



Yvonne Chenouf, grâce à sa connaissance de la littérature de jeunesse et en présentant de nombreux exemples, montre combien la littérature fantastique, qu'on aurait tendance à considérer *a priori* comme un « genre mineur », exige de hautes capacités de lecture et appelle une « lecture littéraire ».

RÊVER ÉVEILLÉ, RÊVER ET VEILLER¹

LITTÉRATURE FANTASTIQUE OU LECTURE DU FANTASTIQUE ?

Yvonne CHENOUF

En Octobre 2007, la Cité du Livre d'Aix-en-Provence a invité l'AFL sur le thème de la littérature fantastique, un genre au premier abord très codé² : « *À la différence du merveilleux, qui suppose d'emblée, de la part du lecteur, l'acceptation de phénomènes qui ne répondent pas aux lois naturelles (une citrouille transformée en carrosse), le fantastique introduit des événements mystérieux dans une vie parfaitement réelle. Il nous montre un monde familier, mais où se produisent des événements que notre rationalité ne nous permet pas d'expliquer.* »³ Ainsi, le « sentiment de fantastique » renvoie à l'expérience de la surprise (la sidération) face à un événement inexplicable dans un univers régi par des lois familières. Exigeant de la part du lecteur un arbitrage, le genre affûte les capacités de perception et d'interprétation, hautes capacités de lecture : « *...ou bien le lecteur admet que ces événements en apparence surnaturels peuvent recevoir une explication rationnelle, et l'on passe du fantastique à l'étrange ; ou bien il admet leur existence comme tels, et l'on se retrouve alors dans le merveilleux.* »⁴ L'espace déjà médiations intérieures est

1. Nous empruntons cette expression à Jean Fabre qui fonda *L'école des loisirs*.

2. Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965
• Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, J'ai Lu, 1991 (1^{ère} éd. 1981)
• Guy de Maupassant, *Du fantastique*, Le Gaulois, 7 octobre 1883.
• Denis Mellier, *La terreur fantastique et l'écriture de l'excès*, Champion, Paris, 1999
• Claude Roy, *Arts fantastiques*, Delpire, 1960.
• Tzevan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Essais Points Seuil, 1970
• Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, *Que sais-je ?* 1963, p.39.
• Claude-Anne Parmeggiani, « *Fantastique Maître van Allsburch* », *La Revue des livres pour enfants* n°149, 1993

3. *Lexique des termes littéraires*, sous la direction de Michel Jarrety, Le livre de Poche, 2001, p.183

4. Tzevan Todorov, *déjà cité*, p.3

étroit et relève d'une forme de lecture appelée littéraire : une lecture qui engage *une démarche interprétative* mettant en jeu culture et activité cognitive, *une lecture sensible à la forme*, attentive au fonctionnement du texte et à sa dimension esthétique, *une lecture à régime relativement lent*, faite de pauses ou de relectures⁵, une lecture *distanciée* qui n'exclut pas un

5. « Ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire. », Roland Barthes, SZ.

6. Dans *Du côté de chez Swann*, Proust souligne la force émotionnelle de ce vécu fictif et la connaissance à laquelle elle donne accès : « Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs toute émotion est décuplée, où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors voici qu'il déchaine en nous tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent en nous en ôte la perception. ».

7. Annie Rouxel,

8. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, folio essais, Gallimard, 1948, pp.50-51

9. Ian McEwan, *Le Réveur*, Folio Junior, Gallimard (ce titre figure dans la liste cycle 3)

investissement psycho-affectif et même s'en nourrit⁶. Lente, appréciative, assidue, itérative, distanciée, tissée d'affects, cette forme de lecture maintient une tension entre « *le dépaysement lié à l'inconnu du texte et le sentiment de familiarité que confère la reconnaissance de codes, le partage de références.* »⁷. Quand elle s'applique à une catégorie de livres (roman policier, historique ou fantastique...), cette lecture n'avance pas à tâtons : vite sensible « aux lois du genre », elle en dresse la carte, repérant les ouvrages *typiquement* issus d'une combinaison donnée et les autres qui, tout en étant le produit de cette même combinaison, la font évoluer. En tant que genre, le fantastique refuse la lecture naïve, conditionnant l'exercice à ses antécédents : « *Il ne faudrait pas croire, en effet, que la lecture soit une opération mécanique et qu'il [le lecteur] soit impressionné par les signes comme une plaque photographique par la lumière. (...) Ainsi, dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux ; et l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers*

le langage n'est jamais donné dans le langage ; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole. Aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'œuvre en jaillisse ; le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique. »⁸. Le discours fantastique requiert une lecture linéaire car, dès la seconde lecture, l'identification au personnage n'est plus possible, et l'on passe inévitablement, dit Todorov, à une méta-lecture

Un livre (un auteur) a cristallisé nos recherches présentant à la fois un recueil de nouvelles fantastiques et un manuel de lecture de ce genre : *Le Réveur*⁹ de Ian McEwan.

UN « IMPOSSIBLE ET POURTANT LÀ ».

Le déni du surnaturel

Le genre fantastique produit donc une hésitation chez le lecteur qui, face à un événement inhabituel, doit décider de sa nature et de sa réalité : « *ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a vraiment eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous.* »¹⁰. On peut présumer que pour les premiers humains tout se présentait comme fantastique, ce sentiment se rétrécissant avec l'éveil de la conscience, la confirmation de la connaissance et la maîtrise des choses. Les textes fantastiques résistent donc au seul déchiffrement, leur obscurité installant, parfois longuement, le lecteur dans une impression d'indétermination : fiction ou réalité ? En cela, ils nous sont apparus comme des textes hautement formateurs : « *Pour pouvoir apprendre aux élèves que le texte littéraire a pour caractéristique (pour projet, faudrait-il dire) de ne pas se laisser saisir « automatiquement » et pour pouvoir développer chez eux des compétences interprétatives, on ne saurait leur présenter des textes sans aspérités qui ne supportent pas la moindre entreprise de lecture littéraire. Il convient de leur présenter, à côté de textes faciles qu'il ne faudrait en aucune manière évincer, des textes qui posent des problèmes de compréhension et d'interprétation, en d'autres termes des textes « résistants » (qu'on opposera à leurs contraires, les textes collaborationnistes) qui devancent les difficultés de leurs lecteurs), étant entendu aussi que « la lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu et que si le texte offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve »¹¹. *L'ambition est de doter les enfants des moyens de passer outre la résistance des textes, soit qu'ils en restaurent la compréhension, soit qu'ils laissent opérer en eux-mêmes leur énigme.* »¹²*

Ian McEwan charge Peter Fortune, son héros, de cette indécision, caractéristique du personnage « fantastique » : « *Il jeta un coup d'œil autour de lui. Le livre de bibliothèque dans sa main, le large couloir lumineux, les lumières au plafond, les salles de classe de part et d'autre, les enfants qui en sortaient : il se pouvait que tout cela n'existe pas en réalité. Il se pouvait très bien que tout cela ne soit que des idées dans sa tête. (...) Comment savoir s'il n'était pas en train de rêver... ?* »¹³.

10. Tzevan Todorov, déjà cité, p.29

11. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985

12. Catherine Tauveron, *Lire la littérature à l'école. Pourquoi et comment conduire cet apprentissage spécifique ? De la GS au CM*, Hatier, 2002, p.36

13. « Le tyran », McEwan, pp.67-68

Être vulnérable, sensible au doute, le héros du récit fantastique se distingue par une sorte d'étrangeté inexplicable. Dès la première page de son recueil, dans la « Présentation de Peter », Ian McEwan transmet ce soupçon à son lecteur, comme pour l'alerter sur ce caractère dominant :

14. McEwan, « Présentation de Peter », p.7

15. Tous les titres empruntés à ces auteurs se retrouvent en fin d'article.

Lorsque Peter Fortune avait dix ans, les grandes personnes lui disaient parfois qu'il était « difficile ». Il ne comprenait jamais ce qu'ils entendaient par là. Il n'avait pas du tout le sentiment d'être difficile. Il ne

fracassait pas de bouteilles de lait contre le mur du jardin, ne se badigeonnait pas la tête de ketchup pour faire croire qu'il était blessé, ne tailladait pas non plus les chevilles de sa grand-mère avec son épée, même si parfois ces idées lui traversaient l'esprit. Mis à part les légumes – pommes de terre exceptées – le poisson, les œufs et le fromage, il mangeait de tout. Il n'était ni plus bruyant, ni plus sale, ni plus bête que n'importe quelle personne de sa connaissance. Il avait un nom facile à prononcer et à épeler. Son visage, pâle et constellé de taches de rousseur, était aisément reconnaissable. Il allait tous les jours à l'école, comme les autres enfants, sans faire trop d'histoires. Il n'était pas plus horrible avec sa sœur qu'elle ne l'était avec lui. Aucun gendarme n'avait jamais frappé à la porte de sa maison pour l'arrêter et aucun docteur en blouse blanche n'avait suggéré de l'interner dans un asile de fous. Pour autant qu'il pouvait en juger, il était en fait un enfant des plus faciles. En quoi était-il donc difficile ?¹⁴

Anormalité de règle chez deux auteurs d'albums « fantastiques »¹⁵ : Chris Van Allsburg et Anthony Browne : enfants ordinaires, très ordinaires, trop ordinaires, familles normales, physiques normaux, prénoms normaux, situations normales ; aucun fantôme et pas davantage de soucoupes

volantes et pourtant... un « impossible est là ». Le fantastique trouve, dans cette extrême banalité, son terreau, son ressort dramatique. Un élément imperceptible trouble la perception commune, mais quoi ? La question, posée au personnage, se transfère au lecteur, d'emblée mis dans la situation de déceler l'écart entre l'ordinaire et l'étrange. Rien de grave, juste un mal être grandissant que renforce la sensation de liens occultes entre certains événements. McEwan renforce le trouble quand il livre les raisons avancées par les adultes pour définir le caractère « difficile » de Peter Fortune :

On le trouvait difficile parce qu'il parlait peu. (...) Et puis Peter aimait rester seul (...), s'absorber dans ses pensées. Les grands savaient bien qu'il se passait quelque chose dans cette tête-là, mais c'était quelque chose qu'ils ne pouvaient ni entendre, ni voir, ni sentir. Et ils ne pouvaient pas demander à Peter de s'arrêter parce qu'ils ignoraient ce qu'il manigançait. Peut-être était-il en train de mettre le feu à son école, ou offrir sa sœur en entremets à un alligator et de s'échapper ensuite en montgolfière... Mais tout ce que voyaient les grandes personnes, c'était un jeune garçon qui regardait fixement le ciel bleu sans cligner des yeux, un jeune garçon qui n'entendait pas quand on l'appelait. (p.8)

De plus, il faut dire que les adultes n'aimaient pas non plus beaucoup qu'il reste seul. Eux qui n'aiment déjà pas que d'autres adultes restent seuls ! Lorsqu'ils sont ensemble, les gens ont une idée de ce qui trotte dans la tête des uns et des autres. Ce qui trotte dans la tête des uns trotte aussi dans la tête des autres. Mais il faut prendre part aux choses pour que cela soit vrai, sinon on risque de tout gâcher. Peter, lui, pensait autrement.¹⁶

16. idem, p.9

17. Tzevan Todorov, déjà cité, pp.36-37

Silence et solitude fondent la première distance, deviennent la première condition de l'émergence du fantastique. Isolés, mutiques, les héros semblent en proie à des forces mystérieuses, prisonniers de phénomènes incompréhensibles, extrêmement altérables. Cet état atteint le lecteur qui s'y associe et ne doit, à aucun moment, mettre en doute son embarras, le prendre pour une image poétique ou une fable : « *Si des animaux parlent, aucun doute ne nous vient : nous savons que les mots du texte sont à prendre dans un autre sens, que l'on appelle allégorique. (...) Le texte poétique pourrait souvent être jugé fantastique, si seulement l'on demandait à la poésie d'être représentative. Mais la question ne se pose pas : s'il est dit, par exemple, que le « je poétique » s'envole dans les airs, ce n'est qu'une séquence verbale, à prendre comme telle, sans essayer d'aller au-delà des mots.* »¹⁷.



Le lecteur doit laisser l'atmosphère de peur l'envahir, sans pouvoir (vouloir) s'en détacher : et si tout cela était vrai ? Qu'est-ce que ça voudrait dire ? De là une première intuition : le fantastique implique une réceptivité à l'irrationnel, une manière de lire le réel (ou le texte) réfractaire à toute recherche d'explication logique, toute appréciation poétique : héros et lecteurs, entrent dans un espace/temps spiraloïde dont l'effacement des frontières créent une expérience non partageable.

18. Référence au héros de Franz Kafka chez qui le fantastique grotesque et absurde prend toute son ampleur et entre en résonance avec des préoccupations métaphysiques. Dans *Le Procès*, Joseph K. administrateur réputé d'une banque tombe nez à nez un beau matin avec deux hommes : il est en état d'arrestation. Qu'a-t-il bien pu faire de répréhensible, lui, un modèle de droiture ? D'abord indigné, ce procès lui semble une vaste farce qu'il ne prend pas au sérieux, mais alors que la justice se terre derrière une structure labyrinthique, l'agacement fait place au désarroi, puis à l'obsession.

19. Claude Klotz, *Drôle de samedi soir*, Le Livre de poche (ce titre figure dans la liste cycle 3)

20. Voir aussi *Le Pôle-Express* (Ellen Weiss, L'école des loisirs, coll. Neuf), novellisation du film *Le Pôle-Express* de Robert Zemeckis, adapté de l'album *Boréal-Express* de Chris Van Allsburg.

Il en va ainsi des héros d'Anthony Browne, solitaires depuis leurs titres : *Marcel la Mauviette*, *Marcel le champion*, *Marcel le rêveur*... Dans *Tout change*, Joseph K.¹⁸ est désespérément seul, et dans *Histoire à quatre voix*, Charles débute ainsi son monologue : « *J'étais une fois encore tout seul dans ma chambre*. » Cette singularité est renforcée par des détails communs, tel ce vêtement de tee-shirt rayé, sorte d'uniforme qui revêt Marcel et Charles, personnages de Browne, mais aussi Alain, personnage de van Allsburg.

Quand la solitude touche les enfants, elle résulte souvent de l'absence des parents. *Jumanji* débute ainsi : « *C'est bien compris, avait dit maman, après l'opéra, votre père et moi nous amenons des amis alors vous ne mettez pas la maison dessus dessous*. » Dans *Zathura*, à la première page, le père appelle sa femme : (« *On va être en retard !* » *Madame Budwing embrassa ses fils avant de partir* : « *Je vous ai laissé de quoi dîner dans la cuisine. Papa et moi ne devrions pas rentrer trop tard*. »). Dans *Drôle de samedi soir*¹⁹, Harper Delano Conway aime les samedis soirs où ses parents le laissent seul après des recommandations d'usage : « *1° Tu devrais bien un jour ranger ta chambre. 2° Il y a du poulet froid dans le frigo... 3° Ne regarde pas la télé trop tard...* » Dans *Le Jardin d'Abdul Gasazi*, Alain garde seul le chien de Mademoiselle Esther et c'est tout seul qu'un petit garçon prend, dans la froide nuit de Noël, le *Boréal Express*²⁰, direction inconnue. Minna Shaw, dans *Le balai magique*, est veuve et solitaire quand elle découvre, dans son jardin, une sorcière blessée après une chute de

balai et, dans *Une figue de rêve*, monsieur Bibot, le dentiste, vit avec son chien qui s'appelle... Marcel (comme le héros de Browne). Seuls, vaguement tristes, ces héros sont en proie à toutes sortes d'angoisses ou de rêveries fantaisistes, dépendants de la puissance imaginative : « *Je suis demeuré un rêveur impénitent*, déclare McEwan. *Lorsque j'attends un bus, un train ou une idée pour ma page blanche, parfois même quand je suis en train de parler avec quelqu'un, mon imagination me transporte complètement ailleurs en un quart de seconde*. »

Alors, tout peut arriver : dans *Tout change*, la bouilloire à des oreilles de chat, le lavabo prend visage humain, le canapé se transforme en crocodile : un monologue intérieur prend lentement possession de ce lieu en mutation :

Jeudi matin
à dix heures et quart
Joseph Kah
vit que la bouilloire
avait un air bizarre.

Sinon, la cuisine était
comme d'habitude,
propre et rangée.
Même son odeur lui était familière.

La maison était silencieuse,
très silencieuse,
et la chambre de Joseph
était exactement comme
il l'avait laissée.

Et puis
il vit la pantoufle.



Ce matin-là, le père de Joseph était allé chercher la mère de Joseph. Avant de partir, il avait dit que les choses changeraient bientôt.

Sur la page de titre de *Dans la forêt profonde*, de gros arbres, inquisiteurs, se penchent à la fenêtre et dans *Billy se bile*, des figures insolites traversent la chambre, la nuit. Dedans, dehors, chez van Allsburg, les formes s'animent (motifs de papier peint, statues...) et des ombres s'emparent d'univers hyperréalistes. Un autre monde que rien ne semble pouvoir arrêter se dévoile et s'impose patiemment. La peur et l'angoisse s'installent créant une certaine

souffrance. Joseph K., le héros de *Tout change* est de plus en plus inquiet, celui de *Dans la forêt profonde* n'en mène pas large depuis qu'il a été réveillé par un bruit épouvantable, une nuit d'orage et que son père a disparu créant un lourd sentiment de manque ; le cœur du petit Alain « bat la chamade » quand le chien dont il avait la garde lui a faussé compagnie pour se faufiler dans le jardin d'Abdul Gazasi « strictement interdit aux chiens (...) Signé : Abdul Gazasi, magicien en retraite. ».

L'esquisse d'un autre monde

L'imagination prend donc possession d'êtres sensibles et produit une sorte de dédoublement invisible, *une lézarde dans la face imperturbable de la réalité*. Leur corps subit les premières métamorphoses²¹ et leur esprit, libéré, est en proie aux doutes les plus tenaces. À l'école, il arrivait souvent à Peter, le rêveur de McEwan « de laisser son corps assis à son pupitre pendant que son esprit partait vagabonder. » (p.12). Dans une autre nouvelle, « Le bébé », Peter est confronté à un nourrisson qu'il n'aime pas (Kenneth). Tout d'un coup, Peter se rend compte qu'il est vêtu d'une « grenouillère ridicule, imprimée de petits oursins, toute tachée au milieu de jus d'orange et de chocolat. Horreur, catastrophe ! Kenneth et lui avaient échangé

21. En exergue à son recueil, Ian McEwan a placé cette citation d'Ovide : « Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux. » *Métamorphoses*, Livre I.

leurs corps. » (p.100). Même inversion de peau lorsque Peter devient son chat et que son chat devient lui : « *C'était la chose la plus étrange du monde que de mettre pied hors de son corps, d'en sortir purement et simplement, et de l'abandonner sur le tapis comme une chemise qu'on viendrait d'enlever.* » (p.40). Monsieur Bibot, héros de van Allsburg, s'est fait voler sa dernière figure par son chien, Marcel, qu'il malmène souvent. Or, cette figure a le pouvoir d'exaucer les rêves, même ceux des chiens, apparemment : « *Quand il se réveilla, le lendemain matin, Bibot n'y comprenait rien. Il n'était pas dans son lit. Il était en dessous. Soudain un visage apparut devant lui – son propre visage ! « C'est l'heure de ta promenade », disait-il. « Sors de là, Marcel. » Une main s'avança et l'attrapa. Bibot essaya bien de hurler mais il ne put qu'aboyer.* » Enfin, dans « Le tyran », Peter s'aperçoit, à l'occasion d'un anniversaire, que Barry Tamerlame, le tyran de l'école, est, chez lui, un garçon ordinaire : « *Barry Tamerlane mène donc une double vie* », se dit Peter en rentrant chez lui. *Tous les matins, quelque part le long du chemin entre sa maison et l'école, le garçon se transforme en monstre et, à la fin de la journée, le monstre se retransforme en garçon.* »²².

22. McEwan, « Le tyran », p.65

23. Zathura, Chris van Allsburg, L'école des loisirs

Autour de ces inversions de forme, le monde quotidien perd de ses indices de réalité et s'efface insensiblement, se laissant engoutir par un autre monde, absorbant. Il en est ainsi pour Danny et Walter : leur intérieur familial est dépouillé de ses normes terriennes pour revêtir celles de l'espace :

« Ce n'est pas la nuit », dit Danny, c'est l'espace. »

« L'espace ?, tu dérailles ou quoi ? » marmonna Walter en allant à la porte d'entrée.

« On n'a pas vu le temps passer. Il fait nuit. Voilà tout. » Il ouvrit la porte en grand et faillit faire un pas dehors avant de s'apercevoir qu'il n'y avait plus de dehors. Du moins pas celui auquel il s'attendait.²³

Et, quand Petit Héros, le personnage de *Le Pôle-Express* regarde par la fenêtre, la nuit de Noël, il n'en croit pas ses yeux : « *Ouaouh ! Le nuage de vapeur qui envahissait la rue commençait à se dissiper, dévoilant... un train. Et quel train ! (...)* Une scintillante locomotive à vapeur de l'ancien temps. » (p.15). Mais, à la fin de l'histoire, le monde réel reprend ses droits, toute trace d'illusion ayant disparu : « *Au-dehors, un manteau de neige tout neuf recouvrait sa rue. Le ciel était clair. Il n'y avait pas de rails, pas d'ornières, aucune trace du passage du Pôle-Express.* »



ill : Le jardin d'Abdul Gazasi, C. van Allsburg, L'école des loisirs

(p.160). Et pourtant, pas question de douter de ce que vient de se passer : « ...pour Petit Héros (...) même après qu'il eut vieilli, la clochette tintait toujours, comme elle le fait pour tous ceux qui y croient. » (p.164). Il faut y croire ou faire semblant d'y croire : « ...voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique ; c'est l'hésitation qui lui donne vie. »²⁴ Les auteurs vont donc s'attacher à nourrir ce sentiment jusqu'au bout du livre, parfois au-delà.

24. Tzevan Todorov, déjà cité, p.35

25. Dans *Jumanji*, dans *Zathura*, c'est d'ailleurs le même jeu de société qui déclenche les aventures fantastiques.

Les résistances, quand elles existent, sont vaines : mondes et vies parallèles s'imposent, au mépris des limites admises et dictent leurs propres lois : « Si on ne veut pas rester là pour toujours, j'ai l'impression qu'il vaut mieux continuer à jouer », remarque Danny, légitimant, à sa manière, les nouvelles règles²⁵. Pour avoir campé dans l'incrédulité, Monsieur Bibot a perdu la face. Ne croyant pas sa cliente qui voulait le payer avec des figues (« Ces figues sont très spéciales, elles peuvent réaliser vos rêves. »), il s'est retrouvé devant un café en sous-vêtements, tout simplement parce qu'il en avait rêvé la nuit précédente : « Ils admirent mon costume, pensa-t-il. Mais, quand il aperçut son reflet dans la devanture d'un café, il se figea sur place, horrifié. Il était en sous-vêtements. ».

Kate Fortune et son frère, Peter, croient mettre fin à leurs querelles et calmer leurs démons respectifs en traçant une

ligne de démarcation imaginaire dans leur chambre. Peine perdue, il suffit de rien, de presque rien, pour que la nouvelle règle s'oublie et que le scénario s'emballe, sous l'influence d'autres lois, plus fortes.

L'invisible ligne de démarcation fonctionnait bien lorsqu'ils y pensaient. Il fallait qu'ils se demandent la permission avant de traverser le territoire de l'autre. Kate n'avait pas le droit de fouiner dans le coffre secret de Peter et Peter ne pouvait toucher au microscope de Kate sans autorisation. Les choses se passaient tant bien que mal jusqu'à ce dimanche après-midi pluvieux où ils commencèrent à se disputer – l'une de leurs pires chamailleries – quant à l'endroit précis où se trouvait la ligne.²⁶

La volonté de délimiter des territoires peut même apparaître comme une provocation, un défi au monde parallèle qui réagit. Intempestif, le peuple de l'autre monde s'invite dans le monde réel²⁷ dont il prend progressivement mais sûrement les commandes, paralysant les « vivants » plongés dans ce que Freud nommait une « inquiétante étrangeté » (*unheimlich* : non familier mais aussi non caché). Le propre du fantastique consisterait à révéler des choses habituellement cachées, des choses réelles que nous ne voulons pas voir et qui réclament une place. Les jouets sont représentatifs de cette attitude revendicative, eux qui s'animent traditionnellement dans les contes. Chez McEwan, cette incarnation va prendre une tournure dramatique avec les poupées :

26. McEwan, « Les poupées », pp.21,23

27. Voir *La Nuit des Zéfirottes*, Claude Ponti, L'école des loisirs

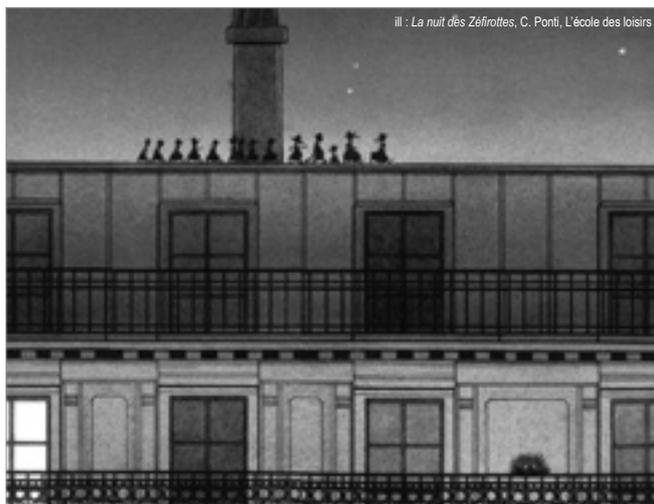
28. Idem, pp.26-27

Maladroitement, mais sûrement, la Vilaine Poupée marchait sur lui. Elle s'était emparée d'un pinceau sur le bureau de Kate dont elle se servait comme d'une béquille. Elle traversait la chambre avec un claudiquement ponctué de grognements, en marmonnant de gros mots qu'on ne devrait jamais entendre... La Vilaine Poupée posa le pinceau contre le lit et s'essuya le visage de son unique avant-bras. Puis, elle lança un coup d'œil à Peter, empoigna sa béquille et s'apprêta à monter sur le lit. (...) Peter s'aperçut que toutes les poupées avaient tourné les têtes vers lui. Des yeux plus écarquillés que jamais dardaient sur lui leur regard bleu acier et il y avait dans l'air un doux bruissement aquatique comme de l'eau cascade sur des rochers, bruissement qui s'enfla en murmure puis en torrent quand un frisson d'excitation parcourut les cinq douzaines de spectatrices.

- Que justice soit faite Que justice soit faite !²⁸



ill. : Jumanji, C. van Allsburg, L'école des loisirs



Rêveurs impénitents, les héros de la littérature fantastique se réfugient dans le monde imaginaire, trouvant là, peut-être, les forces qui leur font défaut dans le monde réel. Peter Fortune fait partie d'une bande de gosses qui, pendant les vacances, sont livrés à eux-mêmes et s'adonnent à des jeux sans fin sur la plage tandis que leurs parents vaquent à leurs affaires. Un soir, après une dispute, Peter s'isole et se retrouve dans un espace situé entre ses copains qui le délaissent et les adultes qui dînent joyeusement : « ...entre les deux groupes, avec la mer qui venait lécher ses pieds, Peter comprit soudain une chose évidente et terrible : un jour, il quitterait le groupe qui vagabondait le long de la plage pour se joindre au groupe qui bavardait, assis. Il serait intéressé par d'autres choses, le travail, l'argent et les impôts, les carnets de chèques, les clefs... (...) Un jour, il serait quelqu'un d'entièrement différent. Le changement aurait lieu si insensiblement qu'il ne s'en rendrait même pas compte (...) Il s'endormit, bercé par ces tristes réflexions. »²⁹

Angoisse d'être seul à la maison en l'absence des parents, angoisse d'avoir perdu le chien de mademoiselle Esther dont Alain avait la garde, angoisse de s'endormir, angoisse de grandir, angoisse de se laisser envahir par les premiers troubles amoureux, angoisse de changer et de disparaître : la crème évanescence absorbe le doigt de Peter et « Un jour (...) le petit être de onze ans qu'il était radieux et espiègle, serait aussi distant, étrange et difficile à comprendre que les adultes lui paraissaient être. »³⁰

29. McEwan, « Les grands », p.116

30. idem

C'est sur ce fond de désarroi, face aux multiples bouleversements qui touchent l'enfance pour la supprimer, que s'ancre principalement le fantastique dans la littérature de jeunesse : Josef K. est en proie à l'angoisse de devenir frère et Marcel doit faire avec sa petite taille. Peter Fortune doit affronter la comparaison avec sa sœur, sa différence, et, dans *L'épave du Zéphyr*, le jeune garçon, brillant marin, ne sait pas mettre de limites à son ambition de naviguer dans les nuages. Des indices précurseurs donnent le signal du changement annoncé et permettent d'en saisir quelques enjeux.

Réseaux symptomatiques

Outre l'absence des parents (ou l'absence d'un frère, d'une sœur, d'un conjoint...), un manque, deux éléments semblent favoriser la plongée dans l'embarquée fantastique : la mauvaise humeur et le mauvais temps. Deux sources de morosité et d'abattement.

Jack et Rose, le frère et la sœur se disputent continuellement dans *Le Tunnel*. D'incessantes querelles opposent les deux frères de *Zathura* et, chez McEwan, les altercations se multiplient, véritables déclencheurs du passage au fantastique (« Les poupées », « Le bébé », « Les Grands »...).

Dehors, la pluie tombait. Il restait encore une semaine de vacances. Kate était chez une amie. Il n'y avait rien d'autre à faire que manger. Vingt minutes plus tard, il ne restait de l'œuf que son emballage. Peter se leva, vacillant légèrement. Il avait mal au cœur et il s'ennuyait, combinaison idéale pour un après-midi pluvieux.³¹

Les choses explosèrent un jour, en fin d'après-midi, après le retour de l'école. Bien que ce fut le plein été, il pleuvait et il faisait froid.³²

Il était une fois une sœur et un frère qui ne se ressemblaient pas du tout. Ils étaient différents en tous points. La sœur passait des heures seule à la maison. Elle lisait et elle rêvassait. Le frère s'amusait dehors avec ses copains. Parfois il entra à pas de loup dans la chambre de sa sœur pour l'effrayer, car il savait qu'elle avait peur du noir. Quand ils étaient ensemble, ils se chamaillaient et se disputaient bruyamment. Tout le temps.³³

Jours pluvieux, jours d'ennui, nausées, week-end³⁴... Dans la vacuité, les contours de l'espace ordinaire s'estompent. Où sont les limites du monde réel ? « Il était probablement vrai que sa vie n'était qu'un rêve. Il y avait quelque chose de vraiment

31. McEwan, « Les poupées »

32. McEwan, « Le bébé », p.96

33. *Le Tunnel*, Anthony Browne

34. Ian McEwan a publié « Samedi » chez Gallimard, 2006

onirique dans la façon dont les enfants affluaient vers l'école le matin comme une rivière humaine, dans la façon dont la voix de sa maîtresse flottait entre les murs de la salle de classe et dont sa jupe se mouvait lorsqu'elle écrivait au tableau. »³⁵. Existe-t-il un « autre côté » et de quoi est-il peuplé ? « *Si la vie était un rêve, alors la mort devait être le moment où l'on se réveillait.* »³⁶. L'atmosphère, climati-

que ou psychologique, attaque la superbe des frontières réelles, les craquelle après les avoir rendues plus aigues comme en témoignent souvent les illustrations de Chris van Allsburg (papier peint, feuillage, angles des murs, luminiscences, ombres marquées, détails hyperréalistes...) La morosité climatique entraîne souvent le héros dans une somnolence où la confusion des frontières invite l'incongruité. L'esprit s'abandonne, dans un état de veille affaibli et tout le corps semble réceptif, livré, à des impressions étonnantes, proliférantes :

En se penchant à la fenêtre, il voyait clairement la rue sur toute sa longueur : personne, rien, pas même une voiture. Il s'allongea sur son lit et poussa un petit grognement. (...) voilà bien la journée la plus vide et la plus ennuyeuse qu'il ait jamais passée. (...)

Il ferma les paupières et se laissa emporter. Il ne dormait pas vraiment, il somnolait plutôt. Il avait conscience d'être couché sur son lit et il pouvait entendre les bruits du dehors par la fenêtre ouverte. Des pas, d'abord éloignés, se rapprochèrent. Ensuite, il y eut un raclement, le bruit sec et précis de quelque chose qu'on traînait, comme un bruit de métal frottant contre la porte, et ce bruit s'amplifia lui aussi avant de cesser. Peter était suffisamment réveillé pour réaliser qu'il devait

vraiment essayer d'ouvrir les yeux. Il fallait descendre du lit et fermer la fenêtre. Mais il était si douillettement installé, et son corps était si lourd, si mou, comme un ballon rempli d'eau...³⁷

Perte de repères sensoriels quand le flou du sommeil prend possession du corps ou quand l'abus de nourriture sucrée provoque des états nauséeux³⁸ :

- *J'en ai assez du chocolat, soupira-t-il en se dirigeant vers la porte de sa chambre. Assez de ma chambre ! Debout sur le palier, il se demanda s'il était sur le point de vomir. Mais, au lieu d'aller au cabinet de toilette, il se leva vers la chambre de Kate et y entra. Il y était retourné une centaine de fois, bien sûr, mais jamais seul. Il s'immobilisa au centre de la pièce, observé, comme d'habitude, par les poupées. Il se sentait tout drôle et chaque chose lui semblait différente. La chambre était plus spacieuse et il n'avait jamais remarqué la déclivité du plancher auparavant. Les poupées semblaient être beaucoup plus nombreuses avec leur regard vitreux et, alors qu'il longeait la pente vers son ancien lit, il lui sembla entendre un bruit, une sorte de bruissement. Il pensa voir quelque chose bouger mais, lorsqu'il se retourna, tout était tranquille.*³⁹

On le comprend, le fantastique est moins lié à des objets extraordinaires qu'à des états psychologiques qui troublent la vision des choses. Le genre ne déploie pas d'univers spécifique, mais dépend des effets qu'il produit. Autrement que dans la science-fiction qui utilise des machines technologiquement inconnues mais rationnelles, le fantastique n'a pas besoin de ces engins pour voyager à travers le temps ou de formes imaginaires traditionnelles (vampire, diable, etc.). L'accès à l'autre monde est facilité par des événements plus communs : se réveiller dans un lieu inconnu, se heurter⁴⁰ à des objets ou à un mur là où il y avait une porte, sortir d'un cauchemar en hurlant, se confronter à l'absence d'un être cher ou aux métamorphoses de son propre corps. Le bouleversement des repères aussi bien sensoriels que cognitifs crée les conditions d'une « terreur sans cause » souvent liée à la nuit, la solitude, l'effacement du monde actif, les changements d'état. Dans *Billy se bile*, des objets irréels peuplent la chambre créant des insomnies tandis qu'un cauchemar,

35. McEwan, « Le tyran », pp.68-69
36. *idem*, p.69

37. McEwan, « Le cambrioleur », pp.85-86

38. On observera comment Philippe Corentin joue avec cet élément dans *Les Deux goinfres* : ayant mangé trop de gâteaux, l'enfant et son chien ressentent une sorte de « mal de mer » qui les expédie sur le pont d'un bateau appareillé par des pâtisseries qui menacent de les « caraméliser au mât ». Ils ne s'en sortent qu'après un combat et une fuite en canot qui risque de les livrer à un éclair au chocolat (anagramme de cachalot).

39. McEwan, « Les poupées », p.25

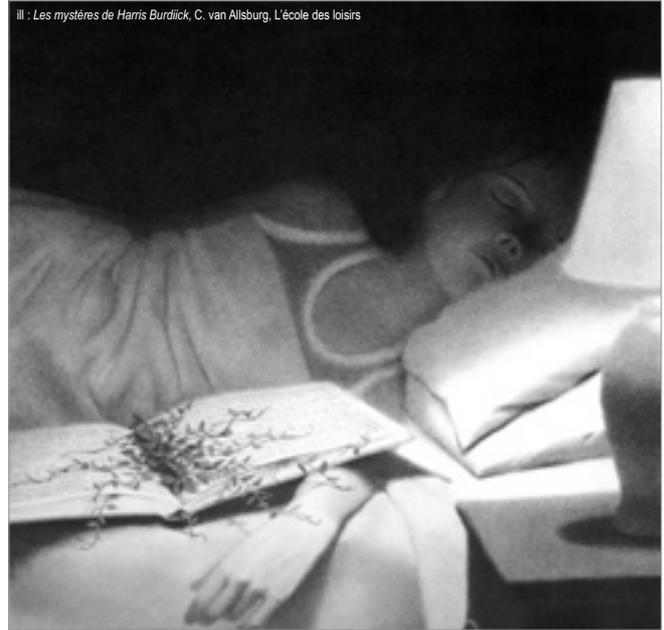
40. Encore une fois, Philippe Corentin joue avec cette perte de repères dans la perception dans *Zigomar n'aime pas les légumes* : après un choc sur la tête, Pipioli et son ami Zigomar sont livrés à une bande de légumes qui cherchent à ne découper avec ces deux « végétariens ».



une nuit d'orage, tire l'enfant du sommeil dans l'album *Dans la nuit profonde*.

Dans *Zathura*, Chris van Allsburg semble accréditer cette version lorsqu'il fait apparaître, pour les annuler aussitôt, un robot, une soucoupe volante, un Zorgon (chevalier à queue de lézard...) Comme s'il voulait « réduire » l'impact de personnages irréels dans le genre fantastique, il les introduit, sans leur donner d'avenir ni de véritables pouvoirs, allant même jusqu'à caricaturer ceux qu'on leur prête : « Heureusement, quand le robot s'avança il manqua la porte, percuta le mur et tomba par terre. Il se releva, fit un nouvel essai. Et un autre encore. (...) Le robot leva la tête, fixa les yeux sur le trou dans le plafond et lança : « Forme de vie inconnue... Destruction. » Ses mains en forme de pinces s'agitèrent, mais il ne réussit pas à se lever. (...) » Le Zorgon perd sa queue et n'arrive pas à se dépêtrer du plafond par où il est entré. Le genre n'a que faire de ces figures mythiques pour créer son atmosphère (même si on retrouve de manière récurrente, des œufs, des balais, des tunnels...), nul besoin de ce que Caillois nomme « le fantastique institutionnel » (mise en scène de signifiants codés — vampires, goules, diables, etc.), mais de la dégradation successive et discrète (*coïncidences inquiétantes*) de l'espace naturel, avant le bouleversement total ou l'emballlement haletant. Le genre s'appuie sur la langue et sur des thèmes pour construire un lecteur idéal. Un « sentiment du fantastique » peut se manifester chez tout un chacun devant n'importe quoi — y compris des objets. Mais il n'existe pas à proprement parler d'« objets fantastiques ». Ou, s'il en existe, ils sont d'une banalité confondante. Ainsi le tiroir chez McEwan :

Dans la grande cuisine en désordre, il y avait un tiroir. Bien entendu, il y avait beaucoup de tiroirs mais, si quelqu'un disait : « la ficelle est dans le tiroir de la cuisine », tout le monde comprenait. Il y avait de grandes chances que la ficelle ne se trouve pas dans le tiroir. Elle était censée y être, avec une douzaine d'autres choses utiles qui ne s'y trouvaient jamais : tournevis, ciseaux, papier collant, punaises, crayon. (...) Il était difficile de définir ce qui se trouvait dans le tiroir : des choses qui n'avaient pas d'emplacement évident, des choses qui n'avaient aucune utilité mais ne méritaient pas d'être mises au rebut (...). Que pouvait-on bien faire, au juste avec un seul morceau de puzzle ? Mais, d'un autre côté, qui oserait le jeter ? De temps à autre, le tiroir était mis en ordre. Viola Fortune le vidait dans la poubelle et le garnissait de nouveau de ficelle, papier collant, ciseaux... Puis, peu à peu, ces précieux objets disparaissaient en signe de protestation contre l'invasion progressive du bric-à-brac.



(...) Et puis, il y avait d'autres moments, comme cet après-midi, où rien n'allait comme il le fallait. Peter avait envie de construire quelque chose, d'inventer quelque chose mais il ne trouvait rien d'utilisable et le reste de la famille ne se préoccupait pas de l'aider. Tout ce qu'ils voulaient faire, c'était paresser sur la pelouse en faisant semblant de dormir. Peter en avait assez d'eux. Le tiroir semblait symboliser tout le côté négatif de la famille. Quel désordre ! Pas étonnant qu'il ne puisse réfléchir clairement. Pas étonnant qu'il passe son temps à rêver. S'il vivait seul, il saurait également où trouver des idées. Comment pourrait-il réaliser les intentions capitales qui allaient métamorphoser le monde si ses parents et sa sœur régurgitaient de telles montagnes de désordre ? ⁴¹

Dans ce tiroir, l'imagination de Peter va trouver une boîte de crème, neuve, dont les pouvoirs vont se révéler tragiques... à moins qu'il ne s'agisse d'une ruse de l'auteur. C'est à cette conscience que sont invités les lecteurs de fantastique (*perception-conscience*, terme freudien), dotés qu'ils sont d'un regard performant ⁴² : particulièrement curieux de voir les stratagèmes organiser leur intérieur. Il est intéressant, à ce titre, de regarder comment l'activité de lecture est mise en valeur : souvent

41. McEwan, « Crème évanescence », p.52

42. « Les cinq sens qui n'en sont qu'un seul, la faculté de voir », disait Louis Lambert, cité par Todorov, p.127 Les héros du fantastique regardent souvent « fixement » les choses, sans clignement des paupières, tandis que les illustrations les montrent souvent, les yeux perdus dans le vague. Ils sont sensibles à des détails auxquels personne ne fait attention et/ou négligent l'attention aux éléments importants (heure, arrêt de bus...).

43. Dans la description des thématiques du fantastique, Todorov donne à la sexualité une part importante dans la mesure où « la possession de l'homme par ce qu'on peut appeler rapidement ses « instincts » pose le problème de la structure de la personnalité et de son organisation interne. », Todorov, déjà cité, p. 146

44. McEwan, « Les grands », p. 123

apanage d'un personnage proche du héros, personnage visiblement incrédule (ou très informé). Rose, une lectrice, abandonne son livre devant le tunnel quand elle part rechercher son frère (*Le Tunnel*). Quand il sort de son aventure intérieure, qu'il va retrouver ses jeux d'enfants, Peter croise Gwendoline, âgée de 19 ans. N'appartenant ni au monde des enfants ni à celui des adultes, elle a été l'héroïne d'une aventure « sexuelle »⁴³ avec Peter dans un rève situé dans... un tunnel : « *Gwendoline était assise à l'écart avec ses livres et ses papiers. Elle l'aperçut et leva la main. Était-elle simplement en train d'ajuster ses lunettes de soleil ou était-ce un signe ? Il ne le saurait jamais.* »⁴⁴ Continuellement, l'auteur insiste sur l'indécision, faisant de l'énigme son axe narratif, sa base de création.

Écriture fantastique

Pour maintenir la tension dramatique, les auteurs ont souvent recours à des textes courts (contes, nouvelles, albums). Ils y programment une rencontre entre un lecteur et une série d'événements et/ou de situations qui déstabilisent le point de vue des personnages sur leur réalité et, par là même, transmettent un sentiment de mal être au

lecteur. Le narrateur⁴⁵, parfois doublé d'un second narrateur, donne accès aux pensées inquiètes du héros, interrogeant le pouvoir des histoires sur la vie réelle :

À l'autre bout du tunnel, elle se retrouva dans un bois silencieux. Il n'y avait aucune trace de son frère. Le bois tourna très vite en une forêt épaisse. Elle pensa aux loups et aux géants et aux sorcières. Elle voulait revenir sur ses pas. Mais cela lui était impossible - qu'advierait-il de son frère si elle s'en allait ? Elle avait très peur, et elle se mit à courir, de plus en plus vite ...⁴⁶

Je commençais à avoir vraiment très froid et je regrettais d'être parti sans manteau. Tout à coup, j'en vis un. Il était beau et chaud, mais à peine l'avais-je enfilé que la peur me gagna. Je sentis que j'étais suivi. Je me souvins de l'histoire du méchant loup que Mamie me racontait souvent. Je me mis à courir sans réfléchir, je courus sans savoir où j'allais, m'enfonçant de plus en plus profondément dans la forêt. J'étais perdu. Où se trouvait la maison de Mamie ?⁴⁷

Le lecteur du texte fantastique se retrouve alors face à un choix paradoxal. Soit il fait confiance au narrateur et accepte la version « surnaturelle », alors le texte devient évidemment une fiction ; soit il préfère une explication « rationnelle » ramenant le texte dans le champ du réalisme : il faut alors mettre en doute la crédibilité du narrateur. Dans *J'étais un rat !*⁴⁸ l'auteur fait prendre en charge cette hésitation par les personnages :

Ils lui firent un lit dans la chambre d'amis et Jeanne lui prit ses vêtements pour les laver. Ils donnèrent à Roger une vieille chemise de nuit qui avait appartenu à Bob, dans laquelle il avait l'air minuscule, mais il se pelotonna dans le lit gentiment, cherchant désespérément à enrouler autour de lui une longue queue imaginaire, puis s'endormit comme une masse.

- Qu'allons-nous faire de lui ? demanda Bob en passant le costume de page dans l'essoreuse à rouleaux. C'est peut-être un enfant sauvage ; il aura été abandonné tout bébé et élevé par des loups. Ou par des rats. J'ai lu un article sur un de ces enfants dans le journal pas plus tard que la semaine dernière.

- N'importe quoi !

- Tu n'en sais rien, insista Bob. Il nous a bel et bien dit lui-même, souviens-toi : « J'étais un rat », tu l'as entendu comme moi !

45. Voir, dans *Les Mystères d'Harris Burdick*, le flou entre l'auteur, Chris van Allsburgh et l'éditeur, Peter Wenders, qui lui aurait confié des extraits du travail d'un artiste, Harris Burdick : une image, un titre et une première phrase pour quatorze nouvelles inachevées dont l'auteur prétend que l'éditeur possède des versions écrites par des enfants tandis qu'Harris Burdick a disparu. Burdick figure dans le titre d'un livre signé van Allsburgh et dédicacé, par l'auteur, à Peter Wenders, l'éditeur.

46. *Le Tunnel*, Anthony Browne

47. *Dans la forêt profonde*, Anthony Browne

48. *J'étais un rat !*, Philippe Pulman, (ce titre figure dans la liste cycle 3)



ill. : Jumanji, C. van Allsburg, L'école des loisirs



M. J. Dans la forêt profonde, A. Browne, Kaléidoscope

49. Avec l'illustration, le cadrage est important (voir, par exemple, la manière dont la sorcière est présentée dans *Le balai magique* ou les illustrations de Anthony Browne), de même que les représentations ultra-réalistes qui accentuent l'étrangeté de la moindre situation quotidienne.

50. « La modélisation consiste à user de certaines locutions introductives qui, sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé. Par exemple, les deux phrases : « Il pleut dehors » et « Peut-être qu'il pleut dehors » se réfèrent au même fait ; mais la seconde indique en outre l'incertitude où se trouve le sujet qui parle, quant à la vérité de la phrase qu'il énonce. », Tzevan Todorov, déjà cité, p.43

51. McEwan, « Le chat », p.38

acteur d'une situation qui est trop ordinaire pour ne pas se détruire : « *C'était justement un de ces après-midi, un mardi. Il n'était que 4 heures et déjà la lumière faiblissait, les rideaux étaient tirés et les lampes allumées.* »⁵¹ On prévoit même le moment de l'intrusion de l'événement fatidique avec rigueur, le sachant inexorable : « *La nuit dernière, il [le cambrioleur] a fait le numéro 8, la semaine prochaine ce sera le numéro 9 (...) trois semaines plus tard ou quatre peut-être, il faisait un saut de mouton jusqu'au numéro*

- Les rats n'ont pas de livrée de page, rétorqua-t-elle. Et ils ne parlent pas non plus.

- Il a pu apprendre à parler en écoutant à travers les murs. Et il a pu trouver le costume sur une corde à linge, répliqua Bob. Fais-moi confiance, c'est certainement ce qui a dû se produire. C'est un enfant sauvage qui a été élevé par des rats. Des histoires comme ça, il y en a toutes les semaines dans les journaux !

- Allez, tu n'es qu'un vieux fou, dit Jeanne. (p.15)

Parmi les procédés qui entretiennent l'ambiguïté⁴⁹, l'extrême précision renforce la permanence d'un état, sa solidité apparemment sans faille que des expressions de modélisation⁵⁰ (forte occurrence du verbe sembler) vont pourtant lézarder. La précision, parce qu'elle renvoie à un état de réceptivité aigu, place le héros en situation de sensibilité quasi obsessionnelle. Saisissant la journée avec méticulosité, il semble observer son environnement comme premier

11. Puis il venait le lendemain même dévaliser le numéro 12. (...) Les mois passèrent, quelques autres maisons furent cambriolées. Les numéros 15, 19, 22, 27. Il n'y avait plus aucun doute. La Bulle se rapprochait de la maison de Peter, au numéro 38. »

L'usage de l'imparfait⁵² parvient à installer une situation durable, vulnérable par excès d'équilibre : « *Il était midi peut-être ou le tout début d'après-midi. La journée avait déjà ce goût d'usé.* »⁵³ Souvent le héros se complait à énumérer tout ce qui allait bien jusque-là pour mieux avertir du prochain changement :

Qu'il aimât sa mère et qu'elle l'aimât ne faisait aucun doute dans l'esprit de Peter. Elle lui avait appris à faire du caramel, à lire et à écrire. Elle avait, une fois, sauté en parachute et elle restait à son chevet à la maison lorsqu'il était malade. Elle était la seule mère qu'il connût qui puisse se tenir debout sur la tête sans appui. Mais sa décision était prise, il fallait qu'elle disparaisse. Il enfonça le bout de son doigt ganté dans le pot de crème. Le gant ne disparut pas. La magie semblait opérer uniquement sur les tissus vivants.⁵⁴

L'écriture du fantastique oscille entre deux peintures du héros : d'abord dans une position passive, il se laisse guider par son regard (ce que Todorov appelle les *thèmes du Je* ou *thèmes du regard*), puis, il passe à l'action et entre dans une relation dynamique avec les autres (*thèmes du Tu* ou *thèmes du discours*). Si, dans le premier thème, il y a perte des limites entre la matière et l'esprit, entre le sujet et son objet, entre l'espace et le temps, dans le second thème, le langage redevient l'agent structurant de la relation avec autrui.

Chez McEwan, ces affirmations sont vérifiables. La nouvelle du bébé, et celle du tyran, sont refondatrices de nouvelles relations entre Peter Fortune et ses interlocuteurs (après que la violence de ces relations aient été exprimées sans concession) :

Cela ne rimait plus à rien de continuer à se moquer de Barry. Peter et lui devinrent amis, peut-être pas les meilleurs amis du monde, mais de bons amis néanmoins (...) et le tyran fut bien vite oublié, comme tous les mauvais rêves.⁵⁵

Peter haussa le regard par-dessus la tête du bébé en direction de Kate assise de l'autre côté de la pièce.

- Je ne le trouve pas vraiment monstrueux. En fait, je l'aime bien, tu sais. (...) je le trouve superchouette.⁵⁶

52. « L'imparfait a un sens semblable : si je dis « J'aimais Aurélie », je ne précise pas si je l'aime encore maintenant ou non ; la continuité est possible, mais en règle générale peu probable. », Tzevan Todorov, déjà cité, p.43

53. McEwan, « Le cambrioleur », p.60

54. McEwan, « La crème évanescence », p.57

55. McEwan, « Le tyran », p.76

56. McEwan, « Le bébé », p.108

Tout autre est l'événement qui clôt la relation entre Peter Fortune et son chat Guillaume. Ce dernier devient vieux et, ayant perdu ses facultés, il se laisse intimider, humilier, par le jeune matou voisin. Après une inversion de rôles (Peter ayant pris la peau de Guillaume et vice-versa), le matou est maté. Au moment de mourir, Guillaume remercie Peter : « *Merci de m'avoir permis d'être un garçon. J'ai appris tant de choses qui me seront utiles dans les temps à venir. Mais, par-dessus tout, merci de l'être fait le champion de mon dernier combat.* »⁵⁷

Les fins des récits fantastiques sont des endroits stratégiques : généralement ambiguës, elles obligent à une relecture, une méta-lecture comme dirait Todorov : comment ai-je bien pu me laisser prendre ? comment tout cela s'est-il passé ? comment cela a-t-il été fait ? Les conclusions de van Allsburg sont particulièrement réussies de ce point de vue, nouées dans le jeu entre le texte et les images. À la fin de son incursion dans le jardin d'Abdul Gazasi, Alain a vu le chien de Mademoiselle Esther transformé en oie (Fritz) et s'envoler avec sa casquette dans le bec. Quand il rentre chez Mademoiselle Esther, affolé, non seulement le chien est là mais aussi sa casquette. Rêve ou réalité ? À la fin de *L'épave du Zéphyr*, un vieil homme raconte au narrateur l'histoire de ce jeune marin qui s'échoua (en se cassant la jambe) sur la plage après avoir volé avec son navire. Quand les deux hommes se quittent, le narrateur remarque que le vieil homme boitille. Était-ce lui, le jeune marin ?

57. McEwan, « Le chat », p.49

58. Ces deux expressions sont empruntées à Maurice Blanchot : *L'espace littéraire*, Gallimard.

À la fin de *Jumanji*, on apprend que les amis des parents (après l'opéra) sont les parents de Danny et Walter, les deux héros de *Zathura* qui héritent, dans *Jumanji*, du jeu qui les lanceront dans l'aventure de *Zathura*.

Quand Peter Fortune va rejoindre ses amis sur la plage, « *Il se sentait agile et si léger tandis que ses pieds effleuraient le sable. « Mais je m'envole ! » se dit-il. Était-il en train de rêver ? Ou volait-il ?* »

À quoi rime cette sortie de la réalité qu'effectue, sans prévenir, le genre fantastique ? Que retirer de cette mise en apesanteur ? Un entraînement de l'imagination ? La possibilité de tester les frontières collectives ? La prise en compte de ces mouvements intérieurs qui bouleversent le corps et l'esprit quand on sort de l'enfance et que ses relations

avec les autres s'en trouvent profondément changées ? L'acquisition d'un regard sans faille sur les liens occultes qui régissent l'ordre social ?

S'il existe des réponses à ces questions, elles se trouveront « *texte en mains* », dans une attention particulière à l'écriture (des mots et des images) et aux sensations qu'elle produit. Entre les données linguistiques et extra-linguistiques, dans l'espace de la lecture, exactement. Dans l'interaction entre l'auteur et le lecteur, le trouble magma d'émotions qu'ils tentent tous deux de démêler dans le rapport à l'écrit, dans *l'espace littéraire*, l'espace de la *solitude essentielle*.⁵⁸

Yvonne CHENOUF ■■■



ill : Une figue de rêve, C. van Allsburg, *L'école des loisirs*

Bibliographie

Antony BROWNE (*Kaléidoscope*)

- ◆ *Marcel la Mauviette*, 1985
- ◆ *Marcel le Champion*, 1986
- ◆ *Le Tunnel*, 1989
- ◆ *Tout change*, 1990
- ◆ *Marcel et Hugo*, 1991
- ◆ *Marcel le Magicien*, 1995
- ◆ *Marcel le Rêveur*, 1997
- ◆ *Le tableau de Marcel*, 2000
- ◆ *Mon papa*, 2000
- ◆ *Dans la forêt profonde*, 2004
- ◆ *Ma maman*, 2005
- ◆ *Billy se bile*, 2006
- ◆ *Mon frère*, 2005

Chris VAN ALLSBURG (*L'école des loisirs*)

- ◆ *Le jardin d'Abdul Gazasi*, 1982
- ◆ *Jumanji*, 1983
- ◆ *L'épave du Zéphyr*, 1984
- ◆ *Les mystères de Harris Burdick*, 1985
- ◆ *Le balai magique*, 1993
- ◆ *Une figue de rêve*, 1995
- ◆ *Zathura*, 2003