement, mentionné précédemment au sujet de la chute d'Alice dans le

¹⁵⁶ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 304.

terrier ou de son parcours à travers les différents «tableaux» du Pays des merveilles. C'est dans cette perception que l'on comprend, dans un monde comme celui-ci, que le temps se soit arrêté. Le Chapelier n'est pas en très bons termes avec le Temps et ce, depuis qu'il a chanté au grand concert donné par la Reine de Cœur. Avant même qu'il ait terminé ses premiers vers, la Reine l'accuse de ne pas respecter les pauses et de massacrer le temps. «- Et depuis ce jour-là » continua le Chapelier d'un ton lugubre, «le Temps refuse de faire ce que je lui demande ! Il est toujours six heures à présent.¹⁵⁷» C'est pour cette raison que c'est toujours l'heure du thé pour lui et conséquemment, pour le Lièvre et le Loir. Étant donné que le temps s'est arrêté pour le Chapelier, il s'est immobilisé pour tout le monde. Il universalise le temps pour en faire celui de tous. Et Alice accepte cette conception du temps sans se rendre compte que s'il s'est arrêté pour le Chapelier, il s'est donc également arrêté pour elle. Dans l'univers où déambule Alice, le temps et l'espace n'ont pas de réalité objective. Dans l'épisode du thé, le temps est relatif à la personne qui parle, dans ce cas-ci, au Chapelier. Alice, quant à elle, ne semble pas être consciente de l'abstraction qu'est le temps. C'est probablement ce qui explique qu'elle ne sache pas quoi répondre au Chapelier qui parle du temps comme d'une véritable personne.

Dans *Aliss*, Bone a sa propre conception du temps qu'il appréhende ni tout à fait comme une abstraction, ni tout à fait comme un personnage. Un jour qu'Aliss rend visite à madame Letendre, serrurière du Quartier au langage fort particulier, celle-ci travaille sur l'une des montres de Bone :

Elle travaille sur une montre-gousset.
 - C'est à un de vos clients, cette montre ? (...)
 - Elle est à Bone, est-ce possible ?
 - Tu connais Bone ?
 - Vaguement, oui.
 - Oui, c'est sa montre-gousset. Enfin, une de ses nombreuses montres.
 Elle la prend et l'examine en souriant
 - Imagine-toi donc qu'il veut que je rallonge son temps.
 - Rallonger le temps de sa montre ?
 - Exactement.
 Elle tourne la montre entre ses doigts.

¹⁵⁷ Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 115.

- Il voudrait que sa mntre dure pls longtmps que doze heurs. Vos-tu, ce Bone a un prblème avc le tmps.
- Vous lui avez dit que c'est impossible, évidemment...
- Évdmmnt, mais c'st un beau dfi, tu truves ps ?¹⁵⁸

En fait, il sait que le temps est une abstraction, mais il ne comprend pas et il n'accepte pas de n'avoir aucun contrôle sur lui. Et ce n'est pas parce qu'il n'a rien tenté. Ainsi, on comprend que le personnage de Bone ne peut supporter son impuissance face au temps qui s'écoule. Durant l'épisode du thé, alors que Chair parle des années passées à l'école de médecine, Bone perd patience.

- «- C'est déjà si loin ! poursuit Chair. Le temps passe !
- Justement, c'est ça le problème ! s'énerve alors Bone. Le temps passe, et nous, nous ne disons rien ! Nous le regardons passer, les bras croisés !¹⁵⁹»

C'est pourquoi Bone considère le temps comme un genre de dictature : le temps exerce son contrôle et personne ne peut rien y changer. Et ça, Bone ne peut le supporter. Pendant le «thé chez les fous», Aliss trouve futile de parler de thé, pendant que Pouf est ligoté sur la table d'opération.

- Pis que c'est qu'on fait là, à parler de thé pendant que... que... (je désigne d'un geste impuissant Pouf). Fuck ! C'est vraiment pas le temps !
- Bone pointe alors un doigt menaçant vers moi et son visage devient rouge-communiste. Je l'ai jamais vu comme ça. Il ressemble enfin à ce qu'il est vraiment : dangereux, fou et terrifiant.
- Ne dites pas que ce n'est pas le temps ! Stupide expression dictatrice ! Comme si c'était le temps qui décidait le moment de faire les choses ! Le temps n'a pas à décider si c'est le temps ou non ! Le temps n'a pas à décider quoi que ce soit ! C'est toujours le temps pour tout, vous entendez ! Le temps n'a qu'à se soumettre, voilà tout !
- Il prend rageusement une gorgée de son thé, puis grommelle comme pour lui-même :
- Ce n'est pas parce qu'il est précieux qu'il doit nous imposer ses quatre volontés...
- Je demeure immobile, silencieuse. Qu'est-ce que je peux dire ? Qu'est-ce que je peux répliquer à ça !¹⁶⁰

¹⁵⁸ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 283.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 312.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 308-309.

Le temps est une contrainte importante dans les recherches de Chair et Bone, car c'est le temps qui met un terme à leur expérience. Chair et Bone n'ont qu'un court laps de temps pour faire leur recherche, pour prouver l'inexistence de l'âme, avant que leur cobaye/victime ne succombe à ses blessures. Pouf, comme les autres, ne survit pas aux recherches de Chair et Bone.

- Vous voyez ? Nous avons prouvé que l'âme n'existe pas ! Elle n'existe pas dans la chair...

- ... et elle n'existe pas dans les os ! (...)

Mon regard est fixé sur Pouf, sur sa main qui tremble sans cesse, cette main qui semble appeler quelque chose, quelqu'un, vouloir s'accrocher... Tout à coup, elle s'arrête. Elle ne bouge plus. Bone sort une montre à gousset, la regarde et hurle :

- Huit minutes trente-deux secondes ! C'est tellement court !

Sur quoi, il enfonce avec rage la montre dans ce qui reste du corps de Pouf !¹⁶¹

Avec la mort de Pouf, le temps alloué aux recherches de Chair et Bone se termine. Et comme à chaque fois, Bone, furieux, enfonce sa montre à gousset dans le corps de sa victime. C'est sa façon à lui de démontrer sa colère face à la dictature du temps.

Dans l'épisode du thé du conte de Carroll, les manières et la politesse deviennent source de conflit entre Alice et les autres convives. Arrivée chez le Lièvre, Alice s'assoit à la table. Le Lièvre offre du vin à Alice alors qu'il n'y en a pas, ce qu'Alice trouve fort impoli. Mais le Lièvre ne se laisse pas démonter pour si peu, il fait remarquer à Alice qu'il est également impoli de sa part de s'asseoir à leur table, alors qu'elle n'y était pas invitée. Alice proteste, vu le nombre de places disponibles autour de la table. De plus, lorsque le Chapelier adresse pour la première fois la parole à Alice, il fait preuve d'impolitesse. La petite fille le remet tout de suite à sa place.

«- Tu as besoin de te faire couper les cheveux, déclara le Chapelier.» (Il y avait un bon moment qu'il la regardait avec beaucoup de curiosité, et c'étaient les premières paroles qu'il prononçait.)

«Vous ne devriez pas faire d'allusions personnelles », répliqua Alice sévèrement ; «c'est extrêmement grossier.» Le Chapelier ouvrit de grands yeux en entendant cela.¹⁶²

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 326.

¹⁶² Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 110.

Mais à la première occasion, le Chapelier prend sa revanche sur Alice. Lorsque le Lièvre lui demande si elle voudrait avoir un peu plus de thé, l'héroïne réplique d'un ton offensé qu'elle ne peut pas en reprendre puisqu'elle n'en a pas encore pris. Offusquée, Alice ne supporte pas que le Chapelier s'en mêle. C'est là que ce dernier lui rappelle les bonnes manières.

«- Tu veux dire que tu ne peux prendre quelque chose de moins, fit observer le Chapelier ; mais il est très facile de prendre plus que rien.
- Personne ne vous a demandé votre avis, répliqua Alice.
- Qui est-ce qui fait des allusions personnelles, à présent ?» demanda le Chapelier d'un ton de triomphe.¹⁶³

Même le Loir, qui semble être le plus vulnérable et le moins redoutable des convives, se met de la partie et remet la petite fille à sa place. Pour divertir la petite compagnie, le Loir raconte l'histoire de trois petites filles vivant dans un puits de mélasse. Alice, qui est déjà agacée, réplique : «- Ça n'existe pas !» s'écria Alice avec colère. Mais le Chapelier et le Lièvre de Mars firent : «Chut ! Chut !» et le Loir observa d'un ton maussade : «Si tu ne peux pas être polie, tu ferais mieux de finir toi-même l'histoire.¹⁶⁴» À la fin de l'histoire du Loir, Alice est confuse quant au contenu du récit et elle veut demander des précisions au Loir : «- Vraiment, maintenant que vous m'en parlez», dit Alice, qui ne savait plus où elle en était, «je ne crois pas que... / - En ce cas, tu devrais te taire», fit observer le Chapelier.¹⁶⁵» La grossièreté du Chapelier est la dernière qu'Alice peut supporter, elle se lève et quitte la table, puis s'éloigne. «En tout cas, je ne reviendrai jamais par ici !» déclare-t-elle tout en cheminant dans le bois. «C'est le thé le plus stupide auquel j'ai jamais assisté de ma vie !¹⁶⁶»

Dans *Aliss*, les bonnes manières et la politesse causent également certaines frictions entre les personnages. Chair et Bone sont des hommes qui respectent un certain code de civilité et de manières. Mais n'oublions pas que sous cette façade polie, se cachent deux

¹⁶³ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

monstres d'indifférence et de cruauté. Aliss, qui ne veut pas être un témoin impuissant, tente d'empêcher Chair de faire du mal à Pouf.

Je vois la lame... entrer... dans la chair de la jambe pis... Ho, mon Dieu ! Je crie en même temps que Pouf, lui de douleur, moi d'horreur ! Une grande incision saignante de la cheville au genou ! Je m'élançe Je resterai pas là à regarder ça sans rien faire certain ! Je me saisis du bras de Chair, sans réfléchir, (...).

- Qu'est-ce qui vous prend, vous ?

- Aliss, je vous en prie, un peu de tenue !

C'est eux qui me disent ça !? Ils s'apprêtent à découper un gars vivant et ils me demandent d'avoir un peu de tenue ! (...) Pis je tire toujours sur le bras de Chair. Pis Pouf hurle toujours. Pis... Bone me prend alors à bràs-le-corps et me repousse violemment. Je lâche le bras, manque de m'écrouler par terre, reprends mon équilibre.

- Allons, Aliss, ne m'obligez pas à manquer de galanterie.¹⁶⁷

Chair et Bone demandent à Aliss de conserver une certaine tenue en gardant son sang-froid face à la situation. Ils la menacent même de manquer de «galanterie». Ce qui pour eux signifie utiliser la violence. Mais comment l'héroïne peut-elle garder contenance face à un être humain qui va se faire charcuter devant ses yeux ? Alors que le scalpel de Chair se dirige vers Pouf pour une seconde fois, Aliss tente encore d'empêcher Chair de faire du mal à Pouf. Cette fois, Bone met sa menace à exécution et il frappe Aliss. Mais malgré les avertissements et les coups, cette dernière refuse de suivre les «règles» de l'ignoble galanterie préconisées par le duo. Et, encore une fois, malgré sa peur, Aliss proteste.

Je m'élançe, fuck l'étourdissement ! Je titube, je tangué, je m'approche quand même en criant, la voix plus forte que tout à l'heure :

- Non, non ! Ça suffit !

-Vous, ça suffit ! me lance Chair en tendant vers moi un scalpel menaçant. Diantre ! En voilà une façon de se comporter ! Vous n'avez donc aucune notion de savoir-vivre, mademoiselle ? Vous êtes notre invitée et nous vous demanderions d'agir comme telle ! Sinon... Pendant une seconde, je me vois attachée sur la table d'opération... Cette seule idée ramollit mes jambes.¹⁶⁸

Aliss, se projetant sur la table d'opération, s'adapte à contrecœur à la conception de politesse de l'horrible duo. Les menaces de violences proférées par Chair et Bone sont, pour eux, la forme de punition adaptée à la dérogation aux règles de savoir-vivre.

¹⁶⁷ Patrick Senécal, *op. cit.*, pp. 314-315.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 320.

La folie cocasse des personnages d'*Alice au pays des merveilles* devient, dans *Aliss*, une démente terrifiante. Le Chapelier et Le Lièvre sont transformés, sous la plume de Senécal, en de véritables monstres, des bouchers passionnés par la torture. S'il est possible de prétendre que Bone et Chair représentent le Chapelier et le Lièvre de Mars du Pays des merveilles, c'est qu'ils possèdent des traits caractéristiques de leurs modèles respectifs. Le Lièvre de Mars et le Chapelier, tout comme Chair et Bone, sont des personnages qui viennent par paire, ils sont des couples indissociables. Bone peut être considéré comme étant l'horrible double du Chapelier Toqué. Cette alliance est fondée notamment à partir de certains éléments inhérents au Chapelier Toqué, c'est-à-dire le chapeau haut-de-forme, la montre-gousset et l'obsession du temps. Si Bone est le double du Chapelier, alors Chair devient automatiquement le double du Lièvre. L'un des indices qui permet de l'associer au Lièvre concerne la course. Effectivement, Chair rêvait, lorsqu'il était à l'Université McGill, de faire une carrière de coureur olympique. Et le Lièvre, grâce à la fable de La Fontaine, est automatiquement associé à la course. Dans chacun des deux récits, les deux couples de personnages sont des êtres perçus comme étant fous. Si la folie dans le conte de Carroll est de nature cocasse, elle est d'un tout autre ordre dans le récit de Senécal. Chair et Bone se révèlent être deux docteurs complètement déments. Dans *Alice au pays des merveilles*, les personnages du Chapelier Toqué et du Lièvre de Mars sont créés à partir de référents populaires, d'expressions langagières. Le Chapelier Toqué et le Lièvre de Mars des expressions anglaises deviennent de véritables personnages qui sont considérés comme étant fous. Dans *Aliss*, l'origine des noms du duo Chair et Bone fait référence au domaine de recherche spécifique dans lequel ils œuvrent. Ce n'est pas par leurs noms que l'on sait qu'ils sont fous comme pour les personnages d'*Alice au pays des merveilles*, mais par la compréhension de la provenance de ceux-ci, c'est-à-dire l'obligation de fouiller dans les chairs et les os d'un être humain vivant pour ne pas y trouver l'âme. Et cette recherche de la non-existence de l'âme ressemble plus à un prétexte à éprouver du plaisir à torturer de pauvres innocents qu'à la pure recherche scientifique.

Ainsi, à travers l'étude d'épisodes et de personnages carrolliens, on se rend compte que Senécal a sensiblement conservé la trame originelle du conte. Évidemment, certains épisodes et personnages ont été ajoutés, mais l'essence d'*Alice au pays des merveilles* a été transposée.

C'est ce qui fait partie de la répétition. Le caractère indispensable de chacun des personnages repris et les éléments caractéristiques de certains épisodes ont été conservés afin qu'ils gardent leur identité pour être reconnus. Évidemment, la reprise de thèmes ou d'éléments carrolliens n'exclut pas la singularité du traitement ou l'insertion de scènes inédites et nouvelles. Ce qui nous amène aux variations. Les changements apportés sont, en général, influencés par le changement générique. La transposition générique permet ainsi de toucher un autre public ou de l'atteindre autrement. D'ailleurs, *Alice au pays des merveilles* a dépassé la sphère jeunesse grâce à sa richesse esthétique et littéraire. De plus, la réécriture contribue à la survie du conte puisqu'elle offre une adaptation au public contemporain. Les variantes ne sont pas de la redite, mais une actualisation nécessaire et enrichissante pour le nouveau texte.

CHAPITRE IV

PERSONNIFICATION DE L'AUTEUR

Aliss représente plus qu'une simple transposition, plus que la réécriture d'un récit déjà existant. En réécrivant *Alice au pays des merveilles*, Senécal introduit et fictionnalise l'auteur du conte. Effectivement, il construit un personnage qui est le double monstrueux de Lewis Carroll. Ainsi, Senécal révèle certains éléments et événements de sa vie, qu'il remanie et insère, à sa propre façon, dans son récit. Son personnage de Charles est donc fait d'une part d'éléments biographiques et d'une part d'imaginaire. Senécal transcende la réalité, en faisant s'immiscer la fiction dans les brèches de la vie de l'auteur, pour révéler une dimension mythique et ténébreuse du «personnage» Lewis Carroll. Par l'intermédiaire de Charles, Senécal interprète et propose une version sombre de l'auteur d'*Alice au pays des merveilles*. De plus, son roman propose une réécriture de la relation entre Lewis Carroll et Alice Liddell. En effet, l'amour déssexualisé que Carroll croyait porter à Alice (et à toutes les petites filles) devient, dans *Aliss*, un amour destructeur et pédophile. Parallèlement à ces changements qui font de ce personnage un double horrible, certains éléments caractéristiques permettent de reconnaître Carroll sous les traits de Charles.

4.1 Indices de la présence de Lewis Carroll dans *Aliss*

L'analyse des noms propres permet de distinguer la présence de l'auteur d'*Alice au pays des merveilles* dans le récit de Senécal. On y reconnaît, tout d'abord, à travers le personnage de Charles le véritable prénom de Lewis Carroll¹⁶⁹. Né Charles Lutwidge Dodgson, il vit le jour le 27 janvier 1832 au presbytère de Daresbury dans le Cheshire en Angleterre. Ce

¹⁶⁹ En 1856, Charles L. Dodgson prend un nom de plume pour signer ses écrits non universitaires. *Louis Carroll* : dérivé de Lutwidge (Ludovic – Louis) et de Charles (Carolus) ; pour finalement donner *Lewis Carroll*. Pour éviter la confusion, «Carroll» désignera toujours l'auteur d'*Alice* et «Charles», le personnage de Senécal.

premier indice qui nous permet de dire que Charles est le double fictionnel de Carroll est de nature allusionnelle. En effet, le lecteur se doit de connaître un tant soit peu l'auteur pour savoir que son véritable prénom n'est pas Lewis, mais bien Charles. Ce personnage est la première personne qu'Aliss rencontre au début de son aventure. Elle fait sa connaissance dans le métro qui va la mener au Quartier des horreurs.

Il me regarde enfin. Il a une tête frisée, les cheveux châtain blond. Des yeux bleus ahuris. Pas loin de quarante ans, je dirais. (...) Fouille dans les poches de son vieux pantalon. Il a une cravate noire, aussi miteuse que le reste de ses vêtements. Le genre de gars qui, malgré sa misère, tient à conserver une image de classe. C'est comique et triste à la fois.¹⁷⁰

Cette image de Charles diffère grandement de celle que l'on dresse habituellement au sujet de Carroll.

Une silhouette longiligne arpentant à grands pas les rues et les cours d'Oxford : on reconnaissait tout de suite Dodgson. Grand, il l'était davantage encore dans le souvenir qu'en gardèrent ses anciens élèves, à cause de sa minceur et de son maintien guindé. Vêtu à l'ancienne, les cheveux ondulés plus longs que la mode ne le voulait, il avait déjà, tout jeune homme, l'allure d'un éternel professeur, figé dans le temps, svelte, (...).¹⁷¹

La citation décrivant Dodgson/Carroll donne une image romantique de l'auteur, une allure intemporelle empreinte de nostalgie qui s'explique par sa façon de vêtir à l'ancienne, d'avoir les cheveux plus longs que la mode de l'époque, mais surtout, par son allure d'éternel professeur. De plus, Carroll était extrêmement soucieux de son apparence et se présentait toujours habillé convenablement. Légèrement frileux, il portait toujours un chapeau haut-de-forme (tout comme Bone) et pour cacher les taches sur ses doigts (saletés laissées par les produits servant à la photographie), il ne sortait jamais sans ses gants. Au contraire, l'image de Charles laisse une impression de délabrement traduite par la nature et l'état de ses vêtements. Et le fait que celui-ci tente de garder, malgré tout, une certaine contenance traduit un certain pathétisme et inspire une forme de pitié à l'héroïne. À mesure qu'Aliss apprend le connaître, Charles sera de plus en plus perçu comme une loque humaine, image provoquée notamment par sa consommation de drogue.

¹⁷⁰ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷¹ Stéphanie Lovett Stoffel, *Lewis Carroll au pays des merveilles*, Trieste, Gallimard, coll. «Découverte», 1997, p. 30.

Ceci dit, d'autres éléments révèlent l'analogie entre Charles et Carroll lors de cette première rencontre. La transposition a déplacé l'action du récit et les aventures d'*Alice* de l'Angleterre au Québec. Or, Senécal tenait à envoyer son double québécois de Carroll dans le pays d'origine de celui-ci. Malgré leur nationalité différente, Charles a marché dans les pas de son prédécesseur et a, lui aussi, arpenté les couloirs d'Oxford.

- Je suis mathématicien de formation. J'ai pratiqué ce difficile mais passionnant travail durant quinze ans. Je l'ai même enseigné durant quelques années en Angleterre.
- Ah ? Vous êtes Anglais ?
- Non, pas du tout. Je suis un Québécois de souche. On m'a proposé un contrat d'enseignement intéressant au pays du brouillard...¹⁷²

Carroll et Charles partagent donc une même passion et ont pratiqué la même profession au cours de leur vie : professeur de mathématiques. Effectivement, Carroll entre, en 1851, au plus grand collège d'Oxford : Christ Church. Il s'inscrit au programme de mathématiques qu'il terminera avec mention. En 1854, il est nommé membre permanent du collège et commence à y enseigner les mathématiques et la logique. Cette nomination marque un point tournant dans sa vie. En plus d'une rémunération pour son travail d'enseignant, Carroll a une résidence à vie à Christ Church. Certains enseignants ne restent que quelques années à ce poste puisqu'il implique d'embrasser une carrière ecclésiastique et de rester célibataire. Cette place conviendra parfaitement à Carroll durant toute sa vie. Ainsi, Lewis Carroll et Charles ont tous les deux enseigné à Oxford. Toutefois, le voyage de Charles aura de tragiques répercussions sur sa vie. Pendant son séjour dans le pays qui a vu naître *Alice au pays des merveilles* et son auteur, Charles posera un geste qui le fera traverser du mauvais côté du miroir, comme nous le verrons un peu plus loin.

En plus de créer un personnage personnifiant l'auteur du conte qu'il réécrit, Senécal se sert à la fois des données biographiques et de l'œuvre de Carroll pour construire et cartographier l'univers d'*Aliss*. La toponymie du Quartier des horreurs se retrouve en effet imprégnée de la couleur carrollienne. Ainsi, à son arrivée dans le Quartier, Aliss qui poursuit Charles, découvre peu à peu les lieux :

¹⁷² Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 19.

«Je jette un coup d'œil au panneau qui indique le nom de la rue : LUTWIDGE. Ça me dit rien pantoute. Mais où suis-je, nom d'une pipe de saperlipopette ?»¹⁷³

«Je suis Charles depuis une quinzaine de minutes et je commence à en avoir plein mon casque quand il tourne enfin dans la rue transversale. Je lis le nom de celle-ci : DODGSON. Ça me dit rien non plus.»¹⁷⁴

En courant derrière Charles, Aliss traverse les deux rues principales de cet étrange endroit, artères qui portent deux des noms de l'auteur d'*Alice au pays des merveilles*, soient [Charles] Lutwidge et Dodgson. La cartographie du Quartier fait également appel à l'œuvre de l'auteur. «Et enfin, le métro. Tout près. À deux coins de rue. En traversant la rue Snark, je m'arrête alors. Snark. La rue de Charles.»¹⁷⁵ Ce dernier habite sur la rue *Snark*, nom qui fait référence à un animal imaginé par Carroll dans *La Chasse au Snark* publié en 1876. Et lorsqu'Aliss demande à la propriétaire de son nouvel appartement le nom du quartier dans lequel elle se trouve :

- Oui, j'arrive aujourd'hui. Justement, j'aimerais savoir quel est ce quartier. Je connais un peu Montréal, mais pas assez pour me replacer...

- Le quartier Daresbury.

- Daresbury ?... Ça me dit rien... C'est où ?

- C'est ici.¹⁷⁶

Rappelons que Lewis Carroll a vu le jour dans le presbytère de *Daresbury* en Angleterre. Le nom du quartier donné par la propriétaire du logement où séjourne Aliss fait partie des nombreuses informations contradictoires réunies par Aliss afin de localiser l'endroit où elle se trouve. Malheureusement, chacune de ces informations ne font que la brouiller davantage.

L'univers entier du Quartier se retrouve donc contaminé par Lewis Carroll et son œuvre. Mais cette contamination n'est-elle pas légitime ? L'existence de ce Quartier ne découle-t-elle pas de l'existence antérieure du Pays des merveilles ? C'est pourquoi le créateur d'*Alice*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 510.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

se retrouve partout dans cet univers qui se veut un double spatial et horrible du Pays des merveilles.

4.2 Lewis Carroll et les petites filles

L'un des traits dominants de la personnalité de Lewis Carroll est son goût pour la compagnie des petites filles et l'attrance qu'il ressentait envers elles. Effectivement, il recherchait la compagnie des enfants et délaissait volontiers celle des adultes. Carroll a eu plusieurs amies-enfants au cours de sa vie, sa correspondance et son journal en témoignent. Ces amitiés se sont développées dans un contexte victorien où l'enfance était fortement idéalisée et mythifiée. Les enfants y apparaissaient comme des créatures divines et pures dont l'amitié pouvait vous rapprocher du paradis. Pour Carroll, qui était de nature timide et de caractère très fantaisiste, l'amitié qu'il nouait avec les fillettes devenait un refuge naturel. Il faut savoir que les relations qu'entretenait Carroll avec les fillettes ont toujours constitué le point le plus délicat pour ses biographes¹⁷⁷. Effectivement, on ne lui connaît aucune petite amie ou fiancée et il ne s'est jamais marié. La sexualité provoquait un malaise chez lui et l'intimité avec une femme lui était impossible. Si l'enfance était comparable à l'Éden pour lui, la puberté en représentait la chute. Les seules relations «affectives» qu'on lui connaît sont donc celles qu'il avait avec ses petites amies âgées de six à quatorze ans. Or, ce genre de relations peut poser problème. L'amour des enfants peut être une vertu. Mais, si cet amour transgresse l'interdit, il devient la pire des monstruosité. Pourtant rien ne permet de confirmer que Carroll s'est rendu coupable d'un acte répressible. L'amour de celui-ci envers les fillettes était suffisamment sublimé et dévoué pour l'empêcher d'aller trop loin et de leur faire du mal. Par contre, on ne peut le nier, les relations de Carroll avec ces fillettes recèlent une forte charge émotive et sexuelle. Les nombreuses affirmations de ce dernier sur la pureté de son amour pour les fillettes ne démentissent pas ses désirs les plus secrets, son insistance semble, de plus, assez douteuse. Car c'est l'aspect physique qui importait tout d'abord pour Carroll. Ce n'est pas l'intelligence ou la perspicacité qu'il recherchait chez un enfant, c'est la

¹⁷⁷ Collingwood (le neveu de Carroll), R.L. Green, D. Hudson, F.B. Lennon, P. Greenacre, J. Gattégno et J.-J. Lecercle.

beauté qui l'attirait et les visages qu'il décrivait dans son journal. Lewis Carroll érigeait tout simplement leur corps en idéal de pureté.

4.3 Lewis Carroll et Alice

De toutes les petites amies de Carroll, l'une d'elles se démarque des autres : Alice Pleasance Liddell, fille du nouveau doyen de Christ Church. En 1856, Lewis Carroll rencontre les enfants Liddell, parmi lesquels se trouve Alice, lors de l'une de ses expéditions photographiques. Dans le journal de Carroll la mention cette rencontre est accompagnée de l'expression : «Je marque cette journée d'une pierre blanche», formule caractéristique qui démontre la grande émotion que cette rencontre a provoquée chez lui. Carroll aimait énormément les enfants Liddell et durant les années qui suivirent, il leur rendit régulièrement visite et fit plusieurs photos d'eux. Mais de tous les enfants, de toutes ses petites amies, c'est Alice qui fut sa préférée. Le 4 juillet 1862, Lewis Carroll fait une expédition en bateau accompagné d'un ami et des petites Liddell. C'est durant cette journée mémorable qu'il invente, tout spécialement pour Alice, les aventures souterraines d'une petite fille qui porte son nom. En créant *Alice au pays des merveilles*, Carroll cristallise Alice Liddell pour toujours dans l'imaginaire du conte auquel elle restera à jamais identifiée. Il continue de fréquenter la petite Liddell et il lui offre la première version écrite du conte qu'il a imaginé pour elle. Or, les visites de Carroll se font si nombreuses que Mrs. Liddell vient à les juger importunes. De plus, M. Liddell supporte de moins en moins la présence constante du professeur avec qui il ne s'est jamais vraiment entendu. Carroll prend donc ses distances et arrête brusquement de fréquenter les enfants Liddell. Certains biographes de l'auteur émettent l'hypothèse voulant qu'il aurait existé un attachement particulier entre Carroll et Alice et que celui-ci l'aurait même demandée en mariage. C'est ce qui expliquerait que Carroll fut «chassé» de la maison Liddell. Mais on ne peut en être certain puisque Mrs Liddell a fait brûler toutes les lettres que Carroll écrivait à Alice et les sœurs Dodgson ont fait disparaître la partie du journal qui parlait d'elle. Ce n'est que par la fiction et les photos prises par Carroll que l'on peut tenter de deviner la nature de cet attachement. Car, dans le conte, le personnage d'Alice, c'est aussi Alice Liddell. Le personnage est donc le résultat d'une contemplation passionnée d'une fillette faite de chair et d'os dans lequel l'auteur

investit son affect amoureux. Et c'est probablement l'une des raisons qui expliquent l'aura érotique qui se dégage de cette petite fille (aura qui transcende également les photos que Carroll a faites d'Alice¹⁷⁸). Mais l'Alice du conte n'est pas devenue une complice ou un jouet érotique sous la plume de Carroll, elle n'a pas de comportement suggestif. Respectant sa nature d'objet du désir, elle ignore la demande implicite de l'adulte. Ainsi, le désir reste toujours inassouvi, éternellement présent. «Ce qui fait d'Alice ce qu'elle est, c'est la qualité du regard posé sur elle.¹⁷⁹» Elle est «érotisée par le regard de l'adulte qui éprouve pour elle une passion plus encore impossible qu'interdite (...).¹⁸⁰» Dans la réalité, de la part de l'auteur, puis dans la fiction, de la part du narrateur.

Carroll a créé une figure littéraire qui est, en même temps, une petite fille bien réelle. Ce qui fait d'Alice un personnage spécial, c'est la nature du regard posé sur elle. Dans *Alice*, l'héroïne est très indépendante, pourtant elle n'est jamais seule. Elle est constamment soumise au regard d'un homme adulte, le narrateur, et fortement érotisée par lui. Dans le conte, le regard amoureux posé sur Alice est attribué à sa grande sœur.

D'abord elle rêva de la petite Alice. De nouveau les petites mains furent croisées sur ses genoux, les yeux avides et brillants furent fixés sur les siens ; elle crut entendre le timbre même de sa voix, elle crut voir le petit mouvement de sa tête rejetée en arrière pour écarter les cheveux qui avaient la fâcheuse habitude de lui tomber sur les yeux ; (...).¹⁸¹

Le narrateur emploie un ton mielleux comme l'indique l'utilisation du mot «petit». Le regard du narrateur témoigne d'une cristallisation amoureuse. Il remarque tous les gestes anodins et automatiques de la petite fille, ceux qu'habituellement personne ne remarque sauf celui qui est amoureux.

¹⁷⁸ À ce sujet, voir Michael Wetzel, *De nouvelles madones à inventer : Alice dans la chambre claire* dans *Alice*, Autrement, coll. «Figures mythiques», 1998.

¹⁷⁹ Jean-Jacques Lecercle (dirigé par), *Alice*, Paris, Autrement, coll. «Figures mythiques», 1998, p. 42.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸¹ Lewis, Carroll, *op. cit.*, p. 176.

La relation affective entre Lewis Carroll et Alice Liddell reste l'un des points les plus intéressants et mystérieux de la vie de l'auteur d'*Alice au pays des merveilles*. C'est la nature de cette relation et l'affect passionné que l'auteur investit en elle qui font d'Alice un personnage qui transcende les époques. Ce couple mythique et presque indissociable dans l'imaginaire se doit donc d'être présent dans un récit qui réécrit l'histoire des aventures d'Alice et qui, en plus, y inclut son auteur. Nous verrons, un peu plus loin, de quelle manière cette relation se retrouve réécrite dans le récit de Senécal.

La double personnalité de l'auteur d'*Alice au pays des merveilles* est bien connue. D'un côté, il est Charles Lutwidge Dodgson, pur produit de la société victorienne, professeur érudit de mathématiques et de logique, diacre intransigeant sur la foi et la morale, modèle de toutes les vertus protestantes. De l'autre, il est Lewis Carroll, amoureux du théâtre, des jeux, de la poésie et des inventions, passionné de photographie et grand portraitiste. Et surtout, l'ami des enfants, l'amoureux des jolies fillettes, le chercheur de rêves. Toutefois, Carroll tenait obstinément à garder totalement séparées ses deux identités. Tout comme il voulait garder dissocié son amour pour les fillettes du désir qu'il ressentait pour elles. Mais toute dualité comporte un risque de désagrégation (l'exemple du Dr. Jeekyll et de Mr. Hyde est spécialement probant) et c'est cette possibilité, la présence de ce risque qui intéresse Senécal pour la construction du personnage de Charles. Pourtant, rien ne confirme que Lewis Carroll ait bravé l'interdit, qu'il se soit passé quelque chose de monstrueux avec l'une de ses petites amies.

En tant qu'élément qui caractérise cet auteur, Charles, pour être considéré comme un double, se doit de partager cet attrait pour la compagnie des fillettes. L'ambiguïté et le mystère contenus dans les relations affectives de Carroll subsistent dans le roman de Senécal. Si Carroll n'a jamais transgressé les limites, Charles, lui, a succombé à ses désirs pervers et c'est là que se retrouve sa dimension monstrueuse. Plus de mystère ou de questionnement ici, tout est explicite. Dans la «version» qu'il donne de Carroll, Senécal nous livre un véritable personnage de roman d'horreur, car c'est par les gestes qu'il pose que Charles devient un monstre.

4.4 Charles, Alice et l'amour des fillettes.

Dans le roman de Senécal, Charles succombe donc à l'attrait que les fillettes exercent sur lui. Bien avant les aventures avec Aliss, Charles a rencontré, lors d'un voyage en Angleterre, une petite fille qui le marquera à jamais. Car c'est là-bas qu'il a posé les gestes qui feront de lui un homme maudit. Chess, qui sait tout sur tout, raconte à Aliss ce qui s'y est passé.

- Hé bien, il est allé enseigner à Londres, il y a quelques années. Il enseignait à l'université et était très reconnu, très compétent. Le recteur l'aimait tellement qu'il l'a engagé pour qu'il enseigne en privé à sa fille. Elle avait dix ou douze ans. Elle s'appelait Alice. (...)
En tout cas, il y a eu scandale sexuel, ça, c'est certain. Le recteur a renvoyé Charles sur-le-champ. Ouste, ouste, mauvais garçon !¹⁸²

Tout comme Lewis Carroll qui a rencontré la fille du doyen, Alice Liddell, Charles a, lui aussi, fait la rencontre d'une Alice, fille du recteur de l'université. Mais l'analogie ne s'arrête pas là. Bien avant sa conversation avec Chess, Aliss savait déjà, après avoir secrètement lu le courrier de Charles, qu'il s'était passé quelque chose durant son voyage. Une lettre signée de la main du recteur, Dr J. H. Liddell, interdisait à Charles de revenir en Angleterre malgré son repentir. Dans le cas de Carroll, sa correspondance avec ses petites amies a, d'une certaine manière, contribué à l'innocenter. De plus, il existe de nombreux hommages, publiés par ses amies-enfants devenus adultes, qui mentionnent la parfaite tenue de Carroll à leur égard. Elles racontent, dans ces publications, quel merveilleux ami d'enfance avait été Carroll. Dans le cas de Charles, une seule lettre contribue à confirmer la culpabilité de Charles. Carroll et Charles ont donc tous deux rencontré une fillette nommée Alice Liddell qui allait changer le cours de leur vie. Pour Charles, les conséquences de cette rencontre se révélèrent désastreuses. Si la petite Liddell fut l'amie la plus chère de Carroll, l'Alice de Charles en fut la victime. Effectivement, Charles a souillé cette Alice et lui a volé son innocence. Il a commis un acte contrevenant à toute moralité, ce qui provoqua son renvoi d'Oxford. En portant atteinte à la pureté d'une enfant, il bascule du mauvais côté du miroir, puis dans le Quartier des horreurs.

¹⁸² Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 275-276.

Charles succombe à ses désirs pour les petites filles car il ne réussit pas à les sublimer. Le fait qu'il habite dans le Quartier des horreurs peut être perçu comme en étant une preuve. Lewis Carroll réussissait à sublimer ses désirs à travers la photographie et c'est probablement l'une des raisons qui l'ont empêché de commettre l'irréparable. Effectivement, Lewis Carroll était passionné par la photographie dont il fut l'un des pionniers. Le portrait était son domaine de prédilection. Il est reconnu pour les nombreux portraits d'enfants qu'il réalisa, et surtout ceux où ils y figurent nus. Il faut mentionner que le nu enfantin était très courant à l'époque victorienne et que les limites de l'acceptable n'étaient pas les mêmes à cette époque que la nôtre. Par contre, il était surprenant qu'un diacre s'adonne à cette pratique, surtout que le nu artistique d'enfant s'appliquait davantage à des enfants de deux ans qu'à des fillettes de huit ans. La photographie permettait donc à Carroll de célébrer la beauté du corps tout en évitant de se compromettre avec le sexe qu'il redoutait. Car pour lui, les problèmes de la chair pouvaient souiller la beauté qu'il considérait comme une splendeur divine. Carroll proposait à chacune de ses conquêtes de poser pour lui et de préférence sans vêtement. Mais que lui procuraient tous ces corps et ces visages enfantins photographiés ? «Pour Carroll, la photographie permet[tait] de fixer son idéal érotique de la femme-enfant, incarné par Alice Liddell.»¹⁸³ La photographie était un moyen de rencontrer, mais surtout de «collectionner» les fillettes. Grâce à la caméra, il créait une union entre lui et ses modèles, lien tissé par les jeux de regards et le désir du photographe. Ainsi, c'est sur ces photos que se déportait le plaisir de Carroll, une fois son petit modèle disparu.

Charles tente, tout comme Carroll avec ses photographies, de trouver un moyen de sublimer ses désirs et de les transformer en fantasmes. Pour ce faire, il entreprend de construire une monstrueuse statue, faite de morceaux de cadavres, afin de créer un portrait idéal à l'image de son Alice Liddell. Charles va plus loin que Carroll dans la création de portrait en tentant de créer une sculpture faite de chair et pousse sa perversion jusqu'au paroxysme. Alors que Charles s'est endormi, Aliss visite son appartement. Dans un placard, une horrible découverte l'attend.

Un crâne... la base est un crâne humain... Et dessus, on a...
Collé ? Fixé ? Épinglé ? (...)

¹⁸³ Michael Wetzel, *op. cit.*, p. 5.

Ces orbites, ce scalp, ces lèvres, ces oreilles... Tout ça est ...
Collé ? Fixé ? Épinglé ?

... posé, en tout cas, sur ce crâne... et du sang partout, coagulé, comme de la colle, qui aurait séché sous les morceaux grossièrement appliqués... (...) Et là, sur la tablette, d'immondes reliefs de cette œuvre en progression ... autres lèvres... autres yeux épars... nez sanglants... morceaux de chairs utilisées, puis enlevés, remplacés... (...) rassemblés ici par un artiste fou, par un créateur dément, par... Par Charles !¹⁸⁴

Les fantasmes de Charles sont imprégnés par la fragmentation du corps. Il «collectionne» plusieurs parties du visage pour reproduire le plus fidèlement possible le visage de son Alice. C'est à travers cette sculpture évocatrice qu'il tente de reporter et satisfaire ses désirs, sans jamais y parvenir.

4.5 Charles et Aliss

En plus de l'Alice Liddell dont il a volé l'innocence, Charles fait la connaissance d'une autre Alice, en la personne d'Aliss. D'ailleurs, cette rencontre provoque un effet-choc chez Charles.

- Alors, comment t'appelles-tu, jeune fille ?

- Alice.

Holà ! La réaction ! Je lui aurais dit «Roger» qu'il aurait pas autrement écarquillé les yeux ! (...) On dirait qu'il sait plus trop s'il devrait continuer à me parler. Mais son sourire revient.¹⁸⁵

Dès leur première rencontre, une étrange amitié se développe entre Aliss et Charles. Car, à travers Aliss, c'est sa petite Alice anglaise qu'il perçoit. Et l'héroïne s'en rend compte : «Ce n'est pas à moi qu'il parle, je le vois bien. Il s'adresse à quelqu'un d'autre à travers moi.»¹⁸⁶ C'est une autre Alice qu'il voit et désire à travers Aliss. En tant que «substitut» de cette fillette (et probablement de toutes les petites filles qui attirent Charles), elle incarne la pureté et la beauté associée à l'enfance. Tout comme les petites filles le représentaient déjà pour

¹⁸⁴ Patrick Senécal, *op. cit.*, p. 151-152

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 268.

Lewis Carroll. Selon le point de vue de Charles, Aliss est celle qui va opposer sa beauté à la laideur du Quartier des horreurs.

Il [Charles] se met à parler vite, le visage grave.

- Ici règne la laideur, le cauchemar... Mais au bout se trouve l'inverse... C'est une question d'équilibre... Au bout du cauchemar doit exister le rêve... Au bout de la laideur, la beauté... (...).

Charles revient à moi et son visage s'illumine. (...)

- Ta présence en est la preuve irréfutable. (...) Demeure, pour préserver le rêve ! Pour donner une chance à la beauté !¹⁸⁷

Cette pureté que Charles voit à travers Aliss ne l'empêche pourtant pas de la désirer. La description du regard qu'il pose sur elle, tout au long du récit, trahit son désir. La nature de ce regard révèle ses envies coupables. Non pas du fait que Charles désire une enfant – Aliss a dix-huit ans et est donc majeure – mais coupable de désirer l'idéal et la petite fille qu'elle représente.

Un indice dans le récit permet d'avancer qu'Aliss incarne bien la petite Alice (celle que Charles a souillée) dans la perception de Charles : c'est la perte de son défaut d'élocution. Lewis Carroll, on le sait, bégayait. La lecture à voix haute était presque impossible pour lui puisqu'elle le rendait particulièrement nerveux. Son handicap n'était toutefois pas tout à fait insurmontable. Il consulta plusieurs spécialistes pour l'aider à contrôler son bégaiement sans s'en débarrasser complètement. Or, fait intéressant, Carroll ne bégayait pas en présence des enfants et c'est l'une des raisons pour laquelle il se sentait plus à l'aise avec eux qu'avec les adultes. Cet état de «bien-être» se retrouve également chez Charles. Le récit de Senécal ne fournit pas vraiment de preuve de cette complicité puisqu'il n'y a pas d'enfants dans le Quartier des horreurs pour illustrer cet état. Par contre, Aliss, en devenant le substitut de la petite Alice, représente en quelque sorte l'enfant. Charles souffre de bégaiement. Aliss remarque dès leur première rencontre que peu importe la personne à qui il s'adresse, elle doit supporter la lourdeur de son langage. Mais Charles ne bégaié pas de façon constante, Aliss s'en rend compte lorsqu'il parle à d'autres personnes. Un soir, Bone vient rendre une petite visite à Charles et Aliss, cachée derrière une porte, écoute leur conversation. «Ce n'est pas un

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.141.

bégaiement de peur, mais un vrai handicap. Un handicap qui disparaît en ma présence...»¹⁸⁸
 Tout comme Lewis Carroll qui ne bégayait pratiquement pas lorsqu'il était en compagnie d'enfants, Charles surpasse ses problèmes d'élocution en présence d'Aliss.

Aliss représente un risque pour Charles. Ce qu'elle incarne excite le désir de Charles qui tente vainement de le combattre. Suite à une blessure, Charles la recueille chez lui. Cette «visite» rappelle l'une des habitudes connues de l'auteur d'*Alice*. Carroll aimait recevoir et il invitait fréquemment des enfants chez lui pour jouer, prendre le thé, faire des promenades et prendre des photos. Pour les enfants, sa demeure, remplie de jouets mécaniques, de marionnettes et d'inventions, était un véritable «pays des merveilles». Ce qui n'est pas le cas du minable appartement au «plafond cancéreux» et à la «peinture défraîchie» où habite Charles. Sa chambre à coucher présente même des signes de sa perversion : «(...) il y a plusieurs *posters* sur les murs : fleurs, couchers de soleil, paysages sous-marins. La chambre à coucher d'une fillette fleur bleue ?»¹⁸⁹ Charles a recréé, dans cette pièce où il dort, le décor d'une chambre de fillette. Pensait-il être plus proche d'elles de cette façon ? Au cours de cette occasion où Aliss séjourne chez lui, Charles tente de la séduire.

Mon hôte finit par s'essuyer les yeux, gêné :

- Je... je vais me coucher...

Ma montre n'indique que sept heures trente, mais il a effectivement l'air complètement brûlé. Il se lève, me considère avec embarras.

- Je ... tu es dans mon lit, et... je me demande si...

Il se tait, hésitant, entre le désir hallucinogène et la réalité concrète. Un désir brûle au fond de ses yeux. Je me raidis, soudain sur le qui-vive. Il se reprend rapidement :

- Non, je... le divan est une solution plus adéquate...¹⁹⁰

Coupable de ses propres désirs et soucieux de ne pas recommencer les mêmes erreurs, Charles se retient. Mais pour combien de temps ?

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 142.

Plus tard, Charles se retrouve une nouvelle fois confronté à Aliss, engagée comme danseuse nue *Chez Andromaque*. Après l'avoir vu «danser» une première fois, Charles ne peut plus résister au désir.

- Accompagne-moi dans une des ces infâmes cabines, là, au fond, dans ces ténèbres complices ! Je veux toucher le rêve à nouveau !
Dans son regard, il y a quelque chose de céleste et de pervers en même temps ! Méchante vision !¹⁹¹

Pour Charles «toucher le rêve à nouveau», c'est revivre ce qu'il a vécu avec sa petite Alice. Et c'est ce qu'il veut faire par l'entremise d'Aliss, car, dans ces cabines, les relations sexuelles sont permises. Aliss refuse cette première invitation, mais accepte, en échange, de danser pour lui. Or, le spectacle prend une tournure inattendue.

Je me penche vers lui, me prends les seins à pleines mains :
- Ça, c'est pur, Charles ?
Je projette mon pubis sous son nez avec provocation, écarte mes cuisses, promène mes doigts sur mon sexe.
- Pis ça, Charles, tu vas me dire que c'est pur aussi ?
Je m'amuse pas du tout, je suis presque en colère, comme si je me vengeais de quelque chose. On dirait que je veux écraser Charles de mon aura érotique, l'écrabouiller. (...)
- Tu vas me faire croire que t'as envie de pureté, en ce moment ? Que c'est la pureté qui te fait bander ?¹⁹²

Durant cette danse, Aliss dépasse l'image que Charles s'est faite d'elle. Soudainement, elle n'est plus l'Alice qu'il voyait à travers elle. Si Charles est de plus en plus choqué par sa danse, c'est qu'il réalise qu'elle n'est plus une enfant, mais bien une jeune adulte. Si Lewis Carroll était effrayé par la sexualité mature de la femme, Charles semble tout aussi mal à l'aise. Ce n'est plus la «pureté» et l'innocence de l'enfant qu'il a devant lui, mais une femme qui n'accepte plus d'être traitée en objet passif du désir. Elle en devient le sujet. Car les éléments-clés de l'extrait précédent sont la colère et la vengeance. Alice se venge du mal que Charles lui a fait en voulant l'«écraser» de son aura érotique, cette même aura que Charles avait investie en elle et qui l'a poussé à abuser d'elle. Et ça fonctionne. Charles ne peut supporter cette double image : la petite fille se vengeant à travers le corps d'une femme, celui d'Aliss. La réécriture d'*Alice* présente une héroïne qui a vieilli. Dans le roman de Senécal,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 268.

¹⁹² *Ibid.*, p. 269.

Alice n'est plus une petite fille, elle est devenue une jeune femme. Elle est donc à même de se défendre et de se «venger» de l'homme qui fait du mal à l'«autre» Alice. C'est cela qui provoque un malaise cardiaque chez Charles durant la danse. On sait également que Charles n'assume pas ses désirs et qu'il regrette à chaque fois d'y avoir succombé. En aurait-il le cœur brisé ? Dans son cas, l'expression devient littérale. La souffrance et la tristesse qu'il ressent face à ses actes lui «brisent le cœur», d'où sa faiblesse cardiaque, qui l'entraînera dans la mort. L'extrait suivant se situe vers à la fin du récit, au moment où Charles est sur le point de mourir dans les bras d'Aliss.

Il finit quand même par atteindre mon visage, effleurer ma joue... Sa poitrine monte et descend rapidement, trop rapidement... Ses yeux se posent sur moi... Pendant une seconde, j'y vois passer l'été, la quiétude d'un lac, le vol groupé d'un oiseau, la beauté de la campagne, l'innocence de l'amour vrai... (...).

- Les rêves n'existent pas...

Et il meurt. Je reste immobile un temps... puis regarde autour de moi avec une sorte d'inquiétude... comme si... comme si, stupidement, je m'attendais à ce que, avec Charles, tout disparaisse, tout s'estompe... Évidemment, rien ne bouge...¹⁹³

L'auteur fait ici allusion au jour où Carroll a créé *Alice au pays des merveilles* durant une expédition en bateau qu'il a fait avec Alice Liddell. Ce qu'Aliss voit passer dans les yeux de Charles, c'est cette idyllique journée vécue par l'auteur du conte. Les expressions comme «la quiétude d'un lac» ou «la beauté de la campagne» rappellent la description que l'on peut lire dans le journal de Carroll et dans ses biographies, du décor où s'est déroulée la journée en bateau. Le groupe d'oiseaux peut être perçu comme une allusion aux participants de l'expédition qui sont tous devenus, dans l'imagination de Carroll, les oiseaux de la Course au Caucous¹⁹⁴. Tous ces éléments rappellent le contexte de la création du conte. Les termes «l'innocence de l'amour vrai» font référence à l'amour pur que Carroll ressentait pour Alice et toutes ses petites amies-enfants. Innocence que le personnage de Charles n'a su préserver. C'est pour cela que sa mort est digne d'un récit d'horreur. Aucune finalité heureuse ne peut être possible pour lui. Le rêve et la beauté ne peuvent exister puisqu'à chaque fois, il les détruit. Au moment de la mort de Charles, Aliss s'inquiète, elle a l'impression que le monde

¹⁹³ *Ibid.*, p. 511-512.

¹⁹⁴ Les deux sœurs d'Alice, Édith et Lorina sont devenues l'Aiglon et le Lori, Dodgson (Carroll), le Dodo et Duckworth, le Canard.

autour d'elle va soudainement disparaître. Le Quartier imaginé par Senécal ne peut exister sans l'existence du Pays des merveilles, dans lequel il a pris origine. Si Charles/Carroll meurt, son monde imaginaire devrait, lui aussi s'évaporer. Mais comme cet univers est celui de Senécal, ce nouveau «pays» reste en place. C'est l'inquiétude de l'héroïne, sa peur de voir le monde s'évanouir, qui permet de faire cet amusant rapprochement.

On constate donc que les traits dominants concernant Lewis Carroll se retrouvent, d'une manière ou d'une autre, dans le personnage de Charles et/ou dans l'univers créé par Senécal. C'est ce qui nous permet de dire que Charles est bien l'horrible double fictionnel de l'auteur d'*Alice au pays des merveilles*. On le reconnaît, tout d'abord, dans la reprise des prénoms, qu'ils soient utilisés pour nommer le double de Carroll ou les rues du Quartier. La reprise des éléments caractéristiques comme la profession et le bégaiement nous permettent aussi de reconnaître Carroll dans le personnage de Charles. Mais c'est par la transposition de l'amour que Carroll portait aux petites filles, et surtout à Alice Pleasance Liddell, que Carroll devient un monstrueux personnage. En respectant le genre littéraire dans lequel s'inscrit *Aliss*, Senécal a créé un Lewis Carroll qui a bravé l'interdit et qui, en le faisant, est passé de l'autre côté du miroir.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour objet de comprendre comment s'opère la réécriture d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll pour devenir l'*Aliss* de Patrick Senécal. À cette étape-ci de la recherche, nous sommes maintenant en mesure de comprendre la dynamique intertextuelle à l'œuvre dans *Aliss*. À l'aide des différentes relations transtextuelles, décrites par Gérard Genette, nous avons pu illustrer la manière dont l'œuvre de Senécal entretient des relations avec son paratexte, le genre littéraire dans lequel elle s'inscrit et le reste de l'univers littéraire. L'étude des renvois au conte de Carroll, sous formes de citations, de références et d'allusions, nous a permis de dégager la nature intertextuelle d'*Aliss*. L'utilisation des notions de l'intertextualité ne s'attachant qu'à des éléments précis du récit, la participation des théories de la réécriture nous semble essentielle et fait naturellement suite au concept d'hypertextualité. Concernant davantage la totalité du récit, la réécriture met en avant l'importance de la répétition, pour reconnaître l'œuvre réécrite, et celle de la variation, dans l'actualisation et la modernisation du récit. Contrairement à l'intertextualité où la convocation d'un autre texte peut être de nature inconsciente, la réécriture souligne le caractère obligatoire de l'intentionnalité de l'auteur dans le processus.

À la lumière de notre étude sur le changement générique à l'œuvre dans la réécriture d'*Alice au pays des merveilles* pour devenir *Aliss*, nous nous rendons compte que le phénomène ne s'opère pas de façon parfaitement claire et circonscrite. L'explication vient du fait que l'identification générique d'un récit n'est pas toujours chose aisée et que sa définition ne comporte pas toujours des frontières totalement étanches. Pensons seulement aux éléments d'horreur qui existent dans le conte d'*Alice au pays des merveilles*, catégorie générique qui ne devrait pas, à prime abord, en contenir. Nous croyons qu'il est plus probant de relever les éléments relatifs au genre dans un récit que de ne lui donner qu'une seule étiquette. C'est pourquoi *Aliss* a été considéré comme un récit à la fois d'horreur et fantastique. Il comporte assez d'éléments caractéristiques de ces deux genres pour pouvoir y être associé. L'analyse du changement générique met également en relief la participation d'un autre genre au cœur

du roman de Senécal. On se rend compte qu'*Aliss* est plus qu'une œuvre alliant les genres fantastique et d'horreur, elle se laisse aussi traverser par le genre littéraire du récit modèle. Dans *Aliss*, Senécal fait intervenir des éléments relatifs au conte qu'il insère et transforme pour créer un conte d'horreur et fantastique destiné aux adultes. Ce qui démontre à quel point le genre peut être traversé et influencé par d'autres genres littéraires. Les éléments relevés dans le deuxième chapitre démontrent la grande influence du changement générique dans la réécriture. Elle se fait sentir tout au long de l'œuvre de Senécal et conditionne pratiquement chacun des éléments transposés du récit.

Ce qui nous permet d'avancer qu'*Aliss* est bien le produit de la réécriture d'*Alice au pays des merveilles*, c'est la reconnaissance, malgré un grossissement évident du texte et diverses transformations apportées au récit, de la trame originelle du conte de Carroll. L'essence même de l'histoire a été conservée : l'histoire d'une jeune fille qui, après avoir suivi un «Lapin Blanc», se retrouve dans un monde totalement différent de l'univers du quotidien et peuplé de personnages plus excentriques les uns que les autres. Dans cet étrange lieu gouverné par une figure féminine tyrannique, la jeune fille devra passer à travers plusieurs épreuves pour comprendre qui elle est et revenir, finalement, chez elle. Gardant l'équilibre entre les répétitions et les variations, Senécal reprend également certains épisodes connus du conte ainsi que les personnages les plus populaires. C'est en reconnaissant des épisodes comme celui du «thé chez les fous» ou du «procès» que l'on peut associer *Aliss* au conte de Carroll puisqu'ils en sont la marque caractéristique. Il en est de même pour la transposition des personnages. Senécal ne fait pas que reprendre le personnage d'Alice, il y inclut sa propre version des personnages carrolliens. En raison du changement générique, Senécal grossit le caractère empreint de folie des personnages comme celui du Lièvre de Mars ou du Chapelier Toqué et en fait des êtres monstrueux. Mais c'est en gardant les éléments propres à chacun d'eux que le lecteur peut faire le parallèle avec *Alice au pays des merveilles*.

L'intertextualité et la réécriture ont pour fonction de faire connaître les œuvres qu'elles sollicitent. Elles contribuent à la survie des récits littéraires et l'actualisation successive de ceux-ci permet de les faire connaître à d'autres publics et à de différentes époques. La

transposition de l'*Alice au pays des merveilles* en *Aliss* contribue également à un autre type de renvoi. Si la réécriture permet de faire connaître une œuvre ou un personnage, la version d'*Alice au pays des merveilles* de Patrick Senécal nous fait également entrevoir le créateur du conte. En fictionnalisant l'auteur du conte qu'il réécrit et en le transformant en personnage, Senécal nous invite à connaître un peu plus Lewis Carroll. L'histoire de sa vie et les éléments de sa personnalité se retrouvent dans le personnage de Charles. Mais c'est la reprise et l'insertion de l'affection que Carroll portait aux petites filles dans *Aliss* qui nous semble l'élément le plus intéressant. C'est là que se retrouvent la part mystérieuse et la dimension ambiguë de la personnalité de Carroll. L'auteur d'*Aliss* raconte, à voix haute et pour une première fois, ce que tous les biographes présentent comme l'élément le plus délicat à traiter de la vie de Carroll. Ce qui n'est de l'ordre que de la présomption, dans la réalité, devient, dans la fiction, un fait malsain et troublant.

En réécrivant *Alice au pays des merveilles*, Patrick Senécal donne une nouvelle vie à la petite fille. Dans sa version, l'auteur nous présente une Alice qui a vieilli et qui vit dans le Québec d'aujourd'hui. Malgré la transposition, l'héroïne suit les traces de son modèle. Toutes deux entreprennent, à travers leurs aventures, une quête identitaire. Celle-ci se fait dans la perspective du passage du monde de l'enfance (pour *Aliss*, de l'adolescence) à celui des adultes. Ce qui caractérise ces deux «Alice», c'est la confusion identitaire dont elles sont victimes, une confusion causée notamment par les changements de taille, dans le cas d'Alice, et la prise de drogues (qui la font se sentir «grande» ou «petite») pour *Aliss*. En fin d'aventure, les héroïnes découvrent, après avoir surmonté plusieurs épreuves, qui elles sont vraiment et quelle est leur place dans le monde. Il aurait été intéressant d'étudier en profondeur la transposition de l'héroïne et la comparaison des quêtes identitaires, mais pour pouvoir traiter toutes les dimensions de ce sujet dans un mémoire de maîtrise, il aurait fallu plus de temps et, surtout, plus d'espace.

ANNEXE I

Adaptations cinématographiques et télévisées

Alice Comedies – dessins animés muets – Studio Walt Disney – 1924-1927

Alice in Wonderland- film – Norman Z. McLeod – 1933

Alice au pays des merveilles – long métrage d'animation franco-britannique -1949

Alice au pays des merveilles – dessin animé – Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske – Studio Walt Disney - 1951

Alice au pays des merveilles – téléfilm – Jonathan Miller - 1966

Alice au pays des merveilles – téléfilm – Kirk Browning - 1983

Alice au pays des merveilles – série télévisée d'animation nippo-allemande – 1983

Alice au pays des merveilles – film – Harry Harris – 1985

Alice – film – Jan Svankmajer – 1988

Alice au pays des merveilles – série télévisée – Nick Willing – 1999

Inspirés du conte : réécritures d'*Alice au pays des merveilles* et/ou reprise des thèmes et motifs les plus caractéristiques.

Romans

Alice Pleasance Liddell apparaît comme l'un des personnages principaux de la série en cinq volumes *Le Fleuve de l'éternité* de Philip José Farmer, notamment dans le dernier tome *Les Dieux du Fleuve*, où il réinvente même l'univers du conte.

En début de chaque chapitre du pamphlet *Le monde comme si* de Françoise Morvan, on retrouve un extrait d'*Alice au pays des merveilles* en épigraphe.

En 2001, Bertrand Puard publie *Alice au pays des cauchemars*. Ce polar exploite la dimension cauchemardesque du conte. Alice est à la tête d'un peuple d'enfants vivant sur une petite île d'Écosse. Ayant elle-même tué son père, elle oblige les enfants à assassiner leurs parents.

Dans l'*Expédition imprévue sur la planète Erâs* de Jaqueline et Claude Held, on y fait allusion à la tête du Chat de Cheshire suspendue dans les airs.

Le thème de la traversée du miroir se retrouve dans maintes œuvres dont le livre pour enfants *Caroline et les grandes personnes* de Suzanne Prou.

Bandes dessinées

Les aventures érotiques d’Alice, bandes dessinées publiées en 1976, présentent une parodie du pays des merveilles transformé en maison close.

Alan Moore a repris le personnage d’Alice dans deux de ses bandes dessinées : *La ligue des gentlemen extraordinaires* et *Lost Girls* – BD érotique dont les trois héroïnes proviennent de la littérature jeunesse, Alice (*Alice au pays des merveilles*), Wendy (*Peter Pan*) et Dorothée (*Le magicien d’Oz*).

CLAMP, groupe de mangakas, a écrit *Miyuki-chan in wonderland*, manga avec une légère touche d’érotisme inspiré des aventures d’Alice.

Cinéma

On retrouve certaines allusions au conte de Lewis Carroll dans le film *La Matrix : Le Lapin blanc*, présenté sous forme de tatouage, est celui qu’il faut suivre pour découvrir un monde parallèle.

Le film *Donnie Darko* met également en scène un lapin qui, derrière un miroir, guide Donnie à travers ses rêves.

Le film québécois *L’Odyssée d’Alice Tremblay* se base, entre autres, sur le conte de Lewis Carroll.

Un film relatant la vie de Lewis Carroll, réalisé par Bryan Hugh Warner (Marilyn Manson), est présentement en cours de tournage. Marilyn Manson a donné le titre *Eat Me, Drink Me* à l’un de ses albums. On y retrouve notamment la chanson *Are You The Rabbit ?*

Guillermo Del Toro fait allusion à *Alice au pays des merveilles* dans son film *Le Labyrinthe de Pan*. L’héroïne, Ophélia, porte d’ailleurs une robe étrangement similaire à celle d’Alice (probablement inspirée des dessins de Tenniel).

Tim Burton prévoit sortir sa propre adaptation cinématographique d’*Alice au pays des merveilles* en 2010. On y retrouvera notamment Mia Wasikowska qui personnifiera le personnage d’Alice et Johnny Depp dans la peau du Chapelier Toqué.

Le long métrage animé de Henry Selick, *Coraline* (2009), raconte l’histoire d’une fillette qui découvre, au détour d’une porte, une version alternative et plus colorée de son existence.

Téléseries

Le titre du deuxième épisode de la huitième saison de *Charmed* s'intitule *Malice in Wonderland*. Dans cet épisode, des démons se servent du conte pour s'en prendre à des adolescents.

Through the Looking-Glass est le titre du dernier épisode de la saison 4 de la série américaine *Lost*. Dans cet épisode, les héros découvrent un endroit reliant le monde réel à l'île fantastique.

Musique

Les Beatles ont développé de semblables idées surréelles dans des chansons comme *Lucy in the Sky with Diamonds* et *I am the Walrus* («Je suis le Morse», en parlant du Morse *De l'autre côté du miroir*).

L'un des albums du chanteur Tom Waits porte comme titre le nom de l'héroïne : *Alice* et les chansons qui s'y trouvent sont inspirées de ses aventures.

Le groupe de rock français *Indochine* a sorti un double album : *Alice & June*. Les disques s'intitulent respectivement *Alice – Au pays des Cauchemars – La promesse* et *June – Au pays des Merveilles – Le Pacte*.

La chanson *White Rabbit* sur l'album *Surrealistic Pillow* de Jefferson Airplane s'inspire clairement du récit d'*Alice au pays des merveilles*. Les pilules que propose le Lapin blanc, dans la chanson, y sont une allusion à peine voilée au LSD.

L'artiste Jorane, dans sa chanson *Jinx*, se réfère au Lapin blanc : «*The only thing I did was trust the rabbit to open the right doors*».

Un des albums de Jewel s'intitule *Goodbye, Alice in Wonderland*.

Gwen Stefani s'est inspiré d'*Alice au pays des merveilles* pour créer les différents décors de son clip vidéo *What you waiting for* (2004).

Le compositeur mexicain Frederico Ibarra reprend les principaux éléments du conte de Carroll dans son opéra *Alicia*.

Jeux vidéo

Alice et ses aventures ont été adaptées dans un jeu vidéo sombre et sanglant : *American McGee's Alice*.

Les jeux vidéo *Super Mario Bros.* s'inspirent clairement des éléments d'*Alice* : Mario vit des aventures souterraines où il doit «manger» des champignons pour changer de taille.

Autres

Alice in Wonderland est le nom d'une sculpture de José de Creeft datant de 1959. Directement inspiré du conte de Carroll, elle se trouve à Central Park dans la ville de New York.

Dans *De la lecture à la confiture* d'Agnès Rosenstiel, Lewis Casseroll donne la recette de la Soupe verte.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Senécal, Patrick, *Aliss*, Québec, Alire, 2000. (Prix Boréal, 2001)

Œuvres de Patrick Senécal

Senécal, Patrick, *5150, rue des Ormes*, Québec, Alire, 2002.

_____ *Le passager*, Québec, Alire, 2003.

_____ *Sur le seuil*, Québec, Alire, 1998. (Prix Masterton, 2006)

_____ *Les Sept Jours du talion*, Québec, Alire, 2002.

_____ *Oniria*, Québec, Alire, 2004.

_____ *Le vide*, Québec, Alire, 2007.

(Prix Saint-Pacôme, 2007)

(Grand prix des auteurs de la Montérégie, 2008)

(Nomination aux prix du public La Presse du Salon du livre de Montréal, 2007)

_____ *Hell.com*, Québec, Alire, 2009.

Œuvres de Lewis Carroll

Carroll, Lewis, *Alice aux pays des merveilles. De l'autre côté du miroir*, trad. de l'anglais par Jacques Papy, Barcelone, Gallimard, coll. «Folio classique», 2004.

_____ *Lettres illustrées*, choisies et commentées par Thomas Hinde, trad. de l'anglais par Thérèse Cherisey, Paris, Herscher, 1993.

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Lewis Carroll

Escudé, Laurence, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. «Parcours de lecture», 1996.

Gattégno, Jean, *Album Lewis Carroll*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1990.

_____ *Lewis Carroll, une vie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Biographie», 1984.

_____ *L'univers de Lewis Carroll*, Paris, Librairie José Corti, 1990.

Lecerclé, Jean-Jacques (dir.), *Alice*, Paris, Autrement, coll. «Figures mythiques», 1998.

Marret, Sophie, *Lewis Carroll de l'autre côté de la logique*, Rennes, P.U.R., coll. «Interférences», 1995.

Parisot, Henri, *Lewis Carroll*, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1952.

_____ (dirigé par), *Lewis Carroll*, Paris, Éd. de L'Herne, 1987.

Stoffel, Stéphanie Lovett, *Lewis Carroll au pays des merveilles*. Trieste, Gallimard, coll. «Découverte», 1997.

Ouvrages sur la littérature enfantine et jeunesse

Jan, Isabelle, *La littérature enfantine*, Paris, Éd. ouvrières, coll. «Enfance heureuse», 1984.

Lurie, Alison, *Il était une fois...et pour toujours. À propos de la littérature enfantine*, Paris, Rivages, coll. «Essais», 2004.

_____ *Ne le dites pas aux grands. Essai sur la littérature enfantine*, Paris, Rivages, coll. «littérature étrangère», 1991.

Ouvrages sur la littérature d'horreur, fantastique et merveilleuse

- Baudry, Robert, *Du merveilleux au fantastique*, Paris, Centre de recherche sur le merveilleux, l'étrange et l'insolite en littérature, coll. «Cahier du C.E.R.M.E.I.L.», 1992.
- Bergeron, Bertrand, *Du surnaturel*, Cap Saint-Ignace, Éd. Trois-Pistoles, 2006.
- Bessière, Irène, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- Boivin, Aurélien, Émond, Maurice & Lord, Michel (dir.), *Les ailleurs imaginaire. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Québec, Nuit blanche, «Les cahiers du CRELIQ», 1993.
- Bouvet, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur la littérature fantastique*, Montréal, Balzac/Le Griot, 1998.
- Bozzetto, Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. «Regards sur le fantastique», 2001.
- _____ *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.
- Caillois, Roger, *Obliques précédé de Images, images...* Paris, Stock, 1975.
- Carion, Jacques, *Jean Ray*, Bruxelles, Éd. Labor, coll. «Un livre, une œuvre», 1986.
- Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951.
- Grégoire, Claude, *Le fantastique même. Anthologie québécoise*, Québec, L'instant même, 1997.
- King, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, trad. de l'américain par Jean-Daniel Brèque, Paris, Éd. du Rocher, 1995.
- _____ *Pages noires*, trad. de l'américain par Jean-Daniel Brèque, Paris, Éd. du Rocher, 1996.
- Lacassin, Francis, *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984.
- Leclair, Julie, *L'hybridation et les écarts génériques*, Mémoire de maîtrise en Études littéraires, UQAM, Montréal, 2006.

- Lovecraft, H.P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, trad. de l'américain par J. Bergier et F. Truchaud, Paris, Bourgois, 1985.
- Mabille, Pierre, *Le merveilleux*, Cognac, Fata Morgana, 1992.
- Mellier, Denis, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Éd. Honoré Champion, coll. «Bibliothèque de littérature générale et comparée», 1999.
- Piffault, Olivier (dir.), *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Seuil, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 370.
- Serestre, Catherine, *Le roman des contes : contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution, du Moyen Âge à nos jours : de la littérature populaire à la littérature jeunesse*, Paris, Étampes, CEDIS éditions, 2001.
- Steimetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 2003.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970.
- Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 1963.

_____ *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. «Quadrages», 1965.

Articles et ouvrages théoriques sur l'intertextualité et la réécriture

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1978.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Dällenbach, Lucien, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 283- 296.
- Durvy, Catherine, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, coll. «Réseau. Les thématiques», 2001.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982.
- Gignoux, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. «Thèmes & études – Initiation à...», 2005.

- Jenny, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257 – 281.
- Fraisse, Simone, «De l'intertextualité à la réécriture», *La revue des lettres modernes*, n°959-964, 1990, p. 153–161.
- Lecalvez, Éric & Canova-Green, Marie-Claude (dir.), *Texte(s) et in-tertexte(s)*, Netherlands, Éd. Rodopi B.V., coll. «Faux titre», 1997.
- Maquerlot, Jean-Pierre (dir.), *Réécritures*, Colloque du 15 mai 1997 et 6-7 nov. 1998, Mont Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2000.
- Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. «Lettres SUP», 1996.
- Rabau, Sophie (dir.), *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, coll. «Corpus», 2002.
- Ricardou, Jean, «Pour une théorie de la réécriture», *Poétique*, n° 77, 1989, p. 3 – 15.
- Riffaterre, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1979.
- _____ *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1983.
- Tassel, Alain (dir.), *Narratologie. Nouvelles approches de l'intertextualité*, Paris, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, no. 4, 2001.

Autres

- Borges, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1956.
- Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, trad. de l'allemand par I. Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Jaffro, Laurent & Labrune, Monique (dir.), *Gradus Philosophique*, Paris, GF Flammarion, 1995.
- Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, traduction et préface de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, M. Milo, coll. «L'inconnu», 2007.

RÉFÉRENCES INTERNET

Lewis Carroll et son œuvre

http://fr.wikipedia.org/wiki/Lewis_Carroll (consulté le 12-08-2009)

http://fr.wikipedia.org/wiki/Alice_au_pays_des_merveilles (consulté le 28-07-2009)

Patrick Senécal et son œuvre

http://fr.wikipedia.org/wiki/Patrick_Sen%C3%A9cal (consulté le 25-08-2009)

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Aliss_\(roman\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Aliss_(roman)) (consulté le 25-08-2009)

FILMOGRAPHIE

Alice aux pays des merveilles, Walt Disney, 1951, 75 min.