

## Les Cahiers Anne Hébert

# L'absence et le désir : Anne Hébert, Margaret Atwood, et l'héritage du fantastique

Arnaud Huftier

Numéro 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1079388ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1079388ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huftier, A. (2021). L'absence et le désir : Anne Hébert, Margaret Atwood, et l'héritage du fantastique. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 4–47.  
<https://doi.org/10.7202/1079388ar>

Résumé de l'article

Cet article part d'un constat : la difficulté d'associer fantastique, Canada et femmes, en dehors d'une simple approche panoramique au gré de parcours singuliers. Refusant une telle approche, il convient dès lors de voir ce qu'implique cette dynamique associative, et de percevoir comment l'association permet de dégager, si l'on refait le parcours inverse, de nouvelles perspectives pour chaque terme. Pour bien délimiter le territoire de cette dynamique associative, on s'interrogera dans un premier temps sur le piège et le catalyseur que représentent les théories franco-française et anglo-étasunienne du fantastique et du gothique pour le Canada. Ce cadre permettra de mieux cerner l'élan particulier qui s'installe à partir des années 1970 : on abordera alors les récits à effets de fantastique non comme une catégorie à part, mais comme des textes qui reflètent de manière étonnante, aux plans institutionnel et métaphorique, ce qui se joue tant au Québec qu'au Canada quant à la volonté de créer des canons susceptibles d'apporter des formes d'autonomisation littéraire. Dans un second temps, on prendra pour mesure deux auteures : Anne Hébert et Margaret Atwood. Si leur production ne présente qu'épisodiquement des effets de fantastique, nous entendons aborder chez elles les récits de ce type non comme des hapax, mais selon leur exemplarité, et leur capacité de *réfléchir* ce qui se joue en cette période : les parcours singuliers seront appréhendés par le prisme de la dynamique associative fantastique, femmes et Canada, et permettront de dégager de nouvelles pistes de lecture.

© Arnaud Huftier, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# **L'absence et le désir : Anne Hébert, Margaret Atwood, et l'héritage du fantastique**

**ARNAUD HUFTIER**

**Université Polytechnique Hauts-de-France**

Associer fantastique, Canada et femmes ne va pas de soi. Du moins si l'on évite de dresser un simple panorama, qui se contenterait d'une nomenclature sans autre aspérité que de se questionner sur la valeur et la réception d'auteurs particulières. Là n'est pas notre intention. En associant ces termes, nous entendons bien les peser, les jauger, les faire jouer dans la dynamique associative.

Pour délimiter le terrain, on partira dans un premier temps de la réception d'auteurs et d'auteurs choisis, pour s'interroger sur le piège et le catalyseur que représentent les théories franco-française et anglo-étasunienne du fantastique et du gothique pour le Canada. Ce cadre permettra de mieux cerner la dynamique qui s'installe à partir des années 1970 : on abordera alors les récits de fantastique non comme une catégorie à part, mais comme des textes qui reflètent de manière étonnante, aux plans institutionnel et métaphorique, ce qui se joue tant au Québec qu'au Canada quant à la volonté de créer des canons susceptibles d'apporter des formes d'autonomisation littéraire. Dans un second temps, on prendra pour mesure deux auteures : Anne Hébert et Margaret Atwood. Si leur production ne présente qu'épisodiquement des effets de fantastique, nous entendons aborder chez elles les récits de ce type non comme des hapax, mais selon leur exemplarité, et leur capacité de *réfléchir* ce qui se joue en cette période.

## **Localiser le jeu**

Fantastique, Canada et femmes... Il y a jeu lorsque les termes s'entrechoquent. Le point commun reste cette approche contrastive, qui fait apparaître un espace en l'abondant en premier lieu par l'absence.

Absence d'une théorie intégrative du fantastique? Il y a pourtant des tentatives incessantes de délimitations de ce territoire, au gré de contradictions et d'instrumentalisations. Absence d'un fantastique canadien au XIX<sup>e</sup> siècle? Et néanmoins, une volonté d'intégrer certains contes canadiens français (ceux de

Louis Fréchette, d'Honoré Beaugrand, de Philippe Aubert de Gaspé père) dans cette catégorie, ou de placer sous l'égide du gothique de rares récits canadiens français<sup>1</sup> ou anglais (ceux de John Richardson, de John Charles Dent ou de William Kirby), au gré d'ajustements théoriques desdits fantastique et gothique. Absence d'auteurs canadiennes au XIX<sup>e</sup> siècle ayant exploré les territoires de l'impensable? Et pourtant, une femme mise de l'avant pour expliquer cette cartographie impensée, avec l'affirmation de Catharine Parr Traill en 1836<sup>2</sup>, sans cesse reprise depuis lors. Absence de fantastique canadien du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960? Et pourtant, un discours critique, des deux côtés de la frontière linguistique, qui investit très tôt des tropes propres au gothique et au fantastique, où l'on parle notamment de fantômes et de hantise pour évoquer la production littéraire canadienne et son rapport au « milieu »<sup>3</sup>, au moment où l'on réactualise la phrase de Catharine Parr Traill, par la voix d'Earle Birney : « it's only by our lack of ghosts / we're haunted » (Birney, 1975 [1962] : 15-16). Absence de reconnaissance au XX<sup>e</sup> siècle d'auteurs canadiennes? Et pourtant, la réussite mondiale de Margaret Atwood, la reconnaissance étasunienne de Tanya Huff ou celle en France et dans les pays francophones d'Anne Hébert?

Mais, avec ces auteures, on voit bien que le système de reconnaissance en lien avec une appartenance nationale se fissure : qu'il s'agisse de clichés, de dépassement, de dénigrement de la production placée sous le signe du fantastique, de telles auteures en viennent à masquer une dynamique d'ensemble au profit d'une casuistique qui serait à reprendre pour chaque parcours.

Margaret Atwood est, dans une telle perspective, de plus en plus rarement associée à sa citoyenneté canadienne, par le prisme notamment de l'impact de *The Handmaid's Tale*, tant le roman que la série. Elle apparaît comme une auteure capable de dépasser son pays d'origine au service de causes « globalisées », le postféminisme ou le biocapitalisme. Tanya Huff, publiée dans des maisons d'édition étasuniennes « de genre », avançait de son côté que la perception de sa nationalité se réduisait à des « formes d'exotisme » lorsqu'elle situait sa série *Blood* dans Toronto (avec des passages par Vancouver ou

<sup>1</sup> Sur cette anémie au Canada français, avec uniquement sept romans « d'inspiration fantastique » (auquel il faudrait d'ailleurs soustraire *Les révélations du crime ou Cambray et ses complices* [1837] de François-Réal Angers, la reprise avec peu d'altérations d'une affaire judiciaire) dans la période étudiée, voir Lord (1994 [1985]).

<sup>2</sup> « As to ghosts or spirits they appear totally banished from Canada. This is too matter-of-fact country for such supernaturals to visit » (Parr Traill, 2000 [1836] : 153).

<sup>3</sup> Pour certains des éléments de contexte, dont ce discours « hanté », voir Huftier (2015 : 52-59).

Kingston)<sup>4</sup>. Chez Anne Hébert, les romans qui font la part belle aux effets de fantastique, *Les enfants du Sabbat* et *Héloïse*, ont été perçus négativement par une certaine critique, avec une incompréhension notamment de l'optique fantastique qui apparaîtrait comme un contrepoint difficilement préhensible en regard de l'optique plus réaliste de ses autres récits.

Difficile, si l'on s'en tient à ces différents parcours esquissés à grands traits, de trouver des dénominateurs communs, ou tout simplement une ligne de fuite qui permettrait d'entrelacer fantastique, Canada et femmes. Pour brouiller davantage une telle ligne, on peut prendre pour mesure deux auteures canadiennes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, reconnues surtout pour leurs récits de vampires : Nancy Baker et Nancy Kilpatrick. Pour l'une, Nancy Baker, ses récits se situaient à Toronto, Vancouver et Banff, alors qu'elle était publiée par un éditeur canadien (Penguin Canada). Pour l'autre, Nancy Kilpatrick, ses fictions étaient localisées soit aux États-Unis soit au Royaume-Uni, tout en étant éditées dans ces deux pays. Les lieux de l'intrigue seraient-ils donc, d'une certaine manière, liés aux lieux d'édition pour les récits fantastiques? C'est ce que semble dire Nancy Kilpatrick lorsqu'elle avance qu'elle ne pouvait trouver de maison d'édition susceptible de l'accueillir au Canada<sup>5</sup>. Il y a pourtant des lieux d'édition dédiés, si l'on s'en réfère à la dynamique de la revue *On Spec* (sous-titrée *The Canadian Magazine of the Fantastic*) à partir de 1989 et des anthologies *Northern Frights* à partir de 1992. La politique éditoriale est toutefois sans équivoque, au niveau d'un établissement de frontières : face à l'existence du seul marché étasunien, et des pressions qu'il exerce sur les écrivains canadiens afin qu'ils n'apparaissent pas comme « étrangers », *On Spec* proposait un lieu éditorial pour les auteures et auteurs qui refuseraient de « s'inspirer » des normes étasuniennes, et privilégieraient une « psychologie » particulière dans leurs récits. De son côté, *Northern Frights* s'attache à élever comme principe la localisation au Canada :

No fanged Carpathian vampires here, no fog-shrouded ruins, chain-rattling spirits or forbidden eldritch tomes. Instead, we offer you contemporary journey into the mysteries of human behavior and in the dark mazes of the mind as its own haunted castle, greater sources of fear than all the ghosts and hobgoblins that ever stalked Europe. (Hutchinson, 1999 : VII)

<sup>4</sup> « American readers find Canadian location exotic » (Huff, 1998 : 131).

<sup>5</sup> « I've set the novel in the U.S. which means it may not find a Canadian publisher. [...] You can't sell horror in Canada » (Kilpatrick, 1998 : 166-167).

Cette prise en compte du lieu de fiction s'inscrit dans le sillage de John Colombo et Michael Richardson qui, dans leur anthologie *Not To Be Taken at Night*, avancent que l'adoption de la matrice anglaise n'apporterait qu'une certaine forme d'exotisme : loin de créer angoisse et effroi, cela constituerait une mise à distance esthétique. À rebours, ce sont les trous laissés par l'espace donné comme plein de la vie quotidienne qui s'avèrent susceptibles de remettre en cause la stabilité apparente :

The unknown has not vanished ; it has merely shed its reassuring old European accoutrements and move onto the modern Canadian scene. It prowls the familiar street where we argue over hockey teams and local politics, skulks in the park where we light our Dominion Day fireworks, stalks the busy intersections of our cities and the waving wheatfields of the West. (Colombo et Richardson, 1981 : 10)

Mais, si l'activité éditoriale autour d'*On Spec* et *Northern Frights* insistait sur un fantastique intérieur en prise avec les lieux canadiens, se trouve-t-on pour autant face à la psychomachie, c'est-à-dire « la projection des événements extérieurs (sans pour autant laisser place au téragène) sur la conscience des personnages, avec une volonté de situer l'expérience en un vœu "expérimental", capable de réfléchir la réalité relative » (Huftier, 2004 : 32)? Or, on le sait, la psychomachie a pu constituer un catalyseur de ce que l'on regroupe en Belgique d'expression néerlandaise sous l'expression de *magisch realism*. Comment appréhender, à partir de là, les récits regroupés au Canada sous l'étiquette de réalisme magique / *magic(al) realism*, à l'image de Rikki (Mellier, 2001), Ann-Marie MacDonald (Andrews, 1999) ou Ying Chen?

Pour Ying Chen, au même titre que pour Stanley Péan, l'expression prend un tout autre sens, puisque cela permettrait notamment de définir le territoire d'auteurs et d'auteurs dits migrants, qui proposeraient un autre rapport à la surnature, et s'écarteraient par là des prodromes européens dans la réactivité des personnages face à l'impensable.

Mais comment prendre alors en charge les récits dans l'anthologie *Magic Realism* en 1980 (Hancock, 1980), sans lien avec la littérature dite migrante, et qui concernent tout autant la production québécoise que la production canadienne de langue anglaise? Comment réellement les appréhender si l'on en voit certains réapparaître un an plus tard dans une anthologie qui présente des « [c]lassic tales of mystery and supernatural » (Colombo et Richardson, 1981), sans lien annoncé avec le réalisme magique, alors que, de son côté, Ann-Marie MacDonald peut

être uniquement analysée par le prisme du *gothic* (notamment Laouyene, 2009)? Ne pourrait-on pas plutôt penser en « effets de fantastique » pour y dégager une continuité, avec au cœur de cette dynamique l'écriture des femmes?

### **Le jeu du fantastique désoccidentalisé**

Que nous apportent finalement ces rapides coups de sonde? La dynamique de la production canadienne à effets de fantastique est entée sur différentes questions, ou plutôt diverses mises en scène. Le lieu d'énonciation est ainsi au cœur des interrogations et des revendications, au même titre que les étiquettes possibles pour regrouper ce type de récits. Se pose dès lors le problème d'importation de ces étiquettes, et les critères qui vont avec.

Le cœur même du jeu réside par conséquent dans la manière de gérer un héritage, et de considérer *le processus d'héritage en œuvre* : à partir du moment où l'on peut mieux assimiler, en un premier temps, la manière canadienne de jouer avec le fantastique, on pourra mieux comprendre la suite du jeu, avec les productions réflexives d'Anne Hébert et Margaret Atwood. Autrement dit, il s'agirait de retrouver les discours qui s'imposent, les contre-discours, et voir ce que cela provoque dans les récits qui se les approprient.

En un premier temps, il conviendrait donc de revenir sur ce que nous pourrions entendre ici par fantastique. On peut alors partir d'un simple constat, avec cette impression de redite presque permanente : pour la grande majorité, les ouvrages, voire les articles, prennent pour assises un petit nombre de théories françaises, à l'occasion pour en montrer les limites et proposer de nouveaux éléments de théorie exclusive. Afin de mieux comprendre la production canadienne, il importe alors de situer le mouvement qui en est arrivé à proposer de tels systèmes.

L'explication est double. D'une part, en prenant pour base un genre historique qui consistait, autour des années 1830, à privilégier l'indétermination et l'art de la litote pour valoriser une nouvelle manière de mettre en scène le surnaturel qui s'écarterait des formes « populaires » relevant de l'imaginaire gothique, la plupart des théories ont rejeté les textes issus de la production de grande consommation, où dominaient la causalité et l'art de l'hyperbole. À partir d'une rupture esthétiquement marquée, la théorie française est donc devenue anhistorique, avec un territoire « occidental » soigneusement délimité : essentiellement basée sur l'ambiguïté, elle a exclu non seulement les récits de grande consommation, mais elle a aussi négligé la socialité des textes, et placé

sous le signe de l'extranéité – générique et institutionnelle – les récits produits en dehors de la sphère de la culture légitimée. Sous ce jour, l'approche formaliste de Todorov a permis la prise en considération du terme « fantastique » sur le plan académique, au prix d'une mise en lumière exclusive d'une classe de textes considérés comme « littéraires ».

À partir de là, si l'on envisage la fortune du terme « fantastique » dans d'autres sphères culturelles, notamment par l'entremise des différentes traductions de l'*Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Todorov, différents enseignements peuvent être tirés. Ainsi, dans différentes sphères culturelles, on en venait soit à nier la pertinence du terme, avec pour justification l'application du mot à une infime partie de textes – ce qui pouvait renvoyer au conflit entre des approches modales et génériques –, soit à recréer *a posteriori* une histoire littéraire basée sur ce qui était présenté comme une suite d'échecs, à partir du moment où nombre de textes ne rentraient pas dans les limites d'un « genre » et de sa théorie. Ceci tendait à montrer non seulement l'aspect exclusif du terme « français », tout autant que sa capacité de réécrire des histoires littéraires nationales.

Parallèlement, si l'on prend pour assise l'impact toujours important chez les lectrices et lecteurs de récits composés il y a quelque 200 ans, il n'en demeure pas moins que des « effets de fantastique » persistent, au-delà des contingences systémiques et nationales. Avec pour focalisation le refus de s'enfermer sur la notion de genre et de proposer une nouvelle théorie exclusive, l'optique consisterait dès lors à faire dialoguer deux sphères : ce qui pouvait apparaître comme un genre « historique », source d'enjeux et d'instrumentalisation, source aussi de renouvellements, d'une part ; les effets que l'on pourrait retrouver en dehors d'esthétiques historiquement marquées, d'autre part. Il s'agirait de la sorte d'en revenir aux effets de fantastique, ce qui permettrait de remonter jusqu'à un sentiment de fantastique, qui renvoyait à une peur que l'on neutralisera, pour faire simple, sous le terme d'universelle, et d'explorer ensuite la pluralité artistique des effets de fantastique, d'en assimiler les soubassements épistémologiques et les attermoissements esthétiques.

En même temps, ce qui permet non seulement d'intégrer les dominantes de récits perçus habituellement sous les termes de « gothique », de « fantastique », mais aussi de « fantastique social », de « fantastique réel » et toute autre étiquette substantivée, c'est bien la mise en scène dans les textes – cela pouvant aussi s'appliquer aux autres formes artistiques – d'un impensable mais pourtant là, qui

quintessencie ce que la société a oblitéré et ne permet pas ou plus de conceptualiser : les effets de fantastique donnent ainsi des *formes* à l'impensable. Or, pour renvoyer apparemment à des formes simples – la mort, la tératologie, etc. –, susceptibles d'expliquer la permanence de certains récits, cela n'en reflète pas moins les systèmes de croyance dominants de certaines époques et sphères culturelles, les critères de légitimation dominants intégrant ce processus d'occultation et de dévoilement. Le *sens* des effets de fantastique est dans cette perspective d'investir une place qui ne peut pas admettre une instance qui est *en trop*. Cet espace surnuméraire est l'espace de « l'autre », qui peut tout aussi bien renvoyer à un vide effroyable qu'à un trop-plein effrayant. L'indivis (l'homme) et l'univoque (le signe) s'affrontent alors à la dualité et la duplicité : les effets de fantastique se jouent au niveau de la bifacialité, et renvoient à une perte originaire, celle d'un univers (symbolique ou naturel) où la pan-signification permettait de (se) comprendre<sup>6</sup>.

Cet « élargissement » du fantastique par le prisme des « effets de fantastique », loin d'apporter une confusion en raison d'une absence de centre, permettrait de dégager les enjeux systémiques de certaines étiquettes, à l'image du « nouveau fantastique », du « réalisme magique » ou du « réel merveilleux », qui tentaient de prendre en compte des déplacements et réajustements nationaux. Cela rend possible à ce titre d'interroger sous un jour nouveau la production d'Amérique du Sud au même titre que la production belge d'expressions française et néerlandaise, et la production canadienne d'expressions française et anglaise, ainsi que tout un pan de textes généralement négligés par la critique. Le but d'une telle approche est de sortir d'un endoctrinement symbolique présenté comme relevant de la « tradition » culturelle légitimée. Cela pourrait éclairer différemment l'émergence « nationale » d'effets de fantastique : dans ce cadre, il s'agit d'une rupture avec les formes narratives et l'imaginaire européens jusqu'alors vécus comme des modèles, pour inventer de nouveaux métissages. Une telle approche des effets de fantastique permettrait ainsi de s'approcher au mieux de la notion de culture émergente, avec la nécessité d'une ré-historicisation de textes généralement abordés en dehors du contexte d'inscription.

Il nous apparaît aussi important de préciser un point, essentiel pour l'approche des effets de fantastique au Canada : la césure entre le monde académique et la production littéraire est ténue, ceci apparaissant encore plus

---

<sup>6</sup> Pour une approche circonstanciée des effets de fantastique, voir Bozzetto et Huftier (2004).



marqué au Québec (en raison de l'importance, notamment, de la place de la création littéraire dans les universités). Outre le nombre important d'écrivaines et d'écrivains qui sont en même temps des universitaires, les ouvrages canadiens sur le fantastique sont relativement nombreux, et ils prennent en charge la production nationale – s'attachant notamment à commenter les auteurs contemporains à l'aune du passé canadien –, soit de manière frontale (Lord, 1995 ; Morin, 1996 ; Carpentier, 2007), soit en l'intégrant dans un corpus international (Desmeules, 1997 ; Bouvet, 1998). Si Todorov reste la valeur-étalon, on peut remarquer que la critique québécoise s'appuie beaucoup plus fortement sur des critiques françaises qui ne s'enferment pas obligatoirement sur la notion de genre (à l'exemple de Roger Bozzetto ou d'Irène Bessière<sup>7</sup>).

De l'autre côté de la frontière linguistique, on constate une activité critique importante autour du gothique en lien avec la notion de *survival*, définie par Margaret Atwood, notamment dans son ouvrage éponyme de 1972 (*supra*). Sur le lien plus explicite entre *gothic* et *survival*, Margot Northey avance à ce titre que « a persistent feature of the fear in horror in many Canadian gothic works is the sense of threat to or collapse of an entire culture » (Northey, 1976 : 109). On retrouve aussi de plus en plus fréquemment la notion de hantise, ce qui permet de jauger la production contemporaine par les traces du passé, ainsi que du rapport à l'Europe, l'abondance d'approches de ce type étant particulièrement sensible à partir des années 2000 sous les auspices du postcolonialisme<sup>8</sup>. Des lectures sont ainsi possibles des récits d'auteurs autochtones qui, désormais, peuvent être appréhendés sous le mode *haunting back* (Goddu, 1997 : 53) : ils déconstruisent le moule occidental des récits fantastiques pour élargir l'horizon politique des *indian ghosts*, qu'il s'agisse de « A Seat in the Garden » (1993) de Thomas King ou *Monkey Beach* (2000) d'Eden Robinson<sup>9</sup>, ainsi que des vampires, dans *The Night Wanderer* (2007) de l'auteur ojibwa Drew Hayden Taylor, récit sous-titré « A native gothic novel ».

Cette caractéristique d'un discours sur le fantastique qui se nourrit de la production contemporaine et l'innerve vient renforcer l'idée d'une possibilité de cerner *le processus d'héritage en œuvre*.

---

<sup>7</sup> Voir notamment les articles dans Émond (1990).

<sup>8</sup> De cette production particulièrement abondante – voire redondante –, l'on peut retenir Edwards (2005), Turcotte (2009), Sugars et Turcotte (2009), Rudd (2010), Sugars (2011) et Goldman (2012).

<sup>9</sup> Sur la manière de retourner les conventions du gothique, en se basant sur la dimension « deceptive » du récit, voir Castricano (2006).

## Le fantastique en héritage

Il est évidemment impossible en ces pages de revenir sur le fantastique canadien dans son ensemble. On se contentera par conséquent de points rapides sur l'émergence de récits regroupés sous les termes fantastique et gothique (dans des anthologies, articles et ouvrages critiques) pour se concentrer sur l'acmé de ce groupe de textes dans les années 1970 et 1980, et leur expansion dans les années 1990, des deux côtés de la frontière linguistique.

Pour autant, il ne s'agirait pas de s'en tenir à l'idée d'une auto-génération spontanée de récits gothiques et fantastiques dans les années 1970. Au contraire, ces récits apparaissent de manière visible, parce qu'ils vont utiliser « de manière frontale » ce qui travaillait la critique lorsqu'elle tentait d'appréhender la production contemporaine en lien avec le changement sociétal.

On peut alors revenir sur la reprise de plus en plus fréquente dans les années 1960 de l'affirmation de Catharine Parr Traill en 1836 sur l'absence de fantômes au Canada, désormais associée au poème « Can. Lit. » d'Earle Biney et les vers conclusifs qui viennent en quelque sorte la doubler.

Au premier abord, lorsque ces deux citations sont utilisées, cela tend à expliquer la parcimonie de récits canadiens présentant des effets de fantastique. Mais, ce qu'elles traduisent réellement, c'est une autre forme de hantise : celle qui consiste à avancer que le Canada reste en position coloniale sur le plan culturel. Lorsque Parr Traill découvre ainsi le Canada, et tente de le faire sien, c'est l'absence d'épaisseur historique qu'elle évalue, à partir du moule européen et de l'oblitération de la culture autochtone. Lorsque Biney invoque cette absence de fantômes dans son poème, c'est au contraire cette absence qui le force à écrire, *qui informe ce qu'il écrit*. Autrement dit, le geste apparent de refus d'un trope gothique se retourne pour produire l'image d'un fantôme présent/absent : *c'est bien parce que l'on cherche à cerner l'absence qu'on finit par lui donner une présence, dans le discours même qui tente de tout justifier*. Cela crée de la sorte une dynamique scripturaire, une tentative de justifier l'absence, au même titre qu'un contre-discours, qui consiste à nier cette absence et à trouver des traces.

Cela doit, évidemment, être réintégré dans le discours culturel de l'époque, où l'on tente de saisir cette présence/absence d'une entité fantomatique : la production littéraire canadienne. Dès lors, comment ne pas être frappé par la fréquence avec laquelle reviennent, à partir des années 1960, les mots *ghost* ou *haunting* dans les tentatives de définition? Sans attendre la prise en charge

« frontale » de cette « hantise » par la critique contemporaine, qui s'attache à trouver les traces de la culture autochtone par le prisme postcolonial, on peut voir les fondements de ce discours quelque quarante ans plus tôt, sans que cela soit lié comme tel à la fiction – gothique ou surnaturelle. C'est le cas, notamment, de D.G. Jones, lorsqu'il revient sur les (éventuelles) origines, les (éventuelles) frontières et les (éventuels) critères de la littérature canadienne. Il prend alors pour appuis non seulement les vers d'Earle Biney, mais aussi ceux de James Reaney tirés de « The Horn », où sont évoquées les « haunted chimneys » du Canada (Jones, 1965). Et c'est aussi ce qu'affirme, autrement, Yves Beauchemin, lorsqu'il tente d'expliquer l'absence de récits de fantômes dans la littérature québécoise de la Révolution tranquille par le biais d'une hantise trop prégnante de la réalité physique et politique<sup>10</sup>, ce qui ne l'empêche pas, quelques années plus tard, de placer sous le signe du fantomatique la réalité des francophones dans Montréal : « À regarder les enseignes et les affiches, nous avons l'impression parfois d'être des fantômes » (Beauchemin, 1992<sup>11</sup>).

À partir de là, si l'on se penche sur l'interpénétration des sphères critiques et fictionnelles autour du trope gothique de l'absence rendue présente par le discours qui l'in-forme, au-delà des contradictions entre les tentatives de définition, on peut retrouver de manière étonnante des termes communs : qu'il s'agisse d'une schizophrénie culturelle, d'une aliénation culturelle, d'une approche sous le signe de la névrose ou de l'oppression, d'une recherche des symptômes de l'amnésie dans le cadre autochtone, d'une tentative de cerner le défaut d'organicité, tout consiste à mettre en place des tropes qui agissent comme autant de marqueurs d'une définition qui s'établit par son paradoxe constitutif, par « l'in-créé » (*uncreated*). Moralité de cette anormalité : des années 1950 jusqu'aux années 1970, il y aurait une *affection* à être Canadien ou Canadienne – et cela vaut des deux côtés de la frontière linguistique. La porosité est réelle entre une herméneutique de la critique, qui instrumentalise la fiction, et une herméneutique fictionnalisée, qui instrumentalise la critique. Comment ne pas, en effet, remarquer qu'il s'agit, dans les deux cas, de s'affronter à un espace surnuméraire, avec en ligne de mire la mise à jour de ce que la société a oublié ? Si on reconnaît là un des fondements des effets de fantastique (*supra*), cela

<sup>10</sup> « Our reality – political, physical – is perhaps too haunting in itself to allow for ghosts » (Beauchemin dans Manguel, 1990 : VIII).

<sup>11</sup> Cette impression précède bien évidemment la loi 101 et l'affichage obligatoire en français. Il y aurait un chemin « fantomatique » à parcourir avec Yves Beauchemin, en partant de cette dénégation pour arriver à la famille de fantômes heureux dans *Renard bleu* (2009).

structure non seulement ce que mettent en place les fictions, mais aussi les approches théoriques d'une littérature nationale *fantomatique*. De même, si l'oxymore est le creuset conceptuel des effets de fantastique, c'est le trope qui s'impose dans les approches critiques, au même titre que la fiction.

Il ne s'agit évidemment pas d'étendre ce glissement analogique à l'ensemble de la production fictionnelle de l'époque, mais l'apparition de plus en plus marquée de récits à effets de fantastique traduit et trahit ce qui travaille la critique. De fait, plus on tente de se définir, plus on gagne en maturité, et plus on peut et l'on doit déstabiliser. Ce qui travaille, en tout état de cause, c'est ce corps culturel canadien malade d'une hantise mal définie. Dans les récits, les apparences sont trompeuses, la temporalité et l'espace sont des leurres, au même titre que le régime d'historicité, si l'on pense par exemple à *Beautiful Losers* (1966) de Leonard Cohen<sup>12</sup>, et les fantômes sont toujours sur le point d'apparaître, sans que l'on comprenne obligatoirement *leur lieu et leur valeur d'origine*. C'est le cas de la présence, dans *The Double Hook* (1959) de Sheila Watson, du fantôme de la « Vieille femme » : si elle est tuée au début du récit, on la voit inlassablement revenir pêcher au cours de l'histoire, envahissant alors de sa présence surnuméraire des territoires qui appartiennent à d'autres. Or, à en suivre Marlene Goldman, cela pourrait renvoyer à ce qu'elle appelle la « paracoloniai haunting », à partir du moment où les fantômes canadiens dialoguent à l'occasion « with unfinished business concerning the legitimacy of land settlements » (Goldman, 2012 : 61)<sup>13</sup>.

On peut ainsi mieux baliser le terrain sur lequel vont s'implanter les récits à effets de fantastique canadien, en tenant compte de deux éléments : le rapport aux influences extérieures, ainsi que le rapport au « territoire » et à la tradition qui y serait liée.

C'est ce double regard qui nous importe, avec l'ajout ensuite de la perspective femme par l'entremise d'Anne Hébert et Margaret Atwood, et il ne nous appartient pas en ces pages de revenir de manière exhaustive sur l'ensemble des récits à effets de fantastique.

Pour le Québec, on se contentera de mentionner rapidement ce que l'on pourrait qualifier de « fantastique sous influence », et qui se construit par la

---

<sup>12</sup> Voir dans cette perspective Dobson (2009).

<sup>13</sup> Voir le chapitre « Coyote's Children and the Canadian Gothic: Sheila Watson's *The Double Hook* and Gail Anderson-Dargatz's *The Cure for Death by Lightning* », dans Goldman (2012 : 39-62).

déconstruction de ses influences, à l'image des *Contes pour buveurs attardés* (1966) de Michel Tremblay ou *Mort exquise* (1965) de Claude Mathieu : ces deux auteurs passent notamment par la marge, avec le Belge Jean Ray pour Michel Tremblay, et l'Argentin Borges pour Claude Mathieu. Il faut, néanmoins, attendre le milieu des années 1970<sup>14</sup> pour voir apparaître en nombres des récits à effets de fantastique, avec en outre une prédilection dans ces textes pour les espaces citadins et péri-citadins. Comment justifier un tel ancrage? Comment expliquer une telle expansion, remarquée par la critique « généraliste », avec en parallèle la création de lieux institutionnels propres à cette expression littéraire? Face à une production particulièrement abondante, notamment du côté québécois, depuis les années 1980, le risque serait alors grand d'en rester à une simple nomenclature, de passer d'une auteure ou d'un auteur à l'autre pour justifier des expériences « singulières »<sup>15</sup>. Le risque serait tout aussi grand de regrouper l'ensemble sous les oripeaux thématiques, ou de s'en tenir à une approche institutionnelle, qui justifierait la dynamique par la constitution de réseaux. S'il apparaît dangereux de souscrire de la sorte à l'idée « sans fond » d'une génération spontanée, ou d'un auto-engendrement institutionnel, avec à l'opposé un « éclatement » impossible à embrasser, il n'en demeure pas moins que se donnent à lire des affirmations sur une « imagination fantastique » qui serait « l'une des veines caractéristiques de l'imaginaire collectif québécois » (Émond, 1987 : 10), ou « a thematic coherence sufficiently marked to constitute something of a national tradition » (La Bossière, 1993 : 147), avec une désagrégation apparente des frontières de la légitimation : « Virtually every Quebec writer is interested in the fantastic at some point in his or her career » (Hancock, 1987 : 13). Quels sont ces « lieux de l'imaginaire »? Quelles références et contre-références s'imposent alors?

On peut reposer la question de la visibilité des récits à effets de fantastique québécois, ainsi que la valeur de cette visibilité. Si l'on constate une expansion de récits fantastiques canadiens dans les années 1970, c'est bien parce qu'ils *réfléchissent* les modes dominants d'une littérature québécoise qui avait cherché sa particularité dans l'éclat des apparences – ce qui s'était traduit par une perspective réaliste doublée ensuite d'une prise en charge intimiste des lieux, ou un *parti pris* politique affiché et conceptualisé par un usage autre de la langue. C'est donc bien parce qu'il y a eu tentative d'une nouvelle cartographie où, par

---

<sup>14</sup> Voir, pour les années précédentes, Janelle (2006).

<sup>15</sup> C'était le cas dans Ketterer (1992).

différentes modalités, l'on entendait, à l'exemple des écrivains et critiques de *Parti pris*, « nommer la réalité, démystifier un certain passé et orienter le Québec en devenir sans renier son présent » (Gauvin, 1975 : 97), que ce renouveau du fantastique québécois lui oppose une vision décentrée : à partir du moment où un ordre tendait à s'imposer (ce qui comprend aussi... un *ordre de vision*), les effets de fantastique prennent en charge la part d'ombre des lieux. Il va sans dire que ces lieux sont habités, et mus par des hantises modernes : ce sont les instances sociétales et culturelles qui constituent le point de basculement. Autrement dit, les récits à effets de fantastique prennent en charge la dynamique aporétique qui s'impose à la fin de la Révolution tranquille jusqu'à la crise d'Octobre. De là proviennent ces jeux de la mémoire et cette redéfinition du Temps : à partir du moment où l'on avait nié le passé récent, et que dans la configuration des années 1970 on redéfinit le passé proche de l'activité culturelle québécoise, les effets de fantastique peuvent coalescer ces temporalités niées, et proposer de nouvelles modalités pour interroger la consistance du présent. C'est ce rapport à la mémoire qui permettait, selon une belle intuition de Lise Gauvin en 1977, d'intégrer les récits à effets de fantastique dans la dynamique refondatrice de la production littéraire québécoise :

Il y a bien loin en effet de cette mémoire d'aujourd'hui, agressive, tourmentée, ou simplement quotidienne, à cette mémoire ancienne qui a présidé à la naissance de la littérature d'ici. [...] Mais de cette tradition, il reste peu de choses dans les nouvelles de Jacques Brossard, au centre desquelles se trouve également la réactualisation de la mémoire. *Le Sang du souvenir* [...], roman-recueil de six récits fantastiques, s'inscrit dans un mouvement alterné d'affirmation-annulation du temps et joue sur diverses formes de transgression. (Gauvin, 1977 : 54)

À la lumière des recueils *Contretemps* (1971) d'André Berthiaume et *Récits des temps ordinaires* (1973) de Louis-Philippe Hébert (voir Lord, 1996 : 53-74), des nouvelles « La bouquinerie d'outre-temps » (1978) d'André Carpentier et « La maison de l'éternelle vieillesse » (1978) de Daniel Sernine, et à celles du « Sculpteur du temps » (1999) de Gaëtan Brulotte, on peut pleinement embrasser l'horizon de la préface d'André Belleau au numéro de la *Nouvelle barre du jour* consacré en 1980 à la littérature fantastique, qui serait pour lui « un signe de maturité : une société commence à se donner à elle-même le spectacle figuré de ce qui, sourdement, profondément, la travaille » (Belleau, 1986 [1980] : 70).

En outre, ces lieux de la mémoire fragmentée s'appartient à une surconscience de la « mémoire du genre ». Cela s'explique par l'émergence

tardive de récits fantastiques au Québec. Autour de cette institutionnalisation, on cherche notamment à trouver un *continuum* de « l'imaginaire fantastique » québécois, avec la volonté de prêter aux récits légendaires du XIX<sup>e</sup> siècle le vocable « fantastique », sans que cela ne réponde à la réalité de ces contes. Par contre, la réalité des textes, c'est que cet horizon surnaturel édifiant étriquait l'imaginaire des lieux. Dès lors, si l'on se retourne vers ce passé, une autre forme de disparition surgit, à l'exemple du « Fragment de Batiscaan » d'André Belleau. Les universitaires qui veulent ainsi découvrir la « réalité » de Louis Fréchette en tant qu'auteur symbole de ce passé légendaire vont disparaître, non sans avoir découvert que le « paysage » qui entoure cette re-vision de Louis Fréchette est le « témoin d'un peuple intérieurement défait, colonisé dans l'esprit, désormais impuissant à trouver la forme en lui-même ou dans une tradition cassée, et condamnée de ce fait à l'informe de toutes les formes » (Belleau, 1983 : 72). Pour André Belleau, ce qui devient de la sorte un lieu vide de l'imaginaire québécois permet de mettre en relief cette forme de mémoire hyperactive du fantastique contemporain, sans pour autant que les « lieux découverts » soient rationalisables : « Ce qui ne peut être dit ni aperçu (chaque personne, chaque société a son point aveugle), le fantastique le marque en creux au centre de son discours. Il ne peut que parler autour de ce lieu vide » (Belleau, 1983 : 65).

La « mémoire du genre » implique aussi une dénudation des référents critiques, à l'image des notes de bas de page qui font explicitement référence chez Daniel Sernine aux théoriciens français. Sous couvert d'irrévérances explicites (« un clin d'œil à Tzvetan... » ; Sernine, « Ses dents », 1983 : 165), il est possible de voir comment Sernine subvertit à souhait ce qui a fait la fortune de Todorov (voir Sacré, 2013 : 203-224). Avec ce jeu, il est aussi possible de montrer comment cet auteur déconstruit le cadre de référence français, exacerbant la conformité de textes susceptibles d'apporter une légitimation. Cela ne se situe donc pas uniquement sur le plan de la création, mais aussi sur le *lieu* de la création (et de l'énonciation) : à partir du moment où cette référence française constitue la norme occidentale de qui *veut écrire* des textes fantastiques, Sernine en vient à déconstruire ces frontières par un retour aux origines du Canada. L'on retrouve ainsi une métisse dont les parents amérindiens tentent de refuser la part « occidentale », marquée par une propension à l'hésitation et au doute : « comment oses-tu douter, fille de rien ! » (Sernine, « Le masque », 1983 : 20). C'est pourtant cette part qui finira par l'emporter, si l'on se fie à une autre nouvelle du même recueil, « La pierre d'Erèbe », où, devenue grand-mère, la métisse a fini par adopter un mode de penser occidental. Sous ce jour, la tension

du recueil de Sernine provient d'une exacerbation du modèle canonique franco-français, pour le détourner par le métissage, qui vient interroger les origines et leur travestissement. Jouant de la sorte d'une double tradition – celle qui renvoie aux origines du Canada et celle qui permet d'écrire le fantastique « littéraire » sous le mode « français » –, les effets du texte construisent une contre-tradition consistant à enterrer les deux, à montrer *comment on enterre les deux*.

Si Sernine peut alors proposer des récits de l'entre-deux, qui intègrent cet horizon critique à la mémoire du lieu, on peut aussi retrouver d'autres manières de mettre en crise le modèle européen. Pierre Karch, non sans renvoyer à Robertson Davies (*supra*), propose à ce titre une équivalence métaphorique entre l'architecture de University College et une « œuvre aussi complexe, telle qu'on n'en a jamais vue au Canada », avec la nécessité d'aller « chercher ses ouvriers spécialisés un peu partout en Europe » (Karch, 1988 : 37). Là encore, le personnage ne peut finalement vivre *l'endroit*, mais au moins en a-t-il montré le principe de dérèglement, par l'expérience d'une singularité hantée, qui fait référence à un extérieur de la « forme » qui vient contaminer en creux celui qui tente de justifier le lieu. Parler de la sorte d'une singularité hantée, c'est aussi mieux comprendre ce que disent d'eux-mêmes les auteurs, qui avouent privilégier la forme courte. Certes, cela relève encore d'une « mémoire du genre ». Mais, dans le contexte québécois, cela dénote aussi une singulière vision, avec un assemblage de singularités hantées qui refluent toute idée de centre. On passe par la marge. On assume la marge. On se définit par la marge. André Carpentier peut à cet égard revendiquer une triple marge pour se définir : en tant que « nouvellier », en tant que « fantastiqueur », et en tant qu'écrivain québécois, il ne peut décemment prétendre occuper une position « centrale » (Carpentier, 2007 : 16 et 136).

On peut sous ce jour mieux comprendre l'importance non seulement de la production de récits à effets de fantastique à partir des années 1970, mais aussi leur place désormais cardinale – avec ce paradoxe du passage par les marges – dans le discours littéraire. Dans un système de balancier, ces récits vont permettre de redéfinir les contours de l'image de la production culturelle québécoise. Car ils s'intègrent dans une approche générale qui consiste à brouiller les frontières de la légitimation, à élargir pour le dessein culturel québécois le spectre des formes « révélatrices ». Même si la définition du terme de « paralittérature » est elle-aussi franco-française, il s'agit de ne pas reproduire une exclusion basée sur des critères de légitimation identiques au « centre » parisien :



Au moment où les recherches théoriques dissèquent les genres et les écritures, d'autres démarches remettent en question les frontières du domaine littéraire lui-même, en lui homologuant des œuvres désignées comme celles de paralittérature. Dans cette conjoncture, et surtout à cause de l'histoire présente du Québec, l'heure n'est sans doute pas au tamisage du corpus national pour n'en retenir que les rares chefs-d'œuvre, mais plutôt à l'exploration souple des domaines laissés dans l'ombre. (Pagé, 1976 : 38)

Dans une configuration qui reprend le même « décalage » que la production culturelle belge d'expression française (voir Huftier, 2010), un tel spectre large amènera à une prise en considération, pour ce que cela représente au niveau d'un ancrage imaginaire localisé en réaction aux critères de légitimation promulgués par le centre, de la chanson, de l'humour et des récits à effets de fantastique. Ce principe intégratif tend donc à expliquer cette possibilité de « lier » les expressions littéraires :

Mais en cette période inflationniste, où l'institution littéraire ronronne de contentement, l'invention m'apparaît venir davantage des « petits genres » qui, à des degrés divers, avec des approches parfois opposées et de nouvelles formes d'écriture, réinventent le temps, la durée, redécouvrent la mémoire ou la font éclater. (Gauvin, 1977 : 54)

En regard de cette dernière citation, un autre élément s'impose : si l'on emploie le mot « genre », c'est parce que l'on pense reconnaître la classe de récits dans laquelle s'intègrent ces textes. Or, en dehors des récits « légendaires » du XIX<sup>e</sup> siècle, s'il n'y a pas de tradition « locale » de ce type de récits avant les années 1970, cela ne peut que renvoyer à un « ailleurs de la forme originale ». Par conséquent, aborder les récits à effets de fantastique des deux côtés de la frontière linguistique implique la nécessaire prise en considération de déterminations *extérieures*, y compris sur le plan esthétique.

Du côté canadien anglophone, le double rapport à l'étranger se situe du côté des récits de fantômes, avec la tradition britannique, et le gothique, selon le double versant britannique et étasunien.

Cette tension vers l'extérieur, avec un regard tourné aussi vers les emblèmes culturels canadiens, traverse les récits des années 1970, et il peut expliquer l'adhésion autour du *survival* de Margaret Atwood<sup>16</sup>. Cependant, pour

---

<sup>16</sup> Avec le « survival » de Margaret Atwood, il s'agissait de trouver « a single unifying and informing symbol » à même de représenter le territoire culturel canadien, ce qui recoupe les

ne pas proposer ici une sorte de panorama qui viendrait éclairer la « dynamique en tension », on se contentera d'analyser sommairement certains des récits d'un auteur qui, à nos yeux, quintessencie le jeu qui consiste à « dénuder » les influences, pour ensuite leur redonner chair dans une perspective carnavalesque : Robertson Davies. Emblématique, et exemplaire, puisque ce dernier va « s'amuser » à écrire des « récits de fantômes »... S'amuser, l'expression est pesée, puisque les commentateurs n'ont pas pris en juste considération cette partie de la production de Robertson Davies, alors qu'elle nous paraît irriguer non seulement le reste de ses récits, mais aussi la production canadienne fantastique dans son ensemble. Il faut, pour ce faire, changer tout simplement de focale, et prendre ces « récits de fantômes » pour ce qu'ils sont, et ce par quoi ils sont hantés : lorsque le fantomatique devient le thème affiché du récit, une autre forme de hantise s'impose, puisque la forme des *ghost stories* appartient aux auteures et auteurs britanniques... Cette curieuse imbrication entre métaphorique et thématique peut alors produire un niveau méta, où il ne s'agit pas forcément de faire la part des choses, mais de construire un entre-deux signifié par l'adoption de la forme elle-même, avec une dénudation « nationale », sous le mode carnavalesque, des procédés.

C'est le cas de ses « strange and uncanny tales » regroupées dans *High Spirits* (1982), où la présentation s'amuse à reproduire le moule britannique, avec les récits rapportés dans des lieux et endroits idoines – les soirées de Noël au Massey College de Toronto, qui renvoie au King's College Choir School des *ghost stories* de M.R. James. Robertson Davies fait par le biais du règne de la copie le vecteur de l'effroi. Lorsque, dans un même mouvement, il décrit l'architecture du Massey College en regard de la tradition architecturale anglaise, et que sa présentation et l'architecture de son recueil s'inscrivent de manière ostensible dans le sillage de la tradition anglaise des récits de fantômes, on comprend que

---

approches thématiques de cette période, que cela soit chez D.G. Jones la quête d'un « cultural predicament », les écrivaines et écrivains canadiens aidant « to articulate a larger imaginative world, a supreme fiction of the kind that embodies the dreams and nightmares of a people, shapes their imaginative vision of the world, and defines, as it evolves, their cultural identity » (Jones, 1970 : 4), ou chez John Moss la tentative de retrouver, par une reconnaissance et un partage de certains thèmes, le « national being » (Moss, 1974 : 7). Tous avaient en commun la volonté de dessiner et d'affermir un état d'esprit national qui, par la mise en perspective de valeurs culturelles entées sur le territoire, permettait de contourner l'effroi né d'une situation coloniale où la culture de « l'autre » dominait : les différentes positions victimisantes que développe Margaret Atwood, avec au centre l'évolution du rapport avec la *wilderness*, consistaient bien à trouver, selon George Woodcock, « a people who express their nature only in struggle against the forces of economic and cultural frustration which turn almost every Canadian work of writing into a depressive reflection on our slavery » (Woodcock, 1973 : 4).

*le lieu de la parole* est ainsi problématisé par le prisme du choix – possible ou non, imposé ou souhaité – d’un retour. Si l’auteur se réclame alors de M.R. James, Henry James et Sheridan Le Fanu, il va jusqu’à prétendre ne pouvoir rien apporter de neuf à ses prédécesseurs sur le plan stylistique. Cette saturation référentielle permet de redéployer la force active de la hantise sur le plan culturel. Ces fantômes culturels du passé, qui ne renvoient pas uniquement à un autre temps, mais aussi à un autre lieu, rentrent en conflit avec les références, voire la présence, de Canadiens contemporains pris dans les récits comme des personnages culturels « vivants », à l’exemple de la lecture des symboles opérée par Marshall McLuhan (« When Satan Comes Home from Christmas »), ou des « modèles » que sont désormais pour *certaines* étudiants, Northrop Frye et Marshall McLuhan, dans « Dickens Digested ».

Il faut désormais assumer la vue de ces fantômes « étrangers » pour, enfin, s’en libérer : dans « Dickens Digested », le buste de Dickens finit par prendre vie dans le Massey College, sous l’effet des étudiants du département d’anglais qui entament des thèses sur l’auteur et son époque. Le récit s’attache ainsi à littéraliser le pouvoir déterritorialisant d’une hantise littéraire, puisque ce fantôme qui prend chair dans ce territoire où il ne devrait pas être, apparaît finalement comme la *forme* donnée à la parole d’un chercheur s’insurgeant contre la mainmise de la littérature victorienne et de son « représentant » : « Wonderful how the old wizard keeps life in him! Upon what meat doth this our Charlie feed, that he is grown so great? » (Davies, 1982 : 81). Dickens est de la sorte, au début du récit, *un signe culturel* qui ordonne un espace d’études, avec les valeurs qui s’y rattachent : le récit crée ensuite un espace surnuméraire, puisque « le signe Dickens » vient contaminer un espace qui ne devrait pas être le sien, imposant des valeurs qui ne devraient pas, ou plus, être là.

Dans cette optique, on peut noter que la manière de Robertson Davies consiste à importer sous le mode carnavalesque ce qui, en temps normal, bouche l’horizon culturel canadien : le bien étrange Frank Einstein traverse ainsi les récits, et le principe d’imitation, *qui est au cœur de son être*, finit, dans l’excès, par s’écrouler. C’est notamment le cas dans « The Cat That Went to Trinity » où l’auteur, alors qu’il entame un séminaire sur le roman gothique, fait la connaissance d’une étudiante nommée Elysabeth Lavenza. Elysabeth et Frank vont alors « créer » un chat – suivant l’hypotexte, il est constitué de morceaux d’autres chats –, qui est supposé devenir l’emblème du Massey College, et ils décident, en référence au cours sur le roman gothique, « to so program the cat

that it would speak in the language appropriate to that *genre* of literature » (Davies, 1982 : 99). Mais, rejeté par ses « créateurs », le chat refuse de vivre en cet endroit, n’y trouvant finalement pas sa place. Ce que cela traduit est un agrégat monstrueux de parties « locales » constitué selon un moule importé, le lieu de vie ne pouvant désormais recevoir ce paradoxe incarné. Car, si l’on en suit « Conversations with the Little Table », des fantômes culturels locaux peuvent désormais faire entendre leur voix, à l’image de William Lyon Mackenzie King, qui fait écouter en échos d’autres voix, celles notamment de Wilfrid Laurier, de Pierre Trudeau et de Mr. Massey. Avec ces derniers, ce sont donc bien les paradoxes du projet politique et culturel pan-canadien qui peuvent prendre forme, l’ensemble créant un jeu triangulaire entre ces fantômes grotesques importés du continent, et les fantômes locaux, qui s’expriment en deux langues, et expriment deux volontés divergentes d’affermissement culturel : lorsque le pied de la table finit par céder, laissant place au silence, il reste à comprendre ce qui vient de se dire de l’histoire et du présent du Canada, en deux langues.

On continue donc à chercher ses fantômes<sup>17</sup>, on continue à chercher l’auteur-fantôme, celui qui viendrait hanter les pratiques d’écriture nationales. À cet égard, on peut aussi refuser d’autres fantômes. Ainsi, après avoir observé comment la littérature anglaise venait hanter la production canadienne chez Robertson Davies, on pourrait aussi voir agir un autre spectre : celui de la littérature étasunienne. Dans « Phoenix, Phoenix, Light & Fire » (1980), James Ross se fait *porte-parole* de la critique et porte-échos à certaines fictions<sup>18</sup>, lorsque le narrateur canadien, qui est aussi éditeur, tente de devenir écrivain, il prend une « short story by Faulkner and re-wrote it in the style of Hawthorne, changing the names and location » (Ross, 1980 : 129). S’il sait ce qu’est la littérature *par principe*, il n’arrive pas pour autant à *être* écrivain, car il n’arrive pas à *être national*. Or, par l’intermédiaire de dossiers transmis par le fantôme de son père, il finira par être reconnu et trouver *sa place*...

---

<sup>17</sup> On pourrait établir un florilège étonnant de citations d’articles et d’ouvrages depuis les années 1980, où continuent à apparaître les mots « fantômes » et « héritage ». D’une certaine manière, cela peut se présenter comme une « méta-hantise », puisqu’en l’occurrence, ce qui est en arrière-plan, c’est la tentative préalable de « trouver les fantômes », et de les localiser dans le discours critique : exemple parmi tant d’autres de cette « méta-hantise », « Haunted by the rich anglophone tradition that is their heritage, Canadian writers have asserted the right to an existing language [...] » (Godard, 1986 : 59).

<sup>18</sup> C’est le cas notamment de *Surfacing* (1972) de Margaret Atwood, qui peut être relu sous l’angle d’une invasion des étasuniens sous le signe de la « normalité » et de la plate réalité.

Cette manière de défaire ce qui constitue la production culturelle nationale comporte un autre horizon de hantise : cette impression d'être invisible, qui traverse la littérature canadienne dans les années 1970 et 1980, à partir du moment où l'on n'a eu de cesse d'insister sur le processus de colonialisme culturel, du Royaume-Uni au voisin étasunien. Invisible? « Europeans think that we are just some more Americans » (Bowering, 1988 [1984] : 1), avançait ainsi, après bien d'autres, le Canadien Georges Bowering en 1984... « Americans don't seem to know that we are here », ajoutait Georges Bowering, ce qui peut aussi signifier que se retrouverait, de l'autre côté de la frontière, un même état d'esprit culturel. C'est, en quelque sorte, la réaction de Jeremy Sadness dans *Gone Indian* (1973) de Robert Kroetsch : lorsqu'après avoir admiré Grey Owl, il découvre finalement la supercherie de ses origines anglaises, avec l'impossibilité de se différencier du voisin étasunien, il ne peut que s'exclamer : « This whole damn country, I thought to myself, they're all trying to vanish into the air » (Kroetsch, 1973 : 91). Avec ce dernier exemple, on perçoit d'évidence qu'une telle situation matricielle, outre le schématisme mis en place pour les besoins de notre démonstration, entraîne dans son orbe des réactions principielles. En cette perspective, être conscient d'une certaine absence de reconnaissance « nationale », c'est aussi avoir la possibilité d'écrire le principe même de cette absence. « Canadians do worry about being invisible », ajoutait ainsi Georges Bowering, ce qui traduit une manière non pas de subir mais de rendre active l'absence de visibilité.

Cela permet d'éclairer le mouvement appelé « Southern Ontario Gothic », qui entendait prêter au nom *gothic* le pouvoir de mettre en scène l'aliénation sous couvert d'une représentation *de ce qui est*, avec les fantômes qui viennent de manière paradoxale nier la notion d'invisibilité (elle est en creux, non au centre de la représentation), manière d'ébranler l'horizontalité de la société. Cela permet, surtout, de dégager un horizon : tout ce qui relève de l'invisible va faire retour dans nombre de récits à effets de fantastique. Cette manière de *voir ce qui n'est pas* ne se situe pas seulement au niveau thématique (avec l'ajout de plans que l'on ne peut voir), mais aussi à un niveau métaphorique, où l'on peut attaquer les assises de la société canadienne, dans son rapport au passé et au voisin. La ligne de fuite reste alors une disparition programmée, que l'on peut aussi percevoir sur les doubles plans thématique et métaphorique.

L'invisibilité se conjugue donc avec la notion de disparition, au même titre que dans la production québécoise. La structure s'en trouve modifiée, à partir du

moment où l'on reprend ce qui caractérise la société canadienne, dans son rapport avec les valeurs du voisin étasunien, pour montrer ensuite que, si l'on maintient cette configuration, cela est appelé à disparaître. Cela peut tout aussi bien concerner le Grand Nord<sup>19</sup>, que la *wilderness* canadienne. Elle aussi deviendrait une valeur marchande, avec à la clé la possibilité de générer des fantômes<sup>20</sup> et des vengeances<sup>21</sup>. Ce qui semble s'imposer, c'est la force de déstructuration du libéralisme, que l'on retrouve aussi au niveau de l'expansion des mégalo-poles : on retrouve de plus en plus fréquemment depuis les années 1990 cette mainmise chez les écrivains et écrivaines canadiens des affres de la quotidienneté citadine. Une violence comme sans cause – donc délogée de tout horizon religieusement codifié – apparaît, reflétant l'apparition soudaine et l'expansion inconceptualisable des mégalo-poles : on peut sous cet angle parler de « gothique urbain ».

On peut alors revenir à la perception d'André Belleau sur le fantastique comme signe de maturité d'une société. Insistons surtout sur la perspective de Belleau concernant « ce qui sourdement la travaille ». Ce qui la travaille, ce ne sont donc pas uniquement les fondements, qui ressurgissent alors qu'ils avaient été enfouis ou cachés derrière des apparences qui n'appelaient pas de commentaires (la religion, la « pilarisation »...). Ce sont aussi les questions liées au devenir en regard non seulement de ces origines, mais aussi face à une autonomie économique et culturelle que l'on s'efforce de dessiner, et une production littéraire nationale en mal de nominalisation : que sont ainsi devenues les tentatives – à dessein politique, sous obédience esthétique, etc. – de donner une forme à cette entité diffractée qui a porté plusieurs noms, « Can. Lit. », « littérature canadienne française », ou « littérature québécoise », avec même des excroissances tel le « ROC » (Rest Of Canada)?

---

<sup>19</sup> Le Grand Nord pourrait être « acheté » et façonné par les Étasuniens, si l'on en suit par exemple « Wilderness Wild – A Sexual Saga of the Canadian North » (1980) de Fraser Sutherland, ou « The Night Swimmer » (1994) d'Edward D. Hoch.

<sup>20</sup> C'est le cas dans « Death By Landscape » (1992) de Margaret Atwood, où l'auteure va y rendre « invisible » (« vanish ») un personnage, avalé par le principe de « paysage » qui s'est substitué à celui de « nature », à partir du moment où cette dernière était devenue une « image culturelle » qui pouvait « vendre » le Canada : *supra*.

<sup>21</sup> On peut ainsi penser à « These Broken Wings » (1994) de Sean Doolittle : si l'on peut capturer les anges en Alberta, pour ensuite les revendre, la nature finit par se rebeller, et les anges s'adapteront aux modes de capture et feront disparaître ceux qui entendent les maîtriser. C'est le même mouvement de disparition et de vengeance qui opère dans « The Cold » (1991) d'Edo van Belkom, où un taxidermiste préoccupé par la rentabilité sera littéralement dépiauté par les animaux eux-mêmes, suivant le rite pratiqué sur ces animaux.

L'ensemble laisse la part belle à de l'inconceptualisable, et justifie d'une certaine manière l'orientation prise par les récits à effets de fantastique dans la production contemporaine, récits qui à leur tour se posent le problème de leurs origines. Car cet inconceptualisable concerne tout autant l'identité canadienne, la culture canadienne, que le gothique et le fantastique eux-mêmes. Ces récits se nourrissent de signes qui, désormais, ordonnent la société, mais qui laissent entrevoir la fragmentation et la bifacialité lorsque sont proposés des espaces surnuméraires dans les récits. Ils peuvent parfaitement renvoyer à une « loss of cultural memory/history from colonialism or migration or, alternatively, because of perceived illegitimacy in one's tenancy of the land » (Sugars, Turcotte, 2009 : XI). Ils peuvent aussi, puisque cette hantise reste « localisée », venir discuter le nationalisme et le postnationalisme canadien, en partant du principe que : « Canadian national identity still feeds upon the chimera of an originary, mythopoeitic idea of the nation, yet that chimera usually spawns is an uncanny, spectral otherness that keeps re-turning and haunting the nation at large » (Laouyene, 2009 : 137).

Cela permet de conjoindre les perspectives des deux côtés de la frontière linguistique, avec certes des marqueurs politiques différents, mais avec une surconscience qui dépasse largement celle qui est généralement perçue sous l'unique mode linguistique du côté québécois. Car il y a bien une surconscience générique qui se met en place : qu'il s'agisse de s'appropriier, par le carnavalesque ou le discours critique, le fantastique ou le gothique ; qu'il s'agisse de revendiquer le « réalisme magique » / *magic realism* pour décentrer le discours en passant par la marge<sup>22</sup> ; le fantomatique – et le discours qui va avec – domine<sup>23</sup>. D'une certaine manière, dans leurs relations / appropriations avec le fantastique et le gothique, les récits qui revendiquent ou jouent avec ce type de construction au Canada réensemencent « l'autre » par le prisme de cette norme étrangère qui, pour André Belleau, doit réussir « à NOUS dire à travers et malgré les normes de l'AUTRE » (Belleau, 1986 [1981] : 171).

<sup>22</sup> Si l'on en suit Jean-Pierre Durix, les écrivains canadiens ont trouvé leur modèle chez les écrivains latino-américains pour se démarquer de la « “Great” British tradition », « identified with conventionality » ce qui leur permettait de trouver un point d'ancrage avec un « “American” model that is not borrowed from the United States, a “superpower” with its own legacy of domination over Canada » (Durix, 1998 : 145).

<sup>23</sup> Cela permet aussi de faire dialoguer des récits qui affichent leur généricité avec des textes qui, pour se présenter en dehors de tout marqueur générique, n'en proposent pas moins des effets qui renvoient au manque, à la perte de sens et à la hantise.

## **Un discours conjoint et un contre-discours : Anne Hébert et Margaret Atwood**

Il ne s'agit donc pas d'essentialiser les genres, mais de voir que l'apparition de récits à effets de fantastique, et le discours qui les accompagne, jouent au Canada avec les mouvements aporétiques d'une autonomie littéraire et culturelle. Au moment où l'on construit des normes, où l'on établit des canons, les effets de fantastique peuvent les remettre en cause. En outre, la forme elle-même est investie d'un discours qui tente de stabiliser le système par les marges.

Mais, à partir du moment où il y a un discours, il va de soi que la *doxa* peut produire autant de textes fabriqués que de lectures faciles : des textes qui traduisent en contexte canadien un « genre » étranger dans ce qu'il aurait de plus repérable, et des critiques qui retrouvent dans ces textes les éléments « nationaux » les plus repérables.

Quel est alors le rôle des auteures dans cette dynamique? On partira ici d'un premier constat : l'univers qui entoure le fantastique et le gothique est essentiellement masculino-centré lorsqu'il apparaît au Canada, et il s'appuie sur une critique elle-même largement masculine.

On s'appuiera sur un deuxième constat : en 1990, lorsqu'Angèle Laferrière aborde « Les images de la féminité dans l'*Anthologie de la nouvelle et du fantastique québécois au XX<sup>e</sup> siècle* de Maurice Émond », l'approche paraît sans équivoque sur la mainmise des stéréotypes, avec pour destin de femmes « trois possibilités : figurante, victime ou, surtout, femme fatale ». Pour Laferrière, cela constituerait d'ailleurs un paradoxe, puisque « dans le cadre fantastique où presque tout tend vers le bouleversement, la transgression des constantes, des lois de notre monde rationnel, la femme se voit paradoxalement confinée, enfoncée davantage dans des rôles dévalorisants » (Laferrière, 1990 : 78). En outre, si elle étudie plus particulièrement cette anthologie, c'est bien parce que celle-ci tend à imposer les auteurs références, avec seulement 20 % de textes écrits par des femmes, ce qui fait écho aux études du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques dans l'imaginaire québécois (GRILFIQ) qui avançaient qu'à l'époque les femmes représentent 30 % de la production de récits fantastiques. Un même constat pourrait être fait pour l'anthologie *Not To Be Taken at Night* (1981).

Comment expliquer la présence désormais importante d'auteures canadiennes qui proposent des récits à effets de fantastique? Comment expliquer



que l'on retrouve de plus en plus de noms différents pour définir et délimiter ces récits? Les deux questions nous paraissent liées : au fur et à mesure que les paroles de femmes s'imposent pour déconstruire les stéréotypes, au fur et à mesure que le discours sur la *canadianness* et la « québécoisité » tend à se généraliser, un autre discours va finir par s'imposer, où l'hybridité devient la norme-étalon.

Deux auteures semblent particulièrement révélatrices de ce changement de perspective : Anne Hébert et Margaret Atwood, qui toutes deux vont intégrer et faire évoluer les canons. La première permet d'éclairer les linéaments d'une perspective femme qui s'impose dans les années 1970, alors que la seconde permet de montrer la liaison initiale entre l'écriture-femme et le nationalisme, pour tendre ensuite à une coalescence entre postféminisme et postnationalisme.

Pour Anne Hébert, sans reprendre ce qui est dit par Nathalie Watteyne en ces pages ni pouvoir rendre compte de la complexité du roman, on peut simplement rappeler, à la suite de la thèse sur Anne Hébert et Margaret Atwood publiée par Elodie Rousselot en 2013, l'intérêt porté par les deux auteures pour la mise au jour de ce qui historiquement a été oublié. En l'occurrence, il s'agissait pour elles d'apporter une perspective nouvelle à l'historiographie canadienne en prenant pour personnages centraux soit des « subalterns », soit des « limited biographies », avec une perspective femme. Ce faisant, avec la configuration de l'époque dans les années 1970, il apparaît presque évident de voir cette perspective se croiser avec les effets de fantastique qui, rappelons-le, permettent justement d'éclairer ce que la société a oublié.

Or, dans *Les enfants du Sabbat*, Anne Hébert va creuser le passé du Québec, par le biais de la religiosité refoulée par la sécularisation, ainsi que par le prisme d'une sexualité auparavant réprimée, et qui paraît désormais libérée. Si, de fait, avec la Révolution tranquille, on a effacé ce passé, il en reste des traces, que suit le roman. Bien plus, ces traces finissent par saturer le récit dans une sorte de frénésie, où l'on cherche à comprendre, à interpréter, en essayant de s'attacher à des signes. L'ambiguïté propose de la sorte une balance, qui n'est pas pour autant interprétative : elle est avant tout suspensive, et la violence du langage et des images l'emporte. Le roman d'Anne Hébert propose ainsi une force de la sidération qui, en un même mouvement, convoque des pans explicatifs pour mieux les refuser. On pourrait à cet égard s'attacher à suivre la perspective diabolique et en rester à l'image finale du « maître » rejoint par Julie : cette structure causalisée renverrait alors à des formes de fantastique « classique », qui

vient jouer avec la pan-signification d'un système de valeurs codifié refoulé. Or, le roman ne se contente pas de donner sa part au Diable, puisque la dialectique qui l'emporte, c'est celle du désir et de la voix du maître, le Diable en étant un avatar. Le roman présente, en effet, différentes tentatives de façonner et de maîtriser Julie, imposant des « voix d'autorité » (le prêtre, le médecin...) qui font entendre le concert d'une société québécoise au temps de la Grande Noirceur. À cela s'oppose la cacophonie du corps et un culte désordonné du sang. On comprend mieux sous cet angle la violence : langage et sexualité sont placés sous le signe de l'éruclation pour signifier une aliénation impossible à éradiquer, et d'une libération impossible à conceptualiser. La variété et la complexité des « rires fantastiques », où l'on n'a pas accès à l'intériorité de la sorcière, à en suivre la stimulante démonstration de Nathalie Watteyne, éclaire admirablement cette tension.

On peut dès lors comprendre le double regard du roman : il ne se contente pas de revenir sur le passé récent refoulé du Québec, il traduit aussi une autre forme de révolution, plus contemporaine à la rédaction du roman : celle du corps. La sorcière devient alors un signe ambivalent, qui traduit la multiplicité des points de vue. Anne Hébert peut à cet égard proposer une généalogie de la sorcière, remontant jusque « dans les vieux pays, en France » pour proposer une reterritorialisation « sur les terres nouvelles » (OC3<sup>24</sup> : 234). En parallèle, l'arrière-plan qui s'impose avec un tel signe, c'est l'héritage de la Corriveau, modulée et transformée *en œuvre* dans certains récits des années 1970, et qui sera repris par Anne Hébert elle-même dans sa pièce de théâtre *La cage* en 1990. Enfin, un tel signe s'inscrit pleinement dans le discours femme de l'époque, si l'on en suit Nathalie Watteyne, avec le carnavalesque au même titre que ce regard « parfaitement animal et insaisissable » (OC3 : 130) ou ce rire « fauve et sonore » (OC3 : 202) qui imposent une présence « autre ». Certes, cette présence « autre », on la retrouve dans certains autres récits fantastiques contemporains, notamment chez la Belge Monique Watteau, qui servira de valeur-étalon à Anne Richter lorsque cette dernière définira en 1984 « l'art sauvage » du fantastique féminin. Mais le tour de force d'Anne Hébert réside dans l'aspect suspensif du récit, qui se prête aux effets de fantastique, mais ne se résume pas pour autant au fantastique selon les canons en vigueur à l'époque : hors de tout didactisme et loin de renvoyer à des formes littéraires codifiées, tel le fantastique ou le roman

---

<sup>24</sup> Désormais, les références aux *Enfants du Sabbat* selon le troisième volume des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* seront notées OC3.

historique canonique, Anne Hébert multiplie les niveaux et les faisceaux interprétatifs, à partir du moment où elle s'attache à faire éclater le « signe sorcière » sous le poids d'une contemporanéité qui ne peut pas encore en assimiler la complexité. Le départ de Julie du couvent pour rejoindre ce « jeune homme, grand et sec, vêtu d'un manteau noir, étriqué, un feutre enfoncé sur les yeux » (*OC3* : 240) peut ainsi marquer l'entrée de Julie dans un Québec désormais libéré. Mais, à partir du moment où l'on ne sait si son départ du couvent est le fruit de sa propre volonté ou s'il est intimé par celui qui l'attend, la dialectique du désir et de la voix du maître reste en suspens. L'irrésolution proposée par Anne Hébert peut presque apparaître comme aporétique en regard des esthétiques et des discours qui tentent, en cette période, de cerner la perspective genrée, selon le terme désormais en vigueur. Esthétique et discours fonctionnent, à en suivre Anne Hébert, en silos, alors que son roman alterne et laisse en suspens les points de vue : « Si vous croyez au Diable, vous direz que [l'homme qui l'attend] est le Diable ; si vous croyez à la psychanalyse, vous direz que c'est un fantasme, et si vous êtes enraciné sur la terre, que vous êtes réaliste, vous direz que c'est son amant » (Hébert, dans Dubé, Émond et Vandendorpe, 1978 : 34). Cet entrelacement des perspectives apparaît alors comme la seule ligne de fuite possible pour rendre compte du « devenir femme » au Québec dans cette phase de transition impossible à conceptualiser.

Les réactions de certains critiques traduisent, par leur incompréhension ou par les supposés manques qu'ils relèvent dans le récit, ce sur quoi travaille *Les enfants du Sabbat*. Ainsi, lorsque Jacques Godbout regrette le manque d'épaisseur des « renseignements historiques dans la fiction » (Godbout, 1975 : 70), il refuse au roman la volonté de dépasser un ancrage historique qui déboucherait sur une approche didactique de la Grande Noirceur, au détriment de l'éclatement des perspectives. À l'inverse, lorsque Jocelyne Felx reproche à Anne Hébert de « hanter les recoins fantômes de nos consciences » par la peinture du « monde rétrograde du couvent d'autrefois » (Felx, 1975 : 25), elle ne perçoit pas la force nouvelle de cette hantise. Nostalgie d'un monde refoulé où l'on pouvait tout indexer, c'est l'horizon de l'offuscation d'Irène Dubé-Pelletier face aux « défoulements psycho-pathologiques d'une sexualité étalée comme une 'boucherie' » (1976 : 18). Or, ce sur quoi travaille le roman, c'est bien le dialogue rendu impossible, ou pour le moins insaisissable, entre le passé et le présent. Certes, il y a la hantise de la Grande Noirceur. Mais les fantômes qui hantent le récit d'Anne Hébert sont aussi contemporains, et ils prennent la forme de films qui importent dans le cadre citadin des malédictions

déterritorialisées (*Rosemary's Baby*, *The Exorcist...*), ou qui creusent à même le sol pour retrouver des croyances autochtones enterrées (*Poltergeist...*). Surtout, avec cette « sexualité étalée comme une 'boucherie' », que l'on nourrit littéralement par le sang (voir *OC3* : 201), Anne Hébert garde en ligne de mire la figure du vampire, qui sera mise en scène dans le roman suivant, en 1980, *Héloïse*.

Ce roman doit être abordé, selon nous, comme le contrepoint des *Enfants du Sabbat*. Anne Hébert affiche dans *Héloïse* des effets de fantastique qui, en optant pour la figure du vampire, s'inscrivent dans une tradition européenne. L'auteure épouse alors ce cadre, en dessinant dans le roman une cartographie du désir qui se superpose à une double cartographie parisienne (la ville et son Métro). Certes, s'il ne s'agit pas de « fanged Carpathian vampires », si l'on ne retrouve pas de « fog-shrouded ruins, chain-rattling spirits or forbidden eldritch tomes » (*supra*), la volonté de Christine de se rendre au Canada, sitôt le mariage prononcé, peut paraître comme une ligne de fuite vers ce « too matter-of-fact country for such supernaturals to visit » (*supra*). Il y aurait donc, pour Anne Hébert, une extranéité du « conte fantastique », qui serait une forme importée, si l'on s'en réfère notamment à la dédicace du récit à son frère Pierre : « Ce conte fantastique qui te rappellera peut-être les récits de notre enfance, le Petit Chaperon Rouge ou la Chute de la Maison Usher »<sup>25</sup>. Mais la genèse du roman, qui était au départ un scénario de film, permet de mieux dégager l'horizon du récit, et son rapport avec *Les enfants du Sabbat*. Le titre initial était, en effet, *Pour le meilleur et pour le pire*. Anne Hébert entendait par là placer au centre de son histoire le mariage de Bernard et Christine. Le second titre envisagé était *Héloïse ou Le temps éclaté*. On retrouve donc le changement de points de vue, avec la focalisation sur celle qui rend impossible le devenir du mariage entre Bernard et Christine. Mais l'on retrouve aussi ces jeux de la mémoire, qui travaillent en cette période les récits canadiens à effets de fantastique. Or, dans *Héloïse*, il s'agit bien de disloquer le temps, et de creuser le récit non seulement par des costumes qui renvoient de manière incongrue à une autre époque, mais aussi par des références culturelles ancrées dans une période révolue. La cérémonie du mariage est éloquente sur ce point :

L'orgue sonne. Les cloches carillonnent. La mariée, chaussée de ballerines, a l'air de vouloir danser Giselle. Robe mousseuse à mi-mollets. Sur ces

---

<sup>25</sup> Dédicace manuscrite à Pierre, *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980 (Fonds Anne-Hébert de l'Université de Sherbrooke).

cheveux courts une couronne de roses blanches. Le marié semble échappé d'une comédie de Labiche. Longue redingote, chapeau haut de forme. (OC3<sup>26</sup> : 283)

Il y aurait donc une volonté d'arrachement au passé, grevée par des personnes qui « sont attachées au vieux style » (OC3 : 284). Les vampires, Héloïse et Bottereau, littéralisent cette persistance du passé dans le présent.

Ce faisant, Anne Hébert propose un récit qui se construit par la dynamique de la mémoire du genre. En plaçant ainsi comme centre de gravité le mariage, elle revient aux sources mêmes du récit de vampire qui, nous l'avons vu ailleurs, gravite autour de la notion de « mariage catastrophique ». Encore convient-il de préciser ce que nous entendons par une telle expression. Il importe de souligner qu'un mariage impossible, raté ou empêché n'est pas obligatoirement un mariage « catastrophique », puisqu'il y faut de la violence, physique et psychologique, qui renvoie à un « ailleurs » du présent historique<sup>27</sup>. Cela dépasse donc la tension entre les sphères publiques et privées, pour renvoyer à deux dimensions conjointes : le passé lié au sacré, avec une sphère supra-naturelle. En ligne de fond, s'écartant du marivaudage ou du « pittoresque », c'est l'aspect sacramentel du mariage qui s'impose, et l'évacuation ou les modulations du mariage comme sacrement permettent de relire la violence de l'entrée dans la modernité. Or, les premiers récits de vampire ne cessent de présenter des avatars de mariage catastrophique. Il ne s'agit pas pour autant de ramener les récits d'Anne Hébert à une réalité sociohistorique qui n'est plus la sienne. Mais il apparaît important de voir comment elle renouvelle le mariage catastrophique. Dans *Les enfants du Sabbat*, sur fond de sécularisation, elle présentait une autre forme de mariage catastrophique, avec le mariage de Julie avec Dieu lorsqu'elle rentre dans les ordres. Dans *Héloïse*, si la dimension sacrée est moins prégnante que dans *Les enfants du Sabbat*, Anne Hébert renouvelle ce type de récit en proposant un entrelacement de séductions mortifères. Autrement dit, il ne s'agit pas de s'attacher uniquement à Héloïse, et de placer sa « douceur terrifiante » et son « charme pervers » (OC3 : 326) dans le sillage des figures stéréotypées mentionnées notamment par Angèle Laferrière (*supra*). Le regard doit aussi être porté sur Bottereau, « à mine patibulaire » (OC3 : 321), qui place sous son joug Christine, « dépenaillée et complètement indifférente » (OC3 : 327). Pour le

<sup>26</sup> Désormais, les références à *Héloïse* selon le troisième volume des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* seront également notées OC3.

<sup>27</sup> Le « mariage catastrophique » n'est pas seulement un pivot diégétique : il apparaît comme un tenseur, qui permet d'assimiler les effets des récits en regard de la sécularisation.

meilleur et pour le pire et Le temps éclaté : les titres envisagés éclairent parfaitement l'horizon du récit : si l'on efface le signe Héloïse, on retrouve bien ce jeu avec une double mémoire du genre. D'un côté, Anne Hébert renvoie effectivement aux conventions du récit de vampire (elle accentue d'ailleurs les références « classiques » lorsqu'elle reprend le scénario pour en faire un roman). De l'autre, elle joue avec les conventions patriarcales, avec la figure de la femme tentatrice. Elle refuse cependant d'en rester à ce seul pendant, ou son inverse masculin avec le vampire romantique, puisqu'elle propose un système quadrangulaire où l'un façonne l'une, et l'une façonne l'un. Cela permet de revenir sur le mariage au cœur du récit. Ce qu'il traduit, c'est l'absence de force sacramentelle : il n'y a plus d'ailleurs supra-naturel qui serait représenté par le mariage. Avec Héloïse et Bottereau, l'ailleurs est dans le présent même : il le mine et le déconstruit. Bien plus qu'un système de balancier entre la mort et la vie, que pourraient représenter Héloïse et Christine (*OC3* : 319), le signe des temps, pour Anne Hébert, c'est que la mort est dans le vivant, à partir du moment où les frontières, notamment par le biais de la sécularisation, sont abolies :

Le temps est éclaté. Les morts sont lâchés parmi nous. Yeux refaits, voix reconstituées, squelettes assemblés de nouveau, il se mêle à la foule, sans qu'on y prenne garde. L'époque étant propice à ce genre d'apparitions de costumes surannés. (*OC3* : 312)

Avec ce croisement des séductions et des attractions ainsi que la concaténation temporelle, on peut mieux entendre la musique contrapuntique d'*Héloïse* en regard de la cacophonie des *Enfants du Sabbat* : sortir de la Grande Noirceur pour laisser parler le corps, c'est retrouver d'autres forces coercitives de domination, c'est voyager entre le dessus et le dessous, c'est vivre un passé dans le présent, ou un présent lié inextricablement au passé, à l'image d'Héloïse qui « dure et s'éternise » (*OC3* : 326).

Comment expliquer l'expansion d'une écriture-femme au moment où s'imposent les récits à effets de fantastique au Canada? Comment expliquer cette tentation d'Anne Hébert pour les effets de fantastique à ce moment de sa carrière? On peut être tenté de céder à l'amalgame, facile, qui consisterait à croire que « both Canada as a nation and women within Canada have to write themselves into existence » (Steenman-Marcusse, 2002 : 7), avec la part d'inconceptualisable qui va avec. Cela n'est pas sans renvoyer au *survival* de Margaret Atwood. Or, si l'on prend en considération la postérité de Margaret Atwood des années 1970

aux années 1990, on peut donner à voir comment elle entérine cet amalgame, avant de le dépasser, créant ainsi une voie différente.

En un premier temps, on assiste notamment dans son recueil de poésie, *The Journals of Susanna Moodie* (1970), à la « résurrection » d'une figure morte dans le Toronto contemporain, afin de réactualiser la *wilderness*, en trouvant un fantôme qui avait tenté de l'habiter. Puis, dans son roman *Survival*, qu'elle situe dans la lignée du fantastique de Henry James, elle insémine et dissémine la « culture canadienne », au gré d'un fantôme personnel, celui de son père, et fait ressortir la complexité des liens filiaux, avec l'ambivalence de la paternité et de la maternité<sup>28</sup>. En écho, son troisième roman, *Lady Oracle* (1976), vient doubler *Survival*, par l'imbrication d'éléments gothiques dans un récit qui affiche une ambition « réaliste » : s'il s'agit ici d'une auteure de romans gothiques, ce que Joan écrit – et décrit – finit par contaminer l'autre plan de la narration, à la lisière de la métalepse. Joan commente de la sorte les conventions du roman gothique, avec une position particulière des femmes dans les formes classiques de ce type de récit (Fleenor, 1983), pour les ajuster en fonction de sa vie propre, ce qui permet de réfléchir la position contemporaine de la femme, avec une « vérité » impossible à trouver, car inconceptualisable : « This was the reason I fabricated my life, time after time ; the truth was not convincing » (Atwood, 1976 : 150). Dès lors, ce type de « doublage » permet de refléter, d'une part, toutes les tentatives préalables au Canada anglophone de mise à distance et de mise en crise de l'influence anglaise<sup>29</sup>. Cela permet, d'autre part, de voir comment cette manière d'enterrer les influences par le principe de la métalepse ouvre un espace interstitiel dans lequel vient s'inscrire ce récit et dans lequel vont désormais s'inscrire les autres récits de Margaret Atwood. Il s'agit bien de jouer avec l'invisible, de jouer avec la programmation de la disparition, et de brouiller les frontières, voire de les inverser, entre la réalité et le fantomatique : « The trick

---

<sup>28</sup> Dès la réception de *Surfacing* en 1972, ce qui a surtout été mis de l'avant, c'est le côté féministe et postféministe de sa production, notamment aux États-Unis : voir sur ce point McCombs (1988 : 1-28), ainsi que Templin (2011 : 102-135 ; notamment, pour tout ce qui relève du féminisme : 118-124). À l'inverse, on notera qu'au Royaume-Uni les lectures de Margaret Atwood accentuent le clivage Canada/États-Unis, exacerbant même un regard critique porté par Margaret Atwood sur les États-Unis : pour Cynthia Sugars, cette configuration répond à la conception du Canada comme « a location of desire », ce qui revient à dire « a vacant space onto which can be projected various fantasies of (post) imperial desire » (Sugars, 1999 : 93).

<sup>29</sup> Si l'on se souvient du passage ici proposé sur Robertson Davies, il n'est pas négligeable de préciser que Margaret Atwood accorde en cette période une grande importance à la production de cet écrivain.

was to disappear without a trace, leaving behind me the shadow of a corpse, a shadow everyone would mistake for solid reality » (Atwood, 1976 : 7).

La fin des années 1980 et les années 1990 semblent ensuite porteuses d'une parole mortifère chez l'écrivaine. Elle est en effet à un carrefour : après une phase autocentrée qui consistait en l'internalisation de la culture canadienne, la reconnaissance mondiale avec *The Handmaid's Tale* (1985) l'oblige à reconsidérer les constituants d'une fiction construite sur un « ici » en opposition à un « ailleurs ». C'est en quelque sorte une phase postnationaliste, et sa fiction peut permettre de comprendre l'étonnant revirement opéré en 1995 dans *The New Oxford Book of Canadian Short Stories* lorsque, détournant ses propos de 1986 dans *The Oxford Book of Canadian Short Stories*<sup>30</sup>, elle avance que « we gave up a long time ago trying to isolate the gene for Canadianness » (Atwood et Weaver, 1995 : XIII). On peut suivre ce passage « à l'extérieur » – l'affermissement d'un postnationalisme – par l'intermédiaire de deux romans, *Cat's Eye* (1988) et *The Robber Bride* (1993), ainsi qu'un recueil de nouvelles, *Wilderness Tips* (1991).

Dans *Cat's Eye*, Margaret Atwood va reprendre nombre d'éléments développés dans *Survival*, et qui inséminaient sa fiction, pour les réensemencer par le prisme d'un jeu de perspectives : Elaine Risley, peintre célèbre et institutionnalisée, hantée par la figure de Cordelia, va en effet reconstruire son passé pour finalement proposer de nouvelles lectures autoréférentielles de sa production artistique, commentée par d'autres selon ce que cela *devrait* représenter symboliquement, en regard des lignes de force du champ artistique en vigueur. Ce qui structure le roman, c'est le temps éclaté, avec cette manière d'imbriquer futur, présent et passé par des visions et un dialogue avec les fantômes. La narratrice tente d'échapper à Toronto comme lieu du pur présent, avec cette impression de ne plus pouvoir penser et dialoguer (« I move through the days like a zombie, going from one hour to the next without direction », Atwood, 2007 [1988] : 304), cernée qu'elle est par les discours idéologiques (dont le féminisme), nationalistes (avec le regard « traditionnel » sur les origines et le rapport aux États-Unis), culturels et artistiques, fermés sur eux-mêmes. Il s'agit donc, le roman ne cesse de le répéter, d'échapper au temps, de le disloquer. Pour ce faire, il faut d'abord se retrouver au milieu des morts, nager avec eux,

---

<sup>30</sup> En 1986, Margaret Atwood avançait que si l'on ne pouvait dégager « individuellement » des nouvelles sélectionnées une « essence canadienne », il n'en était pas moins possible de trouver des généralisations si on les prenait « as a body of work », la situation coloniale et le rapport à la *wilderness*, où les Autochtones ont été « effacés », qui permettent de dégager des points de contact : voir Atwood (1986 : XIII-XVII).



comme dans cette crique : « It's water made from the dead people, dissolved and clear, and I am standing in it » (188). C'est la sensation du temps. Toronto devient alors pour elle hanté, et elle doit comprendre désormais, avec le dialogue ainsi engagé, comment elle peut changer le rapport aux morts :

We've rejected that easy flow between dimensions: we want the dead unmentionable, we refuse to name them, we refuse to feed them. Our dead as a result are thinner, greyer, harder to hear, and hungrier. (387)

Il lui restera alors à neutraliser les discours pour reprendre possession de sa création, en laissant entendre dans le futur la voix des morts.

Ce principe de dépossession et de « voix des maîtres », inextricablement lié à un retour du référent selon sa labilité conjoncturelle et psychobiographique, est ensuite au cœur d'une nouvelle cardinale, qui permet de comprendre le renversement de perspective qui s'opère alors : « Death By Landscape » (1990). Dans cette dernière, sous couvert d'un récit de fantôme, Margaret Atwood va mettre en crise l'intégralité de l'histoire de la *wilderness* au Canada, histoire à laquelle elle avait elle-même contribué de manière circonstanciée et circonstancielle par l'entremise notamment de *Survival* : dans « Death By Landscape », reprenant notamment la relecture par Charna du « Group of Seven » dans *Cat's Eye* (405), elle propose une nature qui « avale », car on l'a transformée en « paysage culturel »<sup>31</sup>.

La nouvelle est en quelque sorte le pendant de « Wilderness Tips », où les référents littéraires désamorçés sous le mode « fantastique » sont repris dans un récit « réaliste » qui intègre le multiculturalisme canadien. Cet héritage est au cœur de *The Robber Bride* qui, sur le plan analogique et référentiel, sans jamais dé-réaliser le récit, fait alterner les jeux de comparaison avec les vampires (Atwood, 1994 [1993] : 178, 408, 438), les zombies (184) ainsi que la créature de Frankenstein, cette fois féminisée, mêlant les côtés « façonnant » et « façonné » : « My own monster, thinks Roz. I think I could control her. Then she broke loose » (95) ; « Still, Roz can picture the stitch marks, the needle tracks, where the Frankenstein doctors have been at work » (102). Cela porte échos à un retour masculin de la figure, réduite à la quotidienneté de la vie conjugale ;

---

<sup>31</sup> Pour compléter la perspective ici engagée, et voir l'importance de cette nouvelle sur le plan de l'évolution des récits de fantômes canadiens et du rapport à la *wilderness*, nous nous permettons de renvoyer à Huftier (2018).

« [West's pyjamas] they lend him an untended hair, like that of Frankenstein monster » (192).

Pourquoi Margaret Atwood revisite-t-elle ces figures? Pour les prendre pleinement en charge, il convient de revenir sur les trois personnages, Charis, Tony et Roz, qui vivent avec leurs fantômes et leurs reliques, tant personnelles (les guerres conjugales, et les guerres avec la mère) qu'historiques (la guerre de 1812, la Rébellion de 1837, l'Antiquité, les batailles qui ont fondé l'Europe, etc.) Chacune évolue en fonction de rituels et de discours renvoyant à des valeurs (dont le féminisme, 25, ainsi que l'identité nationale, 88). Elles représentent donc bien des discours et des positionnements, avec une volonté de commenter et d'expliquer le (petit) monde qui les entoure et les façonne. Le point de contact et de fracture entre les trois personnages réside dans la personnalité insaisissable de Zenia. C'est cette dernière qui va modeler les figures renvoyant à la pensée du fantastique : elle ne se définit que par l'alternance de points de vue qu'elle représente. Dès lors, ce que brise Zenia, ce sont les discours et les positionnements, pour laisser place au pouvoir de la fiction.

Margaret Atwood hypostasie de la sorte la figure du double, qu'elle n'avait cessé d'utiliser, afin de passer au stade d'une démultiplication de points de vue par l'entrechoc de plans culturels et de situations historiques au départ antagonistes, et qui, finalement, fusionnent, pour aboutir à l'idée de recréation permanente. Situait ce récit dans Toronto, elle dépasse tout ce qui relève des « *romantic English images of Canada* » (136) et « l'étrangeté » des États-Unis (210), elle absorbe les origines (finnoises, russes, écossaises, irlandaises, françaises, grecques, hongroises, etc., selon la démultiplication ludique dans le roman) pour trouver désormais « l'ailleurs » dans « l'ici ». Elle peut dès lors faire dialoguer postcolonialisme, postféminisme et postnationalisme : Margaret Atwood propose un synchronisme entre le sexe, la mort et la guerre, qui quintessencient ces discours et ces « champs de valeurs »<sup>32</sup>.

Elle dépasse même les « genres », puisqu'elle récupère non seulement des figures propres au fantastique, mais aussi des éléments-clés du roman policier et d'espionnage, et joue avec des références à la science-fiction canonique. Le grand tour de force de Margaret Atwood réside dans cette écriture d'une fiction qui non seulement joue avec la fiction, mais, surtout, s'assume pleinement en tant que telle, et qui s'oppose à toute forme de discours : il ne s'agit pas de trouver

---

<sup>32</sup> « Sex, death, and war. Synchronicity » (Atwood, 1994 [1993] : 201).

une quelconque vérité (« As for the truth about her, it lies out of a reach, because – according to the records, at any rate – she was never even born », 461), mais de jouer avec les fantômes, de raconter et se raconter (« That’s what they will do, increasingly in their lives : tell stories. Tonight their stories will be about Zenia »), sans jamais essentialiser (« Was she in any way like us? thinks Tony. Or, to put it the other way around : Are we in any way like her? », 470). C’est dans ce lieu de la fictionnalisation a-téléologique ainsi créé que viennent s’inscrire le pouvoir des *figures* : elles se construisent à partir de discours, pour mieux en montrer les failles par l’éclatement des points de vue. Certes, Margaret Atwood peut ensuite proposer *Alias Grace* (1996), qui semble faire retour sur le passé-femme du Canada. Mais c’est pour mieux dépasser la « vérité » historique (« But do the stories of history really teach anything at all? In a general sense, thinks Tony, probably not », 462) par la problématique renouvelée des points de vue et du rapport aux maîtres : avec une sexualité « rentrée » qui contraste avec l’éruption des *Enfants du Sabbat*, elle s’attache, comme Anne Hébert (à l’exception significative d’*Héloïse*), à une figure subalterne pour montrer que, de manière fantomatique, celle-ci peut parfaitement grever la parole des maîtres. Le médecin peut ainsi apparaître comme le jouet de Grace, qui le lui rend bien.

Ce récit présente *une pensée des effets de fantastique*. Au même titre que *Robber Bride*, qui joue avec les figures traditionnelles du fantastique, *Alias Grace* détourne les conventions du gothique pour les dépasser.

C’est le propre de la production de Margaret Atwood, qui se nourrit tant des autres (les fictions et les discours qui les entourent) que d’elle-même pour alimenter la perspective réflexive de ses écrits. À cet égard, on peut aisément retrouver chez Margaret Atwood non pas seulement des marqueurs – thématiques ou stylistiques –, mais des reprises de certaines scènes, de certains actes de parole, ainsi que des retours problématiques sur des œuvres et des récits qui apparaissaient, à un moment donné, délimiter son horizon<sup>33</sup>. Ce travestissement porteur – avec cette auto-textualité tout à la fois montrée et masquée – relève selon nous d’un

---

<sup>33</sup> Ce procédé est exemplaire dans *Robber Bride*, qui ne cesse de reprendre, au niveau du langage, la thématique et les métaphores de *Surfacing*. Bien plus, cette reprise est déplacée, puisqu’il s’agit alors de donner à voir la violence conjugale, celle entre femmes, et celle avec la mère, ce qui contraste avec la maternité et le rapport avec le père dans le premier roman cité. Pour être plus explicite avec ce système de repris-donné qui joue avec le principe d’intérieur/extérieur dans *Robber Bride*, Margaret Atwood en arrive même à inverser l’image, s’agissant du lac Ontario : « Karen was gone. But the lake was inside Charis really, so that’s where Karen was too. Down deep » (Atwood, 1994 [1993] : 265). Charis va ensuite revenir à la surface (« come to the surface », 266), avant la mise en crise de sa maternité et l’avortement, comme en miroir inversé avec *Surfacing*.

réensemencement mortifère qui entend brouiller l'univers de réception, le paradoxe nodal résidant justement dans la mise en crise de cet univers de réception. Le rapport à l'Histoire et au passé « national » faisant partie intégrante du système culturel qui permet de lire Margaret Atwood comme représentante de la « culture canadienne », va être brouillé, de même que le rapport aux origines, en reprenant et en détournant l'historicité de certaines figures marquantes de sa production initiale – notamment le « personnage » de Susanna Moodie dans *Blind Assassin* (2000) –, mais aussi en décalant la perspective autobiographique, avec l'intégration d'éléments qui renvoient à l'enfance, de manière bien trop appuyée pour ne pas être suspecte. Le système de re-connaissance, jouant d'une transparence trompeuse et s'agrégeant à la surface trompeuse de la topographie, met alors en crise, par la facticité, la construction d'un passé culturel fondateur, avec la mise en branle d'une reconstruction permanente du présent par le simple fait de redire ce passé : le redire, c'est tout simplement le changer, créer une autre lisière. Susanna Moodie ne cesse de mourir et de revenir<sup>34</sup>.

Ce faisant, Margaret Atwood annonce non seulement le dépassement postnational, mais elle préfigure aussi l'éclatement des marqueurs génériques. L'écriture-femme va bientôt s'en emparer.

•

À elles seules, ces deux auteures permettent de mieux comprendre la logique particulière des récits à effets de fantastique écrits par des femmes des années 1970 aux années 1990. Sans vouloir les placer tous à l'aune d'une libération impossible à conceptualiser, avec la persistance d'un passé refoulé, on ne peut être que frappé par l'apparition de récits qui vont faire la part belle, au même titre que *Les enfants du Sabbat*, à l'inceste, à l'avortement et, de manière générale, à la sexualité qui franchit de nouvelles frontières<sup>35</sup>. On peut être tout autant sidéré par le rôle structurant du mariage comme pivot de nombreux récits à effets de fantastique en cette période. Reflétant aussi les incursions épisodiques d'Anne Hébert et Margaret Atwood dans les contrées des récits à effets de fantastique, des auteures centrées par ailleurs de manière « réaliste » sur les affres du mariage (à l'exemple d'Audrey Thomas, qui dépeint tout ce qui relève des rituels, des espoirs et des déceptions, avec le système patriarcal) ou les sentiments liés à

<sup>34</sup> Margaret Atwood annonce à ce titre avoir « découvert » Grace Marks (et l'avoir ensuite « déterrée » dans *Alias Grace*) dans *Life in the Clearings* (1853) de Susanna Moodie (Atwood, 1996 : 462).

<sup>35</sup> L'exemple le plus probant est celui de Nancy Kilpatrick, avec un mélange entre les effets de fantastique et une sexualité où les tabous n'existent plus, ce qui propose une force de la sidération par le corps et un renversement complet des voix des maîtres.

l'adoption et les liens familiaux (à l'exemple de *Can You Wave Bye, Bye Baby?* [1999] d'Elyse Gasco) vont refléter l'aspect inconceptualisable de ces optiques dans des récits à effets de fantastique : « Joseph and His Brother » pour Audrey Thomas, « These Are Ghost Stories » (1997) pour Elyse Gasco.

Certes, il ne s'agit pas de faire d'Anne Hébert et Margaret Atwood les auteures sur lesquelles viendraient *exclusivement* s'indexer des expériences littéraires de femmes des années 1970 aux années 1990. Mais elles permettent en tout cas de pleinement les *réfléchir*, et d'en comprendre l'évolution. Elles cristallisent les nouveaux thèmes de ce que l'on appelle le *female gothic*, avec « the freakishness of the female body, fear and disgust, guilt and anxiety in connection with pregnancy, childbirth and maternity » (Marinovich, 1994 : 194-195). Elles permettent d'établir des lignes de force, avec parfois des auteures qui viennent presque éclairer de manière didactique le *survival* défini par Margaret Atwood et développé dans ses premiers récits<sup>36</sup>.

Surtout, ce qu'elles préfigurent, c'est l'intégration, au cœur même des intrigues, de la filiation européenne. Il s'agit désormais de l'aborder comme jeu assumé avec les origines. C'est le postnationalisme développé par Margaret Atwood à partir des années 1990 qui permet de prendre la pleine mesure de ce métissage. Et c'est l'érucciation chère aux *Enfants du Sabbat* que l'on retrouve aussi chez des auteures qui jouent avec les origines. Pour bien embrasser l'horizon ainsi dégagé au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, il suffit de penser à la dominatrice qu'est *L'Ange écarlate* (2000) de Natasha Beaulieu, avec la quête de l'origine des vampires dans un Londres d'il y a trois siècles ; ou à la figure tutélaire du père, James Pipper, qui entraîne dans son orbe inceste et molestation familiale, avec un retour aux origines écossaises pour l'intrigue gothique en Nouvelle-Écosse dans *Fall On Your Knees* (1996) d'Ann-Marie MacDonald.

On peut mieux saisir ce qui va constituer le creuset des récits ultra-contemporains, si l'on en juge par la teneur des articles ci-après proposés : l'hybridité. À l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, gothique et fantastique sont devenus des discours, qui apportent des schèmes, et une certaine forme de schématisation, au même titre que les discours, qu'ils intègrent et reflètent, sur le (post)nationalisme, le postcolonialisme et le (post)féminisme. Ils constituent la nouvelle

---

<sup>36</sup> Lecture pourrait être faite en ce sens, par exemple, du « Emancipation » (1994) de Cindie Geddes, voire des récits de vampires de Nancy Baker, avec la confrontation dans *Night Inside* (1994) des territoires urbains et de la *wilderness* domestiquée : les vampires s'y nourrissent littéralement de la « scène gothique » de Queen Street dans Toronto, avant de se nourrir du sang des élans de Banff, devenu le haut lieu de visite de la *wilderness* en Alberta.

encyclopédie des lecteurs et lectrices. Les récits peuvent sous cet angle intégrer des « pans de discours », reconnaissables en tant que tels (sous la forme d'appels d'évidence), et construire ce que l'on nommera des « melting-plots », avec en paratexte un jeu parfois étourdissant des étiquettes, au gré du *magical realism*, des *speculative fiction*, de la réécriture de contes, de la fiction postapocalyptique, du néo-fantastique... Ce qui est sûr, pourtant, c'est que l'on retrouve des effets de fantastique, peu importe l'horizon imaginaire. Comment expliquer cette persistance, sans que cela renvoie forcément à un ancrage générique? Peut-être bien parce que, sous ce signe des temps et de l'éclatement, les effets de fantastique permettraient de conjoindre les temporalités (le hors-temps des contes, le futur postapocalyptique, le passé du réalisme magique, etc.), avec les peurs et les fascinations inconceptualisables autour de ce qui était, de ce qui est (en nous) et de ce qui peut advenir. Il s'agit toujours de retrouver l'origine de son espace...

### **Un lieu à soi? Fantastique, femmes et Canada...**

En conclusion de cette approche d'un fantastique en héritage au Canada, et la *mise en œuvre* de cet héritage par Anne Hébert et Margaret Atwood, on peut revenir sur le constat initial avec l'association entre fantastique, femmes et Canada qui ne va pas de soi, et notre volonté ensuite d'y percevoir un jeu lorsque les termes s'entrechoquent.

À l'orée de ce numéro conjoint d'*Otrante* et des *Cahiers Anne-Hébert*, on trouve chez Margaret Atwood un passage qui nous semble révélateur de ce jeu, et qui pourrait alors définir l'optique dégagée dans ce numéro pour les auteures contemporaines.

« I could do without all the fake body parts around here » (Atwood, 2007 [1988] : 414), avance Elaine Risley, la narratrice de *Cat's Eye* (1988). Au cœur même de son appartement, qui lui est familier et qui pourtant secrète des couches d'elle-même inconceptualisables et impossibles à homogénéiser, Elaine Risley éprouve la faillibilité d'un système qui appréhenderait et expliquerait le monde par le règne de l'un et l'indivis. Elle éprouve alors un sentiment de fantastique, où la vision de corps disloqués renvoie à sa perception d'un temps éclaté, avec l'impossibilité de retrouver l'origine de son espace. Cependant, dans le roman, l'apparition n'est que de l'ordre du langage. Autrement dit, Elaine vit ce qu'elle ressent, mais ce qu'elle ressent ne prend pas vie en dehors d'elle-même : si elle dialogue dans le roman avec ses fantômes, ceux-ci restent invisibles aux yeux de

la société. Or, les effets de fantastique consistent à donner une forme à cet espace surnuméraire, qui est la présence de « l'autre », ce que la société oblitère.

Pourquoi, dès lors, prendre pour mesure de ce numéro un roman qui ne s'apparente pas aux récits fantastiques? Tout simplement parce que Margaret Atwood propose ici une métaphore magistrale de la liaison entre fantastique, femmes et Canada.

Elle propose, en premier lieu, avec l'expérience d'Elaine, *une pensée du fantastique*, qui consisterait à imposer dans les textes un impensable mais pourtant là, où l'unité (de sens, de discours...) n'a plus de prise. Le fantastique, c'est quand on ne peut plus dire *comme* : ce sont ici *comme* des corps démembrés, et il suffirait de supprimer la comparaison pour transformer ce sentiment de fantastique (c'est l'expérience d'Elaine) en effet de fantastique.

Atwood propose, en second lieu, une redéfinition de l'espace de la narratrice, prisonnière des discours qui l'entourent, et qui tentent de neutraliser, voire de façonner son identité. Cela concerne, dans le récit, tout autant les approches artistiques que féministes : si elle s'est libérée du système patriarcal, peut-être s'est-elle retrouvée ensuite enfermée dans des formes de dogmatisme. Atwood montre ainsi le danger d'un « discours de genre », qui s'opposerait à une « écriture-femme », pour faire référence à Béatrice Didier, où l'on refuse l'unité et l'essentialisation au profit de la pluralité des points de vue et l'empilement des identités. C'est l'expérience d'Elaine lorsqu'elle dialogue avec ses fantômes.

Elle propose, enfin, une miniaturisation de l'espace canadien, comme lieu démembré des identités. Cela renvoie non seulement aux origines européennes, mais aussi au rapport avec les Autochtones, et au rapport entre les communautés linguistiques et entre provinces. En ligne de mire, aussi, se trouve la littérature dite migrante, avec l'empilement fantomatique des identités et les jeux de la mémoire. C'est l'expérience d'Elaine lorsqu'elle tente de définir une prétendue identité de Toronto non seulement en regard de l'Europe, mais aussi en regard du Québec et des États-Unis voisins : il y a des spectres et des fantômes de l'identité qui se font entendre, avec la voix sourde si ce n'est inaudible des Autochtones.

À l'aune de cet entrelacement métaphorique de corps démembrés, dans un espace clos et familier, dans un espace où l'on pense pouvoir vivre *en connaissance de cause*, on peut désormais mieux saisir pourquoi nous entendons placer ce volume à l'enseigne de cette citation de Margaret Atwood. La liaison

entre fantastique, femmes et Canada revêt, en effet, un autre sens : tout est une question de points de vue. Une question de points de vue qui relève pour nous d'une éthique de la fiction : il ne s'agit pas ici de proposer une vérité, au risque de s'enfermer sur le dogmatisme, mais bien de faire jouer l'alternance.

C'est l'alternance qui caractérise la production de Margaret Atwood entre des récits dits réalistes, où elle intègre la pensée du fantastique, et les récits qui présentent des effets de fantastique (*Surfacing*, « Death By Landscape »...), où elle donne forme aux fantômes, sans oublier bien évidemment ses récits dystopiques.

C'est, si l'on suit la même logique, l'alternance qui caractérise ce numéro, avec neuf articles et cinq textes de création qui balisent cet espace de corps démembrés. On y retrouve ainsi des auteures phares de la littérature québécoise (Anne Hébert), des voix de la relève (Christiane Vadnais, Maude Deschênes-Pradet), des voix nouvelles autochtones (Tanya Tagaq), de même que des voix dites migrantes (Ying Chen, Silvia Moreno-Garcia). On y retrouve par ailleurs des entrées dans les territoires du fantastique par des auteures généralement associées à la science-fiction et à la fantasy (Élisabeth Vonarburg), ainsi que des auteures qui revisitent la tradition, aussi bien celle du conte (Emma Donoghue, Audrée Wilhelmy) que celle de la littérature gothique (Martine Desjardins). Cette section d'articles est complétée par cinq textes de création inédits : un entretien avec Audrée Wilhelmy, une nouvelle de Christiane Lahaie et la traduction de deux contes d'Emma Donoghue par Nicole Côté et d'une nouvelle de Silvia Moreno-Garcia par Yves Favreau.

Cet espace de corps démembrés ne peut être entièrement investi ni complètement arpenté. Mais on entend ici donner le sentiment qu'implique une telle visite, lorsque les trois dimensions (fantastique, femmes, Canada) s'enchevêtrent.



## Bibliographie

ANDREWS, Jennifer (1999), « Rethinking the Relevance of Magic Realism for English-Canadian Literature: Reading Ann-Marie MacDonald's *Fall On Your Knees* », *Studies in Canadian Literature*, n° 24, vol. 1, pp. 1-19.

ATWOOD, Margaret (1976), *Lady Oracle*, London: Virago.

ATWOOD, Margaret (1986), « Introduction », in Margaret Atwood et Robert Weaver (eds.), *The Oxford Book of Canadian Short Stories*, Oxford: Oxford University Press.

ATWOOD, Margaret (2007 [1988]), *Cat's Eye*, London: Bloomsbury.

ATWOOD, Margaret et Robert WEAVER (1995), « Introduction », in Margaret Atwood et Robert Weaver (eds.), *The New Oxford Book of Canadian Short Stories*, Oxford: Oxford University Press.

ATWOOD, Margaret (1994 [1993]), *The Robber Bride*, London: Virago.

ATWOOD, Margaret (1996), *Alias Grace*, New York: Doubleday.

BEAUCHEMIN, Yves (1992), « Mon âme canadienne est morte », *L'Actualité*, 1<sup>er</sup> août [en ligne] <https://lactualite.com/culture/mon-ame-canadienne-est-morte/> (consulté le 8 février 2021).

BELLEAU, André (1983), « Le fragment de Batiscan », dans André Carpentier (dir.), *Dix contes et nouvelles fantastiques*, Montréal, Les Quinze.

BELLEAU, André (1986 [1980]), « Fonction du fantastique », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal.

BELLEAU, André (1986, [1981]), « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal.

BIRNEY, Earle (1975 [1962]), « Can. Lit. », *The Collected Poems of Earle Birney*, tome I, Toronto: McClelland & Stewart.

BOUVET, Rachel (1998), *Étranges récits, étranges lecteurs. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot.

BOWERING, Georges (1988 [1984]), « A Great Northward Darkness », in Georges Bowering, *Imagery Hands*, Edmonton: NeWest Press.

BOZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004), *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.

CARPENTIER, André (2007), *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier.

CASTRICANO, Jodey (2006), « Learning to Talk with Ghosts: Canadian Gothic and the Poetics of Haunting in Eden Robinson's *Monkey Beach* », *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, n° 2, pp. 801-813.

COLOMBO, John Robert et Michael RICHARDSON (1981), « Preface », in John Robert Colombo et Michael Richardson (eds.), *Not To Be Taken at Night*, Toronto: Lester & Orpen Dennis.

DAVIES, Robertson (1982), *High Spirits*, Markham/London: Penguin.

DESMEULES, Georges (1997), *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Québec, L'Instant même.

DOBSON, Kit (2009), « Leonard Cohen's *Beautiful Losers* and the Crisis of Canadian Modernity », in Kit Dobson (ed.), *Transnational Canadas: Anglo-Canadian Literature and Globalization*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, pp. 55-66.

DUBÉ, Cécile, Maurice ÉMOND et Christian VANDENDORPE (1978), « Anne Hébert : entrevue », *Québec français*, n° 32, décembre, pp. 33-35.

DUBÉ-PELLETIER, Irène (1976), « Lettre ouverte à Anne Hébert », *Le Devoir*, 14 février, p. 18.

DURIX, Jean-Pierre (1998), *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*, London: Macmillan.

EDWARDS, Justin D. (2005), *Gothic Canada: Reading the Spectre of a National Literature*, Edmonton: University of Alberta Press.

ÉMOND, Maurice (1987), « Introduction », dans Maurice Émond (dir.), *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides.

ÉMOND, Maurice (dir.) (1990), *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche.

FELX, Jocelyne (1975), « *Les enfants du Sabbat*, roman d'Anne Hébert », *Le Nouvelliste*, 24 septembre, p. 25.

FLEENORD, Juliann E. (ed.) (1983), *The Female Gothic*, Montréal, Eden.

GAUVIN, Lise (1975), *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

GAUVIN, Lise (1977), « Sous le signe de la mémoire : fantastique et autobiographie », *Liberté*, vol. 19, n° 3, mai-juin, pp. 53-60.

GODARD, Barbara (1986), « Tales Within Tales. Margaret Atwood's Folk Narratives », *Canadian Literature*, n° 109, été, pp. 57-84.

GODBOUT, Jacques (1975), « Une histoire drôle et effrayante », *Le Maclean*, novembre, p. 70.

GODDU, Teresa A. (1997), *Gothic America. Narrative, History, and Nation*, New York: Columbia University Press.

- GOLDMAN, Marlene (2012), *DisPossession. Haunting in Canadian Fiction*, Montréal: McGill/Queen's University Press.
- HANCOCK, Geoff (ed.) (1980) *Magic Realism*, Toronto: Aya Press.
- HANCOCK, Geoff (1987), « Introduction », in Geoff Hancock (ed.), *Invisible Fictions. Contemporary Stories From Quebec*, Toronto: Anansi.
- HÉBERT, Anne (2014), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume III. Romans (1975-1982), Les enfants du Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et *Les fous de Bassan* édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, sous la direction de Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- HUFTIER, Arnaud (2004), *L'impossible Traduction : le fantastique belge d'expression néerlandaise / De onmogelijke Vertaling : de Nederlandse Belgische fantastische literatuur*, Gand/Paris, De Tijdstip/Diffusion Universitaire européenne.
- HUFTIER, Arnaud (2010), *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, Paris, Les Belles Lettres/Encrage.
- HUFTIER, Arnaud (2015), *La traversée des miroirs : littératures francophones en pays bilingues*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris IV.
- HUFTIER, Arnaud (2018), « La nature canadienne tue : "Murder By Nature" / "Death By Landscape" », *Otrante*, n° 44, pp. 7-28.
- HUTCHINSON, Don (1999), « Preface », *Northern Frights* – 2, Oakville/Buffalo/London: Mosaic Press.
- JANELLE, Claude (dir.) (2006), *La décennie charnière*, Québec, Alire.
- JONES, D.G. (1965), « The Sleeping Giant, Or the Uncreated Conscience of the Race », *Canadian Literature*, n° 26, automne, pp. 3-21.
- JONES, D.G. (1970), *Butterfly On Rock. A Study of Themes and Images in Canadian Literature*, Toronto: University of Toronto Press.
- KARCH, Pierre (1988), « Crime bavarois », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13, février-printemps, pp. 36-40.
- KETTERER, David (1992), *Canadian Science Fiction and Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press.
- KROETSCH, Robert (1973), *Gone Indian*, Toronto: New Press.
- LA BOSSIÈRE, Camille R. (1993), « David Ketterer », *Utopian Studies*, vol. 4, n° 1, pp. 147-149.
- LAFERRIÈRE, Angèle (1990), « Les images de la féminité dans l'*Anthologie de la nouvelle et du fantastique québécois au XX<sup>e</sup> siècle* de Maurice Émond », dans

Maurice Émond (dir.), *Les Voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche.

LAOUYENE, Atef (2009), « Canadian Gothic and the Work of Ghosting in Ann-Marie MacDonald's *Fall on your Knees* », in Cynthia Sugars et Gerry Turcotte (eds.), *Unsettled Remains: Canadian Literature and the Postcolonial Gothic*, Wilfrid Laurier University Press, pp. 125-154.

LORD, Michel (1994 [1985]), *En quête du roman gothique québécois, 1837-1860 : tradition littéraire et imaginaire romanesque*, Québec, Nuit Blanche.

LORD, Michel (1995), *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche.

LORD, Michel (1996), « La fragmentation infinies des (im)possibles. La nouvelle fantastique et de science-fiction », dans François Gallays et Robert Vigneault (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, pp. 53-74.

McCOMBS, Judith (1988), « Introduction », *Critical Essays on Margaret Atwood*, Boston: G.K. Hall.

MANGUEL, Alberto (1990), *The Oxford Book of Canadian Ghost Stories*, Toronto: Oxford University Press.

MARINOVICH, Sarolta (1994), « The Discourse of the Other: Female Gothic in Contemporary's Women Writing », *Néohelicon*, vol. 21, n° 1, pp. 189-205.

MELLIER, Denis (2001), « Eric Mc Cormack et Rikki Ducornet : intime métafiction ou les miniatures (du) fantastique(s) », *Otrante*, n° 30, pp. 41-56.

MORIN, Lise (1996), *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche.

MOSS, John (1974), *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction*, Toronto: McClelland.

(1998), « Nancy Kilpatrick », in Edo van Belkom (ed.), *Northern Dreamers*, Kingston: Quarry Press.

PAGÉ, Pierre (1976), *Le comique et l'humour à la radio québécoise*, Montréal, La Presse.

PARR TRAILL, Catharine (2000 [1836]), *The Backwoods of Canada: Being Letters from the Wife of an Emigrant Officer*, Toronto: Prospero.

RICHTER, Anne (1984), *Le fantastique féminin, un art sauvage*, Bruxelles, Jacques Antoine.

ROSS, James (1980), « Phoenix, Phoenix, Light & Fire », in Geoff Hancock (ed.), *Magic Realism*, Toronto: Aya Press.

ROUSSELOT, Elodie (2013), *Re-Writing Women Into Canadian History: Margaret Atwood and Anne Hébert*, Québec, L'Instant même.

RUDD, Alison (2010), *Postcolonial Gothic Fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand*, Cardiff: University of Wales Press.

SACRÉ, Sébastien (2013), « Fantastique, merveilleux et fantasmagorique dans *Quand vient la nuit* de Daniel Sernine : la perméabilité des genres », *@analyses*, vol. 8, n° 2, pp. 203-224.

SERNINE, Daniel (1983), *Quand vient la nuit*, Longueuil, Le Préambule.

STEENMAN-MARCUSSE, Conny (2002), *The Rhetoric of Canadian Writing*, Amsterdam: Rodopi.

SUGARS, Cynthia (1999), « Noble Canadians, Ugly Americans: Anti-Americanism and the Canadian Ideal in British Readings of Canadian Literature », *American Review of Canadian Studies*, vol. 29, n° 1, pp. 93-118.

SUGARS, Cynthia et Gerry TURCOTTE (eds.) (2009), *Unsettled Remains: Canadian Literature and the Postcolonial Gothic*, Toronto: Wilfrid Laurier University Press.

SUGARS, Cynthia (2011), « Phantom Nation: English-Canadian Literature and the Desire for Ghosts », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, vol. 31, n° 2, pp. 58-77.

(1998), « Tanya Huff », in Edo van Belkom (ed.), *Northern Dreamers*, Kingston: Quarry Press.

TEMPLIN, Charlotte (2011), « Americans Read Margaret Atwood's *Surfacing*: Literary Criticism and Cultural Differences », *Reception: Texts, Readers, Audiences, History*, tome III, pp. 102-135.

TURCOTTE, Gerry (2009), *Peripheral Fear: Transformations of the Gothic in Canadian and Australian Fiction*, Bruxelles/Frankfurt/New York: Peter Lang.

WOODCOCK, George (1973), « Horizon of *Survival* », *Canadian Literature*, n° 55, pp. 3-6.