

SOLARIS

Science-fiction et fantastique



Le volet en ligne

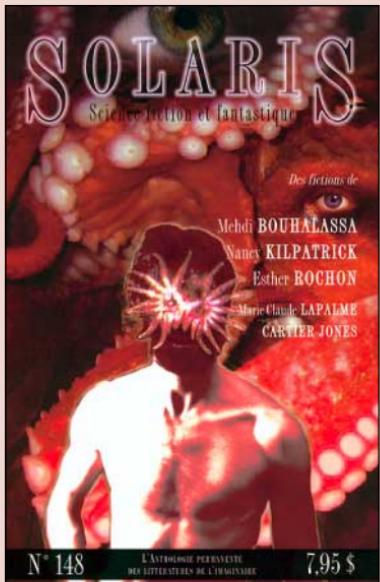
145 « Décapité, vivant » : espace et personnages dans la nouvelle de SFFQ Sophie Beaulé

163 *Sci-néma*
H. Morin, D. Sernine et C. Sauvé

N° 149

L'ANTHOLOGIE PERMANENTE
DES LITTÉRATURES DE L'IMAGINAIRE

Gratuit



Abonnez-vous !

Abonnement (toutes taxes incluses) :

Canada et É.-U. : 27 \$

International (surface) : 32 \$ / 28 euros

International (avion) : 40 \$ / 35 euros

Nous acceptons les chèques et mandats en **dollars canadiens** et en **euros** seulement.

On peut aussi payer par Internet avec **Visa** ou **Mastercard**.

Toutes les informations nécessaires sur notre site :

<http://www.revue-solaris.com>

Par la poste, une seule adresse :

Solaris, C.P. 5700, Beauport (Québec) Canada G1E 6Y6

Courriel :

solaris@revue-solaris.com

Téléphone :

(418) 835-6890

Fax :

(418) 838-4443

Nom :

Adresse :

Je débute mon abonnement au numéro :



Solaris est une revue publiée quatre fois par année par Les Publications Bénévoles des Littératures de l'Imaginaire du Québec. Fondée en 1974 par Norbert Spehner, **Solaris** est la première revue de science-fiction et de fantastique en français en Amérique du Nord.

Ces pages sont offertes gratuitement. Elles constituent le *Supplément en ligne* du numéro 149 de la revue **Solaris**. Toute reproduction – à l'exclusion d'une impression unique en vue de joindre ce supplément au numéro 149 de **Solaris** –, est strictement interdite à moins d'entente spécifique avec les auteurs et la rédaction.

Les collaborateurs sont responsables de leurs opinions qui ne reflètent pas nécessairement celles de la rédaction.

Date de mise en ligne: mars 2004

© **Solaris et les auteurs**



Miriam Greenwald

« Décapité, vivant » : espace et personnage dans la nouvelle de SFFQ

par Sophie BEAULÉ

On sait que le fantastique et la SF connaissent au Québec un véritable essor à partir des années 1980¹. Les romans, recueils, collectifs et, bientôt, rééditions se multiplient. Les deux genres jouissent aussi de la reconnaissance tant à l'étranger que dans le champ littéraire québécois. En effet, la pratique des deux genres mais surtout celle du fantastique se légitimise comme en témoignent les chroniques et les numéros spéciaux dans les revues littéraires, de même que la mise sur pied du groupe de recherche du GRILFIQ.

Les années 1990 continuent sur la lancée, bien qu'avec un bémol puisque les collections de SF et de fantastique de la maison Le Préambule cessent d'exister en 1988 et que la revue **imagine...** disparaît à la fin de la décennie suivante. Les chiffres fournis par Claude Janelle et Jean Pettigrew dans **L'Année de la science-fiction et du fantastique québécois** sont éloquents. En 1983, 44 écrivains publiaient l'un ou l'autre des deux genres ; ils sont 90 en 1997. De même, la production passe de 108 nouvelles et 12 romans en 1984 à 128 nouvelles et 22 romans et récits en 1997.

Si la production de nouvelles se montre assez stable durant les deux décennies, son importance demeure indéniable. Durant les années 1980, la SF surpasse le fantastique, soit 58 nouvelles contre 50 en 1984, grâce aux revues participant du milieu SFFQ. La vapeur se renverse dès le début de la décennie suivante ; 1997 voit la publication de 91 nouvelles de fantastique contre 31 en SF. Une telle situation pourrait reposer sur deux facteurs. Tout d'abord, comme le fantastique jouit d'une plus grande légitimité, ce sera vers ce genre que de nombreux écrivains se tourneront. Il est d'ailleurs à remarquer que les nouvelles SF proviennent surtout du milieu spécialisé. Ensuite, la nouvelle convient particulièrement au fantastique. Selon Michel Lord et André Carpentier, ce genre, axé sur la rupture entre le réel et l'irréel, profite en effet de la forme brève, caractérisée par l'idée fixe (le personnage est marqué par un discours obsessif), la discontinuité et la fragmentation. Mais la SF profite également de cette fragmentation pour travailler des angoisses et des pulsions rattachées au monde contemporain².

Au-delà de cette connivence entre la nouvelle et la SFF, comment s'explique l'essor de ces derniers au Québec ? Qu'est-ce que les contenus qu'on y trouve révèlent sur l'état de la société québécoise ? Comme la littérature générale, la SF et le fantastique interprètent l'air du temps ; mais ils en facilitent une illustration exacerbée qui désigne le caractère problématique du réel et de l'identité. Les fictions proposent en effet des espaces agressés ou emprisonnés dans lesquels le personnage subit des attaques diverses à son intégrité physique ou mentale. Cette identité ébranlée appelle une quête, personnelle ou collective, dont l'issue ambiguë traduit le désir de changement. Notre propos s'attachera ainsi, à partir d'un corpus basé surtout sur la production des années 1980, à cerner quelques thèmes plutôt qu'à offrir une analyse des particularités des auteurs.

Regard sur la forme

Arrêtons-nous tout d'abord à la forme des textes, dont les auteurs offrent une palette diversifiée. En général, la nouvelle au Québec est passée d'une forme traditionnelle à une narration plus complexe ou syncopée. Les spécialistes³ remarquent que la nouvelle québécoise se caractérise par une tendance à l'extrême concision et par l'exploration de techniques pour faire éclater le fil du récit. L'identité incertaine des personnages, les ellipses, les changements brusques de narrateur nourrissent le fantastique et invitent à la participation du lecteur. C'est certainement le cas du « Lever du corps » de Jean Pelchat ([1991], dans Grégoire, 1997) qui utilise une triple voix narrative pour relater le meurtre du personnage par son double au miroir.

La nouvelle de SFF adopte aussi une forme classique. Les productions plus traditionnelles seraient surtout le fait des écrivains du milieu SFFQ; on pense au fantastique canonique pratiqué par Daniel Sernine⁴ et aux nouvelles SF de Joël Champetier⁵ pour ne donner que ces exemples. Les préoccupations formelles ne sont toutefois pas absentes du milieu. Certaines expérimentations ont paru durant les premières heures d'**imagine...** On pense aussi à la série « *Coma* »⁶ dans laquelle Jean-Pierre April utilise des techniques avant-gardistes pour réfléchir sur la relation entre le lecteur, le texte et l'auteur. Elisabeth Vonarburg, dans « ... Suspens ton vol » ([1992], dans Champetier et Meynard, 1993), traduit dans des phrases syncopées et elliptiques l'activation, le jour, de l'artefact narrateur, puis son ralentissement, la nuit, par des phrases entrecoupées de tirets.

Enfin la nouvelle fantastique et, dans une moindre mesure, SF présente l'éclectisme, le mélange des genres tout comme l'humour qu'on associe généralement à ce qu'on nomme le postmodernisme. Les « *Incidents de frontière* » d'André Berthiaume, par exemple, introduisent dans le fantastique d'autres genres tels que le surréalisme, le réalisme magique, le merveilleux ou la SF. André Carpentier, de son côté, offre des textes où se mêlent l'onirisme, le fantastique surréaliste et, dans certaines nouvelles, l'humour, comme en témoigne « *Le "aum" de la ville* » ([1983], 1992). Un même phénomène se retrouve aussi dans la SF, comme chez April, François Barcelo et Harold Côté dont « *Le Projet* » ([1992], dans Champetier et Meynard, 1993) juxtapose la réflexion sur le texte à son récit. Bref, la nouvelle de SFF s'inscrit pleinement dans le profil de la production littéraire québécoise générale.

L'espace : agression et enfermement

Qu'il s'agisse de mondes étrangers ou de l'ici terrestre, l'espace représenté dans la SFFQ apparaît généralement marqué par l'agression au sens large ou encore l'enfermement. Le relief et les conditions climatiques de la planète Mashak traduisent bien la tension entre les Glogs et les occupants terriens dans « *Un papillon à Mashak* » de Jean Louis Trudel: « *Mashak était un cri brûlant, un soleil sanglant dans le ciel voilé, le silence suffocant d'un été sans fin emprisonné dans les rues de pierre dorée* » (1993 : 5). Le pays de Tourbai, dans « *Le Sang et l'oiseau* » d'Yves Meynard (dans Champetier et Meynard, 1993), porte les traces de la guerre entre les Crémontes et les Dorian-dres, qui ont besoin de l'âme de leur victime pour procréer des monstres vampiriques; leur présence aiguise la violence de la Volte, concours de danse dont le gagnant sera offert en sacrifice.

La Terre se montre tout aussi agressée. La guerre domine dans « *Impressions de Thaï Deng* » d'April ([1985], 1991), où les femmes

qui ont créé une communauté utopique pour anéantir toute pulsion de guerre ne peuvent rien devant la dissidence interne et les groupes idéologiques qui détruisent le pays. Exprimant leurs craintes devant les menaces atomiques et écologiques, certains auteurs posent l'histoire dans des univers postcataclysmiques. Le monde a régressé au stade tribal, et les petites communautés rejettent les marginaux victimes des radiations dans le recueil **Légendes de Virnie** de René Beaulieu (1981). Le cycle de Baïblanca d'Élisabeth Vonarburg dépeint un monde où les villes se meurent et la société a régressé à la suite des Grandes Marées et des catastrophes séismiques. Enfin, l'agression ira jusqu'à faire exploser le territoire comme dans la courte nouvelle de Roland Bourneuf « Il plut... » ([1991], dans Grégoire, 1997) où le pays se fissure en îlots emportés à la dérive.

L'espace urbain, où Montréal apparaît de plus en plus avec les années, concentre la violence et la destruction ; s'y ajoute, dans certains textes, l'enfermement qu'on retrouve aussi dans les lieux privés. C'est le cas de « La Cité de Penlocke » de Natasha Beaulieu (1996). Cette ville entourée de murailles et bientôt pestiférée rassemble les parias rejetés par les Mégalopoles de même que des extra-terrestres s'apprêtant à envahir la Terre. Montréal se fait lieu de régression et de violence, matrice liquide « en forme de pubis qui buvait la mer, avec sa jungle de verdure que nourrissait les canaux », dans « Akiemento » de Claude-Michel Prévost ([1989], dans Champetier et Meynard, 1993 : 208). Les rues montréalaises décrites dans **Nuits blêmes** de Sernine (1990) voient roder les goules et les stryges. La violence ébranlante peut enfin prendre un détour plus insidieux ou absurde ; ce sera souvent le cas du fantastique, où l'irréel surgit d'un décor réaliste. Dans « Dames au parc devant un inconnu » de Michel Dufour ([1995], dans Grégoire, 1997), des individus se mutilent ou se tuent, ce qui laisse les habituées du parc indifférentes. C'est plutôt la réaction horrifiée du héros qu'elles réprouvent à un point tel qu'elles le lapideront. Les rues nocturnes aiguisent le malaise du narrateur de « Filature » de Gilles Pellerin ([1987], dans Grégoire, 1997) qui se voit suivi, dépassé puis littéralement remplacé par un homme qui rentre dans son appartement.

L'espace se restreint bientôt autour du personnage pour l'emprisonner, sinon le tuer. Il prend diverses formes, de la plus baroque, comme l'immense bar souterrain sur douze étages nommé *Catacombes* et théâtre d'une chasse à l'homme dans « L'incident Chicago » de Jean Dion (dans Sernine, 1985), à la plus quotidienne. Un ascenseur truqué conduit un haut fonctionnaire, dans « Ascenseur pour le sous-monde » de Michel Béil (dans Carpentier, 1983), vers un sous-sol moisi où sont parqués des sous-fonctionnaires déchus.

L'appartement de Vigean se comprime au point de tuer son locataire dans « Rien n'a de sens sinon intérieur » de Claude-Emmanuelle Yance ([1987], dans Grégoire, 1997). L'enfermement s'actualise aussi sous la forme du miroir – dont l'occupant piège son double réel – ou encore de la navette spatiale. Nowher s'abandonne au désespoir dans un secteur perdu de la Nef et cherche à rencontrer ses semblables, dans « Les Hommes-snoopy meurent tous comme les chèvres du Bengale » ([1984], dans Lord, 1988). Or ceux-ci sont morts, et lui-même se sent comme la chèvre enchaînée devant un tigre.

En plus de l'espace en tant que tel, la trajectoire se lie donc, en général, à l'agression et à l'enfermement. Mais elle présente aussi une facette plus positive chez certains auteurs. En effet, les personnages peuplant le cycle du Labyrinthe d'Esther Rochon accèdent à l'harmonie intérieure par la recherche du centre. Qu'ils errent dans le labyrinthe ou sortent dans le monde extérieur, c'est à travers l'authenticité du retour sur soi ou de l'émotion qu'ils trouveront leur voie. Par exemple, le centre naît de la décision d'aider les survivants de la guerre dans « La Double Jonction des ailes » ([1984], 1987) ou encore de l'émotion esthétique dans « La Forêt de vitrail » ([1986], 1987). Les nouvelles rattachées au Pont, chez Vonarburg, s'orientent aussi sur la connaissance de soi. Car si le Pont permet de voyager dans l'arbre-univers, il amène le Voyageur là où il le désire profondément ; le voyage se fait essentiellement intérieur.

La relation à l'espace, difficile et ambiguë, nous semble rappeler d'abord le malaise entourant la question du territoire dans le discours québécois. L'espace agressé et agressant traduirait (par une voie détournée) la violence, le sentiment de non-possession ou de non-



maîtrise du Québécois dit de souche devant son territoire. Les limites imposées par la Constitution de 1982 aux prérogatives politiques provinciales, les droits des Québécois anglophones ou immigrants, les revendications autochtones sur des zones mal définies du territoire constituent les éléments tangibles du malaise.

L'espace social

L'espace traduit plus généralement le sentiment de déracinement, de flottement, ressenti devant les structures sociales et économiques en pleine mutation durant la deuxième moitié du XX^e siècle, tant au Québec qu'en Occident. L'épuisement de l'impulsion politique – et son regain momentané – qui aboutissent à l'échec des référendums de 1980 puis de 1995, tout comme les débats de société qui entourent les Accords du Lac Meech en 1990 et de Charlottetown en 1992, s'accompagnent d'interrogations sur les transformations économiques et d'une crise identitaire exacerbée par le cosmopolitisme et la question autochtone. Sur le plan occidental, les penseurs se penchent sur les mutations de l'époque contemporaine, sur un individu désormais déraciné au sein d'une société dite du spectacle. C'est pourquoi, au sein de l'espace violent, la SFFQ présente nombre d'environnements sociaux totalitaires ou dystopiques ; plus fréquents encore seront les cas de sociétés hiérarchiques, dirigées par des intérêts économiques ou politiques ou basées sur la violence, ouverte ou voilée.

L'agression sociale provient en particulier du spectacle et de la virtualité. Par là, les nouvelles rejoignent les discours sur la domination des industries médiatiques que tiennent des penseurs comme Jean Baudrillard, par exemple. Selon ce dernier, les médias avalent la réalité et court-circucent toute résistance et toute subversion. Ils entraînent aussi un univers artificiel qui falsifie la vie sociale, efface les limites du moi et du monde, toute comme les limites du vrai et du faux.

April est certainement l'écrivain québécois de SF qui a le plus arpentré les questions du simulacre, du spectacle et de la fusion entre le réel et l'imaginaire, comme en témoignent ses **Machine à explorer la fiction** (1980), **TéléToTaliTé** (1984) et le recueil monté par Lord **Chocs baroques** (1991). Les fictions dépeignent un univers où le réel relève d'un simulacre imposé par le pouvoir institutionnel et où les hommes sont par le fait même, aliénés. Les textes entrecourent vie et mort, simulacre et vérité, pour produire une critique sociale acerbe selon Lord. Par exemple, « **Télétotalité** » ([1980], 1991) décrit la stratégie du Réseau de télévision Neworld, née de la fusion entre la télévision tridimensionnelle et de la Télé-Directe,

pour impressionner les « tédéspectateurs ». La Télé-Directe est en effet envahie par des barbares qui menacent les consommateurs par leurs visions mythiques. On croit à des émissions pirates voulant contrer l'industrie médiatique, mais il s'agit d'un nouveau programme développé par le Réseau :

[...] on canalysé [sic] l'inconscient collectif dans des modules de prêt-à-rêver. Notre ersatz de paradis est réglé par les codes, les grilles, les filtres et les lois invisibles de la censure logicielle. Finalement la rêverie tédévisée se nourrit à même les désirs des spectateurs. (April, 1991: 138)

Le spectacle prend aussi la forme de la fête, en particulier chez Sernine qui décrit, dans son cycle du Carnaval¹⁷, un univers désespéré sur fond de fête bruyante. S'y déroulent les scénarios violents construits par des Terriens et des Éryméens en mal de sensations fortes : « le Carnaval, on le porte en soi », déclare un personnage de « La tête de Walt Umphrey » ([1984], 1991a : 56). La relation intime entre le réel et le simulacre prend aussi la forme du passage entre la réalité et un irréel qui se donne pour réel. De fait, la frontière est mince entre les deux faces de la réalité ; les « incidents de frontière » (pour reprendre l'expression de Berthiaume) surgissent d'une situation souvent banale ou encore de l'écriture et questionnent la notion de réalité. Par là, le fantastique québécois s'inscrit bien dans le refus contemporain de croire en la solidité et la crédibilité du monde, de décider du vrai et du faux. Rien de plus normal qu'une visite au musée ; pourtant, dans « Mazin taïno » de Bertrand Bergeron (1993), le portrait d'une femme fascine le narrateur, car une voix en provient et les traits du visage s'estompent peu à peu. Le narrateur en parle à une compagne rencontrée au musée. Il comprendra, au moment où le tableau recouvre son aspect initial, que c'est la compagne qui risque de s'effacer. « La démarcation » de Berthiaume (1984) fait quant à elle jaillir le fantastique du jeu entre la lumière et l'ombre :

([...] Est-ce elle [son ombre] qui a raison, qui voit juste ?) [...] le soleil frappe son pied droit et provoque un doux ébranlement. Il avance un peu, s'arrête, jette un coup d'œil à son ombre qui maintenant s'étend à sa gauche, très allongée. Tout y est les jambes, le torse, les épaules, les bras. Il n'y manque que la tête. Il poursuit sa marche, plus léger, sans parenthèse, décapité, vivant. (Berthiaume, 1984 : 59)

Un personnage divisé, altéré

Cette dernière citation souligne des éléments centraux au personnage. En effet, à un espace tourmenté ne peut répondre qu'un

personnage à l'identité altérée. Le héros apparaît tout d'abord « décapité » en quelque sorte, atteint dans son intégrité physique ou mentale. Des petites filles comme Happiness ont subi un implant de personnalité secondaire pour devenir des geishas destinées au bien-être et à la sécurité de leur propriétaire, dans « *Geisha blues* » de Michel Martin⁸ (dans Janelle, 1988). Le prince Djalal souffre d'un charme qui l'a transformé en oiseau, dans « *Le trente et unième oiseau* » de Marie José Thériault (dans Carpentier, 1983), mais le pire l'attend au terme d'un long périple pour retrouver forme humaine, puisqu'il sera fusionné à Satan. Vonarburg met en scène des artefacts, des sculptures biologiques qui peuvent ressembler aux humains. La situation de ces êtres aux corps artificiels et dotés d'une conscience aiguë de leur marginalité provoque leur réflexion sur leur identité ainsi que leur révolte. C'est le cas du personnage de « *Dans la fosse* » (dans **Janus**, 1984), par exemple. Enfin, le recueil de Jean-Jacques Pelletier **L'Assassiné de l'intérieur** (1997) présente des personnages transpercés par un couteau ayant poussé dans leur poitrine, subissant des démangeaisons dues à des « lignes de vides » ou encore souffrant de larmes incessantes qui finissent par leur dessécher le corps.

L'altération physique devient bientôt atteinte à l'intégrité psychologique, dépossession, perte d'identité et finalement mort. Souvent solitaires, marginalisés ou victimes, les personnages subissent l'ébranlement « de l'intérieur ». Roland Bourneuf décrit ainsi, dans « *Le 20 avril...* » ([1994], dans Grégoire, 1997), un personnage perturbé par des images mentales, mélange de souvenirs vrais et faux ; il s'agit d'une situation qui se propage bientôt à la société entière. **La Plage des songes** de Stanley Péan (1988) présente des personnages vivant difficilement leur identité haïtienne dans leur pays d'adoption. « *Ce nègre n'est qu'un Blanc déguisé en Indien* », par exemple, décrit l'évolution d'Alix Claude qui peu à peu régresse ainsi au stade animal pour mieux correspondre aux clichés véhiculés dans son milieu.

Le thème du double aiguise ces troubles d'identité. « *La division* » de Bertrand Bergeron ([1987], 1990) relie l'idée de clonage à celle de division en soi et entre les êtres. David a été drogué à mort par le clone de sa compagne Lyl, espionne pour une compagnie de clonage. Sauvé par Lélian Dewad, sa thérapeute (et mère ?), il demeure marqué et refusera d'ouvrir la porte à la véritable Lyl ; il reste « vide » sans sa moitié, en pleine régression. La nouvelle encourage d'autres lectures ; David revivrait ainsi, sous le mode métaphorique, la division à l'origine de sa nature de clone, un clone frère de Lyl — dont il a besoin pour être complet. Le personnage de « *Dépassé par les événements* » d'Hugues Corriveau ([1994], dans Grégoire, 1997)

constate un écart de plus en plus prononcé entre lui et son double au miroir. Le double prend de l'autonomie, sort, poursuivi par le personnage qui mourra bientôt, tué par l'ombre. La nouvelle « Deux images dans une vasque » de Pellerin ([1987], 1991) se penche quant à elle sur la distance entre la jeunesse et l'âge adulte. À la suite du personnage d'une nouvelle de Papini qui retourne sur le lieu de son enfance, y rencontre son moi jeune et le tue, le narrateur revient à Shawinigan, mesure son évolution depuis son adolescence, et, de ses yeux de jeune homme, voit son image d'homme vieilli dans la vasque. La division demeure cependant, et la mort s'esquisse en filigrane.

Cette identité ébranlée, sinon détruite, soulignerait la face noire de l'individualisme contemporain, c'est-à-dire son angoisse et son vide. Gilles Lipovetsky appelle « narcissisme collectif » l'hyperinvestissement de l'espace privé à travers la culture des besoins et l'hédonisme. Ce phénomène entraîne le péril d'une identité qui se vide par excès d'attention et de questionnement sur soi. Le moi est devenu un espace sans fixation ni repère, traversé de messages et indifférent (1989 : 74-84). Les textes exacerbent ici le déchirement latent contenu dans cette identité à la fois flottante et hypertrophiée, source de questionnement.

La relation à l'Autre

Le malaise entourant les troubles d'identité se révèle par ailleurs à travers la relation à l'autre sexe ; celle-ci se montre en effet difficile en raison de la distance, de l'incompréhension ou de l'ébranlement intérieur. Aude se penche sur la fragilité de la femme dans ses rapports avec son corps et avec l'homme ; ainsi, le corps du personnage féminin s'effrite en fragments de verre sous la voix de l'homme, dans « Félures » (1987). Guy Bouchard radicalise de son côté la division entre les sexes en décrivant dans « Andropolis » (1989) une ville-société composée uniquement d'hommes *Il-il-s* dominants et *Il-elle-s* dominés ; pour se reproduire, ils chassent des *Elle-elle-s*. Une complémentarité malaisée fait l'objet de textes comme « Le désir comme catastrophe naturelle » de Claire Dé ([1985], 1989) où l'homme et la flamme qu'il provoque sont associés au diable. La rencontre entre les sexes repose enfin sur la douleur, l'affrontement mais aussi la fusion à l'autre, comme le suggère « La carte du tendre » de Vonarburg ([1986], 1991). La théorie précieuse sert ici de tremplin au spectacle d'un artiste et de son sujet féminin qui se dépiautent l'un l'autre pour ensuite procéder à l'échange des enveloppes corporelles.

La relation à l'Autre en général suit le même profil et englobe le collectif. L'atmosphère est tendue entre le personnel de la base

martienne Biosphère dans « Survie sur Mars » de Joël Champetier (dans Janelle, 1988) puisqu'il a un meurtre sur la conscience. Des antagonismes profonds dominent « La collection Galloway » de Francine Pelletier (1992) : des artistes vivent en commun dans un *no man's land* paradisiaque qui se révèle plutôt un enfer en raison des entre-déchirements et de deux morts. De nombreuses nouvelles dépeignent la difficulté des relations entre groupes, comme le démontre « Rêves d'anges » d'Alain Bergeron (1991) où la violence meurtrière constitue la seule relation entre les races.

Cette relation malaisée à l'Autre s'enracinera tout d'abord dans la situation sociopolitique même du Québec, communauté possédant des caractéristiques de la nation tout en vivant une situation minoritaire au sein de celle-ci selon le politologue Yvon Thériault. D'une part, en tant que minorité, le groupe doit préserver le particularisme et l'hétérogénéité; mais en tant qu'État, il rejette ces derniers, d'où une relation ambiguë avec cet Autre qui l'invite à s'ouvrir. Apparaît ainsi une tendance au repli sur soi potentiellement régressive, en ce sens qu'elle peut appeler l'intolérance, selon certains chercheurs.

La relation malaisée illustrerait en outre la réponse alarmée, dans une partie du discours québécois, aux courants de pensée qui vantent les valeurs individuelles et le pluralisme suite, entre autres, à la Charte des droits. La Loi constitutionnelle de 1982 a d'ailleurs favorisé la promotion d'une politique qui minorise le Québec et le place donc sur le même plan que les autres provinces, ce qui affaiblit la légitimité de ses caractéristiques identitaires ainsi que ses revendications. Cette remise en question identitaire s'aiguisse aussi avec l'air du temps contemporain dont on a parlé plus haut. Comme le déclare le politologue Luc Dion : « Les Canadiens français, au sein de la génération montante surtout, vivent la modernité (ou la postmodernité) dans l'incertitude d'une identité mal amarrée, une incertitude aussi stérile et plus pathétique qu'autrefois. » Dion, 1998 :279)

De l'échec de la quête au désir de renaissance

On comprendra dès lors que la quête du personnage, qu'elle demeure personnelle ou prenne en charge le collectif, véhicule une certaine ambiguïté. Le résultat de la quête oscille entre l'échec devant l'environnement adverse et la réussite par l'ouverture sur soi ou sur le nouveau. Par là, les textes nous semblent faire écho au flottement entourant la question identitaire et le rapport à l'Autre. Les quêtes au résultat positif traduiraient quant à elles le désir de

résoudre le malaise individuel autant que collectif, associé au Québec tout comme à l'Occident.

La quête du personnage survient lorsque l'environnement ne permet aucun remède à la situation aliénante. Le prisonnier du « Vertige des prisons » de Roger Des Roches (1989) est acculé à un cul-de-sac : « je ne peux aller *nulle part* et je ne peux revenir chez moi » (128 – l'auteur souligne) déclare-t-il à l'adolescente qu'il aime et dont il espère une libération intérieure ; mais celle-ci le tuera. L'aliénation est totale pour le narrateur de « L'Espace du diable ou histoire d'un chien-garou marginal » de Jacques Renaud (1989), écrivain coincé entre le désir de ne pas trahir sa spécificité québécoise et celui de gagner sa vie ; la contradiction se traduit par la métamorphose en chien-garou.

Les collectivités apparaissent aussi condamnées au statu quo ou à la disparition. Malgré son désir d'enracinement dans une société sédentaire, Jorn, un des hommes-écailles vivant sur le vaisseau-poisson, est appelé à devenir le navigateur du Léviathan et donc à poursuivre l'errance de son peuple dans « Les Hommes-écailles » de Meynard ([1989], 1995). Le peuple vélissien décrit par Rochon, dans « Le Piège à souvenirs », subit « une sorte de génocide [...] à moins qu'il ne s'agisse d'un suicide collectif » ([1985], 1991: 136) ; c'est par l'indifférence passive et l'art qu'il accepte sa situation. La disparition guette le peuple des Ourlandes, dans « L'Ourlandine » d'Annick Perrot-Bishop ([1986], dans Gouanvic, 1983) : « Aujourd'hui, Dor me dit qu'il est le Futur et que nous, les Ourlandes, nous allons disparaître, perdre notre individualité, être broyés, moulus en une poussière si fine qu'elle en deviendra invisible (20) ».

Qu'en est-il de la représentation du Québec même ? Que ce soit sur le mode de l'humour ou du regard sombre, le pays rassemble les motifs, jusqu'ici étudiés, de l'espace aliénant à la perte d'identité et au rapport difficile avec l'Autre ; c'est dire combien les nouvelles ayant pour cadre le Québec reprennent le malaise collectif et ne semble pas y voir d'issue. Nous n'en prendrons ici que quelques exemples.

« Le “aum” de la ville » de Carpentier se penche avec humour sur la question de l'avenir du Québec. La nouvelle narre le voyage de l'île de Montréal, arrachée de sa position géographique pour ensuite échouer sur un récif. Ici, le discours apocalyptique se moule au récit de la genèse, fondant ainsi le pays dans la catastrophe. Mais n'est-ce pas là une caractéristique du Québécois qui non seulement revient sans cesse sur une Histoire marquée par les traumatismes, mais se pose encore comme être-catastrophe dans le monde post-moderne, déclare Pierre Nepveu ?

[Il s'agirait d'un] sujet-catastrophe, dont le mode d'être serait justement la rupture permanente, la fragmentation vécue dans la plus profonde ambivalence comme désastre-création, comme éternel retour du même dans l'hyper-altérité, comme centrifugation cyclique hors d'un centre vide [...] (Nepveu, 1988: 158)

On pourrait lire dans le son « aum » une métaphore amusée des bouleversements occasionnés par la Révolution tranquille et le discours indépendantiste, de même que l'état d'incertitude collective contemporaine. D'abord euphorique puis de plus en plus déstabilisant, le « aum » qui assourdit la ville s'accompagne du suicide collectif de toutes les statues de Montréal qui se jettent dans le fleuve ; avec elles, ce sont la religion et l'Histoire qui disparaissent. Et si l'île quitte le territoire originel et voyage, elle échouera bientôt. La nouvelle se clôt sur le sentiment de déroute quant à l'identité et à l'avenir du Québec : « Il y eut un soir de plus, et qui sait s'il y eut un autre matin ? Si le huitième jour arriva à naître ? S'il fut perdition ou enchantement ? S'il fut jamais... » (67).

L'incertitude s'efface dans « Base de négociation » de Jean Dion ([1992], dans Champetier et Meynard, 1993) qui exprime le discours le plus alarmiste quant à la situation du Québec. La détérioration des relations entre le Canada et la province a provoqué une situation géopolitique explosive. Le Canada, devenu l'Union, opte pour la tutelle de l'Enclave, ancien Québec aux pouvoirs politiques limités, en raison des problèmes qu'elle entraîne. N'est-elle pas une nuisance dont la simple existence entrave l'économie mondiale ? L'Enclave s'accroche à sa relative indépendance malgré le délabrement économique et surtout une situation sociale explosive. En effet, les différents groupes autochtones et ethniques briguent leurs droits contre ceux des « Enclavés » (ou Québécois de souche) qui, par ailleurs, se sont retranchés sur eux-mêmes ; il ne reste à ces derniers qu'une histoire fondée sur l'échec et une langue morte, car non utilisée. La disparition géopolitique, exigée par les dirigeants du monde, menace donc l'Enclave. Cette disparition se montrera aussi effective dans « Canadian Dream » d'April ([1982], 1991), puisque le pays est une chimère créée par Jacques Cartier, selon un sorcier camerounais...

L'errance, un espace aliénant et le malaise identitaire marquent aussi « Le Vol de la ville » d'April ([1980], 1991). Des Maïaniens, naufragés spatiaux qui ont échoué à Moréal, reçoivent l'aide des Mu-T qui leur ressemblent et que le Dictateur Jos Drapo affectionne. Ils convainquent le maire de construire un stade qui se révèle en fait un vaisseau spatial. Lorsque le vaisseau décolle, il entraîne avec lui

un Moréal qui devient un cirque cosmique errant dans l'espace jusqu'à son arrivé à Maïan. La ville exige de cette planète qu'elle lui fasse réparation, en la personne de Jiouib, de son histoire meurtrie par les Maïaniens ; ce dernier, fils de Drapo et d'une Maïanienne, sera destiné à devenir le maire de l'île, et Moréal retrouvera son identité originelle par l'expulsion des Maïaniens et des Mu-T. Le texte véhicule ainsi un certain ressentiment envers l'Autre : ne sont-ce pas les Maïaniens qui poussent le pays à l'exil ? Retrouver l'identité primitive suppose ici un repli qu'on pourrait qualifier de régressif puisqu'il faut expulser les corps étrangers. Il s'agit toutefois d'un retour impossible, comme le montre bien le personnage de Jiouib ; l'identité nouvelle se fonde sur l'entre-deux, le non-lieu :

Je n'étais pas un Maïanien, ni un Mu-T, ni même un Moréalien. J'étais le seul représentant d'une race nouvelle, née de trois races. En grimpant à l'échelle de corde, je songeai que j'étais un pur étranger. Je me suis arrêté un instant à mi-chemin entre Moréal et Maïan, constatant que c'était là le seul endroit qui me convenait vraiment. (April, 1991 : 262)

Le fait que Jiouib accepte de diriger la destinée des Moréaliens, en d'autres termes qu'il y ait prise en charge de l'identité mouvante et blessée, renforcerait à la fois l'idée du malaise identitaire et celle d'un « amarrage » qui doit passer par l'ouverture à l'altérité pour retrouver un espace identitaire propre – c'est l'étranger qui ramènera Moréal dans son territoire originel. La nouvelle décrit bien la tension entre la nostalgie d'une identité première désormais obsolète et la conscience d'une transformation à venir.

Cet entre-deux de Jiouib annonce certaines nouvelles où se retrouve un appel à une redéfinition identitaire qui englobe ceux qui ne sont pas « de souche » et qui fait contrepoids au repli sur soi. De fait, la présence d'une ouverture sur l'Autre dans certains textes démontrerait le désir de trouver une issue positive au malaise tant individuel que collectif.

Sur le plan personnel, l'appel prend la forme de l'introspection, de la reconnaissance en soi des sources de déséquilibre et leur acceptation, bref de l'ouverture à soi et à l'altérité. Dans « Hyper-cruise » de Michel Lamontagne ([1984], dans Sernine, 1985), Reith accepte de faire l'amour avec un Gra-val, sorte de batracien immense, même si cela signifie un vieillissement prématué. « Coineraine » d'Agnès Guitard (dans Gouanvic, 1983) joue sur le risque de la perte d'identité tout en rendant celle-ci nécessaire pour accéder à la paix. Dans « L'Oiseau de cendre » de Vonarburg ([1982], 1984),

Toomas, se sachant condamné par sa maladie, passe ses derniers jours sur la planète Pyréia. Là, cet artiste accède à la renaissance grâce à son contact avec les Pyréi qui lui montrent leur mythe fondateur. Le héros des « Mots du tabac » d’Yves Meynard (1996), Caspar, est un handicapé sensible à son environnement. C’est grâce à lui qu’Aurinn et un humanoïde « extra » – c’est-à-dire souffrant d’un poids tel de péchés que le corps s’en déforme de douleur – pourront se confesser. Les péchés les plus douloureux sont ceux provenant de races étrangères à celle du pécheur ; par là, le texte invite à recouvrer sa nature authentique en se libérant de tout discours entravant, tout comme il indique combien la conscience de la marginalité peut servir d’assise au travail de libération.

L’acceptation de la douleur en soi et de son potentiel libérateur fonde aussi « Devenir vivante » de Rochon ([1988], 1991). L’intuitive Zyine est envoyée sur Dzétassis pour ramener le prince Rel (Roi à l’Esprit Libre) auquel est rattachée une crise sociale d’envergure. En effet, les Morts recherchent la torture infligée par les Vivants ; à travers la pulsion de mort, ils accèdent à la vie. En cela, ils suivent l’exemple de Rel, qui par son refus de sa capacité de se métamorphoser, oscille entre les états de mort et de vivant. Au contact de Zyine, il s’ouvrira cependant à l’acceptation de cette identité mouvante, tandis qu’elle se sentira devenir vivante devant une telle douleur. Ne retrouve-t-on pas ici le « décapité, vivant » de Berthiaume ?

Plusieurs des nouvelles portant la quête sur le plan collectif traduiront le désir de renaissance. Le retour sur soi et l’ouverture à l’Autre, sur le plan individuel, favorisent le cheminement vers le renouveau collectif. Ainsi, la gardienne des « Xils » (Rochon [1983], 1991) – les Xils sont des monstres polymorphes et sanguinaires qui ont envahi Montréal – accepte elle aussi, comme le héros de Guitard, de risquer sa vie ; elle tentera de rapprocher les humains de ces étrangers, après avoir eu pour rôle leur coexistence sans contact :

Il serait quand même temps qu’on fraternise. [...] Si les Xils ne me reconnaissent pas et s’affolent, mon sang fera une belle couleur de plus dans le paysage, mon corps sera leur collation. [...] je crois cependant qu’ils sauront qui je suis, et qu’à défaut de nous parler, nous pourrons au moins être beaux ensemble. (Rochon, 1991 : 152)

De son côté, Peter contribue à l’évasion des Voulques, extraterrestres gardés en captivité et qu’on croyait exterminés, dans « Au fond des yeux » de Rochon ([1985]), 1987). La libération passe par l’acceptation des origines et le malaise qu’il peut inclure, dans « Chanson pour une sirène » de Vonarburg et Meynard ([1992] :

1993). En aidant à la libération de sirènes artefacts d'une destinée de cobaye, Antoine, qui vivait dans les eaux montréalaises avec un clan, et Manou, une artefact à un tournant de sa vie, trouvent résolution à leur malaise. Antoine doit retracer ses origines, il retournera à sa famille « sur la terre ferme » (94); Manou doit assumer ses origines, elle partira avec les sirènes. Le héros attaqué par des images violentes du « 20 avril... » (Bourneuf, dans Grégoire, 1997) découvre qu'il peut échapper à ces dernières en s'accrochant au souvenir d'un moment heureux et important de sa vie; il sort clamer sa découverte à la collectivité qui, grâce à lui, guérira. Enfin, la transformation passe par la révolte dans « Un papillon de Mashak » de Trudel. Goël, un adepte de l'agnoSophisme qui pose l'histoire comme une suite de défis, contribue malgré lui au début de la libération des Glogs sous l'occupation humaine.

Décapités, (mais) vivants... La nouvelle fantastique et de SF souligne éloquemment l'être-catastrophe du sujet – individu et pays – québécois et les discours exprimant les dérives de la fin du XX^e siècle. « ...[Il] n'y a que des cauchemars et des angoisses, des délires auxquels il faut songer comme à des certitudes de salut, tandis que, justement, nous sommes encore en vie » (Carpentier, « Le "aum" de la ville », [1983], 1992). Le malaise spatial et identitaire qui hante la production de nouvelles dans les deux genres révèle l'idée d'une douleur qui serait au fondement du sujet québécois, une douleur qui servirait d'assise à un « devenir vivant », à l'espoir d'une ouverture enrichissante⁹.

Sophie BEAULÉ

Notes

- 1- Pour un historique détaillé de la science-fiction et du fantastique au Québec, voir entre autres Michel Lord, « Le Récit fantastique et de science-fiction au Québec depuis la Révolution tranquille » (Lord, in Hamel, 1997), et Vincent Nadeau et Stanley Péan, « Prose narrative au Québec (la nouvelle) (1960-1996) ».
- 2- Selon Lord, la fortune des deux genres s'expliquerait aussi par la faveur des auteurs latino-américains auprès des auteurs québécois ainsi que par le désir chez ces derniers d'ébranler les formes littéraires traditionnelles pratiquées au Québec (Lord, 191 : 384).
- 3- Voir André Berthiaume, « À propos de la nouvelle », **Écrits du Canada français** 74, 1992 ; Gaëtan Brulotte, « De l'écriture de la nouvelle », **XYZ La revue de la nouvelle** 47, automne 1996 ; Lord (1993).
- 4- Par exemple: « Belphérion » ([1979], dans Émond, 1987); « Une petite limace » ([1979], dans Collectif, 1987).
- 5- Par exemple: « Survie sur Mars » (1988) et « Karyotype 47, XX, +21 » (dans Champetier, **Cœur de fer**, Le Plessis-Brion, Orion, 1997) et « Dieu, un, zéro » (dans Janelle, 1992).

- 6- Cette série est aussi appelée le cycle de Yan Malter et comprend « Coma-70 » et « Coma-90 » (dans **La Machine à explorer la fiction**, Longueuil, Le Préambule, coll. Chroniques du futur, 1980), « Coma- 123, automata-texte » (April, 1991) ainsi que le roman **Les Voyages thanatologiques de Yan Malter** (Montréal, Québec/Amérique, coll. Sextant, 1995).
- 7- S'inscrivent aussi dans le cycle : « Boulevard des Étoiles » ([1981], 1991b), et « Hôtel Carnavalia » (1991b).
- 8- Pseudonyme du tandem composé de Jean Dion et Guy Sirois.
- 9- Le présent texte constitue une version de « “Il n'y a que des cauchemars et des angoisses, des délires...” : Lecture de la nouvelle fantastique et de science-fiction québécoise depuis 1980. » **University of Toronto Quarterly**, vol. 69, no 4, Automne 2000 : 871-890.

Ouvrages cités

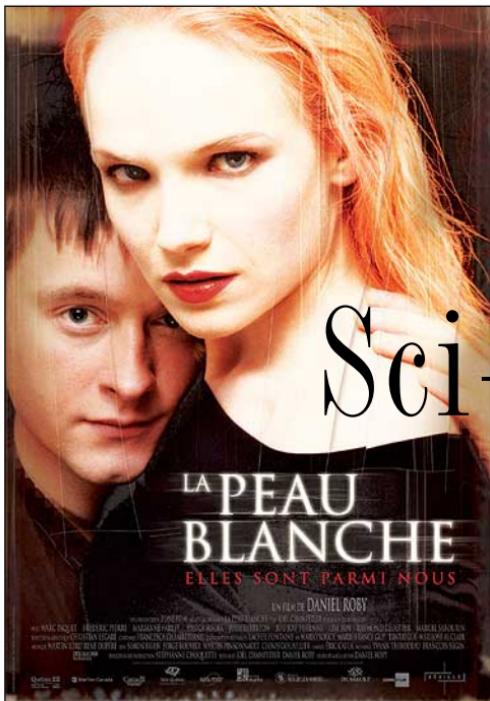
- April, Jean-Pierre, **Chocs baroques**, Saint-Laurent, BQ, 1991 [Introduction de Michel Lord]
- Aude (pseud. de Claudette Charbonneau-Tissot), **Banc de brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain**, Montréal, Éditions du Roseau (Garamont), 1987
- Baudrillard, Jean, **La Transparence du mal : Essai sur les phénomènes extrêmes**, Paris, Galilée, 1990
- Beaulieu, Natasha, « La cité de Penlocke », **imagine...** 72, 1996, p. 11-41
- Beaulieu, René, **Légendes de Virnie**, Longueuil, Le Préambule (Chroniques du Futur), 1981
- Beaulieu, René, « Les voyageurs de la nuit », **Solaris** 109, 1994, p. 25-32
- Bergeron, Alain, « Rêves d'ange », **imagine...** 56, 1991, p. 11-36
- Bergeron, Bertrand, **Parcours improbables**, Québec, L'instant même, 1987
- Bergeron, Bertrand, **Transits**, Québec, L'instant même, 1990
- Bergeron, Bertrand, **Visa pour le réel**, Québec, L'instant même, 1993
- Berthiaume, André, **Incidents de frontière**, Montréal, Leméac (Romans québécois), 1984
- Bouchard, Guy, « Andropolis », **imagine...** 48, 1989, p. 9-22
- Carpentier, André (dir.), **Dix Contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois**, Montréal, Quinze, 1983
- Carpentier, André (dir.), **Dix Nouvelles de science-fiction québécoise**, Montréal, Quinze, 1985
- Carpentier, André, **Carnets pour la fin possible d'un monde**, Montréal, XYZ (L'ère nouvelle), 1992.
- Carpentier, André, « Commencer et finir souvent : Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvellière », dans Whitfield et Cotnam (dir.), **La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)**, Montréal, Toronto, XYZ éditeur, Éditions du GREF, 1993, p. 35-48
- Champetier, Joël et Yves Meynard (dir.), **Escale sur Solaris**, Hull, Vents d'ouest (Rafales), 1993
- Collectif, **Contes et récits d'aujourd'hui**, Montréal, XYZ éditeur, Musée de la civilisation, 1987
- Corin, Ellen, « Dérive des références et bricolages identitaires dans un contexte de postmodernité », dans Mikhaël Elbaz, Andrée Fortin et Guy Laforest

- (dir.), **Les Frontières de l'identité: Modernité et postmodernisme au Québec**, Québec, Paris, Presses de l'Université Laval, L'Harmattan (Sociétés et mutations), 1996, p. 254-269
- Dé, Claire, **Le Désir comme catastrophe naturelle**, Montréal, Paris, SCE-Canada, SCE- France, coll. L'Étincelle, 1989
- Debord, Guy, **La Société du spectacle**, Paris, Buchet-Chastel, 1967
- Des Roches, Roger, « Le Vertige des prisons », **imagine...** 50, 1989, p. 17-37
- Dion, Léon, **La révolution déroutée: 1960-1976**, Montréal, Boréal, 1998
- Dufour, Michel, **Passé la frontière**, Québec, L'instant même, 1991
- Emond, Maurice, **Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle**, Montréal, Fides (Bibliothèque québécoise), 1987
- Gouanvic, Jean-Marc (dir.), **Espaces imaginaires I**, Trois-Rivières, Les Imaginaires, 1983
- Grégoire, Claude (dir.), **Le fantastique même: une anthologie québécoise**, Québec, L'instant même, 1997
- Janelle, Claude (dir.), **L'Année de la science-fiction et du fantastique québécois**, Beauport, Le Passeur, 1987 ; 1988 ; 1989 ; 1990 ; Montréal, Logiques, 1992 ; 1993 ; 1994 ; Québec, Alire, 1999
- Lipovetsky, Gilles, **L'Ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain**, Paris, Gallimard, 1989
- Lord, Michel (dir.), **Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine**, Montréal, BQ, 1988
- Lord, Michel, « L'Inconfort et la différence : La littérature fantastique québécoise depuis 1980 », **L'Action nationale**, vol. 71, n° 3, 1991, p. 380-399
- Lord, Michel, « La Forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), **La nouvelle: écriture(s) et lecture(s)**, Montréal, Toronto, XYZ éditeur, Éditions du GREF, 1993, p. 49-61
- Lord, Michel, **La Logique de l'impossible : Aspects du discours fantastique québécois**, Québec, Nuit blanche éditeur (Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval, série Études), 1995
- Lord, Michel, « Le Récit fantastique et de science-fiction au Québec depuis la Révolution tranquille », dans Réginald Hamel (dir.), **Panorama de la littérature québécoise contemporaine**, Montréal, Guérin, 1997a, p. 241-281.
- Lord, Michel, « D'Antée à Protée. Des glissements de la forme narrative brève au Québec de 1940 à 1990 », dans Michel Lord et André Carpentier (dir.), **La Nouvelle québécoise au XX^e siècle : De la tradition à l'innovation**, Québec, Nuit blanche éditeur (Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise), 1997b, p. 107-128
- Meynard, Yves, « Le Sang et l'oiseau », **Solaris** 105, 1993, p. 20-28
- Meynard, Yves, **La Rose du désert**, Québec, Le Passeur, 1995
- Meynard, Yves, « Les Mots du tabac », **Solaris** 119, 1996, p. 24-35
- Nadeau, Vincent et Stanley Péan, « Prose narrative au Québec (la nouvelle) (1960- 1996) », dans Réginald Hamel (dir.), **Panorama de la littérature québécoise contemporaine**, Montréal, Guérin, 1997, P. 309-351
- Nepveu, Pierre, **L'Écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine**, Montréal, Boréal, 1988
- Péan, Stanley, **La Plage des songes**, Montréal, CIDIHCA, 1988

- Pelchat Jean, **Le Lever du corps**, Québec, L'instant même, 1991
- Pellerin, Gilles, **Principe d'extorsion**, Québec, L'instant même, 1991
- Pelletier, Francine, « La Collection Galloway », **Solaris** 101, 1992, P- 25-34
- Pelletier, Jean-Jacques, **L'Assassiné de l'intérieur : Nouvelles à plusieurs voix et en plusieurs morceaux**, Québec, L'instant même, 1997
- Pettigrew, Jean (dir.), **L'Année de la science-fiction et du fantastique québécois, Québec**, Le Passeur, 1985 ; 1986
- Renaud, Jacques, **L'Espace du diable : Nouvelles**, Montréal, Guérin littérature, 1989
- Rochon, Esther, **Le Traversier**, Montréal, La pleine lune, 1987
- Rochon, Esther, **Le Piège à souvenirs**, Montréal, La pleine lune, 1991
- Sernine, Daniel (dir.), **Aurores boréales 2**, Longueuil, Le Préambule (Chroniques du futur), 1985
- Sernine, Daniel, **Nuits blêmes**, Montréal, XYZ (L'Ère Nouvelle), 1990
- Sernine, Daniel, **Boulevard des Étoiles**, Montréal, Les Publications Ianus, 1991a
- Sernine, Daniel, **À la recherche de monsieur Goodtheim : Boulevard des Étoiles 2**, Montréal, Les Publications Ianus, 1991b
- Suvin, Darko, **Metamorphoses of Science Fiction : On the Poetics and History of a Literary Genre**, New Haven, Yale University Press, 1979
- Thériault, Yvon, « Entre la nation et l'ethnie : sociologie, société et communautés minoritaires francophones », **Sociologie et sociétés**, vol. 26, n° 1, 1994, p. 15-32
- Trudel, Jean-Louis, « Un papillon à Mashak », **Solaris** 105, 1993, p. 5-15
- Vonarburg, Élisabeth, **Janus**, Paris, Denoël (Présence du Futur), 1984
- Vonarburg, Élisabeth, **Ailleurs et au Japon**, Montréal, Québec /Amérique (Littérature d'Amérique, Série Science-Fiction), 1991
- Vonarburg, Élisabeth et Yves Meynard, **Chanson pour une sirène**, Hull, Vents d'ouest (Azimuts), 1993

Sophie Beaulé est professeur à l'Université Saint Mary's, à Halifax (Nouvelle-Écosse). Spécialisée en Nouveau Roman, elle s'intéresse aussi aux littératures de genres en général et à la science-fiction québécoise en particulier. Ce n'est donc pas sa première présence dans **Solaris** puisqu'elle a publié des articles dans nos numéros 75 et 99 (« L'Utilisation du mode SF chez quelques auteurs de mainstream québécois »). Sophie Beaulé travaille présentement à une monographie sur Jean-Louis Trudel.





© 2004 Films Séville

Sci-néma

par Hugues MORIN [HM], Christian SAUVÉ [CS],
et Daniel SERNINE [DS]

La Peau Blanche

Disons-le d'emblée, **La Peau blanche** est un bon film. Adapté d'un roman de Joël Champetier, c'est l'histoire d'amour entre Thierry, un étudiant à l'université, et Claire, une superbe et mystérieuse rousse au teint très pâle. Thierry partage un appartement avec Henri, qui se remet d'une agression subie lors d'une soirée avec une prostituée au centre-ville. Leurs deux histoires apparemment sans lien finiront par se croiser alors que le comportement de Claire devient étrange et qu'il se produit des phénomènes curieux.

Le film est aussi difficile à résumer que le roman si on veut éviter de dévoiler des éléments qui gâcheraient le suspense. Car **La Peau blanche**, c'est d'abord et avant tout un suspense. Le mystère est d'ailleurs mis en place dès la scène d'ouverture, celle où Henri est attaqué par une prostituée. Mais le réalisateur Daniel Roby a choisi l'option de prendre son temps. Le film ne roule donc pas à la vitesse grand V au détriment du reste. Après le démarrage intense, la tension se crée lentement, à un rythme qui permet de développer les personnages de manière crédible et efficace, tension soutenue

tout le long du film. Et ce rythme lent, cette tension et cette ambiance intrigante sont les points forts du film.

Les scénaristes Joël Champetier et Daniel Roby méritent des félicitations pour la justesse des dialogues. Il est rare d'entendre au cinéma québécois des dialogues sonner aussi juste sans tomber dans le joual extrême ou les sacres excessifs. Les répliques sont naturelles, les conversations sonnent vraies. Il n'est pas difficile de croire et de s'identifier à Thierry et Henri, joués respectivement par Marc Paquet et Frédéric Pierre, tous deux excellents. Marianne Farley joue également avec beaucoup de subtilité une Claire intrigante et touchante, qui doit passer par divers états émotifs sous le regard de Thierry et des spectateurs. Son visage elfique convient parfaitement à ce personnage pivot de l'intrigue. Enfin, Jessica Malka interprète une Marquise inquiétante et effrayante avec une énergie qui offre un excellent contraste au personnage de sa sœur Isabelle, froide et en contrôle, interprétée avec talent par Julie LeBreton. En réalité, c'est tout le casting de **La Peau blanche** qui est absolument impeccable.

Et comme si tous ces éléments ne suffisaient pas, j'ajouterais que c'est aussi un *beau* film. La direction photo est léchée et soignée, tout est filmé avec une subtilité que j'apprécie beaucoup en cinéma fantastique et qui, avouons-le, est plutôt rare. En terme d'ambiance, on peut penser à **The Sixth Sense**, de M. Night Shyamalan, par exemple.

Les lecteurs du roman remarqueront certains changements importants au niveau de l'histoire. Le personnage de Thierry est québécois plutôt que français, mais on en a fait un Gaspésien pour conserver le thème du décalage culturel. Une bonne partie des références littéraires ont été éliminées et certains personnages secondaires se sont vus mis à l'écart. Le personnage de Marie-Pierre, la tante d'Henri, et tout l'aspect vaudou, sont donc moins présents, mais ce sont là des conséquences normales lorsqu'il y a changement de médium. Malgré tout, la réflexion que l'on retrouve dans le roman sur les frontières (entre les genres, les races, les langues) transparaît en filigranes dans certaines scènes et certaines lignes de dialogues bien placées ; on a surtout conservé l'humour, essentiel pour équilibrer et varier le ton de l'histoire, ce qui semble plus important encore au cinéma.

Très peu de films étant parfaits, j'ai quelques réserves mineures. À un moment, Henri effectue une recherche sur Internet avec un mot-clé qui lui permettra de mieux comprendre ce qui se passe avec Thierry et Claire. À ce moment du film, pourtant, on ne saisit pas *vraiment* pourquoi ses soupçons portent dans cette direction. Le

spectateur n'ayant pas lu le roman pourrait se demander ce qui a justifié ce soudain intérêt. Dans le même ordre d'idée, lorsqu'Henri confie à Thierry qu'il se sait poursuivi par Marquise, ce n'est pas si évident pour le spectateur.

J'expliquerai ces deux raccourcis par des contraintes de minutage, puisque dans les deux cas j'ai eu l'impression que l'on avait coupé une scène au montage, scène qui, je suppose, devait préparer le terrain pour ces agissements d'Henri. Enfin, je n'ai pas été convaincu par la scène finale à l'université avec la directrice du département, mais ici c'est une scène vraiment secondaire.

Il s'agit donc de réserves infimes, cent fois compensées par la qualité du scénario, de la réalisation et de l'interprétation, ainsi que par l'intensité de plusieurs scènes, dont une scène finale qui visse littéralement le spectateur sur son siège.

Comme j'ai œuvré dans le milieu de la distribution de films pendant plusieurs années, je me permettrai un commentaire sur l'exploitation commerciale du film, dont la sortie en salle est annoncée pour le 9 avril prochain.. Il s'agit après tout du second film d'importance en SFFQ à être adapté d'un roman de notre corpus contemporain, après **Sur le seuil**. À la différence du film d'Éric Tessier, le film de Daniel Roby ne profite pas de la machine promotionnelle d'un gros distributeur; il ne fera donc probablement pas autant de recettes dans ces premières semaines. Même si je suis personnellement d'avis qu'en terme cinématographique, **La Peau blanche** est un meilleur film que **Sur le seuil** (que j'ai beaucoup aimé aussi), les deux films ne jouent pas sur les mêmes registres et mon expérience de programmateur me fait croire que ce ne sont pas nécessairement les films les plus subtils qui font recette. Le choix du rythme lent mais intense peut jouer contre lui face aux amateurs de suspenses frénétiques; à moins que cela ne lui permette de se démarquer, comme ce fut le cas de **The Sixth Sense**? Dans tous les cas, l'amateur de bons films de genre ne saurait être déçu par le visionnement de **La Peau blanche**. [HM]

Paycheck : le « pour » (?)

Étrangement, j'ai vu **Paycheck** avec de bonnes dispositions d'esprit et, au moment de sortir de la projection, j'étais satisfait. Attention, je ne dis pas que c'est un bon film de SF, je ne dis même pas que c'est un bon film tout court. J'ai tout de même eu l'impression qu'on avait livré la marchandise. Un film de John Woo, pour ce cinéphile-ci, signifie une réalisation qui ne brille pas par sa cohérence, axée sur l'action et les explosions au détriment du scénario. Le film met en vedette Ben Affleck, acteur compétent (**Good Will Hunting**,

Shakespeare in Love) mais dont les choix semblent privilégier des films au scénario insignifiant, voire nul (**Gigli**, **Pearl Harbour**, **Armageddon**). Le scénario de **Paycheck** est adapté d'une nouvelle de Philip K. Dick, ce qui pour moi mettait déjà la barre trop haute pour le duo Woo/Affleck.

Malgré tous ces handicaps, l'intrigue est bien menée et le premier tiers du film est pratiquement dépourvu d'incohérence majeure si on est un tant soit peu indulgent. Le film raconte l'histoire d'un ingénieur informatique qui effectue des copies de technologies avancées en démontant les produits concurrents. Après chaque contrat, très bien payé, on lui fait subir un effacement de la mémoire pour éviter les fuites. Il tombe sur une offre très alléchante mais dont la durée, trois ans, est inhabituelle et risquée. Évidemment, après le contrat, il se retrouve impayé, des tueurs à ses trousses, trois ans de sa vie effacés, et comme seul piste pour retrouver ce qui s'est passé, une collection d'étranges objets. Typiquement dickien : on joue avec la mémoire, l'identité et le temps, trois concepts très difficile à maîtriser sans incohérence. Apportez une bonne dose de « suspension d'incrédulité » ou débranchez tout simplement votre cerveau d'amateur de SF, et vous risquez alors d'apprécier **Paycheck**, même si vous risquez aussi de l'oublier très rapidement.

C'est en fait le film américain de John Woo qui m'a le moins tapé sur les nerfs, même si on y retrouve à peu près tous ses tics habituels : les gros plans au ralenti sur les regards au moment où les deux personnages qui tombent en amour se voient pour la première



fois (personnages qui sont trop en carton pour que l'on y croit à leur intense histoire d'amour), les explosions injustifiées, la poursuite en moto et évidemment, la colombe qui s'envole en contre-jour au ralenti. Impossible de ne pas faire la comparaison avec **Minority Report**, autre film récent à gros budget adapté d'une nouvelle de Dick, sauf que cette comparaison ne tient pas la route longtemps : **Paycheck** n'est pas du tout dans la même ligue et tout le monde n'est pas Steven Spielberg...

Je terminerai en mentionnant que, pour ma part, l'élément le plus intéressant demeure peut-être la présence de Uma Thurman, toujours agréable à regarder. Avouez que c'est un peu mince pour justifier le prix d'un billet en salle. **[HM]**

Paycheck : le « contre » ?

Hollywood nous livre ce type de film avec une régularité déprimante. Vous savez, le « gros » film de SF prometteur, mariant un bon réalisateur (ici ; John Woo) avec du matériel source bien coté (« *Paycheck* », une nouvelle de Philip K. Dick), des acteurs connus (Ben Affleck et Uma Thurman), une bande-annonce intéressante et quelques précritiques ravies. Puis le film arrive... et s'avère n'être qu'un nouvel exemple de ce type particulièrement agaçant de science-fiction média : le film qui ne laisse aucun souvenir impérissable. Car, ironiquement pour un film qui joue sur l'amnésie artificielle, il est difficile de se rappeler des détails de **Paycheck** ne serait-ce que quelques jours après l'avoir vu (et sans qu'il soit nécessaire de recourir à une technologie sophistiquée...).

Ben Affleck y joue le rôle de Michael Jennings, un ingénieur qui se spécialise en rétro-ingénierie : il est très bien payé pour ses services, mais pour préserver les secrets industriels qu'il perce, ses employeurs lui effacent la mémoire après chaque contrat. Ce n'est pas une mauvaise façon de gagner sa vie jusqu'à ce que Jennings se réveille pour constater qu'après un long contrat aucun chèque ne l'attend. Seule compensation, dix-neuf objets hétéroclites qu'il ne reconnaît pas. Il se met à enquêter... ce qui s'avère dangereux quand on commence à lui tirer dessus. Que s'est-il passé durant les années perdues ? Et pourquoi les objets assemblés se mettent à être utiles dans toutes sortes de situations désespérées ?

De *thriller*, **Paycheck** devient un film à puzzle où le suspense consiste à voir le protagoniste placer les pièces au bon endroit. Ce n'est tout de même pas un très mauvais film. Malgré quelques moments particulièrement bêtes, ça se laisse regarder, au moins jusqu'à la conclusion longue et sans relief. Mais à travers tout cela, il est impossible d'échapper à un fort sentiment de déjà-vu. Même les

séquences d'action sont identiques à ce qui a été fait des douzaines de fois auparavant. Ceux qui iront voir ce film pour la touche de John Woo en ressortiront stupéfait; sans son nom au générique, il aurait été impossible de deviner qu'il s'agissait de son œuvre tant sa touche habituelle est absente. Et n'y voyez pas là une bonne chose, car si ses tics de réalisateur n'y sont pas, la clarté légendaire de ses scènes d'action « chaotiques » semble également manquer à l'appel. Ce qui reste n'est que confusion, à un point tel que le troisième acte est un exercice en exaspération. Dommage. [CS]

The Butterfly Effect

Ne pas être au fait de la culture populaire de l'instant présent peut parfois avoir ses avantages. Si l'amateur moyen de science-fiction ignore qui est Ashton Kutcher, il ignore sans doute tout des origines de la célébrité de l'acteur, de sa prestation remarquée dans la série américaine **That '70s Show**, de son animation de **Punk'd!** et de sa liaison avec la vénérable Demi Moore. Tout au plus l'auront-ils remarqué dans l'amusante comédie science-fictionnelle **Dude, Where's my Car?** Alors que les critiques *mainstream* affûtaient leurs couleaux pour discuter de ce film comme un jalon dans la carrière d'une célébrité, le simple amateur de SF a eu (et possède toujours) le privilège d'aborder le film sans préjugés, seulement comme une œuvre de *science-fantasy*.

Evan Treborn (Kutcher) est un étudiant de psychologie brillant, mais avec un passé trouble. Dès son tout jeune âge, il a été victime de trous de mémoire gênants, coïncidant souvent avec des événements traumatisques. Jeune adulte, il découvre cependant qu'il a noté ces événements dans ses volumineux journaux intimes et que la seule lecture de ces périodes de *black-out* peut le ramener dans le temps, prêt à changer le cours des événements avec des conséquences dramatiques.

Une des premières surprises de **The Butterfly Effect** est de voir à quel point l'intrigue est développée sur le modèle d'un film d'horreur. Le prologue, introduisant le protagoniste comme enfant, regorge de moments inquiétants et de *black-out* périodiques ponctués de « réveils » brutaux. Bruits soudains, images chocs et thèmes dérangeants sont au menu, qu'il s'agisse de pédophilie, de rage jalouse, de morts accidentelles ou de traumatismes profonds. Le premier quart d'heure n'est pas facile à regarder, mais le ton est donné: ceci ne sera pas un film léger, ce qui pourra décontenancer ceux qui connaissent surtout Kutcher comme un acteur comique.

Dès qu'il réalise ce dont il est capable, Evan s'évertuera à retourner changer son passé pour aboutir dans un meilleur présent. Mais il



© 2004 New Line Cinema

apprendra vite que chaque action a une réaction : si le sort d'une personne peut être amélioré dans une réalité parallèle, ça peut être le contraire pour une autre. Sa première tentative lui redonne une autre chance avec son ex-amie, mais aux dépens d'un affrontement mortel avec le frère de celle-ci. Il retournera à nouveau dans le passé, pour faire un autre changement, avec d'autres conséquences... Le tout s'accélère, chaque changement causant des lésions dans son cerveau. Risque-t-il d'être enfermé dans des réalités de plus en plus cauchemardesques ?

Ce n'est pas un accident si le générique du film cite *Toby Emmerich* comme producteur, car ce film est dans la veine de **Frequency** et **Final Destination**, c'est-à-dire une science-fiction qui n'en a pas l'air, une sorte d'introduction sans douleur aux concepts avec lesquels les lecteurs de **Solaris** sont familiers. Ce n'est sans doute pas un accident si, pendant un bref instant, le mur de la chambre du protagoniste révèle le fanion d'un collège nommé... *Bradbury*. En tant que suspense, il y a peu de choses à redire au sujet de **The Butterfly Effect**: scénario, réalisation et autres aspects techniques sont tout à fait adéquats. Ceux à la recherche d'un nouvel épisode de la légendaire série télévisée **The Twilight Zone** ne seront pas déçus.

Ceci dit, les amateurs de science-fiction plus rigoureuse seront légèrement agacés. Le mécanisme qui permet à *Evan* de retourner dans le temps n'est pas particulièrement solide. Et n'abordons même pas la question des paradoxes temporels : si un *black-out* est créé par un traumatisme et qu'une intervention antérieure résout le trau-

matisme, comment le *black-out* peut-il encore exister ? Aaargh ! : trop penser à ce film peut causer des maux de têtes et une appréciation diminuée.

Mais ce serait dommage d'être trop sévère. **The Butterfly Effect** est une surprise agréable, un film beaucoup plus noir et relativement plus satisfaisant que ce à quoi on pourrait s'attendre. Et ce même si, en pop-culture, on reste incapable de distinguer Ashton Kutcher de Seann William Scott. [CS]

Les belles surprises du « deux pour un »

Le film **Willard**, deuxième mouture, avait vite disparu des écrans en 2003. Je n'avais pas eu l'intention de le voir et j'avoue que je ne l'aurais peut-être pas choisi au club vidéo si ce n'avait été une journée « deux pour un ». Bénissons les dieux du mardi, car j'aurais manqué... non pas une perle, mais à mon avis un bon petit film qui ne mérite ni d'être oublié ni d'être ignoré.

Le ton est donné dès l'élégant générique, inventif et ingénieux... ou devrais-je dire « la couleur est donnée ». Presque tout le film, en effet, est une étude en brun en en vert. Des bruns chauds et variés pour la demeure ancestrale des Stiles, y compris sa cave infestée de rats, puis des verts glauques pour le bureau et le couloir de l'usine où travaille Willard Stiles, le personnage éponyme.

Incarné par un Crispin Glover au visage aussi singulier que son prénom, Willard est un ado dans la trentaine, pathologiquement



gauche et timide, célibataire vivant avec sa vieille mère accaparante et malade. Au travail, il est constamment humilié par le patron, M. Martin, ancien partenaire d'affaire de son père, de qui il a racheté l'entreprise en des circonstances ambiguës. Obligé d'affronter le problème de la vermine chez lui, Willard se prend d'affection pour un rat blanc particulièrement intelligent, qu'il baptise Socrate, et se découvre bientôt capable de communiquer ses volontés aux rongeurs. Se multipliant de manière fantastique (ou de façon monstrueuse, si l'on entretient une phobie des rongeurs bruns), les rats deviennent l'instrument de la vengeance de Willard. De douce revanche au début, de l'ordre du vandalisme contre la voiture de l'odieux patron, l'intention devient criminelle lorsque le tyran congédie Willard, complète pour le forcer à vendre la maison ancestrale et tue le seul ami de Willard, son rat blanc. Ajoutons au tableau un rat géant, Ben, sorte de parrain de la meute, une vraiment vilaine bestiole.

Meilleur que l'original (1971) selon certains critiques, ce film a été réalisé par Glen Morgan, coproduit par James Wong et Glen Morgan... Ces noms vous sont familiers ? Si j'ajoute que la chatte rousse qui fait une brève et tragique incursion chez Willard est nommée Scully, vous reconnaîtrez les scénaristes de certains épisodes des **X-Files**, de **Millenium** et de **Space Above and Beyond**. Morgan avait aussi réalisé le film **Final Destination**.

Saluons la direction photo, très soignée (on doit au directeur photo, Robert McLachlan, les images de l'inoubliable série **Millenium**) qui exploite habilement les lentilles à courte focale. Mais il faut surtout signaler le talent des acteurs. La très âgée Jackie Burroughs (dont je me rappelle le rôle savoureux de Mother Mucca dans les **Tales of the City** d'Armistead Maupin) fait une vieille mère à la fois sénile, attachante, odieuse et répugnante – ça fait peur tant elle excelle.

Et, à l'égal d'Anthony Perkins dans **Psycho**, Crispin Glover vole la vedette (enfin, il ne la vole pas puisqu'il a le rôle-titre !) en incarnant un refoulé tantôt quasi-catatonique, tantôt hystérique dans ses colères, tantôt pathétique dans ses supplications. Surtout, il soutient la comparaison avec n'importe quel acteur mieux connu, dans sa représentation de la folie : des éclairages pointus font naître dans ses yeux souvent mouillés l'authentique *lueur de folie*. L'ultime visite au bureau du patron, l'arrivée de l'ascenseur avec son véritable déferlement de rats, font figure de petites gemmes dans une éventuelle anthologie du suspense et de l'horreur. Même sa voix brisée lorsqu'il hurle (oui, l'histoire finit mal pour lui) a quelque chose de remarquable.

Si vous n'avez rien contre les films au rythme posé, où la montée de tension est linéaire plutôt qu'en dents de scie, si vous préférez

une image soignée à un déluge de *gore*, louez **Willard**, ne serait-ce que pour le visage crispé de Crispin. [DS]

Big Fish, small Burton

Si vous imaginez les sombres ambiances gothiques de **Batman** ou de **Sleepy Hollow**, oubliez ça. Si vous pensez à l'humour décapant de **Mars Attacks**, de **Beetlejuice** ou d'**Ed Wood**, oubliez ça. Si vous avez en tête le mordant d'**Edward Scissorhands** ou de **Nightmare Before Christmas**, oubliez ça. Oubliez aussi **Planet of the Apes** (mais sans doute est-ce déjà le cas).

Bref, si vous allez voir **Big Fish** en vous attendant à du Tim Burton, vous resterez pour le moins perplexe. Qu'on ne se méprenne pas : il s'agit d'un bon film, agréable à regarder, touchant, avec de savoureux brins de folie. Mais Tim Burton signant un film de bons sentiments (« *feel good movie* ») ? Je n'ai pu m'empêcher d'être un peu déçu.

Voici l'histoire. Un jeune homme, joué par **Billy Crudup**, retourne auprès de son père, qui va bientôt mourir du cancer. Ils ne se sont pas parlé depuis quelques années car le jeune ne supportait plus la mythomanie et la grande gueule de son père après avoir été subjugué, enfant, par les mensonges paternels. **Ed Bloom**, qui a gagné sa vie comme voyageur de commerce au retour de la Guerre de Corée, a passé sa vie à raconter des histoires hénaurmes. À coup de *flash-back*, le film nous en raconte quelques-unes, où un **Ewan McGregor** assez banal incarne **Ed Bloom** jeune (tandis qu'**Albert**



© 2003 Columbia Pictures Industries

Finney l'incarne à ses derniers jours, marié à une Jessica Lange radieuse mais trop jeune pour son rôle).

Rapporter ici ces histoires inventées ou exagérées serait fastidieux. Disons que le motif de l'eau y revient souvent (entre autres autour du poisson géant que Bloom prétend avoir pêché le jour où naquit son fils) de même que le monde du cirque et du spectacle. Il y a un géant, un ou deux nains (ça dépend où vous situez Danny DeVito), une sorcière dont l'œil de verre révèle les destinées, un loup-garou, des jumelles siamoises (effet très réussi), une (plus ou moins) sirène, un village fantôme et des emprunts évidents à **Forrest Gump**.

Le personnage de Crudup prie son père de lui révéler une fois pour toutes le *vrai* Ed Bloom, plutôt que ce Baron Munchausen des temps modernes à l'ombre de qui il a dû grandir. Il soupçonne même (avec raison) que cet homme si souvent absent de chez lui a vécu une double vie à une certaine époque.

La vérité, comprendra-t-il, celle de Bloom et de sa vie, se trouve à *l'intérieur* de ses histoires, c'est-à-dire qu'il y a une part d'authentique dans chacune, et une parcelle du vrai Ed Bloom dans chacune de ses incarnations quasi-mythiques.

Quelques trop rares scènes se réclament de l'imaginaire fantastique de Tim Burton, mais de façon générale la folie qui se déploie dans cet Alabama rural est trop sage, trop saine. Albert Finney est émouvant, cependant on cherche en vain chez McGregor l'intensité de **Moulin Rouge** ou des films de Danny Boyle. Il n'est pas aussi beige que dans les récents **Star Wars**, mais disons qu'une abondance de beaux sourires francs ne lui redonne pas la présence qu'il avait dans **Velvet Goldmine** ou **The Pillow Book**.

Toutefois vous n'êtes pas obligés de me croire. Peut-être que toute cette critique est une grosse menterie ! [DS]

Complex, Peter Pan ?

En voyant ce nouveau **Peter Pan**, je me suis rendu à l'évidence que je connaissais mal la « véritable » histoire du garnement volant, n'ayant jamais lu le roman pour enfants de James Matthew Barrie (1860-1937). Le chef-d'œuvre de cet Écossais émigré à Londres fut d'abord une pièce de théâtre, créée en 1904, pour ne devenir roman qu'en 1911. J'écris « chef-d'œuvre » avec une connotation de notoriété plutôt que de qualité car, à dire vrai, il ne s'agit pas d'une œuvre littéraire scintillante.

Outre la curiosité de savoir si le « Pan » en question avait rapport avec le dieu grec et sa flûte de roseaux, mon but était de démêler l'authentique de l'image altérée par des générations d'albums illustrés, de dessins animés et de... Mais saviez-vous que ce **Peter**



Photo : Jasin Boland © 2003 Universal Studios

Pan-ci est la *première* adaptation cinématographique avec de vrais acteurs depuis le cinéma muet ? (J'exclus ici les films produits pour la télé, de même que le **Hook** de Steven Spielberg avec Robin Williams, Dustin Hoffman et Julia Roberts, qui offrait plutôt une variation contemporaine sur l'œuvre classique.)

Verdict ? Rien au sujet du divin satyre, mais disons que le premier tiers du film est assez fidèle au roman, hormis l'âge du personnage éponyme. Car bien que Peter – qui ne veut point vieillir – affirme plus d'une fois n'avoir pas d'âge, J.-M. Barrie écrit clairement que l'enfant avait encore ses dents de lait (donc moins de dix ans). Au théâtre, il a longtemps été de mise de faire incarner Peter Pan par une comédienne adulte de petite stature (j'ignore si c'est encore le cas ; en Angleterre, la pièce n'a semble-t-il jamais cessé d'être jouée depuis un siècle !). Dans le film de 1924 et dans diverses versions tournées pour la télévision, c'étaient des actrices adultes, dont Mia Farrow dans celle de 1976. Dans le dessin animé de Walt Disney (1953), c'était Bobby Driscoll, alors âgé de seize ans, qui donnait sa voix à un Peter Pan distinctement adolescent. Paradoxe amusant, qu'un gamin refusant de vieillir ait été incarné jusqu'à aujourd'hui par des adultes ou des adolescents...

Dans ce film-ci c'est Jeremy Sumpter (l'un des fils dans le **Frailty** de Bill Paxton) qui a joué le rôle de l'agile gamin ; il avait douze ou treize ans lors du tournage. Et ma foi, quand on sait que le personnage est décrit comme effronté, imbu de lui-même et cabotin, Sumpter l'incarne parfaitement. Il croque dans le rôle avec une

jubilation qui fait plaisir à voir. On lui a conféré une allure pastorale – un costume de feuilles, certes plus chaste que celui des faunes – plutôt que le petit habit à la Robin des Bois du film de 1924 ou de celui de Disney.

Le scénario suit tour à tour le roman et le dessin animé de 1953, en plus d'offrir ses propres innovations. On a par exemple ajouté une tante Millicent qui incarne les exigences de rectitude et de conformisme britanniques, ce qui permet de laisser à Mme Darling toute la douceur maternelle requise. Le roman offre une mine de détails surprenants. Ainsi, la fée Clochette, Tinker Bell, était censée être grassette ! (« She was slightly inclined to *embonpoint* », ce que les scénaristes de Disney semblaient avoir relevé car leur *pixie* avait les hanches trop fortes pour se faufiler par le trou d'une serrure !) Fée charnue... ce n'est vraiment pas le cas de l'actrice française Ludivine Sagnier.

Dans le roman comme dans le film, la nounou des enfants Darling est une chienne Saint-Bernard ; dans le film de 1924, le rôle était tenu par un comédien adulte marchant à quatre pattes dans un costume de peluche !

Le rôle du trop sérieux et trop pragmatique M. Darling est joué par Jason Isaacs (Lucius Malfoy dans les **Harry Potter**). Le même acteur (qui incarne le général Wolfe dans **Nouvelle France** qu'on verra en 2004) joue aussi un Capitaine Hook assez fidèle mais qui ne restera pas gravé dans les mémoires.

La thématique centrale est bien sûr respectée : les fées qui n'existent que par la foi des enfants, le refus de vieillir, de se couler dans le moule des conventions adultes, le goût des aventures fictives, le désir de vivre dans l'insouciance et l'immédiateté de l'enfance, tout est là, dans un décor et des couleurs délibérément oniriques (je pense à ces nuages dodus, ourlés de rose). Mais ces enfants, du moins Wendy, Peter et la princesse indienne Tiger Lily, sont au seuil de l'adolescence ; une certaine sensualité épidermique, et le thème du premier baiser qui fait rougir, nous le rappellent de temps à autre.

Une fois dans l'île de Neverland, le film, tout en restant fidèle à l'esprit et souvent à la lettre du roman, prend des libertés que lui autorise Sir Barrie qui, dans le livre, disait explicitement ne pouvoir narrer tout ce qui se passait durant le séjour de Wendy et de ses petits frères sur l'île, ajoutant que son choix des péripéties racontées était arbitraire. À ce point de vue, le film de P. J. Hogan s'avère pas mal plus captivant, truffé qu'il est de périls, de duels et de cabrioles dans les grottes, la jungle et à bord du bateau pirate. Les enfants, que ce film vise en premier lieu, seront comblés, puis émus par les retrouvailles familiales de la fin et l'adoption des Enfants perdus.

Le roman, lui, investissait ailleurs sur le plan émotionnel. D'une certaine manière, Peter Pan est une figure tragique, solitaire en ce que ses compagnons de jeu sont toujours éphémères, prisonnier d'un présent éternel qu'il a lui-même choisi mais qui s'accompagne d'une amnésie quasi systématique (c'est *lui* qui oubliera de visiter annuellement Wendy comme promis, bien avant qu'elle, devenue adulte, ne cesse de croire en Peter Pan). Seul son retour pour emmener la fille de Wendy, Jane, nous rassure sur le fait qu'il vit toujours dans le bonheur insouciant de Neverland (où l'on sait toutefois qu'il pleure, la nuit, lorsqu'il rêve à sa mère inconnue).

Le thème du garçon qui veut rester éternellement enfant revient plus d'une fois dans l'œuvre de J. M. Barrie, qui s'était entre autres lié d'amitié avec les cinq enfants d'une famille de Kensington Park, les Llewellyn-Davies, lesquels gamins allaient servir à la fois de premiers auditeurs pour ses contes et de modèles pour les « Lost Boys » de **Peter Pan**. Pour quiconque vit année après année le deuil des enfances révolues, le fait de savoir que Peter Pan lui-même est triste derrière son allégresse enfantine représente un petit supplément de tragédie. Ce film-ci, destiné en premier lieu à un public juvénile, n'aborde pas ces rivages ; en fait ce serait la matière d'un tout autre film. [DS]

