

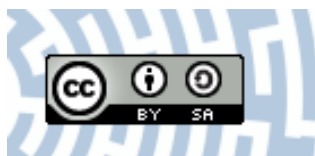


**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Le néofantastique féminin d'Anne Duguël

Author: Agnieszka Loska

Citation style: Loska Agnieszka. (2020). Le néofantastique féminin d'Anne Duguël. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
DOI: 10.31261/PN.3953



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Agnieszka Loska

Le néofantastique féminin d'Anne Duguël



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Le néofantastique féminin
d'Anne Duguël

À Madame Katarzyna Gadomska

Le néofantastique féminin d'Anne Duguël

Agnieszka Loska

Recenzent
Anna Gęsicka

Patronat honorowy



Wallonie - Bruxelles
International.be
Délégation Varsovie

Table des matières

Introduction	7
Chapitre 1 : Les préliminaires	13
1. La définition du fantastique	13
2. Les genres voisins	22
3. Les grand(e)s écrivain(e)s	26
4. Anne Duguël	31
4.1. La vie d'Anne Duguël	34
4.2. L'œuvre d'Anne Duguël	40
5. Le néofantastique féminin d'Anne Duguël	43
Chapitre 2 : Le pacte des femmes : la protagoniste, la narra- trice et la lectrice	49
1. Le personnage du fantastique classique	49
2. Les caractéristiques du personnage (néo)fantastique	51
3. Le personnage-femme du néofantastique duguélien	56
3.1. L'identité du personnage-femme duguélien	59
3.2. La solitude du personnage-femme duguélien	66
4. Le personnage-femme en tant que narratrice	72
5. La lectrice	85
Chapitre 3 : Le phénomène (au) féminin	101
1. Les motifs (néo)fantastiques	101
2. L'espace et le temps féminins de l'univers néofantastique d'Anne Duguël	104
3. Les objets et les figures (néo)fantastiques anxiogènes	122
3.1. Les objets animés	126
3.1.1. Les statues	127
3.1.2. Les poupées	132

3.1.3. Les mannequins	137
3.2. Les objets inanimés	141
3.2.1. Les miroirs	142
3.2.2. Les tableaux et les photographies	152
3.2.3. Les livres	157
4. Les femmes-phénomènes anxiogènes	164
4.1. Les revenant(e)s	165
4.1.1. Les fantômes	166
4.1.2. Les vampires	173
4.2. Les métamorphoses	176
Conclusion	193
Annexe I : La bibliographie d'Anne Duguël	199
Annexe II : Les notices bio-bibliographiques des écrivaines du (néo)fantastique	203
Les écrivaines belges	203
Les écrivaines françaises	204
Bibliographie des ouvrages cités	211
Streszczenie	221
Summary	223

Introduction

Le fantastique contemporain est un genre littéraire en perpétuel mouvement. Au XX^e siècle, qui est considéré comme « l'âge des métamorphoses »¹ du fantastique, il a tellement évolué au niveau thématique et formel que, pour le distinguer du fantastique du XIX^e siècle, plusieurs théoriciens ont commencé à utiliser le terme « nouveau fantastique » ou bien le « néofantastique »².

Parmi les écrivains qui ont considérablement contribué à son évolution il y a Anne Duguël – une écrivaine³ belge.

¹ A. KOMANDERA : *Le conte insolite français au XX^e siècle*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, p. 50.

² Parmi ces théoriciens se trouvent, entre autres, Jean-Baptiste Baronian (Cf. J.-B. BARONIAN : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977), Jacques Finné (Cf. J. FINNÉ : *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles, Université de Bruxelles, 1980), Lise Morin (Cf. L. MORIN : *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Québec, Nuit Blanche, 1996), Jacques Goimard (Cf. J. GOIMARD : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Agora Pocket, 2003), Nathalie Prince (Cf. N. PRINCE : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin, 2008) et Katarzyna Gadomska (Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012). Nous en reparlerons dans la première partie du présent travail.

³ Compte tenu de la thématique féminine de cette étude, nous avons décidé d'utiliser, en parlant de la femme, la forme féminine de certains mots, à savoir : l'écrivaine, l'auteure et la protagoniste.

Son œuvre représente sans doute l'une des facettes les plus intéressantes et les plus originales du néofantastique.

Anne Duguël est le pseudonyme d'Anne Liger-Belair (1945–2015), écrivaine belge contemporaine. Elle est l'auteure de livres pour adultes et pour la jeunesse qu'elle publie sous le pseudonyme de Gudule. Elle a commencé à écrire dans les années quatre-vingts du XX^e siècle et, en tant qu'écrivaine du fantastique, elle s'est fait vite apprécier par la critique littéraire. Il est à souligner que Duguël a reçu plusieurs prix prestigieux du domaine de la littérature fantastique parmi lesquels il faut mentionner : le prix Gérardmer-Fantastica, le prix Ozone, le prix Masterton et en 2016 le Masterton d'honneur pour l'ensemble de sa carrière⁴.

Toutefois, jusqu'alors aucun ouvrage critique à caractère monographique portant sur l'œuvre de cette écrivaine reconnue n'a été écrit. C'est la raison pour laquelle la présente étude essaie de présenter et de caractériser la spécificité et l'originalité de la prose néofantastique duguélienne, qui s'accomplit, selon nous, surtout dans sa féminité. L'objectif de notre travail consiste donc à tenter de vérifier si Duguël n'introduit pas une nouvelle catégorie de néofantastique qui pourrait être désigné comme le néofantastique féminin. Étant limitée par le cadre de notre étude et le fait qu'Anne Duguël est une écrivaine prolifique, nous ne pouvons ni présenter l'œuvre complète de l'auteure ni l'analyser d'une manière exhaustive. C'est pourquoi, nous nous sommes concentrée sur ses textes les plus représentatifs qui illustrent le mieux la féminité de son œuvre. Nous sommes toutefois consciente que le choix des textes analysés est tout à fait arbitraire et qu'il est possible de proposer une autre solution.

Soulignons que notre étude se caractérise par un certain éclectisme méthodologique. Ce syncrétisme théorique nous semble pertinent, car il permet de mieux présenter la complexité du néofantastique duguélien. Nous nous servons donc non seulement des études critiques du genre néofantastique⁵ (nous nous référons en particulier à des

⁴ Le portrait et l'œuvre d'Anne Duguël sont présentés d'une manière plus détaillée dans le chapitre 1.

⁵ Étant donné que les études critiques consacrées au néofantastique sont peu nombreuses, nous citons certaines études plus fréquemment que les autres,

théoriciens du genre en question tels que : Roger Caillois, Katarzyna Gadomska, Denis Labbé, Joël Malrieu, Gilbert Millet, Nathalie Prince, Anne Richter, Tzvetan Todorov, Valérie Tritter ou bien Louis Vax), mais aussi des études mainstream, par exemple dans les domaines : de la critique littéraire féministe (Élisabeth Badinter, Simone de Beauvoir, Judith Butler, Hélène Cixous, Béatrice Didier, Shulamith Firestone, Krystyna Kłosińska), de la réception de l'œuvre littéraire (Wolfgang Iser, Vincent Jouve) et de la poétique de l'œuvre littéraire (Gérard Genette, Algirdas Greimas, Philippe Hamon).

Pour analyser l'aspect féminin de l'œuvre néofantastique du-guélienne sous différentes perspectives, nous divisons notre étude en trois parties.

La première a un caractère introductif au néofantastique d'Anne Duguël. Pour montrer à quel point il est difficile de définir ce genre littéraire, nous y présentons et analysons, entre autres, les définitions classiques du fantastique de Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois et Tzvetan Todorov ainsi que les définitions contemporaines de Gilbert Millet, Denis Labbé, Joël Malrieu et Nathalie Prince. Nous nous penchons aussi sur les différences entre le fantastique classique et le néofantastique, et nous caractérisons des genres voisins du fantastique, comme la science-fiction, la féerie, le merveilleux, la *fantasy*, le récit policier, ce qui nous permet de montrer la complexité du (néo)fantastique⁶. Ces réflexions théoriques consacrées au fantastique nous semblent essentielles pour l'analyse de l'appartenance de l'œuvre du-guélienne au néofantastique.

Dans la même partie, nous présentons également les portraits des plus grandes écrivaines françaises et belges du fantastique du XX^e siècle, à savoir : Marianne Andrau, Yvonne Escoula, Pierrette Fleutiaux, Marie-Thérèse Bodart, Jacqueline Harpman, Monique

comme par exemple les ouvrages de G. Millet et D. Labbé (Cf. G. MILLET, D. LABBÉ : *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris, Belin, 2003 ; G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique*. Paris, Belin, 2005), N. Prince (Cf. N. PRINCE : *Le fantastique...*) ou bien K. Gadomska (Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*).

⁶ Si une constatation est admissible aussi bien pour le fantastique que pour le néofantastique, nous utilisons la tournure « (néo)fantastique ».

Watteau et Anne Richter. La présentation de leur production littéraire, dans laquelle nous pouvons également retrouver des aspects féminins, nous paraît indispensable pour étayer notre propos. Ensuite, nous parlons de la vie et de l'œuvre d'Anne Duguël. Le dernier sous-chapitre expose la conception de l'écriture féminine qui nous permet de répondre à la question si le néofantastique de l'écrivaine peut être considéré comme féminin et s'il peut être analysé sous cet angle.

La deuxième partie du présent travail est consacrée entièrement à la femme en tant que protagoniste, narratrice et lectrice de la prose duguélienne. Il est important de souligner que dans le fantastique classique, le protagoniste est toujours un homme et que l'introduction de la femme comme protagoniste par Duguël est un renouvellement considérable du genre, car cela permet d'aborder des thèmes nouveaux, absents du (néo)fantastique. Dans cette partie, nous caractérisons d'abord brièvement le protagoniste (néo)fantastique pour pouvoir le comparer avec la protagoniste duguélienne et accentuer leurs différences. Nous parlons aussi de l'identité et de la solitude du personnage duguélien. Ensuite, nous examinons la narration dans les textes analysés afin de voir comment le sexe de la narratrice l'influence. Enfin, nous essayons de vérifier si la réception du néofantastique duguélien par une lectrice est différente de celle effectuée par un lecteur. Pour le faire, nous nous référons aux théories les plus récurrentes de la réception de l'œuvre littéraire et de la critique littéraire féministe.

La dernière partie, la plus ample puisqu'elle traite du problème fondamental du genre, aborde la problématique du phénomène fantastique dans l'œuvre duguélienne. Nous sommes d'avis que le phénomène duguélien est étroitement lié à la féminité du personnage principal et, par conséquent, qu'il peut être considéré comme le phénomène au féminin. C'est pourquoi, afin de l'analyser précisément, nous rappelons préalablement les différents classements et opinions des critiques de ce genre littéraire sur les motifs (néo)fantastiques. Ensuite, nous distinguons trois axes thématiques féminins ou liés à la figure de la femme qui apparaissent dans le néofantastique duguélien, à savoir : l'espace-temps de son univers, les objets et

figures (néo)fantastiques anxiogènes qui le créent et les personnages-phénomènes anxiogènes.

En parlant de l'espace et du temps, nous accentuons leur lien étroit avec la femme et son cycle biologique. Quant aux objets et figures (néo)fantastiques anxiogènes, nous les divisons en deux catégories : les objets animés et les objets inanimés. La première englobe les statues, les poupées et les mannequins, tandis que la deuxième inclut les miroirs, les tableaux, les photographies et les livres. Le dernier axe thématique qui aborde la problématique des personnages-phénomènes féminins est consacré en particulier aux revenants (notamment les fantômes et les vampires) et aux différents types de métamorphoses (néo)fantastiques.

Dans la conclusion, nous nous concentrons sur les éléments cruciaux de la prose néofantastique d'Anne Duguël afin de montrer qu'elle peut être considérée comme appartenant de plein droit au néofantastique féminin. La bibliographie des textes analysés et des ouvrages critiques de référence ainsi que les annexes (la première englobant les textes d'Anne Duguël écrits pour des lecteurs adultes et la deuxième présentant les écrivaines belges et françaises ainsi que leurs œuvres (néo)fantastiques) sont jointes à la fin de notre étude et en complètent la lecture.

1

Les préliminaires

1. La définition du fantastique

Parler du fantastique, c'est d'abord le définir. Tous les lecteurs, avertis ou non, lisant un texte traitant des phénomènes en apparence surnaturels, essaient par leurs propres moyens de répondre à la question si cette histoire appartient ou non au genre fantastique. Tous les théoriciens du genre en question débattent déjà depuis longtemps afin de formuler une définition convenable et complète du fantastique. C'est pourtant une tâche ardue voire irréalisable, comme soulignent certains d'entre eux. Maurice Lévy considère qu'«il sera toujours impossible de définir globalement le concept du fantastique, trop riche, trop fondamental, pour que le discours le cerne définitivement»¹, tandis que Jean Fabre compare la littérature fantastique à un dédale dans lequel le théoricien se perd aussi souvent que le lecteur : «S'agissant du Fantastique, l'objet est tellement vague, nous dit-on, que toute entreprise pour le définir serait vaine»². Même Louis Vax, l'un de théoriciens les plus reconnus du fantastique, écrit en 1979 : «Pourquoi définir le fantastique ? [...] Et pourquoi fatiguer l'esprit quand le cœur suffit à la tâche ?»³.

¹ M. LEVY : *Lovecraft*. Paris, UGE, 1972, p. 249.

² J. FABRE : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris, Corti, 1992, p. 9.

³ L. VAX : *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*. Paris, PUF, 1979, p. 48.

Toutefois, si nous voulons parler de la littérature fantastique, classique⁴ ou moderne, il est indispensable de se reporter aux définitions déjà existantes de théoriciens les plus réputés du genre.

L'une de premières définitions universitaires du fantastique apparaît dans la thèse de Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951). Il y présente la conception historiciste selon laquelle le fantastique est une réaction au siècle des Lumières :

Le fantastique [...] ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs⁵.

Même si cette définition ne prend en compte que les œuvres du XIX^e siècle, elle est toujours actuelle, car elle s'appuie sur les éléments qui constituent aussi le fantastique contemporain, à savoir l'ingérence « brutale » du phénomène fantastique dans la réalité quotidienne et la peur comme sa conséquence directe. Ceci est aussi remarqué et souligné par d'autres théoriciens du genre, p.ex. Louis Vax et Roger Caillois.

En 1960, Louis Vax constate le caractère protéiforme du genre : le critique trouve qu'à travers chaque œuvre il est possible de formuler une autre définition du genre fantastique. Au lieu de proposer une définition générique exhaustive, Vax souligne la permanence de certains éléments : « Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. [...] le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible »⁶.

⁴ Nous nous référons au courant fantastique du XIX^e siècle en le désignant par les termes « classique », « traditionnel », « canonique ».

⁵ P.-G. CASTEX : *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Corti, 1951, p. 8.

⁶ L. VAX : *L'art et la littérature fantastiques*. Paris, PUF, 1963, p. 6.

Cinq ans plus tard, dans *La séduction de l'étrange*, Vax développe sa conception du fantastique subjectif en montrant qu'il y a autant de visions du fantastique que d'œuvres fantastiques et que le fantastique n'apparaît que dans les œuvres : « [I]l n'y a pas plus de fantastique ou d'étrange en soi que de Dieu, de causalité, d'espace ou de temps en soi. Le fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la signification du mot »⁷.

La même année, Roger Caillois constate que « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne »⁸ et propose, un an plus tard, une définition fondée sur les composants que nous pouvons déjà retrouver dans les propositions de Castex et de Vax :

Le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. [...] dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde où l'impossible est banni par définition⁹.

En parlant du fantastique et en le définissant, les trois théoriciens fixent leur attention sur un événement, phénomène surnaturel – « une intrusion », « une rupture », « une irruption », « une déchirure » qui est « soudaine », « brutale », « inexplicable » dans la réalité quotidienne, la condition *sine qua non* de l'apparition du fantastique. D'après eux « le fantastique s'oppose au quotidien, à l'image que l'on se fait de la réalité »¹⁰.

Une autre définition – d'ailleurs enseignée au lycée en France – est proposée par Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature*

⁷ L. VAX : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF, 1987, p. 6.

⁸ R. CAILLOIS : *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

⁹ R. CAILLOIS : « De la féerie à la science-fiction ». In : IDEM : *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris, Gallimard, 1966, p. 8–9.

¹⁰ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique*. Paris, Belin, 2005, p. 9.

fantastique parue en 1970 : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »¹¹. Todorov constate que le fantastique exige l'apparition du surnaturel dans le quotidien, mais il met aussi l'accent sur le fait que ce genre n'existe qu'à travers le sentiment d'hésitation du personnage et/ou du lecteur. Ainsi, ce sentiment ou cet état d'âme peut être pris en compte comme critère générique du fantastique. D'après Todorov, le genre fantastique dure uniquement au moment d'hésitation du personnage/lecteur entre une interprétation rationnelle et une autre surnaturelle de l'événement qu'il subit. Pourtant, comme le reprochent certains chercheurs (parmi eux Gilbert Millet et Denis Labbé¹²), une telle compréhension du fantastique peut être réductrice, car elle tend à exclure des textes fantastiques qui ne suscitent pas d'hésitation.

Ces images du fantastique peuvent être complétées par la définition de Joël Malrieu dans laquelle le théoricien souligne l'importance de deux éléments indispensables du récit fantastique : le « personnage » et le « phénomène » :

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement¹³.

Cette vision du récit fantastique ressemble à l'idée du récit présenté dans le schéma actantiel d'Algirdas Greimas¹⁴. Si l'on l'applique à la conception de Malrieu, selon laquelle le récit fantastique est une quête du phénomène par le personnage, on constate que le personnage qui est le sujet poursuit d'abord le phénomène et ensuite lutte

¹¹ T. TODOROV : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970, p. 29.

¹² G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 8.

¹³ J. MALRIEU : *Le fantastique*. Paris, Hachette, 1992, p. 49.

¹⁴ A. GREIMAS : *La sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966, p. 180.

contre lui. Le phénomène anxiogène incarne donc avant tout le rôle de l'opposant, mais il remplit aussi les rôles du destinataire, du destinataire et de l'objet de la quête¹⁵.

Les définitions classiques que nous avons citées ci-dessus ne forment pas une liste exhaustive de toutes les définitions du fantastique qui existent, mais illustrent bien les difficultés définitoires auxquelles les critiques contemporains doivent faire face. Les nouvelles définitions contiennent toujours les éléments présents dans les définitions citées ci-dessus.

Gilbert Millet et Denis Labbé dans leur étude plus récente *Le fantastique* (2005) constatent que :

Le fantastique est l'inconcevable devenu réalité. Que ce soit un inconcevable surnaturel (fantôme, vampire, loup-garou...) ou tangible (psychopathe), qui surgisse brusquement ou s'invite par paliers dans notre monde, il est lié à une forme de malaise, qui va de la simple appréhension à la terreur la plus profonde. Derrière la façade du réel, percent les éléments d'un autre univers. De l'idéalisme à la notion de transcendance, en passant par l'éventualité de l'inexistence de notre monde ou de la surnature, le fantastique est une réalité qui se dérobe¹⁶.

Nous nous rendons aussitôt compte que cette définition s'appuie également sur le surgissement brusque du surnaturel dans une réalité quotidienne et sur la peur violente. Même si elle rajoute au surnaturel pur « un inconcevable tangible » et l'illustre par le psychopathe, il faut souligner que cela a été abordé plus tôt par Louis Vax :

Sans ressortir au surnaturel, le criminel est proche des êtres fantastiques. Fou, il inquiète comme inquiètent les hommes retour-

¹⁵ L'analyse plus détaillée du récit fantastique à travers le schéma actantiel de Greimas est présentée par Katarzyna GADOMSKA dans son étude *La prose néo-fantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, p. 61–62.

¹⁶ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 11.

nés à un monde inférieur d'existence. Lucide, il épouvante par son mélange de bestialité et d'intelligence. Homme de chair incapable de traverser les murs, il peut en donner l'impression¹⁷.

Nathalie Prince dans *Le fantastique* (2008) rehausse l'importance de la peur et du surnaturel dans le genre fantastique. Elle présente les correspondances entre eux au moyen d'une équation :

Osons une *rationnement arabe* [...], pour laquelle F est le fantastique, S est le surnaturel, P est la peur, et x représente l'objet x – ou la modalité x – en droit infiniment variable de la peur.

$F = P/Sx$

$F = Px/Sx$ ¹⁸

D'après Prince, le fantastique (F) est inséparablement lié au sentiment de la peur (P) qui dépend d'autres variables (x) comme le temps, les idéologies ou la culture. Elle constate aussi que « la peur (qui peut être inquiétude, effroi, sidération, terreur) est elle-même variable (Px) face à un objet lui-même variable (Sx) »¹⁹ et souligne que « la peur est tout à la fois ce qui détermine le fantastique et ouvre sa définition à d'infinies déclinaisons, aussi infinies que le sont les objets de la peur »²⁰.

Ces deux définitions récentes illustrent que toutes les tentatives définitoires (classiques ou contemporaines) se ressemblent et embrassent les mêmes éléments. Le fantastique moderne est avant tout une littérature populaire. Il nous semble donc qu'une telle littérature, au premier abord facile à lire et à interpréter, devrait se définir aussi facilement. Toutefois, « elle reste [...] une des littératures les plus difficiles à appréhender et à comprendre »²¹.

D'après nous, la littérature fantastique, classique ou moderne, pose d'amples difficultés définitoires, parce qu'aucune de ses définitions

¹⁷ L. VAX : *La séduction de l'étrange...*, p. 71.

¹⁸ N. PRINCE : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin, 2008, p. 40.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, p. 7.

n'est exhaustive et qu'elle échappe à tous les schèmes et à toutes les frontières qu'une définition essaie de lui imposer. Cependant, en prenant en considération toutes les opinions des théoriciens présentées ci-dessus, nous pouvons constater que le fantastique se manifeste comme une apparition soudaine et surprenante d'un phénomène en apparence surnaturel dans un cadre bien réel, ressemblant au monde du lecteur.

Il paraît pertinent de signaler que les difficultés définitoires du fantastique ne sont pas l'unique problème soulevé par les théoriciens du genre en question. Un autre problème qu'ils abordent concerne la distinction entre les œuvres fantastiques du XIX^e siècle et les œuvres du fantastique contemporain, c'est-à-dire les textes parus aux XX^e et XXI^e siècles. Certains critiques, entre autres Jean-Baptiste Baronian (1977), Jacques Finné (1980), Lise Morin (1996) Jacques Goimard (2003), Nathalie Prince (2008) et Katarzyna Gadomska (2012), trouvent qu'il faut distinguer le fantastique moderne du fantastique canonique et, pour ce faire, en parlant du fantastique du XX^e et XXI^e siècles, ils emploient le terme « le néofantastique » ou « le nouveau fantastique »²².

Cependant, d'après nous, les premières tentatives de la division du fantastique en fantastique classique et néofantastique, celles de Baronian et de Finné, ne montrent guère les éléments nouveaux apparaissant dans le néofantastique. Quoique Baronian, dans son

²² Il est actuellement difficile de préciser qui a utilisé ces deux termes synonymiques en premier. Cependant, il est à signaler que ces notions sont déjà utilisées par certains théoriciens du genre, entre autres, par Jean-Baptiste Baronian (Cf. J.-B. BARONIAN : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997), Lise Morin (Cf. L. MORIN : *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Québec, Nuit Blanche, 1996), Jacques Goimard (Cf. J. GOIMARD : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Agora Pocket, 2003) et Katarzyna Gadomska (Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*). Il est aussi à préciser que désormais, dans la présente étude, le terme « néofantastique » sera employé pour nous référer à la littérature fantastique des XX^e et XXI^e siècles. En revanche, les notions : « classique », « traditionnel », « canonique » seront traitées comme synonymiques et renverront au fantastique du XIX^e siècle.

étude *Un nouveau fantastique*, signale que la littérature fantastique évolue et, en conséquence, s'éloigne du fantastique classique, sa vision du fantastique s'attache trop aux éléments déjà mentionnés dans les définitions classiques : l'irruption du réel et l'ambiguïté²³. Jacques Finné dans *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle* constate que le néofantastique, à la différence du fantastique canonique, contient une portée didactique²⁴. Néanmoins, nous partageons l'avis de Katarzyna Gadomska qui ne croit pas que le fantastique soit un genre didactique :

[...] les textes (néo)fantastiques ne sont pas généralement destinés à apprendre quoi que ce soit au lecteur. Tout au contraire, fréquemment la vision du monde et de l'homme ainsi que la philosophie qu'ils véhiculent sont profondément marquées par le mal et le laid²⁵.

Il semble que la transformation du fantastique au XX^e siècle est plutôt liée au changement du monde et aux attentes des lecteurs qui évoluent, ce que d'ailleurs ont observé Jacques Goimard et Nathalie Prince. Ces deux critiques considèrent qu'aujourd'hui, les objets qui font peur ne sont pas les mêmes objets qu'avant²⁶. Le néofantastique s'éloigne donc des événements trop invraisemblables, des recettes naïves et trop extravagantes.

Pour le cadre spatio-temporel, le fantastique contemporain préfère des lieux ordinaires, des endroits réels ou qui semblent l'être, une réalité quotidienne contemporaine. L'espace-temps rend possible la manifestation du surnaturel non seulement la nuit, mais à chaque moment de la journée. Cette modification engendre le changement du phénomène – s'il se manifeste le jour dans un quotidien banal et

²³ Cf. J.-B. BARONIAN : *Un nouveau fantastique...*, p. 93–101.

²⁴ Cf. J. FINNÉ : *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles, Université de Bruxelles, 1980, p. 16.

²⁵ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 9.

²⁶ Cf. J. GOIMARD : *Critique du fantastique et de l'insolite...*, p. 90–91 ; N. PRINCE : *Le fantastique...*, p. 38.

connu, il n'est plus anxiogène, mais éveille plutôt l'inquiétude et le sentiment d'étrangeté²⁷.

Outre l'espace-temps renouvelé, le néofantastique introduit des thèmes et des phénomènes nouveaux, et fait observer une évolution du personnage. Ces changements ont été remarqués par Roger Bozzetto : « À un sentiment du fantastique qui prenait naissance dans les ruines des châteaux gothiques a succédé [...] un fantastique de l'horreur moderne et de l'épouvante avec les monstres issus de ses métros ou de ses banlieues »²⁸. Ce besoin du nouveau est bien montré par Stephen King : « Vampires, loups-garous, je n'y crois pas, mais je crois aux meurtriers. Je crois en l'étranger qui vient dans votre maison au milieu de la nuit, frappe à votre porte, entre et vous tue »²⁹. C'est Marc Lits qui a aussi énuméré et accentué ces différences entre le fantastique canonique et le néofantastique :

Désormais, c'est moins une intrusion du monde extérieur qui provoque la peur, il n'y a plus guère de fantômes ou de loups-garous, mais plutôt la manifestation de fantasmes, d'inquiétudes, de dérèglements intérieurs, de troubles du langage. Ce que certains appellent le nouveau fantastique est moins une question de vision du monde que de regard sur soi, d'observation d'un tremblement de son être propre. Ce n'est plus le diable qui effraye le narrateur, c'est la contemplation de sa propre existence, menacée dans sa rationalité³⁰.

En introduisant tous ces éléments, le néofantastique dépasse les frontières du fantastique canonique et s'approche des autres genres populaires comme le roman d'horreur, le thriller, le roman policier, la science-fiction ou la *fantasy*.

²⁷ Ce type du fantastique fait penser à « l'inquiétante étrangeté » de Sigmund Freud. Cf. S. FREUD : « L'inquiétante étrangeté ». In : IDEM : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1985, p. 213–263.

²⁸ R. BOZZETTO : *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 2001, p. 93.

²⁹ S. KING : *Anatomie de l'horreur*. Paris, Rocher, 1995, p. 29.

³⁰ M. LITS : « Des fantastiqueurs belges ? ». *Textyles (Fantastiqueurs)*, 1993, N° 10, p. 22.

Il paraît important de mentionner cette démarcation entre le fantastique classique et le nouveau fantastique et de signaler leurs différences. Anne Duguël se manifeste comme une écrivaine innovatrice du néofantastique. Son œuvre non seulement contient des traits néofantastiques (le changement du personnage, du phénomène fantastique et des motifs anxiogènes, l'hybridité du genre), mais elle enrichit aussi le fantastique d'une thématique nouvelle : la féminité et l'identité du sexe.

2. Les genres voisins

Nous avons déjà mentionné que le fantastique échappe à toutes les tentatives définitoires. Il est aussi important de souligner que « le fantastique est un genre littéraire autonome »³¹ et de prendre en considération qu'il se distingue des autres genres voisins relevant de la littérature de l'imaginaire comme la science-fiction, la féerie ou le merveilleux et la *fantasy*. En parlant du fantastique, Pierre-Georges Castex³² et Roger Caillois³³ se réfèrent au féérique et au merveilleux. Louis Vax³⁴ et Valérie Tritten³⁵ le comparent aussi au récit policier, Jean-Baptiste Baronian³⁶ fait référence à la science-fiction, tandis que Nathalie Prince³⁷ renvoie à la *fantasy*. Fréquemment, il est plus facile de dire ce que le fantastique n'est pas, en analysant les éléments constitutifs de ses genres voisins, à savoir le cadre spatio-temporel, le personnage et le phénomène, pour pouvoir donner sa définition par la négative. Il paraît donc justifié d'approcher les principaux

³¹ J.-B. BARONIAN : *La littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2014, p. 7.

³² Cf. P.-G. CASTEX : *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant...*, p. 8.

³³ Cf. R. CAILLOIS : « De la féerie à la science-fiction ». In : IDEM : *Anthologie de la littérature fantastique...*, p. 8-9.

³⁴ Cf. L. VAX : *L'art et la littérature fantastiques...*, p. 5-13.

³⁵ Cf. V. TRITTE : *Le fantastique*. Paris, Ellipses, 2001, p. 22-25.

³⁶ Cf. J.-B. BARONIAN : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, La Table Ronde, 2007, p. 24.

³⁷ Cf. N. PRINCE : *Le fantastique...*, p. 23-24.

traits caractéristiques de la science-fiction, de la *fantasy*, de la féerie et du merveilleux afin de pouvoir plus facilement classer les textes d'Anne Duguël et, si c'est le cas, d'y retrouver les éléments appartenant aux autres genres périphériques du fantastique.

D'après Roger Caillois, dans l'histoire de la littérature de l'imaginaire, nous pouvons repérer une continuité de la féerie au fantastique du XIX^e siècle et puis du fantastique à la science-fiction³⁸.

La féerie ou le merveilleux présente un monde parallèle au nôtre dans lequel se déroulent les événements surnaturels acceptés à la fois par le héros et par le lecteur et, en conséquence, n'étant pas jugés comme des aberrations, ils n'éveillent pas leur peur :

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. [...] Le conte de fées se déroule dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune norme : il fait partie de l'ordre des choses ; il est l'ordre ou plutôt l'absence d'ordre des choses³⁹.

Ces éléments féériques sont également visibles dans les œuvres appartenant au genre très en vogue aujourd'hui : la *fantasy*. Celle-ci puise dans différentes et avant tout innombrables légendes, mythologies et croyances du monde entier⁴⁰ afin de créer des mondes imaginaires, souvent issus d'un passé lointain, pleins de magie et d'êtres ou objets magiques. Son protagoniste est en général un héros qui lutte contre un phénomène, l'incarnation du mal doté de pouvoirs magiques.

En revanche, la science-fiction n'est pas la littérature de la magie, mais la littérature de l'hypothèse rationnelle. C'est un genre qui ne s'intéresse ni au monde réel ni aux mondes imaginaires, mais

³⁸ Cf. R. CAILLOIS : « De la féerie à la science-fiction ». In : IDEM : *Anthologie de la littérature fantastique...*, p. 7-24.

³⁹ Ibidem, p. 8-9.

⁴⁰ Cf. N. PRINCE : *Le fantastique...*, p. 23 ; G. MILLET, D. LABBÉ : *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris, Belin, 2003, p. 180-181.

au monde tel qu'il peut être, tel qu'il pourrait être, tel qu'il sera, tel qu'il devrait être, elle cherche à montrer un état de notre pensée ou de notre univers à un moment quelconque de son histoire – un moment possible, probable, peut-être discernable mais jamais actuel⁴¹.

Dans la science-fiction, comme dans la *fantasy*, le personnage principal est souvent un héros qui doit vaincre un phénomène. Toutefois, contrairement à la *fantasy*, «la science-fiction est un genre progressiste qui donne une justification logique aux phénomènes étranges qu'il décrit»⁴².

Pour mieux illustrer les relations des éléments constitutifs les plus importants du merveilleux noir et rose⁴³, nous les présentons dans le tableau 1.

Tableau 1

Logique des genres de l'imaginaire

Éléments constitutifs	Merveilleux noir	Merveilleux rose moderne	
	Fantastique	Science-Fiction	<i>Fantasy</i>
Monde présenté (cadre spatio-temporel)	– <i>hic et nunc</i> – réel, semblable au nôtre	– futur (proche ou éloigné)	– passé (Moyen-Âge de convention, passé mythique)
	– monde quotidien	– cosmos ou Terre du futur	– mondes imaginaires
Personnage (protagoniste)	– homme moyen, victime du phénomène	– héros	– héros
Phénomène	– anxiogène – inexplicable – inquiétant – bizarre	– explicable par les lois scientifiques	– explicable par la magie

⁴¹ J-B. BARONIAN : *Panorama de la littérature fantastique de langue française...*, p. 24.

⁴² G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 36.

⁴³ Louis Vax utilise ces deux notions «le merveilleux rose» et «le merveilleux noir» pour décrire respectivement le féerique et le fantastique, voir : L. VAX : *L'art et la littérature fantastiques...*, p. 6.

Certains pensent que le récit policier est une forme moderne du récit fantastique, car les deux reposent sur le principe du mystère⁴⁴. N'oublions qu'Edgar Allan Poe – l'un des plus grands maîtres du fantastique – est reconnu comme créateur du genre policier. Ce qui différencie le récit policier du récit fantastique, c'est la nature du mystère : si dans le fantastique l'énigme comble l'atmosphère surnaturelle, dans le policier le mystère est réel et son explication est raisonnable. « Le roman policier est un *problème* greffé sur le *mystère* »⁴⁵, écrit Louis Vax en le comparant au jeu intellectuel. Il remarque pourtant que les faits extraordinaires apparaissant dans le récit policier ne sont pas surnaturels comme ceux du fantastique :

Dans les récits policiers, le « surnaturel » n'est posé que pour être supprimé. Il apparaît de préférence au début, il est présenté comme incroyable, stupéfiant. Il faut que la raison soit d'abord scandalisée pour avoir le mot de la fin. Le conte fantastique procède plutôt de manière inverse : le surnaturel, absent au début, règne en maître au dénouement⁴⁶.

La littérature policière, contrairement au fantastique, exige une explication naturelle et rationnelle des événements mystérieux.

Il faut toutefois se rappeler que le néofantastique est un genre hybride qui s'inspire d'autres genres en effaçant parfois des frontières génériques. Le fantastique moderne dépasse aussi la littérature et puise dans la culture populaire – par exemple en adaptant le *gore*⁴⁷, au début lié uniquement au cinéma, à ses exigences.

⁴⁴ Cf. V. TRITTER : *Le fantastique...*, p. 22 ; L. VAX : *L'art et la littérature fantastiques...*, p. 11–13.

⁴⁵ L. VAX : *La séduction de l'étrange...*, p. 92.

⁴⁶ L. VAX : *L'art et la littérature fantastiques...*, p. 13.

⁴⁷ Le mot *gore* provient de la langue anglaise et signifie « sang coagulé ». Il définit « des films et des récits particulièrement sanglants » (G. MILLET, D. LABBÉ : *Les mots du merveilleux et du fantastique...*, p. 211). Le *gore*, en tant que genre littéraire et cinématographique, montre des férociétés de toutes sortes et vise à aborder les thèmes de la mort, de la chair et du sang. Cf. K. GADOMSKA : « Le gore : du cinéma à la littérature ». *Romanica Silesiana*, 2008, N° 3, p. 120–131.

3. Les grand(e)s écrivain(e)s

Quand nous pensons au fantastique, nous pensons immédiatement aux plus célèbres écrivains américains (E.A. Poe, Ambrose Bierce, Henry James, H.P. Lovecraft), anglais (M.G. Lewis, Charles Dickens, Bram Stoker, Rudyard Kipling), belges (Franz Hellens, Jean Ray, Michel de Ghelderode, Thomas Owen), français (Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Guy de Maupassant, Villiers de L'Isle-Adam), allemands (Ludwig Tieck, Ludwig Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann, Theodor Storm) ou russes (Alexandre Pouchkine, Nicolas Gogol, Mikhaïl Lermontov, Fiodor Dostoïevski). Dès son éclosion, le fantastique est incontestablement l'un de ces territoires littéraires où les écrivains masculins règnent. Ceci est bien visible au XIX^e siècle, l'âge d'or du genre, quand le fantastique est maîtrisé par les plus grands écrivains dont nous avons déjà mentionné les noms. Comme le constate Valérie Triter, même aujourd'hui, « la littérature fantastique, à l'observer de plus près, reste essentiellement le fait d'écrivains masculins »⁴⁸.

Pourtant, puisque la présente étude est consacrée à l'œuvre d'une écrivaine, il semble fondamental de mentionner et de présenter brièvement les femmes ayant le plus contribué à la naissance et au développement du fantastique « féminin »⁴⁹ français et belge⁵⁰ et qui peuvent être considérées comme les représentantes de ce type de littérature. Le fantastique féminin est un terme qui n'est pas créé uniquement pour différencier les textes écrits par les femmes des textes écrits par les hommes. Dans ce « féminin » se cache aussi toute la spécificité des œuvres des écrivaines, car, comme le souligne Anne Richter, « les femmes [...] ont l'art de parler *autrement*. Elles dé-

⁴⁸ V. TRITTER : *Le fantastique...*, p. 68.

⁴⁹ La notion du « fantastique féminin » est utilisée, entre autres, par Jean-Baptiste Baronian (J.-B. BARONIAN : *Panorama de la littérature fantastique de langue française...*) et Anne Richter (A. RICHTER : *Le fantastique féminin. Un art sauvage*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011).

⁵⁰ L'annexe II à la fin de ce livre présente les plus importantes écrivaines contemporaines belges et françaises du (néo)fantastique.

tiennent le privilège de penser autrement qu'avec la raison : en utilisant aussi leur corps, leurs instincts, leurs souvenirs, ou cet impondérable qu'il est convenu d'appeler l'âme »⁵¹.

Remarquons toutefois que les premières qui ont commencé à écrire les textes fantastiques ont essayé d'imiter le style et les thèmes des hommes⁵². Qui plus est, les premières écrivaines à oser maîtriser le genre en question sont des écrivaines anglo-saxonnes – la littérature fantastique de langue française n'étant pas représentée pendant longtemps par des écrivaines. Ce sont les Anglaises qui contribuent aux XVIII^e et XIX^e siècles au développement du roman gothique et du roman noir, deux genres très populaires à l'époque. Même si « l'art gothique n'est ni vraiment fantastique ni vraiment féminin »⁵³, Ann Radcliffe, grâce aux *Mystères d'Udolphe* écrits en 1794, est sans doute une des principales inspiratrices des femmes qui sont tentées par le fantastique, telles Mary Shelley, Amelia Edwards, Vernon Lee, Edith Wharton, Virginia Woolf, Ann Bridge ou Shirley Jackson⁵⁴. Elle inspire aussi George Sand, l'une de ses premières admiratrices en France. Pourtant, même si Sand est l'auteure de *L'Essai sur le drame fantastique* (1862) et il est possible de retrouver des éléments surnaturels voire fantastique dans son œuvre, dire qu'elle écrit du vrai fantastique serait un abus⁵⁵.

Sans oublier que ce sont les œuvres de Madame Genlis, notamment *Les Chevaliers du cygne* (1795) et *Alphonsine* (1806), qui intro-

⁵¹ A. RICHTER : *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*. Bruxelles, Complexe, 1995, p. 10.

⁵² Cf. Ibidem, p. 11. Cette situation particulière des écrivaines semble aussi être confirmée par les mots de Julia Kristeva. D'après elle, le langage de la femme « est un langage qui est toujours celui des autres : entre ces deux bords du 'pas encore' et du 'pas cela', sur la lancée d'une hétérogénéité informulable ou bien perdue comme telle dès que formulée... » (J. KRISTEVA : *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974, p. 614).

⁵³ A. RICHTER : *Le fantastique féminin. Un art sauvage...*, p. 25.

⁵⁴ Cf. J-B. BARONIAN : *Panorama de la littérature fantastique de langue française...*, p. 271.

⁵⁵ Cf. M. SCHNEIDER : *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris, Fayard, 1985, p. 189-191.

duisent en France, dès la fin du XVIII^e siècle, le roman terrifiant⁵⁶, il faut toutefois admettre que le véritable récit fantastique féminin apparaît en France et en Belgique beaucoup plus tard que dans les pays anglo-saxons, à savoir au XX^e siècle. D'après nous, son épanouissement coïncide dans une certaine mesure avec l'apparition du néofantastique. C'est pourquoi l'observation d'Anne Richter que « seul le fantastique moderne est réellement féminin »⁵⁷ nous paraît d'autant plus adéquate. Étant donné qu'Anne Duguël est une écrivaine contemporaine étroitement liée à la France et à la Belgique, nous avons décidé de restreindre notre présentation aux écrivaines françaises (Marianne Andrau, Yvonne Escoula, Pierrette Fleutiaux) et belges (Marie-Thérèse Bodart, Jacqueline Harpman, Monique Watteau, Anne Richter) qui ont largement contribué au développement du fantastique féminin en langue française au XX^e siècle.

Comme le remarque judicieusement Anne Richter dans son étude *Le fantastique féminin. Un art sauvage*, le fantastique français contemporain dépasse souvent les frontières du genre en y introduisant les éléments de science-fiction, de féerie, de surréalisme, d'érotisme, ou de satire sociale⁵⁸.

L'une des premières écrivaines des fictions fantastiques françaises est **Marianne Andrau** (1905–1998). Grâce à son premier roman, *Les Mains du manchot* (1953), une création originale que nous pouvons classer comme féminine, Andrau est censée être l'une des grandes romancières visionnaires. Les thèmes qu'elle aborde sont, entre autres, la technologie, la nature, la religion, la spiritualité, le mal. Dans le recueil *Lumière d'épouvante* (1956), l'écrivaine approche la cruauté humaine et le mal pur pendant la seconde guerre mondiale et la Shoah. Nous pouvons appeler ce type du fantastique le « fantastique des camps de concentration » ou le « néofantastique de cruauté ». Ce néofantastique de cruauté « ne représente pas le surnaturel pur, il aime à présenter l'homme dans une situation limite,

⁵⁶ Cf. A. M. KILLEN : *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*. Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 94–96.

⁵⁷ A. RICHTER : *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith...*, p.11.

⁵⁸ A. RICHTER : *Le fantastique féminin. Un art sauvage...*, p. 169.

devant le choix entre la vie et la mort, l'homme qui hésite, conscient du fait que chaque solution est mauvaise »⁵⁹. Elle est aussi l'auteure des romans de science-fiction : *D.C. : Doom City* (1957) et *L'Architecte fou* (1964).

L'œuvre d'**Yvonne Escoula** (1913–1987) semble être à la fois plus fantastique et plus féminine que celle de Marianne Andrau, puisqu'elle est imprégnée de la quête des vies antérieures ou parallèles, des réminiscences d'une conscience troublée par des états d'âme. Dans *Promenade des promesses* (1948), *Tulipan* (1958) ou *La Peau de la mer* (1978), elle mêle la réalité à des espaces lointains et interprète l'énigme du réel pour que le lecteur aperçoive que l'essentiel reste invisible.

Quand les critiques parlent de **Pierrette Fleutiaux** (1941–2019), ils la comparent à Edgar Allan Poe en signalant que son œuvre appartient au fantastique moderne⁶⁰. Fleutiaux est l'auteure de *L'Histoire de la chauve-souris* (1975), considérée comme un chef-d'œuvre par Julio Cortazar, et des recueils de nouvelles (*L'Histoire du gouffre et de la lunette*, publiée en 1976 et *La Forteresse*, publiée en 1979) qui abordent le thème du labyrinthe et de l'ailleurs mystérieux. D'après Anne Richter, « les romans fantastiques de Fleutiaux ressemblent à un sortilège. Quelque chose de magique, a-t-on dit, parle à travers ses livres ; une magie, 'une vibration venue d'ailleurs' »⁶¹.

En Belgique, la littérature fantastique de langue française jouit d'un grand intérêt et d'une aussi grande importance. Qui plus est, « l'école belge de l'étrange » est déjà un fait établi. Curieusement, comme l'observe Richter, cette école rassemble d'excellents écrivains (comme Franz Hellens, Jean Ray, Michel de Ghelderode, Thomas Owen, Jean Muno et autres), mais uniquement des hommes⁶². Nous pouvons pourtant énumérer plusieurs auteures qui ont marqué profondément ce domaine du fantastique belge.

⁵⁹ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 176.

⁶⁰ M. SCHNEIDER : *Histoire de la littérature fantastique en France...*, p. 436.

⁶¹ A. RICHTER : *Le fantastique féminin. Un art sauvage...*, p. 143.

⁶² Cf. *ibidem*, p. 156.

Monique Watteau est une écrivaine belge (née en 1929 à Liège) qui s'impose immédiatement comme l'une des plus grandes. Elle se lance dans la littérature fantastique en publiant son premier roman en 1954 – *La Colère végétale*. Ce roman, ainsi que ses textes postérieurs : *La Nuit aux yeux de bête* (1956), *L'Ange à fourrure* (1962) et *Je suis le ténébreux* (1962), sont imprégnés d'étrangeté et d'érotisme tendre et violent. Nous pouvons y découvrir des traces du mythe de la Belle et la Bête. Son fantastique est une littérature troublante qui présente « l'humanité fascinée par le règne animal, par le règne végétal et, loin de repousser la tentation, aspirer à la métamorphose »⁶³.

Marie-Thérèse Bodart (1909–1981) écrit en 1960 *L'Autre* – un drame familial qu'il serait erroné de qualifier de fantastique, mais dans lequel il est possible de trouver des traces du surnaturel : des éléments diaboliques ou des réminiscences païennes. Elle est aussi mère d'une autre écrivaine fantastique belge – **Anne Richter** (1939–2019). Richter a écrit son premier recueil, *La fourmi a fait le coup* (1955), à l'âge d'à peine quinze ans. Les contes des *Locataires* (1967) présentent un monde incongru où les personnages se sentent détachés et désirent rompre avec la réalité. Son fantastique psychologique et intérieur s'inspire des obsessions profondément cachées⁶⁴. Pour elle, comme l'explique Jean-Baptiste Baronian,

la vocation fantastique est capitale : ses contes disent avec force qu'il ne pourrait être question d'équilibre et de bonheur en dehors d'une adhésion totale au mystère, sans une métaphysique de l'inconnu. Ce n'est pas, ce n'est jamais une autre réalité qu'elle explore. C'est celle de tous les jours, saisie par les fulgurances de l'âme⁶⁵.

Jacqueline Harpman (1929–2012) est également une romancière puisant dans le surnaturel – en 1996, elle obtient le prix Médicis pour

⁶³ M. SCHNEIDER : *Histoire de la littérature fantastique en France...*, p. 435.

⁶⁴ E. LYSØE : *La Belgique de l'étrange. 1945-2000*. Bruxelles, Espace Nord, 2010, p. 109–118.

⁶⁵ J-B. BARONIAN : *Panorama de la littérature fantastique de langue française...*, p. 243.

Orlanda, un roman fantastique inspiré par *Orlando* de Virginia Woolf. *Orlanda* aborde le sujet de l'ambiguïté du féminin et du masculin, retrouvable dans chaque être humain – c'est d'ailleurs l'un des sujets qui inspireront aussi Anne Duguël.

Ces écrivaines contemporaines n'essaient plus d'écrire comme les hommes et, en conséquence, donnent naissance au fantastique féminin. Leur féminité ne se cache plus entre les pages de leurs récits, car elles osent maîtriser le genre fantastique en le modifiant et en l'enrichissant du côté féminin. C'est pourquoi, d'après nous, parmi ces grandes auteures qui contribuent à l'éclosion et à l'évolution du néofantastique féminin devrait se trouver Anne Duguël, écrivaine qui dépasse les frontières du fantastique classique et qui s'ouvre au néofantastique tout en exploitant les recettes éprouvées du genre⁶⁶.

4. Anne Duguël

Anne Duguël demeure une auteure de la littérature néofantastique à la fois connue et inconnue, car elle jouit d'une plus grande popularité sous le nom de Gudule, auteure de livres pour la jeunesse. Pourtant, ses textes néofantastiques pour les adultes, appréciés par la critique littéraire et les lecteurs, sont récompensés par plusieurs prix littéraires du domaine du fantastique. En 1995, elle est lauréate du prix Gérardmer-Fantastica pour le recueil *Le chien qui rit*. Elle obtient deux fois le prix Ozone : en 1997 pour *Petite chanson dans la pénombre* dans la catégorie « le meilleur roman fantastique francophone » et en 1999 pour *Entre chien et louve* dans la même catégorie. En 2001, son *Cadavre exquis* remporte le prix Masterton⁶⁷ étant « meilleure nou-

⁶⁶ Cf. K. GADOMSKA : « Le néofantastique belge : le cas d'Anne Duguël. Existe-t-il un fantastique au féminin, un fantastique « gender », un fantastique féministe ? ». *Frankofoni*, 2013, N° 25, p. 223.

⁶⁷ De 1995 à 2003, le prix Gérardmer-Fantastica du roman fantastique a été l'un des prix décernés par le jury du « Festival international du film fantastique de Gérardmer », un festival international du cinéma qui se tient chaque année dans cette ville depuis 1994. Le prix Masterton est un prix littéraire français établi en 2000. Chaque année, des écrivains, critiques, journalistes et directeurs de

velle francophone ». Un an après sa mort, en 2016, on lui a attribué le Masterton d'honneur pour l'ensemble de sa carrière.

Toutefois, malgré la reconnaissance de la critique et des fidèles lecteurs, lorsque nous feuilletons les études contemporaines consacrées au fantastique, nous n'y retrouvons presque aucune référence à sa production littéraire. Son œuvre n'est mentionnée que dans le *Panorama de la littérature fantastique de langue française* (2000) de Jean-Baptiste Baronian, dans *Les mots du merveilleux et du fantastique* (2003) et *Le fantastique* (2005) de Gilbert Millet et Denis Labbé et dans *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles* (2012) de Katarzyna Gadomska qui a aussi publié des textes portant sur les nouvelles et les romans de Duguël⁶⁸.

Jean-Baptiste Baronian caractérise sa personne et sa production littéraire ainsi :

Ces chemins multiples jalonnés de tours, de détours et de sentiers de traverse, Anne Duguël (1945) les emprunte, quant à ce qui la concerne, à grand trot depuis 1987. Elle écrit à la fois pour les enfants et les adultes et sonde souvent avec talent l'envers des choses. Selon ce que « ces choses » lui inspirent, elle verse tantôt dans la terreur avec des romans comme *Asylum* (1994) ou *Gargouille* (1995), tantôt dans les replis les plus profonds du réel et de l'âme, à l'image d'*Entre chien et louve* (1998) et de *Petit théâtre de brouillard* (1999), un court roman familial très prenant où le fantastique agit

collections se réunissent afin de choisir un roman français, un roman étranger (obligatoirement traduit en français) et une nouvelle française qui s'inscrivent dans le courant fantastique ou d'horreur. Le prix Ozone, créé en 1997 par le magazine Ozone, est un prix littéraire des lecteurs dont le jury a récompensé quatre ans de suite les livres de la science-fiction, du fantastique et de la *fantasy*.

⁶⁸ Voir : K. GADOMSKA : « Le néofantastique belge : le cas d'Anne Duguël. Existe-t-il un fantastique au féminin, un fantastique « gender », un fantastique féministe ? ». *Frankofoni...*, p. 213–225 ; K. GADOMSKA : « Quelques remarques sur les métamorphoses du « nouveau fantastique » d'expression française ». In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle*. Sous la rédaction de M. WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego et Oficyna Wydawnicza Waław Walasek, 2012, p. 80–106.

comme une des matrices de la mémoire et du souvenir. Anne Duguël, écrivain boulimique, prêtresse des sortilèges ?⁶⁹

Millet et Labbé dans leurs *Mots du merveilleux et du fantastique* et *Le fantastique* analysent brièvement certaines de ses nouvelles comme : *La petite fille qui mordait ses poupées* (signée Gudule)⁷⁰, *Noce transie*⁷¹, *Le chien qui rit*⁷², *Benvenuto*⁷³ et *La Joconde de bronze*⁷⁴. Katarzyna Gadomska, dans son étude consacrée au fantastique des XX^e et XXI^e siècles, présente l'auteure en soulignant l'originalité et la singularité de la thématique qu'elle aborde dans ses textes néofantastiques⁷⁵.

Ce qui est surprenant, c'est que nous ne trouvions aucune information sur elle dans *La littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés* (2014) de Baronian, un essai rapprochant les auteurs belges du fantastique les plus importants, ni dans *Le fantastique féminin. Un art sauvage* (2011) d'Anne Richter, une étude traitant du problème de la spécificité du fantastique féminin, alors que Pascal Françaix, un écrivain français du fantastique, la considère comme « l'une des plus brillantes conteuses dont puisse s'enorgueillir le genre [fantastique – A.L.] en France »⁷⁶ et ajoute :

Il n'y a pas tant de plumes féminines dans le domaine, et notre chance est d'autant plus grande que l'une des rares à s'y adonner

⁶⁹ J.-B. BARONIAN : *Panorama de la littérature fantastique de langue française...*, p. 293.

⁷⁰ Cf. G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 138.

⁷¹ Cf. *ibidem*, p. 179.

⁷² Cf. G. MILLET, D. LABBÉ : *Les mots du merveilleux et du fantastique...*, p. 114.

⁷³ Cf. *ibidem*, p. 372.

⁷⁴ Cf. *ibidem*, p. 436.

⁷⁵ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 18, 162, 251, 265.

⁷⁶ P. FRANÇAIX : « [Dossier : Gudule] Cette petite fille immodèle dont nous sommes un peu les enfants ». *Galaxies. Science-fiction*, 2012, N° 17, p. 126. D'après nous, P. Françaix considère fautivement Duguël comme une écrivaine française. Bien qu'elle ait habité pendant plusieurs années en France, elle se sentait toujours une auteure belge. Cf. M. BAILLY : « Entretien ». In : A. DUGUËL : *Mémoires d'une aveugle*. Paris, Actusf, 2013, p. 532.

se trouve également être une narratrice impudemment douée, capable aussi bien de capiteuses arabesques que de textes d'une concision glaçante – et dotée, comme tant d'auteurs d'origine belge, d'un sens inné de l'atmosphère, de l'insolite et de l'effroi⁷⁷.

Remarquons que le critique prend avant tout en considération ses textes signés Gudule. Gudule est d'ailleurs plus connue du large public, surtout grâce au roman *La Bibliothécaire* (1995), une lecture obligatoire au collège en France.

Pourtant, une telle connaissance superficielle de l'auteure en question, étant donné l'ampleur de son œuvre pour les jeunes et pour les adultes, ne nous semble pas suffire pour une meilleure compréhension de sa production littéraire.

Il paraît tout d'abord indispensable d'approcher la vie de l'auteure, sachant qu'elle-même avoue plusieurs fois dans les interviews et dans son roman à caractère autobiographique, *Grands moments de solitude* (2014), que certains composants de sa vie et certains événements vécus ont influencé son œuvre. Il est même possible de remarquer que quelques-uns de ses livres deviennent une sorte de biofiction. Rappelons que la biofiction, une notion introduite par Alexandre Gefen, est un « récit fictionnel qu'un écrivain fait de la vie d'un personnage qu'il ait ou non existé, en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité »⁷⁸. Nous revenons à cette problématique dans les chapitres suivants pour l'analyser d'une manière plus détaillée.

4.1. La vie d'Anne Duguël

Anne Duguël, Anne Guduel, Anne Karali (Carali) ou Gudule, tous ces noms et pseudonymes n'appartiennent qu'à une seule personne :

⁷⁷ P. FRANÇAIX : « [Dossier : Gudule] Cette petite fille immodèle dont nous sommes un peu les enfants ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 126.

⁷⁸ A. GEFEN : « La fiction biographique, essai de définition et de typologie ». *Otrante*, 2004, N° 16, p. 12.

Anne Bocquillon Liger-Belair⁷⁹ qui naît le premier août 1945, de père français et de mère belge, à Ixelles, l'un des quartiers de Bruxelles. Durant toute sa vie, elle se sent bruxelloise et elle l'exprime d'une manière assez explicite, en empruntant l'un de ses noms de plume à la sainte patronne de Bruxelles, Gudule. C'est surtout l'enfance dans la capitale belge qui éveille son goût pour le fantastique, les mystères et l'étrange, ce qu'elle souligne d'ailleurs elle-même : « Et le fait que j'ai grandi à Bruxelles n'est sans doute pas étranger à cette aptitude. [...] Bruxelles est une ville qui dégage un parfum étrange, où naît le fantastique »⁸⁰.

Ayant deux frères adultes, Duguël est élevée par ses parents, extrêmement catholiques, comme une enfant unique. Elle passe sa jeunesse dans trois musées situés près de l'appartement de ses parents : le Musée d'histoire naturelle, le Musée d'art et d'histoire situé dans le parc du Cinquantenaire et le musée Antoine Wiertz, un peintre romantique belge du XIX^e siècle.

Enfant, elle lit la poésie et les livres des auteurs fantastiques belges. Dotée d'une imagination débordante, elle commence aussi à écrire à l'âge de six ans et, entre 1950 et 1965, elle écrit plus de 400 poèmes et d'histoires effrayantes⁸¹. Fascinée par l'histoire et la culture de l'Égypte, à l'âge de dix ans elle tente d'écrire son premier roman, jamais achevé, *Moi l'Égyptienne*, inspiré d'un des romans de René Roques.

Adolescente, grâce aux bouquineries⁸² à Ixelles où elle achète des livres, elle découvre des auteurs comme Jean Ray et Michel de Ghelderode qui sont, comme nous l'avons déjà mentionné, les

⁷⁹ Sur le site internet d'auteure anneduguel.wixsite.com il est possible de retrouver ses autres noms de plume sous lesquels elle a publié : Anne Gudule, Lili Bidault et Sylvain Montagne. Cf. *Pseudonymes / noms de plume*, disponible sur : <http://anneduguel.wixsite.com/gudule/pseudo> (consulté le 10.05.2019).

⁸⁰ J.-C. VANTROYEN : « [Dossier : Gudule] Gudule, entre les iguanodons et le jardin malade ». *Galaxies. Science-fiction*, 2012, N° 17, p. 101.

⁸¹ Cf. *Sa vie*, disponible sur : <http://anneduguel.wixsite.com/gudule/bio> (consulté le 15.05.2019).

⁸² Duguël elle-même avoue qu'elle a écrit une nouvelle, intitulée *In memoriam* et publiée dans *Le chien qui rit* (1995), sur l'une de ces bouquineries à Ixelles.

représentants les plus connus de « l'école belge de l'étrange ». C'est surtout Ghelderode qui l'inspire dès qu'elle le découvre : « J'adore le fantastique d'atmosphère. Tout se passe dans les abîmes de l'être, les vertiges intérieurs, l'angoisse, les hurlements intimes. Et Ghelderode était passé maître dans cet art de suggérer le pire sans qu'il se passe rien »⁸³. Comme remarquera plus tard Pascal Françaix, Duguël semble être « l'héritière d'un Jean Ray et d'un Ghelderode »⁸⁴, ce qui est, d'après lui, très visible dans ses textes :

Comme le grand dramaturge et fantastiqueur bruxellois, Anne sait jouer dans ses écrits de la fascination qu'exercent les doubles, les masques, les miroirs⁸⁵, tout l'attrait obsessionnel du fantastique expressionniste, qu'elle revitalise en l'adaptant à un contexte contemporain, et en lui imposant le traitement d'un style ramassé, volontiers elliptique – dont le mordant est souvent rehaussé par le contraste d'accents plus capiteux⁸⁶.

Les traits qu'énumère Françaix ne sont pas distinctifs uniquement pour le fantastique belge. Il semble qu'ils peuvent aussi bien caractériser n'importe quel texte fantastique. Toutefois, il est impossible de contester qu'Anne Duguël, malgré sa nationalité française et le fait qu'elle habitait la plupart de sa vie en France, se déclare elle-même avant tout une écrivaine belge :

Je me sens de plus en plus belge, au fur et à mesure que les années passent. La créativité des Belges, leur liberté de pensée, leur absence de préjugés m'enchantent. Que ce soit dans le domaine de la littérature, du cinéma, ou de n'importe quelle production artistique, la Belgique fait des étincelles⁸⁷.

⁸³ GUDULE : « [Dossier : Gudule] Deuxième époque : L'adolescence ». *Galaxies. Science-fiction*, 2012, N° 17, p. 106.

⁸⁴ P. FRANÇAIX : « [Dossier : Gudule] Cette petite fille immodèle dont nous sommes un peu les enfants ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 127.

⁸⁵ Cette fascination de l'auteure pour des objets est très visible dans le recueil *Le chien qui rit* (1995).

⁸⁶ P. FRANÇAIX : « [Dossier : Gudule] Cette petite fille immodèle dont nous sommes un peu les enfants ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 127.

⁸⁷ M. BAILLY : « Entretien ». In : A. DUGUËL : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 580.

La belgitude, ou la belgité⁸⁸ qui commence à remplacer petit à petit cette première notion, est un concept difficile à expliquer et à comprendre, mais il est inséparablement lié au fantastique belge. C'est entre autres Marc Lits qui essaie d'élucider d'où viennent ses origines :

L'explication des origines est toujours sujette à caution, surtout quand elle se réfère à une hypothétique âme belge, née du brassage des influences latines et germaniques. Quelques traits permettent cependant d'expliquer, par leur conjonction, le succès, indéniable, du fantastique dans ces contrées. L'intérêt pour l'irrationnel et le surréel, ainsi que le développement du symbolisme au moment où émergent les lettres belges. La non-existence d'une identité nationale et culturelle, qui ne permet pas d'ancrer la pratique littéraire dans un environnement signifiant. La connaissance des littératures très imprégnées de fantastique. Le goût des formes brèves (aphorismes, contes, nouvelles, poèmes) qui se prêtent bien à ce genre... Autant de facteurs, pas nécessairement liés entre eux, qui favoriseront l'émergence du genre, voire d'une « école belge de l'étrange », lorsque le succès des premiers fantastiqueurs encouragera de nouveaux écrivains à les suivre⁸⁹.

En parlant de l'évolution du fantastique en Belgique, Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg évoquent les mêmes éléments constitutifs de la belgitude. Ils soulignent aussi que si les Français et leur littérature sont marqués par la raison et le goût de la clarté, les Belges ont un esprit germanique, une âme qui se caractérise par « une propension au rêve et à l'irrationnel qui les prédisposerait au merveilleux et à l'étrange »⁹⁰.

⁸⁸ Cf. J.D. DE ALMEIDA : « Une littérature qui va de soi. Cadre contemporain des lettres belges de langue française ». *Revista de Faculdade da Letras – Linguas e Literaturas*, 2005, II série, vol. XXII, p. 3–15.

⁸⁹ M. LITS : « Des fantastiqueurs belges ? ». *Textyles*, 1993, N° 10, p. 14–15.

⁹⁰ B. DENIS, J.-M. KLINKENBERG : *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles, Labor, 2005, p. 188.

Dans une interview, Anne Duguël constate que son style d'écriture est tout à fait belge :

[Marc Bailly :] Te sens-tu Belge dans ton écriture ?

[Anne Duguël :] Totalement. Le fait, par exemple, de toucher à plusieurs genres dans le même livre, ou de pratiquer un fantastique d'impression, de vertige, d'émotion, est pour moi caractéristique. Le fait, également, de mélanger l'humour – et parfois même le grotesque – avec la peur. Il y a une originalité d'inspiration qui est typiquement belge et vers laquelle je tends depuis toujours⁹¹.

Néanmoins, même s'il est possible de la classer comme une écrivaine belge, en tenant compte que l'écrivaine elle-même veut l'être, dire que c'est uniquement la belgitude qui rend son écriture exceptionnelle serait injustifié, puisque sa vie entière, hétérogène et complexe, l'a influencée autant que son appartenance à la Belgique.

Il paraît que c'est avant tout la vie à Bruxelles qui a marqué l'œuvre de Duguël, ce que semblent confirmer subtilement son roman *Entre chien et louve* (1998) dans lequel elle aborde le sujet difficile de la colonisation belge ainsi que certains de ses récits (entre autres *Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*, *Haleine d'outre-tombe*, *In memoriam*, *La Joconde de bronze*) dans lesquels les héro(ïne)s se perdent entre le monde réel et l'univers irréel créé par leur esprit. Nous pouvons aussi y sentir souvent l'atmosphère du grotesque et celle de la peur qui se mélangent, trait typique, d'après Duguël, des auteurs belges. Pourtant, sur les pages de ses livres, nous ne retrouvons pas de questions identitaires congrues pour les auteurs typiquement belges.

La jeunesse de l'écrivaine est profondément marquée par une éducation catholique intransigeante – Duguël suit une partie de sa scolarité dans des écoles catholiques. D'abord elle passe un an de collège dans un pensionnat religieux à Jupille près de Liège, qu'elle a d'ailleurs décrit dans *Gargouille* (2008). Là, elle s'oppose aux interdictions imposées par les religieuses (par exemple, les élèves de cette

⁹¹ M. BAILLY : « Entretien ». In : A. DUGUËL : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 581.

école ne peuvent lire que les manuels, la lecture des autres livres est défendue). Pour y échapper, elle commence à écrire son premier roman « abouti » :

C'est comme ça qu'est né mon premier roman, qui se déroulait d'ailleurs dans le lieu même où je me trouvais. (J'ai continué, d'ailleurs : j'ai toujours situé mes récits là où je vivais, dans des endroits que je connais bien et dont j'éprouve les sensations). Ce premier roman, donc, se passait dans cet internat. C'était une histoire fantastique. J'avais peuplé le château de vampires, de fantômes et autres créatures démoniaques⁹².

Après un an en pension, elle revient à Bruxelles pour continuer son éducation dans une école des sœurs à Etterbeek, située près du Musée d'histoire naturelle qu'elle adore. Elle est obligée d'arrêter l'école, quand, durant les vacances scolaires précédant l'année du baccalauréat, elle tombe enceinte. Après avoir accouché secrètement dans une clinique privée tenue par des religieuses, elle est expédiée par ses parents au Liban, avec son nouveau-né Frédéric, chez son frère aîné qui y travaille comme architecte.

Duguël passe presque six ans au Liban et donne la vie à son deuxième fils. Elle y déploie non seulement ses ailes en travaillant comme journaliste, mais elle y rencontre aussi son mari, le dessinateur Carali. Comme le souligne l'auteure elle-même, c'était « un mariage très particulier parce que nous n'étions majeurs ni l'un ni l'autre »⁹³.

Après leur retour en Europe en 1971, les Carali s'installent à Paris. Duguël n'arrive pourtant pas à trouver du travail en tant que journaliste. En se mariant avec un libanais, elle a ainsi perdu la nationalité française venant de son père et, en France, elle n'est qu'une immigrée :

⁹² GUDULE : « [Dossier : Gudule] Deuxième époque : L'adolescence ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 107.

⁹³ GUDULE : « [Dossier : Gudule] Troisième époque : Le Liban ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 110.

Du coup, j'ai fait des tas de petits boulots, garde d'enfants par exemple, comme toutes les immigrées. En épousant un Libanais, j'avais perdu ma nationalité française (bien qu'ayant toujours vécu en Belgique, j'étais française par mon père). J'ai donc été une immigrée dans mon propre pays durant plus de dix ans⁹⁴.

Pendant cette période, elle écrit des scénarios de bandes dessinées créées par son mari et rédige des textes pour des magazines jeunesse comme *Pif-Poche*, *Rikiki-Roudoudou*, *Pomme d'api* et pour des journaux satiriques : *L'Écho des savanes*, *Rigolo*, *Charlie Hebdo*, *Hara Kiri*, *B.D.*, *Fluide glacial*. En 1977, elle met au monde son troisième enfant, Mélanie.

Au début des années 80, les Carali se séparent. En même temps, Duguël se lance dans le travail à la Radio Libertaire. Elle y anime une émission *Bisous Bisous* avec Yves Frémion. Elle y rencontre aussi son futur partenaire – Sylvain.

En 2005, elle quitte Paris pour s'installer avec Sylvain à Puycelsi, un petit village dans le Tarn. Elle y est décédée le 21 mai 2015 (à l'âge de 69 ans).

4.2. L'œuvre d'Anne Duguël

Anne Duguël se lance dans l'écriture vers 1982 quand elle publie ses premiers textes minuscules dans un petit fanzine *Lard-Frit* dont elle souligne l'importance pour son œuvre postérieure :

Cet exercice régulier m'a appris la concision ; savoir exprimer une idée en peu de mots, aller droit au but, ce n'est pas inné ! Ça se travaille ! On a toujours tendance à être trop bavard... [...] C'est pour ça que je suis quelqu'un qui écrit des romans courts, des nouvelles courtes, et qui ne me perds jamais en blablas inutiles⁹⁵.

⁹⁴ GUDULE : « [Dossier : Gudule] Quatrième époque : Le retour ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 112.

⁹⁵ GUDULE : « [Dossier : Gudule] Cinquième époque : Les débuts littéraires ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 116.

Trois ans plus tard, en 1985, elle commence à travailler à la revue *Lettres magazine*, un mensuel érotique. Cette collaboration, comme le souligne l'auteure, a servi de cadre au roman *Poison* (2009)⁹⁶.

Ce n'est qu'en 1987 qu'elle publie son premier texte sous le pseudonyme Gudule – un album pour les enfants *Prince charmant... poil aux dents*. En choisissant ce surnom, elle s'inspirait de Sainte Gudule, dont elle trouvait le nom amusant. Elle l'utilisait déjà pour signer ses textes journalistiques et tout le monde l'appelait ainsi⁹⁷. Pour la première fois, elle l'a utilisé pour signer une sorte de poème, une comptine intitulée « Histoire ridicule » et l'a signé Gudule pour garder la rime dans ce texte. Elle a conservé ce pseudonyme pour ne faire référence ni à ses parents ni à son mari⁹⁸:

C'est mon nom, celui que je me suis donné et que j'aime. Je ne voulais plus du nom de mes parents, un nom aristocratique que je ne supportais plus, ni du nom de mon mari, pour la bonne raison que je ne vis plus avec lui depuis quinze ans !⁹⁹

Ses deux livres suivants – des romans fantastiques pour les lecteurs adultes, elle les publie sous deux autres pseudonymes : *Le Corridor* (1991) sous le nom d'Anne Duguël (qui n'est qu'un anagramme de Gudule) et *Amazonie sur Seine* (la même année) signé par Anne Guduël. Si le premier est la réponse de l'auteure aux exigences de Jacques Chambon, le directeur de la collection « Présence du fantastique », qui trouve ridicule de signer un roman pour adultes par un pseudo bizarre, le deuxième n'était qu'une erreur de l'imprimerie¹⁰⁰.

⁹⁶ Ibidem, p. 117.

⁹⁷ Cf. M. BAILLY : « Entretien ». In : A. DUGUËL : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 597.

⁹⁸ Cf. GUDULE : « [Dossier : Gudule] Sixième époque : Gudule ou Duguël ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 124.

⁹⁹ TH. LENAIN : *F comme Fifi, G comme Gudule – une interview de Gudule publiée en 1999 dans Citrouille*, Citrouille Hebdo, disponible sur : <http://librairies-sorcières.blogspot.com/2016/10/f-comme-fifi-g-comme-gudule21.html> (consulté le 15.05.2019).

¹⁰⁰ Cf. GUDULE : *Grands moments de solitude*. Pamiers, Rivière Blanche, 2014, p. 249–250.

Dès lors, elle publie chaque année des livres pour les jeunes et pour les adultes¹⁰¹ en utilisant deux noms de plume : en tant que Gudule, elle écrit des textes pour les enfants et adolescents¹⁰², tandis que sous la plume d'Anne Duguël naissent les textes pour les adultes. Elle a aussi signé quelques-uns de ses textes des pseudonymes de Lili Bidault, Sylvain Montaigne ou Léonor Westwood¹⁰³. Duguël explique ainsi, avec humour, l'existence de ses pseudonymes :

Quand on écrit beaucoup, la tentation est grande de prendre plusieurs pseudos : ça évite de lasser les lecteurs et les libraires. Par ailleurs, les éditeurs ne peuvent pas te sortir 50 bouquins dans l'année. Ça ne fait pas sérieux. Alors que si tu écris sous des noms différents, il n'y a aucun problème¹⁰⁴.

Depuis 1994, elle collabore étroitement pendant plusieurs années avec Jean Rollin et c'est grâce à cette collaboration que des titres comme *Asylum* (1994), *Petite chanson dans la pénombre* (1996), *Mon âme est une porcherie* (1998) paraissent.

Elle se consacre entièrement à l'écriture à compter de 1995, et pendant toute sa vie, Anne Duguël écrit plus de 250 livres, pour les adultes (environ quarante) et (le reste) pour la jeunesse¹⁰⁵. Chaque année, elle publie au moins trois titres, en majorité pour enfants. De plus, depuis 2009, elle publie chaque jour une note sur son blog

¹⁰¹ L'annexe I de la présente étude énumère chronologiquement la production littéraire d'Anne Duguël pour les adultes ainsi que les prix littéraires remportés.

¹⁰² Il faut toutefois remarquer que certains de ces livres pour adultes ont aussi été signés Gudule, notamment *Le Club de petites filles mortes* (2008), *Les filles mortes se ramassent au scalpel* (2009), *Contes à vomir débout* (2014) ou *Grands moments de solitude* (2014).

¹⁰³ Cf. GUDULE : « [Dossier : Gudule] Sixième époque : Gudule ou Duguël ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 124 ; *Pseudonymes / noms de plume*, disponible sur <http://anneduguel.wixsite.com/gudule/pseudo> (consulté le 10.05.2019).

¹⁰⁴ GUDULE : « [Dossier : Gudule] Septième époque : 'Frayeurs' et Jean Rollin ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 124.

¹⁰⁵ Cf. *Sa vie. Son œuvre*, disponible sur : <http://anneduguel.wixsite.com/gudule/bio> (consulté le 15.05.2019).

(<http://gudule.eklablog.com>). Ses notes portent sur son quotidien et sur les histoires, souvent amusantes, de sa propre vie.

Ceux qui l'ont connue et apprécient ses livres sont d'avis que son style est exceptionnel et remarquable. Joëlle Wintrebert, l'auteure de science-fiction qui considère Duguël comme une sœur en écriture¹⁰⁶, dévoile : « J'aimais son style clair, son humour très noir, sa sensualité crue, et je me suis immédiatement sentie complice de ce petit bout de femme toute frisée qui cachait si bien la géante littéraire »¹⁰⁷.

Jean-Pierre Bouyxou, journaliste, critique et réalisateur français, a recommandé Gudule à Jean Rollin quand il cherchait des auteurs pour une nouvelle collection de romans fantastiques. En parlant de Duguël, il relève qu'« elle a un univers qui n'appartient qu'à elle, tantôt glauque, tantôt magique, et un ton que l'on reconnaît dès la première phrase »¹⁰⁸.

5. Le néofantastique féminin d'Anne Duguël

Quoique certains apprécient le style d'Anne Duguël en soulignant sa singularité et son habilité, ce n'est pourtant pas son style d'écriture qui prouve l'originalité de ses livres. Nous sommes d'avis que l'originalité de la production féminine ne devrait pas être restreinte à la forme ni au style considérés comme « féminins ».

Rappelons au passage que ce sont avant tout Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray qui se penchent sur l'écriture féminine et ses sources. Toutes les trois remarquent qu'il existe des différences significatives entre les écritures féminine et masculine.

Dans son fameux manifeste *Le rire de la Méduse*, Cixous souligne que ce qui est féminin est aussi indéfinissable, désordonné, mystérieux et sauvage¹⁰⁹. D'après elle, la femme ainsi que sa création sont

¹⁰⁶ J. WINTREBERT : « [Dossier : Gudule] Une rencontre, un soir... ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 94.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 93.

¹⁰⁸ J.-P. BOUYXOU : « [Dossier : Gudule] La grosse gîte à Gudule ». *Galaxies. Science-fiction...*, p. 118.

¹⁰⁹ Cf. H. CIXOUS : « Le rire de la Méduse ». In : EADEM : *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris, Galilée, 2010, p. 37–38.

étroitement liées à son corps (y compris sa physiologie et sa sexualité) et à sa relation avec la mère. La femme « ne 'parle' pas, elle lance dans l'air son corps tremblant, [...] elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps »¹¹⁰ et, qui plus est, elle « écrit à l'encre blanche »¹¹¹, car elle « n'est jamais loin de la 'mère' (que j'entends hors rôle, la 'mère' comme non-nom, et comme source des biens) »¹¹².

Si nous comparons la conception de l'écriture féminine de Cixous à celle proposée par Kristeva¹¹³, nous remarquons certaines similitudes. Kristeva accentue aussi le rôle significatif de la mère dans la production littéraire d'une femme et appuie sur le fait que sa création ne ressemble point à celle de l'homme. Au dire de Stistrup Jensen :

La sémiotique renvoie [...] à l'oralité et au plaisir, ce 'préalable' à la symbolisation qui concerne les pulsions et qui, dans le langage poétique, apparaissent notamment sous forme de rythmes phoniques et de musicalité sémantique. Il s'agit de fonctionnements qui remontent à des structures pré-œdipiennes, et Kristeva utilise parfois le terme 'sémiotique maternelle' pour qualifier ces processus qu'elle oppose au symbolique, le langage 'social', constitué comme lieu paternel, lieu du surmoi. D'après Kristeva, la femme reste le support le plus solide de la socialité, mais occulté ou n'apparaissant que dans les ruptures du symbolique, si bien que lorsque 'le sujet-en-procès' se découvre séparé (du symbolique), il se découvre en même temps féminin¹¹⁴.

Remarquons toutefois que Kristeva se distancie légèrement de l'écriture féminine pour parler plutôt de l'écriture des femmes ou, tout simplement, de l'écriture qui, d'après elle, révèle certaines particularités stylistiques et thématiques.

¹¹⁰ Ibidem, p. 47.

¹¹¹ Ibidem, p. 48.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Julia Kristeva est aussi l'auteure de l'essai *Pouvoirs de l'horreur* (1980).

¹¹⁴ M. STISTRUP JENSEN : « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine ». *Clio. Femmes, genre, histoire*, 2000, N° 11, p. 3.

Comme Hélène Cixous et Julia Kristeva¹¹⁵, Luce Irigaray¹¹⁶ prend aussi en considération le rôle particulier de la mère et de la maternité ainsi que l'influence de la corporalité féminine sur l'écriture¹¹⁷.

Irigaray non seulement compare l'écriture à la maternité, « [...] un livre revient à faire un enfant. Un livre, c'est la continuité avec mon corps »¹¹⁸. Elle introduit aussi le concept d'un parler-femme dans lequel « il n'y a pas un sujet qui pose devant lui un objet. Il n'y a pas cette double polarité sujet-objet, énonciation/énoncé. Il y a une sorte de va-et-vient continu, du corps de l'autre à son corps »¹¹⁹. Pour elle, l'écriture féminine rend les livres de femmes « complètement inclassables » à cause du fait que « c'est un autre mode de pensée, un autre mode de parole »¹²⁰.

Il paraît donc intéressant de constater que la « féminité » du texte littéraire repose sur le fait qu'il est écrit par une femme, qu'il aborde une thématique liée aux femmes et que son style diffère du style des textes « masculins ». Il est sans doute possible d'admettre que l'écriture féminine accorde une attention particulière au style sensuel et corporel de la production littéraire féminine qui s'éloigne de la création littéraire des écrivains-hommes :

La plupart de ces femmes écrivains mettent l'accent sur le caractère « non codifié », « direct », « simple » de la parole féminine :

¹¹⁵ Cf. J. KRISTEVA : « Unes femmes ». *Les Cahiers du GRIF*, 1975, N° 7 : *Dé-pro-ré créer*, p. 22-27.

¹¹⁶ Cf. L. IRIGARAY : *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal, Pleine Lune, 1981.

¹¹⁷ Irigaray affirme que « [n]ous [les femmes – A.L.] avons aussi à trouver, retrouver, inventer les mots, les phrases, qui disent le rapport le plus archaïque et le plus actuel au corps de la mère, à notre corps, les phrases qui traduisent le lien entre son corps, le nôtre, celui de nos filles. Nous avons à découvrir un langage qui ne se substitue pas au corps-à-corps, ainsi que tente de le faire la langue paternelle mais qui l'accompagne, des paroles qui ne barrent pas le corporel mais qui parlent corporel » (L. IRIGARAY : *Sexes et parentés*. Paris, Minuit, 1987, p. 31).

¹¹⁸ L. IRIGARAY : *Le corps-à-corps avec la mère...*, p. 63.

¹¹⁹ Ibidem, p. 49.

¹²⁰ Ibidem, p. 47.

elles se sentent emprisonnées dans la rigidité du discours rationnel et déclarent leur proximité à la voix, au discours oral¹²¹.

Laura Cremonese remarque d'ailleurs que « ce style de femme [...] est tactile, fluide, simultané »¹²²,

la parole de la femme (et donc son écriture) est plus libre, moins codifiée, plus évolutionnaire que celle de l'homme. Elle parle une « langue à mille langues, qui ne connaît ni le mur ni la mort » (p. 162), cri et musique, toux, vomissement, agonie, feu, une langue qui pulvérise et rénove le discours¹²³.

Si Béatrice Didier, dans *Écriture-femme*, souligne aussi que le langage des écrivaines est un langage « de sensations et d'images plus que de mots »¹²⁴, elle considère toutefois « l'œuvre des femmes comme un tissu continu qui permettrait une thématique commune »¹²⁵. Cette remarque sur la thématique des œuvres féminines nous paraît d'autant plus justifiée que nous ne trouvons pas que le style « féminin » pourrait être le seul critère servant à distinguer la production littéraire d'une écrivaine de la production d'un écrivain masculin.

Nous partageons l'opinion de Shulamith Firestone, l'auteure de *La dialectique du sexe* (1972), selon laquelle c'est plutôt la thématique abordée par les hommes qui diffère de celle abordée par les femmes :

La différence entre la manière masculine et féminine d'aborder l'art n'est donc pas, comme certains aiment à le penser, une simple différence de 'style' dans la façon de traiter le même sujet (le style 'féminin' personnel, subjectif, émotionnel, descriptif est opposé au style 'masculin' vigoureux, concis, brutal, froid, objectif) mais elle tient au sujet lui-même¹²⁶.

¹²¹ L. CREMONESE : *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*. Paris, Shena – Didier Érudition, 1997, p. 32.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem, p. 56.

¹²⁴ B. DIDIER : *Écriture-femme*. Paris, PUF, 1991, p. 25.

¹²⁵ Ibidem, p. 5.

¹²⁶ S. FIRESTONE : *La dialectique du sexe*. Paris, Stock, 1972, p. 210.

D'après nous, l'originalité des œuvres néofantastiques écrites par Duguël repose avant tout sur les thèmes qu'elle aborde, ignorés par les écrivains masculins et, en conséquence, absents du fantastique classique. Rappelons que Virginia Woolf, en parlant de la littérature en général, a déjà remarqué qu'« [h]ommes et femmes n'accordent pas la même importance à tel ou tel sujet. Aussi, différent sera leur traitement des péripéties, et plus différent encore, leur méthode [...] et leur choix d'un sujet »¹²⁷.

En s'intéressant vivement au fantastique féminin et en lui consacrant plusieurs publications, Anne Richter a aussi souligné à maintes reprises que les textes fantastiques écrits par les femmes et ceux écrits par les hommes ne sont pas les mêmes. Cependant, en partageant l'opinion de Sartre qui considérait « le fantastique moderne constitué de principes et de fins que nous ignorons »¹²⁸, elle trouve que « seul le fantastique moderne est réellement féminin et que, conséquemment, celui-ci mieux que tout autre nous révèle la femme éternelle : leurs affinités sont évidentes »¹²⁹.

¹²⁷ V. WOOLF : *Les fruits étranges et brillants de l'art*. Paris, Des femmes, 1983, p. 42-43.

¹²⁸ J.-P. SARTRE : « 'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage ». In : IDEM : *Situations I*. Paris, Gallimard, 1975, p. 163.

¹²⁹ A. RICHTER : *Le fantastique féminin d'Anne Radcliffe à Patricia Highsmith...*, p. 10.

2 Le pacte des femmes : la protagoniste, la narratrice et la lectrice

1. Le personnage du fantastique classique

D'après Nathalie Prince, le texte (néo)fantastique repose sur une relation triangulaire entre le lecteur, le personnage et le phénomène¹. Même si le personnage n'est pas considéré comme un élément le plus important du (néo)-fantastique, sa présence est toutefois pertinente, car elle permet d'« ancrer l'histoire néofantastique dans le réel »². C'est pourquoi nous jugeons approprié de le présenter et de l'étudier en tout premier lieu.

Dans le fantastique classique, le personnage³ n'est habituellement qu'un « simple relais et simple témoin, fréquemment victime naïve du phénomène »⁴, « aussi peu marquant que le phénomène est imposant »⁵. C'est pourquoi, pour le lecteur, ce n'est pas le personnage qui compte mais l'événement fantastique, attirant presque toute son attention au cours de la lecture. Dans la narratologie fantastique, le personnage s'avère n'y jouer qu'un rôle secondaire.

¹ Cf. N. PRINCE : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin, 2008, p. 82.

² K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, p. 50.

³ En parlant du personnage, nous admettons qu'il s'agit d'un être humain.

⁴ N. PRINCE : *Le fantastique*... p. 82.

⁵ J. MALRIEU : *Le fantastique*. Paris, Hachette, 1992, p. 54.

Qui plus est, en feuilletant les œuvres les plus connues du fantastique classique, nous nous rendons rapidement compte que le personnage est presque toujours un homme, tandis que la femme n'y joue qu'un rôle subalterne, celui de « victime passive »⁶, ou de phénomène maléfique⁷.

Néanmoins, en lisant les textes duguéliens, nous remarquons rapidement que la répartition des rôles masculin et féminin y est complètement différente. Ce n'est pas l'homme qui est la figure centrale de l'histoire, mais la femme dont la présence est liée au phénomène (souvent féminin) et qui est presque toujours la protagoniste et/ou la narratrice de la prose d'Anne Duguël.

La femme incarnant le personnage dans le romanesque duguélien semble être à tel point importante que sa présentation et la description de sa fonction dans les œuvres analysées les plus représentatives s'avèrent indispensables.

Avant de passer à l'étude plus détaillée des figures féminines de la prose duguélienne, nous voudrions caractériser, de façon générale, le héros du fantastique traditionnel, en rappelant brièvement les classifications des personnages établies par Louis Vax et Joël Malrieu. Nous nous pencherons également sur les traits caractéristiques du protagoniste du fantastique classique et du néofantastique qui nous seront ensuite indispensables pour l'analyse des personnages duguéliens.

Louis Vax, en parlant des personnages dans les récits fantastiques, les divise en ceux qui sont « essentiellement fantastiques » et ceux qui ne sont qu'« accidentellement fantastiques »⁸. Le premier type de personnage est étroitement lié au monde surnaturel du fantastique. Il peut se réaliser subjectivement à travers l'esprit souffrant d'une maladie mentale ou être simplement l'incarnation d'un des personnages anxigènes du fantastique comme le fantôme ou le vampire. En revanche, l'existence du deuxième type de personnage, quoiqu'il plonge dans une expérience fantastique, semble être

⁶ Ibidem, p. 60.

⁷ Ibidem.

⁸ Cf. L. VAX : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF, 1987, p. 66.

objective. C'est en général n'importe quel quidam exposé à l'activité du surnaturel.

Il est à remarquer que, à un certain point, la classification vaxienne des personnages a inspiré Joël Malrieu qui divise également les personnages fantastiques en deux groupes : « le personnage »⁹ qui ressemble au « personnage accidentellement fantastique » de Vax et « le phénomène »¹⁰ qui se rapproche du « personnage essentiellement fantastique ».

Pour Malrieu, « le personnage » n'est qu'un protagoniste humain, tandis que « le phénomène » est un vaste ensemble de tous les objets et figures fantastiques anxiogènes, humaines ou non, ainsi que les troubles mentaux comme, entre autres, la folie.

Pour conserver dans ce livre la plus grande clarté possible, dès lors, pour différencier ces deux types de héros (néo)fantastiques, nous avons décidé d'utiliser les termes proposés par Malrieu.

2. Les caractéristiques du personnage (néo)fantastique

Le personnage (néo)fantastique est habituellement un homme ordinaire, voire médiocre, qui ne ressemble point aux surhommes que le lecteur peut retrouver dans la *fantasy* ou la science-fiction. En plus, dans un récit (néo)fantastique, sa présence est très souvent réduite et sa description marginalisée en faveur du phénomène (néo)fantastique.

En nous référant à la méthode sémiologique de Philippe Hamon, nous découvrons que « l'être »¹¹ du personnage (néo)fantastique, c'est-à-dire son nom, son portrait physique, vestimentaire et biographique, est très rudimentaire. Le personnage n'est qu'un simple acteur ou un narrateur-observateur, donc le lecteur n'obtient que des informations lacunaires sur sa vie ou sa personnalité. Le personnage s'avère même

⁹ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 52-74.

¹⁰ Cf. *ibidem*, p. 81-110.

¹¹ PH. HAMON : « Pour un statut sémiologique du personnage ». In : R. BARTHES : *La poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977, p. 86-110.

tomber dans un anonymat *quasi* total. Joël Malrieu trouve cependant que sa « vacuité intrinsèque »¹² est l'un des éléments constitutifs et indispensables du genre (néo)fantastique. Si le personnage est une personne moyenne ou médiocre et qu'il n'est qu'à peine ou point caractérisé, le lecteur peut s'identifier plus facilement à lui¹³.

Outre une caractérisation lacunaire du personnage, c'est la solitude qui est le deuxième élément constitutif du personnage (néo)fantastique. Joël Malrieu en distingue trois types : solitude sociale, affective et intellectuelle. L'isolement du personnage, non seulement l'influence, mais également contribue à son immersion dans le surnaturel.

La plupart des personnages (néo)fantastiques désirent la solitude et renoncent à la présence des autres ; ils apparaissent comme des êtres plus ou moins asociaux. En conséquence, le héros (néo)fantastique n'est presque jamais marié et ne veut pas changer de situation matrimoniale. Il est aussi possible que le savoir du personnage le mette à l'écart de la société. L'unique relation présentée avec des détails dans un texte (néo)fantastique est celle que le personnage entretient avec le phénomène. Le personnage, incompris par les autres, est seul face au phénomène et ne peut fuir ni le phénomène ni sa solitude tellement envahissants.

En parlant de l'isolement du personnage, Katarzyna Gadomska observe que dans le texte (néo)fantastique, nous pouvons également reconnaître les solitudes objective et subjective. Selon la chercheuse, la première est provoquée par l'activité du phénomène, tandis que la deuxième est affective, incitée par les sensations/troubles du personnage¹⁴.

¹² J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 53.

¹³ Jean Fabre le signale aussi : « Lieu sémiotique privilégié, cet 'être de papier' constitue par l'écriture un miroir psycho-idéologique où se joue la production-lecture. [...] [A]u cœur du récit, on trouve un antihéros dont la médiocrité reflète à la fois la conscience lectrice et l'épistémologie qui la constitue ». J. FABRE : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris, José Corti, 1992, p. 228.

¹⁴ Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 53.

La solitude du personnage et le vide de son existence l'affaiblissent et, en même temps, rendent le phénomène plus fort. Lors de la lutte contre le phénomène, le personnage est condamné à une fin fatale : une mort terrible, un suicide ou la folie et, en conséquence, l'exclusion complète de la société.

Les fonctions du personnage peuvent être examinées au moyen du deuxième champ d'analyse du modèle sémiologique, c'est-à-dire « le faire » du personnage qui nous permet également d'établir son rôle thématique et actantiel¹⁵. Sachant que le personnage est faible et ne vainc jamais le phénomène, nous pouvons dire qu'il remplit le rôle thématique de victime. Le rôle actantiel du personnage est analysé à travers le « vouloir » du personnage, son « devoir », son « pouvoir » et son « savoir » qui forment le programme narratif du personnage. En analysant les personnages (néo)fantastiques, nous apercevons aussitôt que leurs « vouloir » et « devoir » montrent leur obsession du phénomène ; leurs « pouvoir » et « savoir » limités soulignent leur impuissance face à l'opposant omnipotent et contribuent à leur chute¹⁶.

L'histoire (néo)fantastique, en la simplifiant, n'est alors qu'une confrontation entre le personnage et le phénomène. De plus, comme l'a déjà prouvé Katarzyna Gadomska, si nous nous servons du schéma actantiel de Greimas¹⁷, nous remarquons rapidement que dans chaque texte (néo)fantastique seuls comptent le personnage humain et le phénomène. Le personnage, dépourvu d'adjuvants, joue le rôle de sujet, tandis que le phénomène est à la fois son opposant, le destinataire et le destinataire ainsi que l'objet de sa quête¹⁸.

Une telle disproportion de la répartition des rôles dans le schéma greimassien éveille certainement une question difficile : qui est donc réellement le vrai protagoniste de l'histoire (néo)fantastique : le personnage ou le phénomène ?

¹⁵ PH. HAMON : « Pour un statut sémiologique du personnage ». In : R. BARTHES : *La poétique du récit...*, p. 86–110.

¹⁶ Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 60–61.

¹⁷ A. GREIMAS : *La sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966, p. 180.

¹⁸ Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 61–62.

Néanmoins, prenant en considération le fait que la présence du personnage est obligatoire pour ancrer l'histoire (néo)fantastique dans l'univers réel¹⁹, nous sommes étonnée que les critiques et théoriciens du genre ne lui accordent que si peu d'attention dans leurs études et analyses. Soulignons que cette problématique est abordée et analysée d'une manière plus méticuleuse uniquement chez Joël Malrieu, Valérie Tritter (assez brièvement), Nathalie Prince et Katarzyna Gadomska²⁰.

Les chercheurs mentionnés, en particulier Nathalie Prince et Joël Malrieu, considèrent qu'il ne faut pas sous-estimer l'importance du personnage dans le récit (néo)fantastique. Nathalie Prince constate que le personnage « plus central et complexe qu'il n'y paraît, il est dans le texte même [...] l'objet d'un renversement essentiel »²¹, tandis que Joël Malrieu ose même présenter l'opinion selon laquelle « ce n'est pas le phénomène qui importe, c'est le personnage »²². Quant à Katarzyna Gadomska, elle est d'avis que, même si le duel entre le phénomène et le personnage finit par la chute de ce dernier, « l'histoire fantastique est celle du personnage : c'est son optique, son point de vue qui domine dans le texte, c'est souvent lui qui est le narrateur ou le centre de focalisation »²³.

Afin de vérifier l'importance du personnage (néo)fantastique, on peut essayer de l'évaluer à l'aide des critères proposés par Hamon²⁴ : la qualification, la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité, la pré-

¹⁹ Cf. *ibidem*, p. 50.

²⁰ Cf. J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 53–74 ; V. TRITTER : *Le fantastique*. Paris, Ellipses, 2001, p. 65–69 ; N. PRINCE : *Le fantastique...*, p. 82–91 ; K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 50–65.

²¹ N. PRINCE : *Le fantastique...*, p. 82.

²² J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 68.

²³ K. GADOMSKA : « Quelques remarques sur les métamorphoses du 'nouveau fantastique' d'expression française ». In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle*. Sous la rédaction de M. WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego et Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, 2012, p. 95.

²⁴ PH. HAMON : « Pour un statut sémiologique du personnage ». In : R. BARTHES : *La poétique du récit...*, p. 86–110.

désignation conventionnelle, le commentaire explicite du narrateur, comme l'avait fait Katarzyna Gadomska, en analysant d'une façon plus détaillée les rapports entre le personnage et le phénomène, ce qui est présenté dans le tableau 2.

Tableau 2

Rapports entre le personnage et le phénomène

Personnage	Critère	Phénomène
– informations lacunaires – anonymat – un homme banal, médiocre	Qualification	– descriptions plus détaillées – analyse de ses manifestations
– apparaît plus souvent, dès le début du récit	Distribution	– apparaît au cours du récit – très présent à la fin du récit
– son existence est liée étroitement au phénomène	Autonomie	– son existence est liée au personnage
– lutte solitaire	Fonctionnalité	– des complices ou des objets maléfiques
– traits distinctifs fixes	Pré-désignation conventionnelle	– une figure anxiogène codifiée
– rarement	Commentaire explicite du narrateur	– absent

L'analyse de « l'importance hiérarchique » de Hamon semble montrer que dans le texte (néo)fantastique le phénomène est légèrement plus important que le personnage. Pourtant, cette différence n'est pas aussi significative qu'il pourrait paraître, car « l'analyse du champ 'l'importance hiérarchique' de Hamon suggère [...] un certain équilibre entre les positions du phénomène et du personnage »²⁵.

Le phénomène domine le texte (néo)fantastique, surtout grâce à une description détaillée, mais le personnage « s'avère plus important sur le plan de la fonctionnalité : il récupère l'attention du lecteur

²⁵ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 65.

par sa lutte dramatique, solitaire et vaine contre l'élément perturbateur »²⁶. Ainsi, nous pouvons constater que le néofantastique repose surtout sur la présence de deux acteurs de même importance : le personnage et le phénomène²⁷. Cela semble être une remarque judicieuse, bien qu'elle ne donne pas une réponse exacte à la question la plus importante concernant le texte (néo)fantastique.

Quoique les délibérations sur l'importance du personnage s'avèrent peu marquantes, elles peuvent confirmer la véracité de notre observation : dans la prose néofantastique d'Anne Duguël, le personnage occupe une place aussi importante que le phénomène. Il est même possible d'observer l'égalité et l'interdépendance entre ces deux acteurs. Ce lien étroit entre le phénomène et le personnage duguéliens repose non seulement sur leur lutte immuable, mais avant tout sur le sexe/*gender* du personnage qui influence le phénomène d'une manière inextricable. C'est la féminité du personnage qui y est de première importance.

C'est pourquoi il paraît justifié, en parlant du personnage duguélien, d'utiliser le terme « personnage-femme » pour ne pas le confondre avec le personnage masculin si fréquent dans le (néo)-fantastique. C'est aussi la raison pour laquelle nous aimerions le caractériser avec le plus grand soin et vérifier si le personnage-femme duguélien diffère du personnage masculin typique du (néo)-fantastique.

3. Le personnage-femme du néofantastique duguélien

Comme nous l'avons déjà mentionné, la littérature fantastique classique, surtout celle du XIX^e siècle, favorise la présence du protagoniste masculin et la femme, si elle y apparaît, n'y joue qu'un rôle subalterne et très restreint. Comme le constate Anne Richter, « [l]a jeune beauté désincarnée et malheureuse, de même que l'envers de la médaille, la femme maléfique, demeureront, durant tout le

²⁶ Ibidem, p. 64

²⁷ Cf. ibidem.

XIX^e siècle, en dépit des critiques acerbes des premières féministes, les héroïnes préférées »²⁸. Elle souligne également que

[...] des imaginations fantastiques aussi originales que celles de Théophile Gautier, Balzac, Villiers de l'Isle-Adam, Edgar Poe, Maupassant sont habitées par la même image stéréotypée : la femme y paraît toujours plus grande ou plus petite que nature, maintenue hors de ses proportions véritables. Elle continue à être déifiée ou avilie ; en tout cas, déformée et irréal²⁹.

La littérature néofantastique s'éloigne de sa prédécesseure, sort des sentiers battus, non seulement en réinterprétant des motifs fantastiques classiques, mais également en introduisant des modifications considérables du personnage, ce qu'illustre très bien la prose d'Anne Duguël. L'écrivaine rejette complètement la distribution fixe, voire traditionnelle, des rôles féminins et masculins dans ses textes, pour pouvoir y aborder une nouvelle thématique liée étroitement à la femme et à sa féminité³⁰. Pour ce faire, elle y introduit la protagoniste féminine ou, pour utiliser la notion que nous avons proposée dans le sous-chapitre précédent, le personnage-femme. C'est incontestablement la femme ainsi que son monde qui créent l'univers fantastique duguëlien, car l'écrivaine ne se limite pas à une présentation simpliste de la femme en tant que femme fatale ou personne idéal(isé)e.

Dès que nous lisons les textes duguëliens, nous nous apercevons que la majorité d'entre eux sont dominés par des protagonistes féminins et les hommes, s'ils y sont présents, n'y jouent qu'un rôle secondaire ou même marginal, leur présence ne servant qu'à accentuer l'aspect féminin, voire féministe, du texte. Une telle répartition des personnages nie les règles tacites du genre en question où l'homme, constamment à la première place, est le personnage le plus important.

²⁸ A. RICHTER : *Le fantastique féminin. Un art sauvage*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 47.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Nous revenons à cette problématique dans la partie suivante de notre travail, consacrée au phénomène (néo)fantastique.

En revanche, Duguël met la femme presque toujours au centre de ses récits (néo)fantastiques où elle incarne le personnage ou/et le phénomène extérieur ou intérieur³¹. Parmi les textes duguéliens que nous avons analysés, il n'y en a que trois dans lesquels l'homme est le personnage principal : *La Joconde de bronze*, *La Fauve* et *Nuits de Chine*. Toutefois, remarquons que dans *La Joconde de bronze* et *La Fauve*, le rôle du personnage masculin est marginal par rapport au phénomène féminin dont le rôle semble majeur³², tandis que l'identité sexuelle (le sexe psychologique ou le *gender*) du protagoniste de *Nuits de Chine* ne correspond pas à son sexe biologique et, en conséquence, nous pouvons le percevoir comme une femme particulière³³.

Le fait que les personnages duguéliens sont généralement des femmes est indéniablement un renouvellement important du genre, il paraît donc essentiel de les caractériser et de nous pencher sur leur identité.

Si le personnage (néo)fantastique est habituellement « un homme anonyme, tout à fait ordinaire, solitaire, replié sur lui-même, sur son psychisme maladif ou bien sur son aspect physique »³⁴, il est intéressant de voir si le personnage-femme ressemble à son homologue masculin. Afin d'analyser son identité dans quelques nouvelles et romans les plus représentatifs de l'œuvre duguélienne, nous nous servons d'abord de la méthode anthropocentrique³⁵ en nous appuyant sur les principaux paramètres anthropomorphiques (nom, âge, état civil, profession et aspect physique) pour nous concentrer ensuite

³¹ Par le terme « phénomène intérieur » nous nous référons au « personnage-phénomène » de Joël Malrieu. Cf. J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 81.

³² Même les titres de ces deux nouvelles renvoient au phénomène : dans le premier, c'est son surnom (Joconde), tandis que le deuxième titre trahit la nature animalière du phénomène.

³³ Nous en reparlerons dans le chapitre suivant, consacré au phénomène (néo)fantastique.

³⁴ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 57.

³⁵ Cf. ibidem ; F. MAURIAC : *Romancier et ses personnages*. Paris, Pocket, 1972 ; J.-PH. MIRAUX : *Le personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*. Paris, Nathan, 1997.

sur l'isolement et la relation de ce personnage avec le phénomène, et finalement observer si le changement du sexe du personnage a influencé (et à quel point) la réception du surnaturel ainsi que de la littérature (néo)fantastique.

3.1. L'identité du personnage-femme duguélien

Alice (*Little Alice*), Andréa (*La Belle et la Bête*), Astrid (*Entre chien et louve*), Barbara (*Le Corridor*), Elsa (*Noce transie*), Lisa (*Âge de cendre*), Nicole (*La Fauve*), Sarah (*Un berceau d'organdi bleu*), Solange (*Cadavre exquis*)... – ces prénoms représentent quelques-unes des protagonistes d'Anne Duguël. Presque chaque personnage des œuvres analysées³⁶ porte un prénom que le lecteur retrouve dans l'incipit du récit ou dans les chapitres initiaux du roman duguélien. Si les personnages néofantastiques sont en général anonymes, car « ni le nom, ni le prénom du protagoniste ne sont révélés dans la majorité des récits du 'nouveau fantastique' »³⁷, le fait que les personnages duguéliens portent souvent un prénom et parfois un nom uniques³⁸ (comme p.ex. Solange dans *Cadavre exquis*) « suscite un effet immédiat d'individualisation [...] à l'intérieur d'un groupe social ou familial »³⁹. Il arrive même que les prénoms des personnages duguéliens apportent des informations supplémentaires sur les protagonistes, ce qui est rare dans le néofantastique⁴⁰. Le cas de Solange en est le meilleur exemple : le prénom qu'elle porte est lourd de signification que l'auteure souligne directement dans le texte :

³⁶ Parmi les ouvrages analysés, seules les protagonistes d'*Arôme d'une nuit d'été* et de *Maman* sont dépourvues de prénom.

³⁷ K. GADOMSKA : « Quelques remarques sur les métamorphoses du 'nouveau fantastique' d'expression française ». In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle...*, p. 91.

³⁸ Il est à remarquer que dans tous les textes analysés, chaque protagoniste porte un prénom unique qui n'appartient qu'à elle.

³⁹ M. ERMAN : *Poétique du roman de roman*. Paris, Ellipses, 2006, p. 33–34.

⁴⁰ Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 57.

Mon nom et mon âge : Solange, trente-cinq ans. Sa voix est grave. Deux syllabes, deux mots, sol, ange, ciel et terre évoqués, résonnent dans la nuit. Nommer un défunt outrage la mort, dit-on. Solange ; sacrilège⁴¹.

Il faut toutefois souligner que cela ne signifie pas que les autres paramètres anthropomorphiques des protagonistes sont aussi complets et exhaustifs, ce qui est surtout visible dans les nouvelles duguéliennes qui exigent de leur auteure une certaine concision⁴².

En analysant l'âge des personnages-femmes dans les œuvres de Duguël, nous pouvons y trouver des protagonistes jeunes⁴³, d'autres en pleine force de l'âge (les personnages qui ont environ trente ou quarante ans)⁴⁴ et celles d'un âge plus avancé⁴⁵. Néanmoins, il semble que l'écrivaine opte fréquemment pour des personnes plus mûres, car elles apparaissent plus souvent dans ses livres. La mise en scène des femmes dotées d'un passé et d'une expérience de vie significatifs semble rendre leurs vies et histoires plus crédibles et vraisemblables, ce qui est d'ailleurs important dans le fantastique, comme le souligne Joël Malrieu : « [...] il faut, pour que le récit puisse fonctionner, que l'incrédulité du lecteur trouve un écho dans celle du personnage, et

⁴¹ A. DUGUËL : *Cadavre exquis*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle*. Paris, Actusf, 2013, p. 80.

⁴² Sachant que la nouvelle est un texte dont le « principe est d'unir la brièveté du récit à un contenu riche de signification » (Anne SOURIAU : *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, PUF, 1990, p. 1075), en parlant de la nouvelle, il serait aussi pertinent de rappeler une constatation célèbre de Baudelaire selon laquelle : « La nouvelle, plus resserrée, plus condensée [que le roman] jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense [...] » (CH. BAUDELAIRE : *Théophile Gautier*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Paris, Seuil, 1968, p. 464).

⁴³ Comme Alice (*Little Alice*), Jeanne (*Petite chanson dans la pénombre*), Julie (*Mon âme est une porcherie*), Laura (*La Passeuse*).

⁴⁴ Barbara (*Le Corridor*), Aurore (*Mémoires d'une aveugle*), Nicole (*La Fauve*), Andréa (*La Belle et la Bête*), Solange (*Cadavre exquis*).

⁴⁵ Astrid (*Entre chien et louve*), Lisa (*Âge de cendre*), Elsa (*Noce transie*), la protagoniste de *Maman*.

donc que la parole de ce dernier laisse le moins de place possible au soupçon »⁴⁶.

De plus, leur maturité permet à l'écrivaine de montrer leurs relations complexes avec les autres, surtout leur partenaire/mari et leurs enfants. Elle se focalise également sur des relations ravageuses entre mère et fille. Duguël n'évite pas d'aborder des sujets introuvables dans le fantastique classique, ceux de la maternité ou du despotisme masculin et même de l'inégalité entre les femmes et les hommes, présentés d'une perspective féminine. En conséquence, nous retrouvons dans ses livres des femmes célibataires, mariées, veuves et mères.

Leur situation professionnelle est très hétérogène. Les personnages-femmes sont des femmes au foyer, des bibliothécaires, des employées de bureau, des écrivaines, des chômeuses. Cependant, leurs métiers ne sont point exceptionnels ni notables, il se peut donc que l'information concernant leur occupation n'apparaisse pas ou ne soit révélée qu'en filigrane, ce qui les rend d'autant plus ordinaires ou même médiocres. En outre, si l'écrivaine attache une attention particulière aux femmes au foyer, en présentant minutieusement leur situation et en se concentrant sur plusieurs détails de leur vie, les autres métiers exercés par les protagonistes ne semblent pas autant l'intéresser. C'est uniquement en présentant d'une manière détaillée la situation de la femme au foyer qu'elle rehausse ses côtés négatifs, décrivant entre autres les travaux domestiques qui en font l'esclave de toute sa famille. *Le Corridor*, roman qui raconte une intrigue typiquement fantastique et assez banale d'alternances inexplicables entre deux mondes, réel et onirique⁴⁷, l'illustre le mieux :

Barbara débarrasse la table, y passe un torchon humide, remet les chaises à leur place. Aucune force au monde ne la ferait renoncer à ce petit esclavage, librement consenti et pourtant astreignant. C'est chez elle un acte de survie, une corvée de toute première nécessité⁴⁸.

⁴⁶ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 55.

⁴⁷ Cf. R. CAILLOIS : « Préface ». In : *Fantastique. Soixante récits*. Paris, Club français du livre, 1958, p. 10.

⁴⁸ A. DUGUËL : *Le Corridor*. Paris, Denoël, 1991, p. 69.

Dans *Le Corridor*, Duguël montre également une situation conjugale dans laquelle les conjoints sont des adversaires ou même des ennemis qui appartiennent à deux mondes différents. D'une telle manière l'écrivaine introduit dans son œuvre la thématique de l'inégalité des sexes.

L'histoire de Barbara, une femme d'apparence ordinaire qui mène une vie familiale banale auprès de son mari et de son fils adolescent, est en réalité l'histoire d'une femme soumise à son mari. L'écrivaine le souligne dès le début du roman : « Barbara n'est autre que le produit millénaire de générations de femelles mordues à la nuque par l'accouplement, et feulant, sous l'assaut reproducteur, leur soumission hargneuse »⁴⁹. Qui plus est, en tant que mère, Barbara se comporte comme l'esclave de son propre fils : « Son enfant, son petit. La passion maternelle, chez elle, est proche du culte. Elle vit à genoux devant ce garçon de quinze ans »⁵⁰.

Son mariage, ainsi que sa relation avec son fils, est la représentation parfaite du modèle patriarcal. Comme le souligne Katarzyna Gadomska, « [l]a femme y est maintenue en esclavage et conditionne les enfants à accepter l'ordre social, la famille et sa position comme naturels »⁵¹.

Outre la présentation de la condition féminine dans le monde contemporain, ce qui est, d'après nous, très intéressant et exceptionnel dans l'œuvre duguélienne, c'est la description de l'apparence extérieure du personnage-femme. L'apparence physique, fort souvent omise ou présentée d'une manière superficielle dans le (néo)-fantastique, occupe sans doute une place significative dans la prose duguélienne. Même si la description physique n'est pas approfondie et ne se limite qu'à une courte remarque concernant l'apparence, elle marque son importance dans l'histoire.

Il est très particulier que, dans certains récits, ce sont avant tout la médiocrité et la laideur extérieures des protagonistes qui sont mises

⁴⁹ Ibidem, p. 10.

⁵⁰ Ibidem, p. 21.

⁵¹ K. GADOMSKA : « Le néofantastique belge : le cas d'Anne Duguël. Existe-t-il un fantastique au féminin, un fantastique féministe ? » *Frankofoni*, N° 25, 2013, p. 221.

en relief, comme, entre autres, celle de Barbara (*Le Corridor*), de Nicole (*La Fauve*) ou de Solange (*Cadavre exquis*). Nous apprenons que la figure de Solange était « austère », alors que Nicole, avec sa « nuque alourdie par un chignon, lunettes, tailleur passe-partout »⁵², était « l'absolue incarnation de sa fonction »⁵³ de secrétaire. Quant à Barbara, la description détaillée de son apparence trahit également son caractère et sa situation à la maison dans laquelle elle vit avec deux hommes : son mari et son fils la traitent juste comme une personne insignifiante et qui leur est soumise :

Barbara est-elle jolie ? Certes non. Ni laide. Mais elle bénéficie du privilège discret de l'insignifiante. La nature l'a conçue caméléon, phasme, programmée pour se fondre dans le milieu ambiant sans y faire tache. Elle n'attire donc ni convoitise, ni sarcasmes, ni haine, et c'est tant mieux, sa chétive ossature n'étant pas élaborée pour l'affrontement, fût-il l'effet de l'appétit⁵⁴.

Dans les romans duguéliens, l'apparence est aussi étroitement liée à la thématique de la vieillesse. Duguël tisse souvent des histoires de personnages-femmes qui vieillissent et perdent leur beauté. C'est en particulier le cas de Lisa (*Âge de cendre*) qui n'accepte pas la fuite du temps :

La cinquantaine toute proche parsème de gris sa tignasse flamboyante, domptée depuis belle lurette par les ciseaux du coiffeur. La pommette, toujours impertinente, révèle chaque jour davantage l'ossature sur laquelle le derme, imperceptiblement se plaque. Poupine à vingt ans, la joue perd son volume, se creuse. C'est encore élégant – bien des visages sur le retour revêtent une acuité féline proprement admirable – mais pour combien de temps ? La sculpture évolue, et une fois dépassé le stade du séduisant ascétisme, glisse vers le parcheminement⁵⁵.

⁵² A. DUGUËL : *La Fauve*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 76.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ A. DUGUËL : *Le Corridor...*, p. 10–11.

⁵⁵ A. DUGUËL : *Âge de cendre*. In : EADEM : *Le chien qui rit*. Paris, Denoël, 1995, p. 25–26.

Dans cette nouvelle, le vieillissement du personnage-femme devient la source de la manifestation du surnaturel et, en conséquence, de l'angoisse du personnage⁵⁶. Ainsi, la laideur remplace la beauté qui, dans la société contemporaine, «est donnée comme obligation pour la femme, la condition même de son existence et de sa reconnaissance⁵⁷». Nous reviendrons sur ce sujet pour l'analyser d'une manière plus détaillée dans le chapitre consacré au phénomène (néo)-fantastique.

En évoquant tous les éléments caractérisant le personnage-femme d'Anne Duguël, nous ne remarquons pas ce vide identitaire typique pour les personnages (néo)fantastiques. C'est pourquoi, il est judicieux de nous servir de la méthode anthropocentrique afin d'analyser les attributs principaux et distinctifs du personnage-femme duguélien comme : son prénom, son âge, son état civil, sa profession et son aspect physique⁵⁸. Grâce à cette analyse, nous remarquons tout de suite que sa description n'est pas aussi lacunaire que celle des personnages (néo)fantastiques. Le tableau 3 montre nettement que le personnage-femme duguélien est mieux décrit que le personnage masculin du (néo)fantastique. Son prénom est presque toujours mentionné. Sa situation familiale est aussi très souvent bien décrite, surtout dans les textes qui touchent aux problèmes liés à l'existence féminine et qui accentuent l'inégalité entre hommes et femmes. Son âge ainsi que son aspect physique, jouant un rôle significatif dans la narration, sont fréquemment rehaussés. Seule la situation pro-

⁵⁶ Dans *Âge de cendre* et *Little Alice*, le phénomène est étroitement lié au vieillissement et à la perte de beauté.

⁵⁷ M. DOTTIN-ORSINI : *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris, Grasset, 1993, p. 76.

⁵⁸ Ces attributs anthropocentriques analysés s'inscrivent dans le champ de «l'être» hamonien qui, de plus, englobe le portrait vestimentaire et psychologique ainsi que la biographie du personnage. (Cf. PH. HAMON : «Pour un statut sémiologique du personnage». In: R. BARTHES : *La poétique du récit...*, p. 86-110). Il faut pourtant remarquer que le portrait vestimentaire est un élément de l'aspect extérieur du personnage, tandis que sa biographie est étroitement liée à l'état civil, l'âge et la profession, donc aux composants de notre tableau. Quant à la psychologie du personnage, nous en reparlerons lors de l'analyse de sa situation présente et son isolement.

Tableau 3

L'identité du personnage féminin duguéien

Titre du texte analysé	Personnage (prénom, nom)	Âge	État civil	Profession	Aspect physique
<i>Little Alice</i>	Alice	Jeune/vieille	Célibataire	–	Une jolie blonde/une vieille femme
<i>La Belle et la Bête</i>	Andréa	Dans la force de l'âge (donnée implicite)	Amante de Fabien	–	Victime/femme fatale
<i>Entre chien et louve</i>	Astrid	62 ans	Veuve (après cinquante ans de vie commune avec Jean)	Femme au foyer	Vieille, grosse, une 'négresse'
<i>Le Corridor</i>	Barbara	40 ans	Mariée (avec Patrick), mère	Femme au foyer	La beauté assez médiocre, elle est ni jolie ni laide
<i>Noce transie</i>	Elsa	Environ 50–60 ans (donnée implicite)	Mariée dans le passé	Bibliothécaire	–
<i>Âge de cendre</i>	Lisa	50 ans	Mariée (avec Marc)	–	Vieille, perd sa beauté
<i>La Fauve</i>	Nicole	Dans la force de l'âge (aucune information explicite)	Célibataire, amante de Paul Duchaussoy	Secrétaire de Paul Duchaussoy	Son apparence (chignon, lunettes, tailleur passe-partout) est l'absolue incarnation de sa fonction
<i>Un berceau d'organdi bleu</i>	Sarah	Dans la force de l'âge (aucune information explicite)	Mariée (avec Paul), mère	Mère, femme au foyer	Petite et frère
<i>Cadavre exquis</i>	Solange	35 ans	Probablement célibataire (vierge)	–	Elle n'est pas belle, mais austère

fessionnelle n'intéresse autant l'écrivaine. Par conséquent, d'après nous, le personnage-femme duguélien n'est plus doté de la « vacuité intrinsèque »⁵⁹, si caractéristique pour le personnage masculin du (néo)fantastique et considérée comme la condition première du récit fantastique.

Le portrait détaillé du personnage-femme, protagoniste des textes duguéliens, confirme que l'écrivaine prête une attention particulière aux femmes, notamment à leur existence dans le monde contemporain et à leurs relations avec ceux qui les entourent, et que le personnage-femme joue dans son œuvre néofantastique le rôle aussi important que le phénomène.

3.2. La solitude du personnage-femme duguélien

Le personnage (néo)fantastique est avant tout une personne solitaire. D'après Nathalie Prince, « dans le fantastique, il s'agit d'une expérience singulière, personnelle, voire propre »⁶⁰ et, en conséquence, « le fantastique est donc littéralement porté par la solitude du protagoniste »⁶¹. Joël Malrieu semble partager cette opinion et souligne l'importance de ce sentiment éprouvé par le personnage (néo)fantastique, en précisant que le « personnage, au départ, ne subit pas la solitude ; bien au contraire, il la recherche »⁶². Sans doute, la solitude du personnage (néo)fantastique est l'un des éléments constitutifs du genre en question et il peut se révéler sous différentes formes. En parlant du personnage (néo)fantastique, Joël Malrieu distingue trois formes de sa solitude : une solitude sociale liée à sa situation professionnelle, amicale et sociale, une solitude affective qui se réfère à ses relations intimes et familiales, et une solitude intellectuelle⁶³. Il est aussi possible de reconnaître, en se servant du classement judicieux

⁵⁹ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 53.

⁶⁰ N. PRINCE : *Le fantastique...*, p. 82.

⁶¹ Ibidem.

⁶² J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 56.

⁶³ Cf. ibidem, p. 56–60.

de Katarzyna Gadowska, la solitude objective et subjective du personnage⁶⁴.

Le personnage-femme duguélien, comme tous les personnages (néo)fantastiques, souffre sans doute la solitude, quelle qu'elle soit, volontaire ou forcée, subjective ou non. Néanmoins, il s'avère que, dans certains livres duguéliens, la solitude affective ou subjective de la protagoniste passe au début inaperçue. Les personnages-femmes mariés comme Barbara ou Lisa, entourés de leur famille et de leurs proches, ne semblent pas souffrir la solitude. En conséquence, leur isolement se répand avec une force particulière jusqu'à ce qu'elles rejettent complètement leur vie, en apparence accomplie et heureuse, et le phénomène, initialement ignoré, les absorbe entièrement. En accentuant la solitude dans le couple, l'écrivaine aborde une problématique plus profonde, liée à la domination masculine sur la femme, et procède à une critique du modèle patriarcal du mariage, manifestant ainsi un engagement social.

Les personnages-femmes duguéliens, célibataires ou mariés, sont atteints en particulier d'une grande solitude affective, car ils n'ont personne avec qui partager l'intimité de leur vie. Tel est le cas des célibataires comme Elsa (*Noce transie*) qui mène « une existence calme, studieuse, solitaire. Contemplative, pour tout dire »⁶⁵ ou Marjorie (*Le chien qui rit*) dont la vie est « une existence de célibataire posée, agencée autour d'un quotidien sans surprises »⁶⁶. La situation de Solange, la protagoniste de *Cadavre exquis*, qui est à la fois personnage-femme et femme-phénomène, en est aussi un bon exemple, puisqu'elle montre à quel point la vie de personnages-femmes célibataires est imprégnée de solitude. Solange, une vierge morte prématurément, qui de son vivant était austère et solitaire, devient après son décès un fantôme solitaire qui erre pour l'éternité dans un cimetière abandonné.

Même quand un homme est présent dans la vie d'une femme-personnage, il se peut qu'ils mènent deux vies à part et la solitude

⁶⁴ Cf. K. GADOWSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 53.

⁶⁵ A. DUGUËL : *Noce transie*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 31.

⁶⁶ A. DUGUËL : *Le chien qui rit*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 72.

est toujours présente dans la vie du personnage-femme. La relation sans engagement de Marjorie et Vincent en est un bon exemple :

Divorcé depuis de longues années, Vincent ne sacrifie sa liberté à rien ni à personne. Marjorie comprise, dont l'affection quasi conjugale le divertit vaille que vaille bihebdomadairement. Cette dernière, pour sa part, surévalue naïvement cette liaison médiocre, et berce le secret espoir d'installer un jour l'Élu dans ses foyers, à l'instar du Lalique et de la commode rococo⁶⁷.

Le mariage ne semble toutefois pas être un remède à leur solitude. Dans la prose duguélienne, l'union maritale devient fréquemment une cage pour la femme, car la relation avec son mari n'est qu'une solitude à deux ou même un emprisonnement de l'épouse, ce qu'illustrent parfaitement les mariages de Barbara et Astrid, héroïnes de deux romans : *Le Corridor* et *Entre chien et louve*.

Les deux romans mentionnés mettent l'accent sur la domination de l'homme et sur l'inégalité dans le mariage qui approfondissent la solitude du personnage-femme. Dans le mariage patriarcal que présente Duguël, c'est l'homme qui travaille et gagne de l'argent pour entretenir sa famille, tandis que la seule occupation de la femme se réduit aux travaux domestiques. Les deux protagonistes sont seules à s'occuper de la maison. Astrid décrit ainsi sa vie : « [...] je lavais, repassais, briqueais, [...] je préparais les repas, ravaudais les chaussettes, passais l'aspirateur [...] »⁶⁸. Quant à Barbara, l'écrivaine avoue directement et malicieusement à la fois que

[...] les soins ménagers deviennent sa raison d'être. Armée de casseroles et de balais, elle défie l'adversaire.

L'adversaire en question soupire et allume la télé. Barbara file dans sa cuisine. La vaisselle de midi n'est pas faite, et il reste trois chiffons et demi au fond du panier à repassage. De plus – ô joie ! – un kilo de haricots à éplucher attend au frigo depuis plus d'une

⁶⁷ Ibidem, p. 78.

⁶⁸ A. DUGUËL : *Entre chien et louve*. Paris, Denoël, 1998, p. 141.

semaine. Barbara relève ses manches et plonge avec délices dans l'ingrate besogne⁶⁹.

Qui plus est, Duguël se sert d'exemples culturels très stéréotypés pour accentuer l'inégalité des sexes :

Ce journal, par exemple. Une de ces stupides revues féminines comme Patrick s'obstine à m'en ramener régulièrement. À lui les magazines politiques, économiques et culturels, à moi les recettes culinaires et les pubs de cosmétiques. Paraît que c'est très lu, les nanas adorent ; les ghettos font toujours recette, dans la presse⁷⁰.

L'écrivaine critique une telle situation d'inégalité entre l'homme et la femme en soulignant que l'union conjugale de Barbara et Patrick est un « petit esclavage, librement consenti et pourtant astreignant »⁷¹ et que le mariage d'Astrid et Jean n'était que « quarante ans de prison »⁷².

La relation intime, qui d'ailleurs accentue la répartition des rôles masculins et féminins, est, d'après Patrick, « homme simple »⁷³, le meilleur et le seul moyen de contenter une femme et, de plus, il la considère non comme un moment d'intimité entre les conjoints mais comme une obligation maritale de l'homme, comparable à l'obligation féminine de s'occuper du foyer et de la famille :

Dois-je te rappeler, chère moitié, que notre réconciliation s'est soldée, non seulement par un excellent repas dont tu ne sembles pas encore tout à fait remise, mais également par un devoir conjugal accompli dans les règles de l'art ? Et j'ose le dire sans fausse modestie, orchestré avec maestria par ton serviteur ici présent⁷⁴.

⁶⁹ A. DUGUËL : *Le Corridor...*, p. 7-8.

⁷⁰ Ibidem, p. 36-37.

⁷¹ Ibidem, p. 69.

⁷² A. DUGUËL : *Entre chien et louve...*, p. 77.

⁷³ A. DUGUËL : *Le Corridor...*, p. 43.

⁷⁴ Ibidem, p. 26.

La solitude de la femme dans le couple est encore plus visible dans le mariage d'Astrid et Jean. Pendant quarante ans de vie commune, Jean exploite sa femme sexuellement à volonté, ce qui montre clairement la solitude féminine et, en plus, souligne la domination masculine présente dans leur union :

J'avais l'impression de ne plus rien faire d'autre, moi : sans arrêt déculottée, sans arrêt à l'horizontale. Mais je n'avais pas le choix, Jean ne me demandait pas mon avis. Je lui appartenais, tu comprends, il m'utilisait selon son bon plaisir⁷⁵.

Pourtant, la mort de Jean ne met pas fin à sa solitude :

...mais j'ai trop peur de la solitude dans ce trou perdu... Je me sens si vulnérable, je ne parle à personne, je ne sors plus de chez moi, je tourne en rond... Il m'arrive de rester des jours et des jours sans voir âme qui vive. Si ça continue, je vais devenir folle... J'ai besoin de compagnie, de protection...⁷⁶

Bien que, dans ses autres textes, l'écrivaine ne porte pas une attention aussi particulière aux différences entre homme et femme, la solitude de cette dernière et l'incompréhension de la part de l'homme sont toujours visibles. Marc, le mari de Lisa (*Âge de cendre*), néglige sa femme et ses problèmes de ménopause en les considérant comme insignifiants et exagérés. Même après sa mort, il les mésestime en pensant que tout est de la faute de sa femme, trop superficielle et concentrée uniquement sur son apparence, car « elle avait si peur de vieillir... »⁷⁷. Malou (*Santa Maria de la Soledad*) se sent également seule et incomprise par son mari qui ne lui consacre pas autant d'attention qu'elle le voudrait au cours de leurs vacances :

Moi, j'envisageais de longues promenades main dans la main, des chuchotis au clair de lune, des jeux coquins dans les vagues :

⁷⁵ A. DUGUËL : *Entre chien et louve...*, p 141.

⁷⁶ Ibidem, p. 56.

⁷⁷ A. DUGUËL : *Âge de cendre*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 29.

poursuites, éclaboussures, câlins aquatiques. Puis des siestes ponctuées de baisers. Puis des nuits flambantes. Au lieu de quoi monsieur explore et me laisse en carafe. Et hier soir, tiens, il était si crevé qu'il s'est endormi sans même m'avoir touchée. Comme à la maison, quoi !⁷⁸

La solitude des personnages-femmes duguéliens peut être aussi un isolement social qui va de pair avec leur solitude affective. Contrairement à cette dernière, plutôt involontaire, l'isolement social est souvent recherché et désiré par la protagoniste elle-même, car «le personnage est toujours plus ou moins asocial»⁷⁹. C'est le cas d'Aurore (*Mémoires d'une aveugle*) qui l'illustre le mieux, car elle «ne parlait à personne : les gens ne l'intéressaient pas»⁸⁰, pour enfin se soumettre entièrement au pouvoir du phénomène.

La situation d'Astrid est d'autant plus particulière qu'elle est une femme doublement dominée⁸¹. Tyrannisée par son mari, Astrid souffre également, dès son arrivée en Belgique, l'attitude raciste⁸² de la société qui n'accepte ni sa couleur de peau ni ses origines africaines et, en conséquence, elle subit un isolement social qui n'est ni volontaire ni recherché par elle, mais forcé :

Nous étions las des ragots, des sous-entendus, des ricanements et des aigreurs que suscitait notre couple. Pensez donc : un Blanc et une Noire, même pas mariés de surcroît ! Affirmant publiquement leur liaison, faisant étalage de leur péché avec une exécration complaisance ! Un tel affront à la morale se payait cher, dans les années cinquante. Surtout parmi

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 56.

⁸⁰ A. DUGUËL : *Mémoires d'une aveugle*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 12.

⁸¹ Cf. P. BOURDIEU : *La domination masculine*. Paris, Seuil, 1998, p. 50.

⁸² *Entre chien et louve* est un roman qui est doté d'un aspect postcolonial. Il aborde la thématique des pays africains colonisés par la Belgique. Toutefois, nous ne sommes pas en mesure de l'examiner dans la présente étude, car elle dépasse la problématique du néofantastique féminin que nous y analysons.

*les populations ardennaises. [...] Astrid fut taxée de macaque, de guenon, moi de dépravé de la pire espèce*⁸³.

Quant à l'isolement social des autres personnages-femmes duguéliens, il n'est mentionné qu'indirectement. En effet, les protagonistes mènent une existence solitaire et n'ont aucune vie sociale, car elles ne sont point entourées ni d'ami(e)s ni de proches. Elles s'immergent progressivement dans une solitude affective et sociale qui les tourmente, mais qu'elles ne cessent de rechercher.

Il est donc indéniable que Duguël noue un lien étroit entre la solitude du personnage-femme et sa féminité. Il est même possible de parler d'une solitude féminine qui est présente dans ses textes. Cet isolement peut être objectif si la protagoniste est célibataire et mène une existence sans homme ou avec un homme avec qui elle n'a pas fondé de famille (c'est entre autres le cas de Marjorie, Solange ou Elsa), mais il peut être aussi d'ordre subjectif – même si la protagoniste est mariée et a une famille, elle se sent rejetée par son mari et son enfant, incomprise et abandonnée par ses proches. Souvent, sa solitude est renforcée par le comportement de l'homme qui tente de la dominer, de l'assujettir ou même de la tyranniser. L'exemple des personnages-femmes mariés montre nettement qu'ils sont forcés à lutter non seulement contre le phénomène fantastique mais aussi contre les hommes qui devraient être à leurs côtés. La domination masculine et l'inégalité entre homme et femme sont clairement accentuées par l'écrivaine qui leur accorde une place importante dans son œuvre, et c'est l'une des raisons pour laquelle son œuvre fantastique peut être considérée comme féminine, voire féministe.

4. Le personnage-femme en tant que narratrice

Comme l'univers romanesque d'Anne Duguël est dominé par les femmes incarnant ordinairement à la fois le rôle de personnage et de

⁸³ A. DUGUËL : *Entre chien et louve...*, p. 56–57. C'est l'écrivaine qui le souligne par l'italique.

phénomène, il semble justifié d'examiner le narrateur, ainsi que ses fonctions, dans les textes (néo)fantastiques analysés, afin de vérifier si la présence des femmes influence et/ou modifie son rôle dans le récit.

Sans doute la fonction fondamentale du narrateur est-elle de « raconter l'histoire »⁸⁴. Toutefois, comme le remarque pertinemment Renata Bizek-Tatara, il ne faut pas oublier que

[c]'est le narrateur qui, par le choix d'une optique convenable et son savoir-relater, crée l'effet fantastique. Quand son regard n'adhère pas et son histoire ne donne pas l'impression du vrai, le fantastique tombe, quelque surnaturelle puisse être l'aventure contée⁸⁵.

La question essentielle est alors de savoir si l'effet fantastique subsiste dans la prose duguélienne malgré le changement de sexe du personnage et, en conséquence, de narrateur. Dans l'œuvre de l'écrivaine, le lecteur retrouvera souvent une narration à la première personne qui, comme l'observe Tzvetan Todorov, est assez répandue dans les textes fantastiques, surtout ceux qui sont considérés comme classiques :

Dans les histoires fantastiques, le narrateur dit habituellement « je ». C'est un fait empirique que l'on peut vérifier facilement. *Le Diable amoureux*, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, *Aurélia*, les *Contes* de Gautier, ceux de Poe, *La Vénus d'Ille*, *Inès de las Sierras*, les nouvelles de Maupassant, certains récits de Hoffmann : toutes ces œuvres se conforment à la règle. Les exceptions sont presque toujours des textes qui, de plusieurs autres points de vue, s'éloignent du fantastique⁸⁶.

⁸⁴ G. GENETTE : *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 261.

⁸⁵ R. BIZEK-TATARA : *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2016, p. 327.

⁸⁶ T. TODOROV : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970, p. 87.

Dans les textes duguéliens narrés à la première personne⁸⁷, l'intrigue est relatée par la femme. La classification genetienne permet de distinguer deux types de narratrice : la narratrice autodiégétique et la narratrice homodiégétique⁸⁸. La narratrice autodiégétique, qui est en même temps le personnage-femme, raconte ce qui lui est arrivé. Elle apparaît dans, notamment, *In memoriam*, *Cadavre exquis*, *Parlez-moi d'amour*, *Arôme d'une nuit d'été*, *Maman*, *La Passeuse*, *Les Portes du péché*.

Cadavre exquis est un exemple de ce type de narration d'autant plus intéressant que le personnage-femme et la narratrice est en même temps la femme-phénomène. Le fait qu'elle incarne ces trois fonctions est déjà dévoilé dans l'incipit du récit :

Moi. Impalpable, invisible, moi. Ni fantôme, ni âme errante, ni ectoplasme translucide ; moi tout simplement. Dépossédée depuis peu de mon corps, mais indéniablement là.

Moi, morte à la fleur de l'âge un vingt-quatre novembre⁸⁹.

La narratrice-phénomène est un fantôme errant sur le cimetière où gît son corps. En se servant de la narration simultanée⁹⁰, elle raconte les événements qu'elle est en train d'observer. Elle surveille un homme qui pénètre dans la nécropole et qui se révèle être un intrus nécrophile entré pour violer son cadavre récemment enterré. La narration du fantôme qui est hors de son corps et semble n'être qu'un témoin des événements devient plus complexe dès que le fantôme, s'identifiant à la morte, décrit avec détails le viol :

⁸⁷ Ce type de narration apparaît aussi bien dans les nouvelles que dans les romans, notamment dans : *La Petite Fille aux araignées*, *Mon âme est une porcherie*, *Petite chanson dans la pénombre*, *Petit théâtre du brouillard*, *Géronime Hopkins attend le père Noël*.

⁸⁸ Cf. G. GENETTE : *Figures III...*, p. 225–267.

⁸⁹ A. DUGUËL : *Cadavre exquis*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 78.

⁹⁰ Gérard Genette distingue encore deux autres types de narration : ultérieure (le récit rétrospectif au passé) et intercalée (les deux récits – au passé et au présent – s'entremêlent). Cf. G. GENETTE : *Figures III...*, p. 225–267.

Quelque chose en moi se déchire. [...]

La tempête fait rage. Les reins mouvants m'honorent tant et plus. D'effarantes frénésies les font onduler, se détendre, onduler encore. Les plaintes de l'homme s'accordent aux mugissements du vent, au fracas de l'averse. Soudés par l'entrejambe, nos deux corps se convulsent.

L'espace d'un orgasme non partagé, je reprends un semblant de vie. Échauffée de l'intérieur par le jet saccadé, je perds un instant ma rigidité marmoréenne. En moi, pour la première fois, grouille le lait viril⁹¹.

Dans la nouvelle analysée, l'effet fantastique s'appuie sur le jeu entre les deux types de narration : autodiégétique et homodiégétique. Il est difficile de constater catégoriquement si dans cette nouvelle la narratrice est autodiégétique ou homodiégétique. Si au début, elle n'incarne que le rôle du témoin, à la fin elle semble tenir plutôt le rôle de celle qui raconte ce qui lui arrive – ce changement de perspective non seulement réduit la distance entre le personnage-femme et le lecteur, mais aussi, avant tout, éveille chez ce dernier les sentiments d'inquiétude et de compassion envers elle – victime du violeur.

La narration à la première personne s'effectue aussi dans *Arôme d'une nuit d'été* – le récit, sorte de rétrospection de la narratrice qui est, comme le lecteur l'apprend à la fin, également le fantôme. Cette nouvelle est un monologue-confession constitué de souvenirs de son dernier jour. Ces réminiscences l'aident à restituer progressivement les événements de sa vie et à découvrir qu'elle est victime d'Henri, son partenaire, qui l'a tuée :

Ce fut, si je ne m'abuse, ma dernière pensée de vivante.

Au fond, maintenant que j'y réfléchis... L'arôme entêtant qui m'emplit les narines, ne serait-ce pas celui du sang dans lequel je baigne depuis Dieu sait combien d'heures – ou de jours ?

À moins que...

⁹¹ A. DUGUËL : *Cadavre exquis*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 81–82.

Ne dit-on pas de la putréfaction qu'elle a la puanteur suave du lys fané ?⁹²

Il est également possible de trouver le monologue intérieur de la narratrice autodiégétique dans *Maman*. Elle est en même temps le personnage-femme qui s'est suicidée et inculpe sa propre mère de sa mort, ce qu'elle évoque déjà dans l'incipit du récit-monologue : « Ceci n'est pas un suicide, c'est un crime. J'accuse ma mère, Hélène Bourdin née Lescuire, décédée le 2 juin 1986 à l'âge de soixante-douze ans, de m'avoir assassinée »⁹³. Elle se sent victime de sa mère qui l'a tyrannisée et la perspective féminine de la narratrice l'aide à montrer la complexité de la relation difficile entre mère et fille :

Du plus loin que je me souviens, je me suis heurtée à son égoïsme. [...] Très tôt, je pris conscience de son abjection, de sorte que, presque à mon insu, mes choix furent contingentés par elle – mais a contrario. Elle était égoïste, égocentrique, imbue de sa personne ? Qu'à cela ne tienne : j'allais, moi, devenir humble et généreuse. Pétrie de préjugés ? Je serais libertaire, ouverte aux idées neuves, dénuée de toute forme d'a priori. Malveillante, médisante, intolérante, perfide ? J'aurais, pour autrui, un respect sans borne. Ainsi, donc, me modelai-je au fil des années en opposition totale avec elle – ce qui, l'on s'en doute, lui déplut⁹⁴.

Une confession similaire du personnage-femme apparaît dans *La Passeuse*. Adressé au père, le monologue de la narratrice est plutôt une lettre de suicide dans laquelle elle trahit *ante mortem* que sa relation avec la mère avait été douloureuse et difficile, car elle s'était sentie une enfant ni désirée ni aimée :

As-tu seulement soupçonné ce qu'elle éprouvait ? Et si c'est le cas – dans quelques rares instants de lucidité –, t'en es-tu soucié ?

⁹² A. DUGUËL : *Arôme d'une nuit d'été*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 124.

⁹³ A. DUGUËL : *Maman*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 212.

⁹⁴ Ibidem, p. 212–213.

Sa bouche, programmée pour la docilité, sa bouche disait oui.
Mais sa chair, ses nerfs, son sang hurlaient non. Sourd à ses pulsions, tu la prenais au mot. Ainsi suis-je née.
Je fus, durant trente-huit ans, le réceptacle de ses refus.
Le creuset de sa colère muette.
Le miroir de son invisible révolte.
Je sais.
J'ai toujours su. Dès l'instant de ma conception. Dans son utérus, je savais déjà. À son insu, elle avait fait de moi sa confidente.
J'ai entendu, heure après heure, jour après jour, trente-huit années durant, son lamento⁹⁵.

Les Portes du péché est aussi une nouvelle qui prend la forme d'un monologue dans lequel la narratrice aborde une relation compliquée mais, contrairement aux deux récits précédents, il ne s'agit pas d'une relation avec les autres, mais d'une relation qu'elle entretient avec son reflet dans le miroir, donc avec elle-même :

Bravant la désapprobation maternelle, je continuais donc impudemment à interroger le mercure, chaque fois que je passais devant un miroir. C'est-à-dire plusieurs fois par jour, et même davantage.
Je n'étais pas jolie, ceci explique cela. Le but de l'examen étant de me rassurer, non de faire naître en moi d'obscur convitises, je le jugeais salubre. J'avais tort⁹⁶.

La confession de la narratrice révèle un autre aspect de la vie du personnage-femme duguélien dont l'importance est fréquemment soulignée par l'écrivaine. C'est la relation qu'elle a avec son corps et sa beauté. Cette thématique revient dans son œuvre à plusieurs reprises et sous différentes formes⁹⁷.

Quant à la narratrice homodiégétique, elle n'apparaît, dans les œuvres analysées, qu'une seule fois. La narratrice homodiégétique

⁹⁵ A. DUGUËL : *La Passeuse*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 359.

⁹⁶ A. DUGUËL : *Les Portes du péché*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 454.

⁹⁷ Dans le chapitre suivant nous analyserons le lien entre le phénomène et l'apparence physique du personnage-femme.

des *Mémoires d'une aveugle* n'est qu'un personnage secondaire du récit. Elle est une observatrice extérieure (narratrice-témoin) d'événements inquiétants ; elle rapporte donc uniquement ce qu'elle entend et ce qu'elle voit, sans trahir aucune pensée ni aucun sentiment d'Aurore, personnage-femme observé. Ce qui est surprenant et inattendu dans ce récit, c'est sa fin : la narratrice, qui n'est que témoin des événements surnaturels, devient aussi, à la fin, victime du phénomène :

Couvrant les froissements soyeux de mes tortionnaires, j'entendais, comme en rêve, la voix d'Aurore implorer :

– Laissez-la, par pitié ! Je n'aimerai que vous, je le jure. Plus jamais je ne vous serai infidèle. Faites de moi ce que vous voudrez, mais je vous en supplie, ne la tuez pas !

La dernière image que je captai, avant que l'épingle à chapeaux me crève les yeux, fut le sourire du mannequin⁹⁸.

Dans la prose duguélienne, la narration à la première personne dévoile l'éventail des émotions et sentiments qui tourmentent la protagoniste. L'optique subjective de ce type de narration crée non seulement une complicité entre le personnage et le lecteur, mais facilite aussi « la participation plus 'directe' à l'aventure fantastique : il adopte le regard subjectif du *je* narrant et voit l'histoire par ses yeux »⁹⁹.

En parlant de la narratrice à la première personne, il faut aussi se pencher sur la nouvelle *In memoriam* qui est une sorte de biofiction¹⁰⁰,

⁹⁸ A. DUGUËL : *Mémoires d'une aveugle*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 20.

⁹⁹ R. BIZEK-TATARA : *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno...*, p. 333.

¹⁰⁰ La biofiction est une fiction littéraire de forme biographique qui présente soit la vie d'un personnage imaginaire soit la vie imaginaire d'un personnage réel. Cf. A. GEFFEN : « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine ». In : *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de B. BLANCKEMAN, A. MURA-BRUNEL, M. DAMBRE. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 305 ; A. GEFFEN : « La fiction biographique, essai de définition et de typologie ». *Otrante*, N° 16, 2004, p. 12. Peut-être serait-il aussi intéressant d'analyser l'œuvre d'Anne Duguël en se servant de la théorie de

car la narratrice autodiégétique y dévoile beaucoup de la vie de l'écrivaine. C'est une nouvelle dans laquelle nous pouvons suivre les traces de l'écrivaine : l'action se déroule à Ixelles, où Duguël vivait avec ses parents, dans une librairie – un endroit très cher à l'écrivaine lorsqu'elle était adolescente. De plus, la protagoniste-narratrice y mentionne tous les auteurs qui l'ont influencée et qu'elle considère comme importants pour son œuvre : Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Jean Ray, Michel de Ghelderode, Arthur Rimbaud, Jacques Prévert, Colette¹⁰¹. Ce récit est aussi une sorte d'aveu de ce que signifie l'écriture pour l'écrivaine et le rôle qu'elle joue pour elle :

Alors, j'ai compris où était mon devoir.

J'ai sorti mon stylo. Je me suis assise devant le petit bureau, au fond de la pièce. Surplombé de sa lampe. J'ai allumé cette lampe, studieux fanal. Et l'un après l'autre, j'ai entrepris de réécrire les livres¹⁰².

Cependant, il serait erroné de partager l'avis de Todorov prétendant que les récits à la troisième personne s'éloignent du fantastique, car, comme l'a déjà observé Joël Malrieu :

[...] s'il est vrai que la plupart des récits fantastiques sont en effet rédigés à la première personne, il en est trop, et non des moindres, où la narration s'exerce à la troisième, pour que l'on puisse les considérer comme de négligeables exceptions.

Le choix de tel ou tel mode narratif est avant tout le reflet de préoccupations et d'enjeux différents, tant moraux que littéraires, dont le fantastique a constitué pendant un siècle un terrain privilégié¹⁰³.

En parlant du néofantastique, Katarzyna Gadomska conteste aussi l'optique todorovienne et partage plutôt le point de vue de Malrieu :

Philippe Lejeune consacrée à l'autobiographie et au roman autobiographique. Cf. PH. LEJEUNE : *Le pacte autobiographique*. Paris, Armand Colin, 2004, p. 7–45.

¹⁰¹ Cf. A. DUGUËL : *In memoriam*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 182.

¹⁰² Ibidem, p. 186.

¹⁰³ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 132.

Pourtant, certains textes néofantastiques contredisent à cette opinion. Le narrateur hétérodiégétique raconte également le surnaturel, lui assurant souvent une plus grande objectivité et une plus grande crédibilité que ne le fait le narrateur homodiégétique¹⁰⁴.

Dans l'œuvre duguélienne, le narrateur hétérodiégétique¹⁰⁵ intervient à maintes reprises¹⁰⁶ et son rôle ne peut pas être négligé. C'est un narrateur qui, en se tenant à l'écart, se limite à relater des événements auxquels il ne participe pas, restant invisible¹⁰⁷. La narration hétérodiégétique est très traditionnelle : celui qui raconte est omniscient et contrôle entièrement l'univers du personnage. Toutefois, il est possible que, pour montrer le point de vue d'un personnage ou les émotions qui l'assaillent, le narrateur ait recours, dans certains récits, à la focalisation interne qui illustre très bien l'état émotionnel des personnages, en dévoilant leurs déséquilibres et inquiétudes, car « le fantastique n'est rien d'autre que le récit de ce regard et de cette souffrance »¹⁰⁸. Ce type de focalisation qui « réduit la distance entre le narrateur et le personnage, permet au lecteur de pénétrer dans la conscience du héros, de saisir 'de l'intérieur' ses émotions et ses pensées »¹⁰⁹. Cette focalisation émerge dans plusieurs récits duguéliens, et ses exemples les plus représentatifs sont présentés dans le tableau 4.

¹⁰⁴ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 223–224.

¹⁰⁵ Cf. G. GENETTE : *Figures III...*, p. 251–254.

¹⁰⁶ Le narrateur à la troisième personne apparaît, entre autres, dans les romans *Le Corridor*, *Gargouille*, *Asylum*, *Bloody Mary's Baby*. Il est également présent dans les nouvelles dont nous ne citons dans notre analyse que les plus importantes : *Santa Maria de la Soledad*, *Noce transie*, *Nuits de Chine*, *Benvenuto*, *Âge de cendre*, *Le Cagibi*, *Little Alice*, *Le chien qui rit*, *La Joconde de bronze*, *Un berceau d'organdi bleu*.

¹⁰⁷ Le narrateur assume la fonction narrative de façon implicite.

¹⁰⁸ N. PRINCE : *Le fantastique...*, p. 87.

¹⁰⁹ R. BIZEK-TATARA : *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno...*, p. 329.

Tableau 4

La focalisation interne dans les récits duguéliens

Titre de la nouvelle ou du roman duguélien	Exemple de la focalisation interne
<i>Le Corridor</i>	Affolée, elle n'a qu'une seule idée en tête: fuir. Quitter ce lit, cet homme qui l'accuse, le cauchemar de la réalité. Et courir vers l'Amour. Se réfugier contre l'enfant qui occupe toutes ses pensées, capte toutes ses énergies, l'enfant auquel elle appartient avec véhémence et emportement, à l'exclusion de tout autre. À l'exclusion, surtout, de celui-là qui la regarde, et qui se prétend son mari ^{a)} .
<i>Santa Maria de la Soledad</i>	– Élodie ne te manque pas ? Élodie... Bien sûr que si. Enfin... non. En évoquant sa fille, Malou se sent fondre. Et en même temps, une sourde irritation l'envahit. [...] Nerveusement, Malou entortille autour de son doigt les bretelles de sa salopette. Quel est ce rôle dont on l'affuble comme d'une défroque mal fagotée ? Jalouse de sa fille, je vous demande un peu ! ^{b)}
<i>Noce transie</i>	Qu'est-ce qui m'a pris ? Pourquoi ai-je acheté ce navet ? J'ai horreur des romans, surtout ceux de cette sorte : mélodrames de bas étage, puant la médiocrité à plein nez. [...] Mais qu'est-ce qui m'a pris, sacrebleu ? Pourquoi ai-je craqué ? Quelle pulsion inconsciente s'est emparée de moi ? Le cri, sans doute. Oui, c'est le cri, le coupable. Sûrement, c'est le cri. Le même depuis trente ans ^{c)} .

a) A. DUGUËL : *Le Corridor...*, p. 175.b) A. DUGUËL : *Santa Maria de la Soledad*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 103–105.c) A. DUGUËL : *Noce transie*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 33.

La focalisation interne favorise la pénétration de la psychologie du personnage. Elle dévoile les pensées et les sentiments du personnage-femme et, par l'intermédiaire de ce qu'il pense et ressent, elle permet de découvrir progressivement le sens (ou, au contraire, le manque de sens) des événements qui se produisent. Il se peut que cette focalisation crée même une sorte d'inquiétude éveillée par la dissonance entre le monde intérieur du personnage-femme,

ses pensées et sentiments, et le monde extérieur qui l'entoure – *Le Corridor* en est le meilleur exemple : le narrateur présente d'un côté l'impuissance de Barbara en catatonie, emprisonnée dans les abîmes de son esprit maladif, et de l'autre le désespoir de son mari qui la voit malade :

Où aller ? Comment sortir d'ici ? Comment échapper à ce monde de fantasme où elle erre, et où plus rien ne la retient. [...]

« Patrick ! Patrick, au secours ! » [...]

« Elle essaie de nous faire comprendre quelque chose, dit Patrick, j'en suis sûr ; j'ai vu remuer ses lèvres. »

[...]

« Fausse alerte, mon pauvre vieux.

– Non, s'obstine Patrick, je l'ai entendue. Je crois bien qu'elle a prononcé mon nom. »

[...]

Dans un sanglot, Patrick : « Alors, aucun espoir d'amélioration ?

– Non... Son esprit bat la campagne », répond Alain d'une voix morne¹¹⁰.

De plus, ce type de focalisation facilite la naissance de l'hésitation todorovienne. Les deux points de vue, de Barbara et de son mari, Patrick, qui sont complètement différents, suscitent l'incertitude du lecteur qui ne sait plus lequel est conforme à la vérité et laquelle des explications des événements surnaturels est pertinente.

Entre chien et louve est le dernier texte duguélien dont la narration paraît intéressante, surtout du point de vue féminin, quoiqu'elle ne soit pas nouée par la narratrice. Dans ce roman, deux narrations s'alternent dans les chapitres consécutifs. La première est une narration traditionnelle à la troisième personne. Le narrateur omniscient se focalise sur la vie d'Astrid en lui cédant parfois la place pour qu'elle puisse dévoiler, lors de ses monologues au chien, les moments douloureux de sa vie et ses sentiments envers son mari récemment décédé :

¹¹⁰ A. DUGUËL : *Le Corridor...*, p. 188–189.

« Encore, pendant toutes les années où il a travaillé, c'était supportable. Il partait tôt, rentrait tard. Il n'avait que la nuit pour *koukou-nié*, ou le matin au réveil. Ça me laissait toute ma journée à moi. J'étais seule, bien sûr, trop seule, mais en paix. Je pouvais m'occuper, rêver à ma guise, sans qu'on me cherche, qu'on me palpe, qu'on me sollicite constamment. Mais quand il a pris la retraite... » Elle a un geste signifiant : « La catastrophe ! », les deux bras levés, théâtralement au-dessus de la tête¹¹¹.

La deuxième narration est à la première personne, mais le narrateur est Jean, son mari qui, après sa mort, s'est réincarné en chien :

J'ABOIE.

[...] Mais... Mais... Mais... Non, c'est impossible, je rêve. [...] Il me suffit d'attendre.

Je pose la tête à plat sur mes pattes, dans une attitude qui m'est familière – familière ?? – et, pétrifié, j'attends le matin. [...]

Reprenons tout depuis le début. Qui suis-je ?

Je suis... Oui, ça me revient maintenant. Je suis un chien errant, un chien libre. Jamais aucun humain, fût-il une femme – ma femme ! – n'a eu de pouvoir sur moi¹¹².

L'introduction de la pluralité de voix narratives crée dans le roman la « polyphonie » narrative bakhtinienne¹¹³ qui permet de l'enrichir de deux perspectives : féminine et masculine, et d'y présenter deux visions du mariage, celle de la protagoniste et celle de son mari, qui sont tout à fait différentes :

« Après, Jean a pris sa retraite... », ajoute songeusement Astrid. Rassérénié, j'abandonne mon museau à ses doigts. Ces huit années d'osmose me reviennent, comme une bouffée de parfum rare. À deux, plus d'ennui, plus de solitude ! Plus de prison ! Je pousse un couinement d'impatience : des lèvres sombres usées par mes

¹¹¹ A. DUGUËL : *Entre chien et louve...*, p. 145.

¹¹² Ibidem, p. 19–20.

¹¹³ Cf. M. BAKHTINE : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

baisers vont enfin tomber les mots que j'attends, l'évocation émue de nos douces heures communes !

« ... et ça a été encore pire ! »

J'arrête de couiner, un bloc de glace dans le cœur¹¹⁴.

La narration masculine souligne donc la complexité du mariage, en présentant les différents points de vue des mariés, et montre, paradoxalement, l'aspect féministe du roman. La présence du chien, le deuxième narrateur du texte, permet non seulement d'introduire la narration masculine, mais aussi de déclencher les souvenirs d'Astrid. Sans lui, elle ne raconterait sa vie à personne et le lecteur ignorerait la tyrannie qu'elle subissait dans sa relation avec Jean.

Dans la prose duguélienne, le narrateur, conformément à l'opinion todorovienne¹¹⁵, peut dire « je ». La narration homodiégétique permet à l'écrivaine d'y introduire les émotions les plus profondes du personnage-femme et rend l'acte de la narration beaucoup plus intime. Ce type de narration est aussi l'occasion de transmettre la perspective féminine concernant plusieurs aspects de sa vie comme la maternité, les relations avec les hommes ou les moments difficiles et douloureux qu'elle a vécus.

Toutefois, l'écrivaine introduit également la narration hétérodiégétique qui n'est pas si répandue dans le fantastique classique. Il est à noter que cette narration n'est pas dépourvue de perspective personnalisée et qu'elle reste en corrélation avec les différentes perspectives des protagonistes. La focalisation interne donne la possibilité de montrer la complexité psychologique de l'héroïne. En conséquence, « le récit fantastique, même rédigé à la troisième personne, se présente comme l'expression d'une subjectivité parmi d'autres »¹¹⁶.

L'introduction de deux narrateurs dans le roman *Entre chien et louve* constitue aussi une astuce très intéressante, car une telle manipulation permet de montrer une relation difficile entre la femme et l'homme, de deux perspectives différentes : féminine et masculine.

¹¹⁴ A. DUGUËL : *Entre chien et louve...*, p. 78–79.

¹¹⁵ Cf. T. TODOROV : *Introduction à la littérature fantastique...*, p. 87.

¹¹⁶ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 135.

Quoique la narration duguélienne n'apporte pas de changements significatifs à la perception du (néo)fantastique, il est à souligner qu'elle est assez complexe et diversifiée sur le plan formel et le fait que le narrateur est une femme permet à l'écrivaine d'aborder les sujets féminins d'une manière plus naturelle. La narratrice, homodiégétique ou hétérodiégétique, se penche sur les relations compliquées qu'elle entretient avec sa mère et son partenaire ou avec elle-même. De plus, elle accentue souvent le rôle des sentiments et des émotions de la protagoniste en dévoilant également ses secrets et pensées les plus intimes.

5. La lectrice

Les sous-chapitres précédents qui présentent la protagoniste et la narratrice duguéliennes montrent à quel point leur sexe influence la prose d'Anne Duguël et l'enrichit d'un aspect purement féminin. La présence de la femme, non seulement en tant que protagoniste et narratrice, mais aussi en tant que lectrice, agit sur le phénomène (néo)-fantastique, caractérisé dans le chapitre suivant, et sur la réception du (néo)fantastique. C'est pourquoi, il est juste d'examiner aussi la lecture et la personne de la lectrice dans le contexte de son sexe.

Comme l'a remarqué judicieusement Marek Wydmuch, la réception du fantastique dépend aussi, dans une certaine mesure, du lecteur, de sa façon de penser et de sa compréhension du monde qui l'entoure¹¹⁷. Si nous tenons compte du fait que « le lecteur commence sa lecture en s'identifiant au héros du roman. C'est celui-ci qui, en nous prêtant son point de vue, constitue l'unique voie d'accès au fantastique »¹¹⁸. La perception de la réalité par les hommes et les femmes est, en raison de leur sexe, différente¹¹⁹; la réflexion sur la

¹¹⁷ Cf. M. WYDMUCH : *Gra ze strachem*. Warszawa, Czytelnik, 1975, p. 35.

¹¹⁸ J.-P. SARTRE : « 'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage ». In : *IDEM : Situations I*. Paris, Gallimard, 1975, p. 133.

¹¹⁹ Cf. P.M. SPACKS : *The Female Imagination*. New York, Knopf, 1975, p. 5. Lise Pelletier, en se référant à l'opinion de Patricia M. Spacks, observe que « si d'une part la réalité littéraire équivaut à ce qui est communément admis dans

lectrice et la lecture féminine du néofantastique duguélien est d'autant plus pertinente.

En évoquant la lectrice, n'oublions pas que la prose néofantastique d'Anne Duguël peut être considérée comme une littérature féminine et qu'elle s'inscrit au concept de l'écriture féminine. Rappelons qu'Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva soulignent un lien étroit entre l'écrivaine et son écriture. En plus, certains critiques, envisageant la littérature du point de vue féministe, remarquent que l'écriture féminine, en raison de sa féminité, est indissociablement liée à la lectrice¹²⁰. Par conséquent, il est même possible de dire que la critique littéraire féministe est née avec la lectrice¹²¹, car elle « instaure [...] un rapport d'identification entre celle qui a écrit le texte de fiction et celle qui le lit »¹²². C'est pourquoi, si Luce Irigaray introduit le concept du parler-femme¹²³ en analysant la création littéraire féminine, nous sommes d'avis qu'il est également possible d'introduire, en parlant de la lecture féminine, la notion du lire-femme qui repose en particulier sur la féminité de la lectrice.

Si la critique littéraire féministe commence à étudier dans les années 1970 les stratégies de la lecture, il convient de rappeler que l'intérêt pour l'esthétique de la réception du texte littéraire apparaît déjà

la culture et que d'autre part, hommes et femmes vivent dans des cultures distinctes, [...] il n'y aurait alors pas qu'une réalité du lecteur ou de la lectrice mais deux réalités différentes : celles des hommes et celle des femmes ». L. PELLETIER : *Le récit fantastique féminin*. Québec, GREMF Université Laval, 1990, p. 68.

¹²⁰ Cf. K. KŁOSIŃSKA : *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, p. 473. C'est en particulier la gynocritique (« gynocritics » selon la notion introduite par Elaine Showalter en 1979) qui analyse les textes écrits par les femmes et s'intéresse, entre autres, à leur réception féminine. Cf. E. SHOWALTER : « Towards a Feminist Poetics ». In : *Woman Writing and Writing about Women*. Edited by M. JACOBUS. Londres, Croom Helm, 1979, p. 22-41.

¹²¹ Cf. K. KŁOSIŃSKA : *Feministyczna krytyka literacka...*, p. 473.

¹²² G. CASTRO : « La critique littéraire féministe : une nouvelle lecture du roman féminin ». *Revue française d'études américaines*, N° 30 : *Les femmes écrivains aux États-Unis*, 1986, p. 402.

¹²³ Cf. L. IRIGARAY : *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal, Pleine Lune, 1981, p. 49.

à la fin des années 1960. Des théoriciens comme Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser appartenant à l'École de Constance¹²⁴, Umberto Eco¹²⁵,

¹²⁴ Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser se penchent les premiers sur le lecteur et la lecture et proposent de mettre « le lecteur (plus particulièrement la relation texte/lecteur) au cœur de leurs recherches » (F. PILLET : « Que reste-t-il de l'École de Constance ? ». *Études germaniques*, N° 263, 2011, p. 763). L'« esthétique de la réception » de Jauss, développée au début des années 1970, s'intéresse à la portée historique de la réception. D'après Jauss, l'histoire de la littérature ne peut pas être réduite à une histoire des auteurs et de leurs œuvres, car une œuvre d'art, donc aussi une œuvre littéraire, ne se réalise et n'assure son existence qu'à travers un public : « Seule la médiation du lecteur fait entrer l'œuvre dans l'horizon d'expérience mouvant d'une continuité » (H.R. JAUSS : *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 2015, p. 169). Quant à Iser, sa théorie de 1976 se concentre avant tout sur le lecteur particulier, impliqué par le texte, et l'effet que le texte fait sur lui. Son « lecteur implicite » est un lecteur qui « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu » (W. ISER : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Liège, Mardaga, 1995, p. 70). Toutefois, quoiqu'un tel lecteur réagisse subjectivement à la lecture, des parcours de lecture sont imposés par le texte et identiques pour chaque lecteur.

¹²⁵ Dans son ouvrage *Lector in fabula* (1979), Umberto Eco propose le concept du Lecteur Modèle qu'il définit comme « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (U. Eco : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 80). Le Lecteur Modèle est donc un lecteur idéal qui s'inscrit parfaitement aux exigences explicites et implicites d'un texte littéraire. Qui plus est, c'est l'auteur qui présuppose toutes les compétences du lecteur (à savoir : la connaissance du dictionnaire, les règles de corréférence, le repérage des sélections contextuelles et circonstancielles, la connaissance de l'hypercodage rhétorique et stylistique, la familiarité avec les scénarios communs et intertextuels et la compétence idéologique) : « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (U. Eco : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs...*, p. 71).

Jaap Lintvelt¹²⁶, Philippe Hamon, Michel Otten¹²⁷, Michel Picard¹²⁸ et Vincent Jouve¹²⁹ s'aperçoivent que l'étude d'une œuvre littéraire qui ne prend pas en considération la personne du lecteur est imparfaite et insatisfaisante. Ce n'est plus le rapport texte/auteur mais la relation texte/lecteur qui devient plus intéressante pour l'analyse littéraire,

¹²⁶ Jaap Lintvelt, dans *Essai de typologie narrative* (1981), introduit le concept du «lecteur abstrait» qui paraît être un équivalent du «lecteur implicite» d'Iser. Comme le lecteur implicite, le «lecteur abstrait fonctionne d'une part comme image du destinataire présumé et postulé par l'œuvre littéraire, et d'autre part comme image du récepteur idéal, capable d'en concrétiser le sens total dans une lecture active» (J. LINTVELT : *Essai de typologie narrative*. Paris, José Corti, 1981, p. 18).

¹²⁷ Dans les années 1980, Philippe Hamon et Michel Otten développent les analyses sémiologiques de la lecture et étudient l'acte de lecture à partir du détail du texte. C'est en particulier Michel Otten qui, en essayant de synthétiser son modèle d'analyse et s'approchant en conséquence aux systèmes d'Iser et d'Eco, «propose [...] d'appréhender l'activité lectrice à travers trois champs précisément circonscrits : le texte à lire, le texte du lecteur, le rapport du texte au lecteur» (V. JOUVE : *La lecture*. Paris, Hachette, 1993, p. 6).

¹²⁸ Michel Picard, en reprochant à ses prédécesseurs une analyse détachée de la réalité et en considérant des modèles du lecteur insuffisants et artificiels, propose un nouveau type de lecteur, un individu de chair et d'os : un lecteur réel qui est avant tout un être psychologique et qui saisit le texte littéraire avec son intelligence, ses inclinations, sa culture, son inconscient et ses déterminations socio-historiques. Il spécifie trois instances fondamentales du lecteur : le «liseur», le «lu» et le «lectant». Le liseur «maintient sourdement, par ses perceptions, son contact avec la vie physiologique, la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité». Le lu, c'est l'inconscient du lecteur qui réagit à «des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, [...] du principe du plaisir», «jusqu'aux limites du fantasme». Le lectant, c'est un lecteur critique qui apprécie la complexité de l'œuvre. Il «fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir» (M. PICARD : *La lecture comme jeu*. Paris, Minuit, 1986, p. 214).

¹²⁹ Dans *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Vincent Jouve propose une perspective du lecteur qui est similaire à celle de Picard mais contient quelques modifications significatives. Jouve renonce au concept de «liseur», modifie les définitions du «lectant» et du «lu» et introduit le nouveau concept, celui du «lisant». Ces trois concepts seront analysés plus tard. Cf. V. JOUVE : *La lecture...*, p. 35.

car chaque œuvre littéraire implique la présence corrélatrice du texte et du lecteur :

[...] le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus. Désormais on ne devrait plus parler d'œuvre que lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur¹³⁰.

Tzvetan Todorov, en admettant la justesse de l'hypothèse iserienne qui concerne l'implication du lecteur dans le texte, constate que « le fantastique implique [...] une intégration du lecteur au monde des personnages »¹³¹ et que « [l]a perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages »¹³². L'opinion de Todorov semble juste et il est donc approprié d'accepter l'existence d'un lecteur implicite¹³³ inscrit dans le texte. Toutefois, il faut être conscient que la perception du texte par la lectrice est différente de celle du lecteur et, par conséquent, il est important d'étudier en quoi consiste cette différence de la réception d'un texte littéraire.

Chaque lecture s'appuie sur la curiosité : « Le lecteur, lorsqu'il ouvre le livre, est en quête de quelque chose. Le roman existe pour combler un manque, une absence »¹³⁴. Il est toutefois à souligner que deux types de lecture – masculine et féminine – sont reconnus par la critique. Dans le cas du néofantastique d'Anne Duguël, sa lecture masculine est la recherche d'un divertissement. Quant à sa lecture féminine, elle devient une sorte de dialogue entre l'auteure et la lectrice, qui implique leur expérience en tant que femmes¹³⁵.

¹³⁰ W. ISER : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique...*, p. 49.

¹³¹ T. TODOROV : *Introduction à la littérature fantastique...*, p. 35.

¹³² Ibidem, p. 36.

¹³³ Cf. W. ISER : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique...*, p. 70.

¹³⁴ V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF, 1998. Kindle Edition, Kindle Locations 1268–1269.

¹³⁵ Notons pourtant que la lecture d'une femme peut être une lecture masculine. Comme le remarque Jonathan Culler, une femme peut lire de la même

La lecture masculine du (néo)fantastique est avant tout «un jeu avec la peur»¹³⁶. C'est en particulier Marek Wydmuch et Magdalena Wandzioch qui accentuent l'importance de l'aspect ludique du fantastique. Wydmuch souligne que le lecteur, lors de la lecture du fantastique, a la possibilité de goûter et de jouer avec la peur, mais il peut le faire à ses propres conditions : quand et où il veut¹³⁷. Quant à Wandzioch, elle observe que «[p]armi d'innombrables ouvrages littéraires à fonction ludique il y a un type particulier – le récit fantastique [...] qui se propose d'amuser le lecteur en lui faisant peur [...]»¹³⁸.

Comme le remarquent Gilbert Millet et Denis Labbé, le (néo)-fantastique est un genre littéraire qui «est un échange, un passage de témoin entre les angoisses des personnages, et à travers eux de l'auteur, et celles du lecteur»¹³⁹ ; son objectif est donc d'inquiéter et de bouleverser le lecteur¹⁴⁰. Si le lecteur implicite du (néo)fantastique se décompose en trois régimes : le «lectant», le «lisant» et le «lu»¹⁴¹, c'est

manière qu'un homme : «reading as a woman is not necessarily what occurs when a woman reads: women can read, and have read, as men» (J. CULLER : *On deconstruction*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983, p. 42). C'est surtout visible dans le cas des textes masculins qui imposent à la femme une lecture masculine. La femme peut toutefois les relire en tant que femme et s'opposer à leur masculinité en changeant leur compréhension : «les femmes ne lisent pas en tant que femmes mais 'are expected to identify with a masculine experience and perspective which is presented as a human one' – c'est-à-dire qu'elles s'accordent avec les caractéristiques mâles contre leurs propres intérêts. [...] Les femmes aujourd'hui font face à ce problème et tâchent de créer un nouveau type d'expérience de la lecture pour les hommes autant que pour femmes [...]» (CH. BROOKE-ROSE : «Problématique de la réception». *Revue française d'études américaines*, N° 30 : *Les femmes écrivains aux États-Unis*, 1986, p. 395).

¹³⁶ R. CAILLOIS : «Fantastique». In : *Encyclopaedia Universalis*. Kindle Edition, Kindle Location 449.

¹³⁷ Cf. M. WYDMUCH : *Gra ze strachem...*, p. 47–48.

¹³⁸ M. WANDZIOCH : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, p. 16.

¹³⁹ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique*. Paris, Belin, 2005, p. 9.

¹⁴⁰ Cf. G. PONNAU : *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, PUF, 1987, p. V.

¹⁴¹ Dans *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Vincent Jouve propose trois régimes fondamentaux du lecteur : le «lectant» qui est conscient que le texte est avant tout une construction qui nécessite un architecte-auteur ; le «lisant» qui

le « lisant », « cette part du lecteur piégée par l'illusion référentielle qui considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant »¹⁴², qui se réalise pleinement dans la lecture masculine du (néo)fantastique. Le lecteur sait qu'« [i]l lui est loisible à tout moment de refermer le livre et de se séparer matériellement et cognitivement de l'objet de sa peur construite »¹⁴³, car « le plaisir que l'on prend à avoir peur est toujours fondé sur la certitude qu'en fin de compte on n'aura jamais à y succomber »¹⁴⁴. La lecture masculine du (néo)-fantastique est donc un jeu avec la peur, un jeu intellectuel, car il est impossible de présupposer que l'univers textuel existe réellement. Ce type de lecture permet au lecteur de se délecter de la peur, puisqu'il est conscient que cette peur est fausse. En conséquence, malgré « un état affectif et émotionnel que le lecteur ressent [...] : la terreur, l'effroi, le sentiment de malaise, de dégoût parfois, d'inquiétude excessive presque toujours »¹⁴⁵, il ne se sent pas menacé par la peur.

Quant à la lecture féminine, elle se réalise avant tout au niveau du « lu », car la lectrice y retrouve « une image de ses propres fantasmes »¹⁴⁶ et, par la lecture, satisfait certaines de ses pulsions inconscientes. La lecture féminine devient donc « la relation du sujet à lui-même, du moi à son inconscient. L'intérêt du lecteur pour les scènes de violence ou d'amour réactiverait ainsi le voyeurisme infantile ; la volonté de puissance des héros de roman parlerait à nos désirs enfouis »¹⁴⁷.

La lectrice peut trouver des scènes de violence dans les textes duguéliens¹⁴⁸, mais, selon nous, les textes dans lesquels l'auteure

saisit l'univers textuel pour lui-même ; le « lu » à travers la lecture tente de satisfaire ses pulsions inconscientes et ses fantasmes. Cf. V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, Kindle Locations 1118–1295.

¹⁴² V. JOUVE : *La lecture...*, p. 36.

¹⁴³ W. SOFSKY : *Traité de la violence*. Paris, Gallimard, 1998, p. 97.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ N. PRINCE : *Le fantastique...*, p. 33–34.

¹⁴⁶ V. JOUVE : *La lecture...*, p. 36.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ La violence envers les femmes est abordée, entre autres, dans : *Arôme d'une nuit d'été*, *Entre chien et louve*, *Petite chanson dans la pénombre*, *Cadavre exquis*.

aborde la thématique de la sexualité féminine¹⁴⁹ illustrent le mieux la réalisation de son « lu ». Parmi ces textes il y a, entre autres, le roman *Mon âme est une porcherie*¹⁵⁰ qui décrit des scènes d'autoérotisme de la protagoniste :

Terrassée par le chagrin, j'avais sombré dans le sommeil sans même m'en rendre compte. [...] D'abord, j'ai pas très bien compris. Est-ce que ma peau se mettait à me faire plaisir toute seule ? Je ne m'étais pas déshabillée, et tout se passait sous mes vêtements. Des sensations ahurissantes, inouïes, mille fois plus fortes que tout ce que j'avais éprouvé jusque-là. Et pourtant, j'étais seule, bien seule. [...] S'il y avait eu quelqu'un près de moi, je l'aurais su¹⁵¹.

Le Corridor présente la jouissance féminine d'une perspective surnaturelle :

Les yeux bouclés à double tour, Barbara se délecte. Au-dessus d'elle, un corps actif. En elle, des myriades d'impressions. Vertige. Vertige. L'attente du plaisir se prolonge, le point extrême où on bascule n'est pas loin. Que se passe-t-il en nous, dans l'anti-chambre de l'orgasme ?¹⁵²

¹⁴⁹ À ce propos voir : *Le Corridor*, *La Belle et la Bête*, *La Fauve*, *Mon âme est une porcherie*.

¹⁵⁰ Dans ce roman, il est également possible de retrouver des descriptions de rapports sexuels de la protagoniste qui ressemblent à un viol, qui unissent donc la sexualité et la violence : « Mes cuisses se sont ouvertes d'elles-mêmes. Quelque chose m'a touché dans les poils, puis s'est poussé maladroitement vers l'intérieur de moi. J'ai crié parce que j'avais mal, mais j'ai pas résisté. Au contraire, mon bassin est parti à la rencontre du truc. Ça s'est fait tout seul, sans mon consentement. Mon corps avait pris les commandes, et ce que j'en pensais n'avait plus d'importance. En quelque sorte, je n'étais pas concernée » (GUDULE : *Mon âme est une porcherie*. In : EADEM : *Le Club des petites filles mortes*. Paris, Bragelonne, 2008, p. 403).

¹⁵¹ Ibidem, p. 367.

¹⁵² A. DUGUËL : *Le Corridor...*, p. 17.

La lecture féminine peut être aussi considérée comme un dialogue intime entre l'auteure et la lectrice. L'auteure partage son texte avec la lectrice, texte dans lequel se trouvent ses propres expériences, ses sentiments et ses pensées, pour entrer dans une relation avec elle¹⁵³. Dans une interview, Anne Duguël aborde également ce problème :

Il est évident que les fantasmes engendrés par l'amour que je porte à mes enfants et à mes petites-filles nourrissent mes romans ! D'ailleurs, dans certains d'entre eux, je me mets carrément en scène. Je pense à *Poison*, par exemple, [...] où je sers de modèle au personnage de Maud. À l'époque où j'ai écrit ce livre, ma fille avait quinze ans. Or, la fille de Maud disparaît, et elle craint le pire. Durant plusieurs chapitres, ses affres sont ainsi décrites « de l'intérieur ». Ce sont très exactement celles que j'aurais éprouvées dans une situation semblable !¹⁵⁴

Ainsi, grâce à une relation personnelle que l'auteure entretient avec son texte, la lectrice peut s'identifier plus facilement à elle. Une telle relation proche entre l'auteure, le texte et la lectrice est possible, puisque, comme le remarque Patricia P. Schweickart, si les hommes se définissent par l'individualisation et la séparation des autres, les femmes se reconnaissent et se définissent par l'appartenance et les relations avec les autres¹⁵⁵. Cette différence entre les hommes et les femmes est aussi accentuée par Anne Duguël dans le roman *Le Corridor*, lorsqu'elle parle de la relation de Patrick et Barbara :

Le passé de Patrick, on en parle rarement, pour ainsi dire jamais. Et simplement par flashes évasifs. Les choux, les betteraves, j'étais un gamin arriéré. Puis on passe à autre chose. Jamais de

¹⁵³ Cf. K. KŁOSIŃSKA : *Feministyczna krytyka literacka...*, p. 541–549.

¹⁵⁴ S. PERRAUD : *Interview de Gudule*. Gudule.eklablog.com, le 08.03.2010. Disponible sur : <http://gudule.eklablog.com/interview-a109182528> (consulté le 10.05.2019).

¹⁵⁵ Cf. P.P. SCHWEICKART : « Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading ». In : E.A. FLYNN, P.P. SCHWEICKART : *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1986, p. 628.

souvenirs précis, de séquences prolongées où se raconter tient de l'aventure, de ces bains narcissiques où l'on entraîne l'autre dans des foisonnements d'images et dont on ressort ébloui, ayant partagé, par la magie de l'évocation, l'intemporelle subjectivité de la mémoire.

Barbara, en revanche, est transparente. Elle adore sauter à pieds joints dans hier. Quand j'étais petite... Narration intimiste et naïve qu'un évènement similaire, un objet évocateur, un morceau de musique, extraient de l'oubli et propulsent au grand jour¹⁵⁶.

Un autre aspect lié à la lecture féminine est la corporalité de l'écriture féminine. Puisque l'écriture féminine est corporelle et s'appuie sur la nature féminine, la lectrice, en lisant un texte féminin, tente d'y retrouver sa propre image : « [...] si ce n'est pas toujours soi-même qu'on lit dans le récit, c'est toujours soi-même qu'on cherche à lire, à retrouver, à situer »¹⁵⁷. Adrienne Rich, dans son article *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, souligne que dans le cas de la lectrice, ce qui l'incite à la lecture, c'est la volonté de se (re)connaître et de retrouver sa propre identité¹⁵⁸. Puisque « le fantastique moderne est une couleur de l'esprit, un état d'âme »¹⁵⁹, sa recherche à travers la lecture du néofantastique duguélien se manifeste possible.

Cette quête de soi de la femme dans la lecture est avant tout possible grâce à sa propre expérience. L'expérience féminine se révèle être l'un des éléments constitutifs de la lecture féminine, ce qu'accentue, au début des années soixante-dix, la critique féministe¹⁶⁰ : « But we need to ask much more searchingly what we want to know and how we can find answers to the questions that come from our [femi-

¹⁵⁶ A. DUGUËL : *Le Corridor...*, p. 12–13.

¹⁵⁷ V. JOUVE : *L'effet-personnage dans le roman...*, Kindle Locations 1273–1274.

¹⁵⁸ A. RICH : « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision ». In: *College English*, Vol. 34, No. 1 : *Women, Writing and Teaching*, 1972, p. 18–30.

¹⁵⁹ J.-P. ANDREVON : « Préface ». In : *L'Oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël, 1980, p. 12.

¹⁶⁰ Cf. K. KŁOSIŃSKA : *Feministyczna krytyka literacka...*, p. 476 ; A. BURZYŃSKA : « Feminizm ». In : A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI : *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków, Znak, 2006, p. 399.

nine – A.L.] experience »¹⁶¹. La critique féministe qui s'oriente vers la réception « fait appel à l'expérience comme une *donnée*, qui peut fonder ou justifier une lecture. Dans ce genre de critique les lecteurs-femmes sont censés s'identifier aux problèmes des personnages-femmes »¹⁶².

Comme le texte littéraire « doit se développer dans le prolongement de l'horizon d'expérience du lecteur auquel le texte est destiné »¹⁶³, l'expérience de la lectrice s'avère très importante pour la lecture du néofantastique d'Anne Duguël. Si le (néo)fantastique est un genre littéraire qui s'appuie sur l'indétermination et le processus de détermination, l'expérience féminine de la lectrice rend la réception du texte duguélien plus facile, car elle lui permet de remplir les « blancs » du texte dont parle Iser :

Lorsque les blancs créent dans le texte une discontinuité, ce processus se développe pleinement dans l'imagination du lecteur. Nous avons vu, à propos de la formation des représentations, que les schémas du texte, en plus d'évoquer chez le lecteur un certain savoir, lui présentent certaines informations grâce auxquelles l'état de faits dont il est question (s'il n'est pas donné) peut être représenté¹⁶⁴.

Dans le cas du néofantastique duguélien, la lectrice est mieux capable que le lecteur de « remplir les lacunes du texte par des images mentales »¹⁶⁵. Elle le fait en les remplissant par ses propres peurs, ses propres sentiments, bref par sa propre expérience de femme qui

¹⁶¹ E. SHOWALTER : « Feminist Criticism in the Wilderness ». *Critical Inquiry*, Vol. 8, N° 2 : *Writing and Sexual Difference*, 1981, p. 179 : Mais nous devons nous demander avec bien plus de perspicacité ce que nous voulons savoir et comment nous pouvons trouver les réponses à ces questions qui proviennent de notre expérience [féminine – A.L.] [trad. A.L.].

¹⁶² Ch. BROOKE-ROSE : « Problématique de la réception ». *Revue française d'études américaines*, N° 30 : *Les femmes écrivains aux États-Unis...*, p. 395.

¹⁶³ W. ISER : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique...*, p. 330.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 323.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 337.

comprend les différentes étapes de sa vie et qui est influencée par ses différents rôles sociaux. Parmi les textes duguéliens qui peuvent être lus au travers du prisme de l'expérience féminine, nous pouvons mentionner, entre autres, *Le Corridor* qui aborde la situation de la femme au foyer et qui parle de sa sexualité, *Entre chien et louve* et *Petite chanson dans la pénombre*¹⁶⁶, les deux évoquant le problème de l'abus sexuel et de la violence envers les femmes, *Mon âme est une porcherie*, montrant la complexité de la sexualité féminine ou bien *Santa Maria de la Soledad* et *Maman* approchant les problèmes de la relation mère-fille.

Prenant en considération que l'œuvre duguélienne est néofantastique, il faut se demander si la peur éprouvée par la lectrice et sur laquelle est basée le (néo)fantastique a uniquement un aspect ludique. Nous sommes d'avis que non. Dans ses livres, Anne Duguël présente des peurs féminines qui sont étroitement liées à la féminité, en leur donnant une forme littéraire et fantasmatique. Par conséquent, la lectrice cherchant son identité retrouve ses peurs réelles dans les textes duguéliens.

Tout d'abord, cette peur peut tirer son origine des peurs du personnage principal duguélien – une femme. Si la protagoniste est également la narratrice de l'histoire, son regard subjectif et son optique

¹⁶⁶ La lecture de *Petite chanson dans la pénombre* illustre bien l'importance et l'impact de l'expérience féminine sur la lecture d'un texte. La réception de la scène du viol de Jeanne, protagoniste du roman en question, qui a à peine quatorze ans, sera sans doute différente chez une femme qui lira ce roman ayant ses expériences en tant que femme et mère/fille : « J'ai eu l'impression que mon crâne éclatait et, à moitié sonnée, je me suis écroulée sur la mousse. Le faisceau aussitôt est venu m'inspecter. Il a glissé sur mes pieds, mes chevilles, est remonté, remonté jusqu'à ma culotte sous ma jupe relevée. [...] J'ai voulu hurler, mais une bouche m'a bâillonnée et une langue épaisse a forcé mes lèvres. Elle puait l'alcool. J'ai tenté de me débattre, de mordre. Une gifle magistrale m'a fait tenir tranquille. [...] J'ai gigoté tant que j'ai pu, me tortillant comme un ver pour essayer d'échapper à l'assaut, ruant griffant le sol. Je suffoquais, j'avais des haut-le-cœur, je criais dans la bouche de l'ours, étouffée par sa langue. J'ai senti qu'il m'arrachait ma culotte. C'est tout de suite après que j'ai eu très mal et que mon sang a coulé » (GUDULE : *Petite chanson dans la pénombre*. In : EADEM : *Le Club des petites filles mortes*. Paris, Bragelonne, 2008, p. 445).

influencent d'autant plus la lectrice. Elle peut s'identifier plus facilement à la protagoniste qu'à un personnage masculin. Même si la narration est à la troisième personne, la lectrice y est apte à retrouver des émotions et des sentiments féminins qu'elle connaît. Grâce au personnage-femme, grâce à la narratrice, la lectrice démasque la part du phénomène qui est en elle. Elle y découvre ainsi sa propre image et ressent les mêmes peurs que le personnage-femme. Cette identification avec la protagoniste duguélienne peut avant tout être liée au fait qu'en tant que femmes elles partagent les mêmes expériences : « [...] grandir, aimer, imaginer, vivre dans un corps de femme, c'est assurément avoir une lecture différente de la réalité. Il y a des choses qui n'arrivent qu'aux femmes »¹⁶⁷.

Comme le remarque pertinemment Roxane Simard, cela peut être une conséquence du fait que les femmes « [...] ont davantage peur que les hommes, tant de ce qui leur arrive que de ce qui pourrait bien leur arriver un jour »¹⁶⁸. La peur qu'éveille la prose duguélienne accompagne la femme-lectrice non seulement au cours de la lecture, mais aussi dans sa propre vie. Pour éviter les répétitions, nous signalons seulement que les textes maintes fois mentionnés (*Little Alice*, *Âge de cendre*, *Maman*), abordant la physiologie féminine, en constituent des exemples probants. Si la littérature (néo)fantastique présente très rarement des cas liés à la biologie masculine (comme, par exemple, la peur de la castration), Anne Duguël rehausse dans ces textes les problèmes féminins comme la ménopause, la perte de la beauté et la vieillesse, qui peuvent éveiller chez la lectrice une peur tout à fait réelle.

La féminité de l'œuvre duguélienne, observée aux niveaux du personnage et du phénomène (néo)fantastique qui sera abordé dans le chapitre suivant de la présente étude, peut être appréhendée autrement par une femme et par un homme. La lecture féminine, le lire-femme, se réalise dans le dialogue entre l'auteure et la lectrice

¹⁶⁷ N. BROSSARD : « Mémoire : Hologramme du désir ». *La parole mèteque*, N° 7, 1988, p. 8.

¹⁶⁸ R. SIMARD : « Les femmes et la santé mentale : un vrai discours de folles ». In : L. GUYON, R. SIMARD, L. NADEAU : *Va te faire soigner, t'es malade !*. Montréal, Stanké, 1981, p. 58.

et dans le partage de leurs expériences féminines. La lectrice qui cherche dans la lecture son identité retrouve dans le néofantastique duguélien ses propres peurs. Son expérience est également la raison pour laquelle elle peut ressentir une peur tout à fait réelle durant et après la lecture. C'est donc aussi par la lecture féminine que le néofantastique duguélien peut être considéré comme féminin.

Contrairement aux lois régissant le fantastique classique, Anne Duguël opte presque toujours pour une femme comme personnage du (néo)fantastique. Dans la prose duguélienne, la femme n'est ni « victime passive » ni « objet de désir »¹⁶⁹. C'est le changement le plus important qui la différencie d'une manière remarquable des autres textes (néo)fantastiques et que le lecteur, accoutumé aux mondes (néo)fantastiques dominés par les hommes, remarque dès qu'il en commence la lecture.

Quoique les personnages-femmes duguéliens soient, comme tous les personnages (néo)fantastiques masculins, des personnes ordinaires et solitaires, nous ne pouvons pas dire qu'ils sont des personnes anonymes. Ils ne sont plus « ces personnages transparents, sans mystère »¹⁷⁰, car, contrairement aux personnages fantastiques, les protagonistes duguéliennes sont assez bien décrites par l'écrivaine. Par conséquent, il n'est plus possible de parler de la vacuité intrinsèque du personnage qui était « la condition première du récit fantastique »¹⁷¹, car le lecteur (la lectrice) connaît non seulement son prénom, mais aussi son âge et même sa situation familiale. L'écrivaine prête également une attention particulière à son apparence physique qui devient souvent un élément perturbateur. Le personnage-femme est en général une personne dans la force de l'âge, dotée d'une expérience de la vie, ce que confirment les événements douloureux mentionnés par la narratrice ou la protagoniste elle-même. Sa souffrance est toujours renforcée par la solitude qui la touche,

¹⁶⁹ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 60–61.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 61.

¹⁷¹ Ibidem, p. 53.

même si elle a un partenaire/mari ou une famille. En connaissant les détails de la vie du personnage-femme duguélien, la lectrice peut s'identifier plus facilement à lui. Il se peut aussi que le lecteur ressente envers la protagoniste duguélienne une compassion éveillée non seulement par sa lutte contre le phénomène, mais aussi, ou avant tout, par sa situation personnelle.

Le choix d'une femme pour le personnage est d'autant plus important qu'il permet d'aborder des sujets, liés étroitement aux femmes, qui surpassent la thématique purement fantastique. C'est parfaitement visible dans *Le Corridor* et *Entre chien et louve*, deux romans qui soulèvent la problématique de la domination masculine dans le mariage patriarcal. De plus, l'écrivaine s'y focalise fréquemment sur les relations que le personnage-femme entretient avec les autres (son mari/partenaire, sa mère, son enfant) ou avec elle-même, ce qu'illustrent les textes liés au vieillissement du personnage (notamment *Little Alice*, *Âge de cendre*, *Maman*). Sur le plan formel, la narration à la première personne et la focalisation interne aident à montrer les émotions et les sentiments qui tourmentent la femme. Le personnage-femme duguélien est un être beaucoup plus complexe que le protagoniste masculin du fantastique classique.

Qui plus est, le néofantastique duguélien peut être considéré comme féminin non seulement en raison du fait que le personnage principal est une femme, mais aussi parce que la lectrice peut le percevoir autrement que le lecteur : la peur qu'elle ressent au cours de la lecture est tellement liée à sa féminité et à ses propres expériences qu'elle peut la considérer comme réelle.

Vu que la féminité du personnage principal dans la prose duguélienne influence d'une manière considérable l'univers qui l'entoure et a un impact sur sa réception, il paraît important de montrer dans le chapitre suivant à quel point elle influence et modifie le phénomène fantastique.

3

Le phénomène (au) féminin

1. Les motifs (néo)fantastiques

Il est sûr que « le fantastique [...] se développe à partir du motif »¹. Toutefois, la tentative de spécifier tous les motifs et thèmes (néo)fantastiques est aussi périlleuse que celle de vouloir définir le fantastique. Fournir des classements thématiques du (néo)fantastique paraît être une tâche ardue et sinueuse, ce que semble confirmer le fait que les critiques qui les étudient n'arrivent pas à élaborer une liste exhaustive de motifs fantastiques, en présentant à maintes reprises des énumérations trop simplistes ou trop minutieuses. Néanmoins, tous ces essais sont extrêmement importants : ils établissent un ordre dans le genre en question dont les motifs fantastiques constituent le squelette. Les opinions des théoriciens du fantastique étant diverses, il est essentiel d'en présenter les plus importantes.

Roger Caillois, comme l'un des premiers critiques français, analyse les motifs fantastiques pour dresser une liste de douze catégories thématiques récurrentes, qui est, à présent, considérée comme canonique. Vu son importance et le fait qu'elle est toujours actuelle, il paraît pertinent de la citer *in extenso* :

- le pacte avec le démon,
- l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie,

¹ L. Vax : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF, 1987, p. 61.

- le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle,
- la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants,
- la « chose » indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente, qui tue ou qui nuit,
- les vampires ; c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants,
- la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance,
- la malédiction d'un sorcier, qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle,
- la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle,
- l'interversion des domaines du rêve et de la réalité,
- la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacée de l'espace,
- l'arrêt ou la répétition du temps².

La liste de Caillois, composée de douze thèmes, d'ailleurs d'inégale importance, semble être pourtant arbitraire et non-exhaustive³, même si les motifs ont des variantes infinies⁴. À côté des motifs fantastiques traditionnels, tels les vampires, le pacte avec les démons, elle comporte les thèmes plus rares ou énumère plusieurs facettes du même motif – celui du fantôme.

Louis Vax aborde aussi le problème des thèmes fantastiques en soulignant son importance : « Loin d'être objet accessoire ou accidentel, le motif serait cause directe de l'impression du fantastique »⁵. Pourtant, le critique est loin de créer une liste complète de motifs fantastiques. Il trouve que non seulement c'est une tâche inutile, mais aussi irréalisable, parce qu'un motif peut être considéré de différents points de vue, ce qui, en conséquence, change sa réception. D'après

² R. CAILLOIS : « Préface ». In : *Fantastique. Soixante récits de terreur*. Paris, Club français du livre, 1958, p. 9.

³ Cette opinion est également partagée par Katarzyna Gadomska et Jean-Luc Steinmetz. Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, p. 67 ; J.-L. STEINMETZ : *La littérature fantastique*. Paris, PUF, 1990, p. 23.

⁴ Cf. R. CAILLOIS : « Préface ». In : *Fantastique. Soixante récits de terreur...*, p. 9.

⁵ L. VAX : *La séduction de l'étrange...*, p. 53.

lui : « C'est le contexte qui précise sa forme et fait résonner en nous le ton affectif qui convient. Ce n'est pas le motif qui fait le fantastique, c'est le fantastique qui se développe à partir du motif »⁶. Les motifs, comme ceux cités par Caillois, ne sont pas toujours obligatoirement fantastiques – il suffit de mentionner le motif de l'automate animé doté d'une grande indépendance qui est un sujet souvent abordé par un autre genre de l'imaginaire – la science-fiction.

Vax parle aussi de l'anastomose des thèmes, c'est-à-dire il souligne l'indétermination et la polyvalence de certains motifs, ce qui rend la création de la liste de motifs fantastiques encore plus difficile.

Parmi les classifications plus récentes, il vaut citer celle de Valérie Triter et celle donnée par Gilbert Millet et Denis Labbé.

Valérie Triter, consciente qu'aucune des listes de motifs fantastiques fournies ne serait suffisante, propose toutefois une sorte de classement des thèmes fantastiques. Elle les divise en deux catégories : l'espace et le temps fantastiques et la typologie des personnages humains et non humains, y incluant les objets⁷.

Millet et Labbé semblent adopter l'optique de Roger Caillois. Ils trouvent que : « Le fantastique fonctionne selon des thèmes immuables sur lesquels les auteurs brodent d'inlassables variations »⁸. En créant leur liste de motifs fantastiques, ils énumèrent les figures du mal, les figures de la mort, les modifications de la nature et tous les dérapages qui tiennent à l'individu lui-même⁹.

Il paraît que le fantastique naît autant du motif que de son développement. C'est le développement du motif qui permet de le réinterpréter et de l'enrichir. Comme nous l'avons déjà souligné, Anne Duguël modifie fort souvent les thèmes classiques du fantastique en les renouvelant afin de créer une œuvre moderne et fort personnelle, étroitement liée aux femmes et à leur nature féminine.

Pour distinguer les axes thématiques féminins ou liés à la figure de la femme dans la prose duguélienne, nous aimerions analyser les motifs fantastiques classiques, cités par les théoriciens mentionnés

⁶ Ibidem, p. 61.

⁷ Cf. V. TRITTER : *Le fantastique*. Paris, Ellipses, 2001, p. 53–85.

⁸ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique*. Paris, Belin, 2005, p. 114.

⁹ Cf. ibidem.

ci-dessus, en dévoilant leurs interactions avec la thématique féminine. Afin de rendre la présente analyse plus claire et cohérente, nous avons décidé de classer les motifs fantastiques introduits par l'écrivaine en trois groupes :

- l'espace et le temps féminins de l'univers néofantastique d'Anne Duguël ;
- les objets et figures (néo)fantastiques anxiogènes ;
- les personnages-phénomènes anxiogènes.

En gardant à l'esprit que notre étude se focalise sur l'aspect féminin de l'œuvre duguélienne, nous proposons d'examiner le phénomène (néo)fantastique d'une manière plus détaillée en montrant comment les thèmes liés aux femmes se manifestent à travers les motifs fantastiques.

2. L'espace et le temps féminins de l'univers néofantastique d'Anne Duguël

Quoique l'espace et le temps « soient plus un cadre qu'un thème, et qu'ils structurent toute œuvre littéraire »¹⁰, ils sont considérés, de même que le personnage, comme des éléments qui contribuent significativement à la création de l'illusion mimétique indispensable à la manifestation du surnaturel.

Il est à noter qu'au cours des années, la littérature fantastique a subi une évolution considérable, car

[p]artant de lieux extrêmement codifiés qui ordonnent l'espace fantastique, elle montre par la suite que tout lieu est susceptible de le devenir, à condition de subir un traitement descriptif particulier. Aux origines du genre, l'espace dans lequel se situe le récit, loin d'être homogène, se répartit entre un espace normal et un espace délimité, circonscrit, un centre d'où va émaner l'étrange atmosphère ressentie¹¹.

¹⁰ V. TRITTER : *Le fantastique...*, p. 54.

¹¹ Ibidem.

Ce changement est aussi remarqué par Katarzyna Gadomska. En parlant du néofantastique, elle signale qu'« un phénomène insolite, inexplicable par les lois de notre monde peut se produire uniquement au sein de ce monde ordinaire pour bouleverser son ordre quotidien et banal »¹². Contrairement à la *fantasy* ou à la science-fiction, « [...] le fantastique n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien »¹³. Il est donc nécessaire de rappeler que l'espace et le temps du fantastique moderne sont proches de notre réalité : les lieux où se passe l'action sont réels et le temps est proche de celui dans lequel nous vivons.

Dans la grande majorité des œuvres d'Anne Duguël, l'action a lieu dans le monde contemporain du XX^e siècle, semblable à celui que nous connaissons tous, mais, étant donné que l'espace et le temps n'y sont caractérisés que superficiellement ou indirectement, nous, en tant que lecteurs, nous ne sommes pas capables de les identifier ni de les déterminer avec précision. Soulignons toutefois l'importance de la manifestation du surnaturel *hic et nunc* dans les histoires (néo)fantastiques de l'auteure. Conformément aux règles implicites du genre, le phénomène « peut intervenir auprès de n'importe qui, n'importe quand, n'importe où »¹⁴, car dans le (néo)fantastique, comme le remarque Joël Malrieu, « point n'est besoin de s'égarer pour se trouver confronté au phénomène »¹⁵.

En parlant de l'espace-temps, Joël Malrieu fait également observer que le récit fantastique joue sur trois types d'espace-temps, « celui du phénomène, celui du personnage et le nôtre, représenté par le narrateur »¹⁶. C'est pourquoi le rôle de l'espace-temps du personnage et du phénomène est fondamental, puisque la relation entre eux est assez étroite et c'est au sein de l'espace-temps du personnage qu'apparaît le surnaturel. La réflexion sur l'espace et le temps dans

¹² K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 21.

¹³ J.-B. BARONIAN : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 16.

¹⁴ J. MALRIEU : *Le fantastique*. Paris, Hachette, 1992, p. 115.

¹⁵ Ibidem, p. 117.

¹⁶ Ibidem, p. 116.

les textes d'Anne Duguël semble d'autant plus pertinente que la relation entre l'espace-temps et le personnage-femme-phénomène est assez exceptionnelle, car elle repose, dans une certaine mesure, sur la féminité de la protagoniste, ce qui est, d'après nous, rare dans la littérature (néo)fantastique. En revanche, nous avons décidé de ne pas analyser les lieux fantastiques archétypaux, comme le cimetière ou la demeure hantée, quoique présents dans plusieurs textes de l'écrivaine¹⁷, car leurs liens avec l'identité féminine du personnage-femme duguélien sont marginaux ou inexistantes.

Comme nous l'avons déjà mentionné, contrairement au temps et à l'espace fantastique au XIX^e siècle, le fantastique moderne accepte, voire même préfère que le surnaturel surgisse à n'importe quel moment et n'importe où, « pourvu que ce lieu soit réel ou qu'il fasse semblant d'être réel, c'est-à-dire qu'il imite vraisemblablement la réalité spatiale »¹⁸, comme, entre autres, une maison familiale ou l'appartement du personnage.

Dans la conscience de chaque être humain, la maison est l'archétype de l'espace heureux et célébré, « un être privilégié »¹⁹, « notre coin du monde [...], notre premier univers »²⁰, un « abri originel »²¹. Elle est donc non seulement un espace matériel, mais aussi un espace mental²². La maison devrait alors protéger les objets matériels qui sont chers à ses habitants et, à la fois, contribuer au bien-être de l'espace familial, en restant loin de tous les dangers et de l'inex-

¹⁷ Nous avons consacré un article à cette problématique. Cf. A. LOSKA : « Le chronotope de la peur dans les romans fantastiques d'Anne Duguël ». *Romanica Silesiana*, N° 11, Vol. 1 : *La Peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, p. 88–96.

¹⁸ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 21.

¹⁹ G. BACHELARD : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957, p. 23.

²⁰ Ibidem, p. 24.

²¹ A. EIGUER : *L'inconscient de la maison*. Paris, Dunod, 2004, p. 62.

²² C. Herrmann remarque que « [l]e terme d'espace recouvre des notions bien différentes : il existe pour chacun un espace matériel et un espace mental. Ces deux catégories ont en commun ce point de pouvoir être envahies : l'une par la violence, l'autre par l'indiscrétion ». Voir : C. HERRMANN : *Les voleuses de langue*. Paris, Des femmes, 1976, p. 137.

plicable. La maison est une réalité spatiale sans doute chère à Anne Duguël. L'écrivaine s'en sert toutefois pour insister non seulement sur la solitude du personnage-femme face au phénomène, mais aussi pour exposer sa situation dans une société dominée par les hommes. Notons que dans l'ordre social qui « fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé »²³, la maison est associée, même « réservée aux femmes »²⁴. C'est l'entourage naturel d'une femme au foyer²⁵ qui s'occupe de sa famille : de son mari et de son (ses) enfant(s).

Pour cette raison, les maisons des personnages-femmes du-guéliens, s'inscrivant dans la tradition (néo)fantastique, ne sont point des endroits où règne le bonheur. Même avant la naissance du « sentiment d'inquiétante étrangeté »²⁶ ou l'apparition du surnaturel, « l'harmonie originelle du personnage avec le lieu qu'il occupe n'est qu'un leurre, tout comme ses convictions initiales »²⁷. L'espace quotidien est pour le personnage-femme « un lieu de frustration physique, moral et culturel »²⁸ et il devient rapidement un « espace d'hostilité »²⁹, agressif, surtout quand personne n'y reste, sauf le personnage :

Maison vide, désespérant no man's land des femmes au foyer. Le silence pèse une tonne, l'air est immobile, Barbara flotte en plein désert. Table encombrée, tas de vaisselle, lits défaits, miettes sur la moquette. Dans la corniche d'en face, des pigeons engourdis cherchent l'abri sous leurs ailes. À moins que ce ne soient des corbeaux. [...]

²³ P. BOURDIEU : *La domination masculine*. Paris, Seuil, 1998, p. 23.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Comme nous l'avons déjà mentionné, la femme mariée est souvent au centre du récit du-guélien en tant que protagoniste.

²⁶ D'après Sigmund Freud, le sentiment d'« inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier ». Voir : S. FREUD : « L'inquiétante étrangeté ». In : IDEM : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1985, p. 224.

²⁷ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 117.

²⁸ C. HERRMANN : *Les voleuses de langue...*, p. 150.

²⁹ G. BACHELARD : *La poétique de l'espace...*, p. 18.

« Brr », frissonne Barbara.

Si je mettais la radio à fond, et la télé, et la chaîne ? Si j'allumais les lumières, ouvrais les robinets ? Si je chantais de toutes mes forces pour animer cet univers maussade ? Vite, n'importe quoi de réconfortant ou je vais sangloter³⁰.

En outre, la maison des personnages-femmes duguéliens n'est pas un abri donnant le sentiment de sécurité et de stabilité, mais plutôt « le lieu du système et de la hiérarchie »³¹ qui se transforme en espace interdit, détesté, ignoré ou nié³². Elle peut même devenir leur emprisonnement, ce qu'illustre le mieux la vie d'Astrid :

J'ai pleuré dans cette maison [...]. Je m'y suis ennuyée à mourir. J'ai tourné en rond comme une mouche dans un verre. [...] Les canaris qu'on met en cage sont hors de portée de la griffe des chats, n'est-ce pas !³³

L'entourage sombre et oppressant de sa maison-prison, imitant ses murs imprenables, rend son existence même plus pénible, condamnant ainsi son quotidien, déjà assez fade et morose, à la solitude, d'ailleurs typique pour la protagoniste duguélienne, si elle est une femme au foyer :

Le front contre la vitre, Astrid suit des yeux le vol des corbeaux dans la grisaille.

« Encore une journée... », soupire-t-elle.

Une journée comme toutes les autres, face à ce paysage immuable, cette forêt, ces brumes que rien ne dissipe jamais, ce jardinet détrempé. Une journée de tâches dérisoires : repas, ménage, lessive, repassage, ne profitant à personne mais s'égrenant au fil des heures comme un parcours de somnambule³⁴.

³⁰ A. DUGUËL : *Le Corridor*. Paris, Denoël, 1991, p. 35.

³¹ C. HERRMANN : *Les voleuses de langue...*, p. 150.

³² Cf. *ibidem*.

³³ A. DUGUËL : *Entre chien et louve*. Paris, Denoël, 1998, p. 77-78.

³⁴ *Ibidem*, p. 14.

La maison familiale n'est pas seulement un lieu dans lequel priment les règles d'une famille patriarcale impliquant l'oppression de la femme. Le foyer familial devient également l'endroit dans lequel sont enfermés les secrets et les sentiments non-dits des femmes qui y habitent. La structure de la maison ainsi que les choses, comme notamment les tiroirs, les coffres ou les armoires, qui « portent en eux une sorte d'esthétique du caché »³⁵ et que nous y retrouvons, en font un espace d'autant plus complexe : « [...] la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs »³⁶.

La maison dans laquelle s'installe Denise, le personnage-femme du *Cagibi*, afin de tenir compagnie à sa propriétaire, une personne âgée, est une maison « vaste, bien tenue, meublée avec goût, pourvue d'un charmant jardinet »³⁷. En apparence, elle n'est habitée que par deux femmes. Cependant, après quelques jours, Denise prend conscience du fait qu'une autre personne dont la voix la hante à n'importe quel moment réside dans cette maison. Le seul endroit où cet intrus peut se cacher est le cagibi attenant à l'une des pièces :

Un réduit sans fenêtre est attenant à la chambre de Mme Blum. Elle y entasse son bric-à-brac : vêtements hors d'usage, bassin et broc de faïence (que l'installation d'une salle de bains a privés de leur fonction), malle emplies de souvenirs. La porte, curieusement, en est toujours fermée à clé³⁸.

Le réduit, quoiqu'il ne soit pas situé dans les soubassements de la maison, paraît être l'équivalent de la cave dans laquelle se trouvent tous les secrets que la vieille femme dissimule. La cave est la représentation d'un lieu qui « est d'abord *l'être obscur* de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs »³⁹. C'est aussi l'endroit où « les ténèbres demeurent jour et nuit »⁴⁰. Le cagibi attenant à la chambre

³⁵ G. BACHELARD : *La poétique de l'espace...*, p. 19.

³⁶ Ibidem, p. 27.

³⁷ A. DUGUËL : *Cagibi*. In : EADEM : *Le chien qui rit*. Paris, Denoël, 1995, p. 55.

³⁸ Ibidem, p. 59.

³⁹ G. BACHELARD : *La poétique de l'espace...*, p. 35.

⁴⁰ Ibidem.

de Madame Blum, de même que la cave, cache à la fois des objets obsolètes et son secret le plus maudit : ses sentiments envers sa mère décédée qu'elle punit pour sa vie solitaire en détruisant son portrait qu'elle y a enfermé. Dans les entrailles de la maison se cachent, outre les objets oubliés, les sentiments d'une femme envers sa mère avec toute leur complexité, ainsi que ses frustrations et ses désillusions. Le cagibi-cave « est alors de la folie enterrée, des drames murés »⁴¹.

La maison peut être non seulement « un état d'âme »⁴² du personnage-femme, mais il arrive aussi qu'elle soit la source de « l'inquiétante étrangeté » qui naît chez la protagoniste. La situation de Marjorie (*Le chien qui rit*) en est le meilleur exemple. Elle habite dans un duplex qui est « superbe, le mot n'est pas trop fort : un pigeonnier dégorgeant de lumière et habitable en l'état. Grand séjour, cheminée, plafonds mansardés, mezzanine, salle d'eau exquisément décorée. Le rêve »⁴³. Toutefois, personne n'habite avec elle, c'est pourquoi, pour apprivoiser sa solitude et s'habituer à son nouvel appartement, la protagoniste le décore en s'entourant d'objets déjà connus et qui rendent son *locus solitus* plaisant et moins aride :

La voilà qui s'installe. À l'angle de la cheminée, le Lalique prend place, garni de lis orange et de camélias. La commode rococo (si mal retapée), le voltaire de cuir blond (défoncé), le guéridon d'ébène et palissandre (boiteux), font un effet charmant sous les poutres apparentes. Et les tapis – râpés, il est vrai, mais d'Orient et fait main – ont un chic fou sur le parquet ciré⁴⁴.

Le sentiment de « l'inquiétante étrangeté » s'y installe subrepticement, dans un coin où se trouve une prise électrique, dès la première légère décharge électrique qu'elle subit en essayant de brancher une lampe. Son apparition est d'abord remarquée par le chien qui est défiguré par une électrocution et que Marjorie vient de prendre à la S.P.A. :

⁴¹ Ibidem, p. 37.

⁴² Ibidem.

⁴³ A. DUGUËL : *Le chien qui rit*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 71.

⁴⁴ Ibidem, p. 72.

À peine arrivé, le chien a adopté les lieux comme s'il les connaissait depuis toujours. Avec une grande familiarité, il s'est promené partout, a inspecté coins et recoins, flairé à droite à gauche, et investi le voltaire. Puis subitement, il s'en est pris à l'étagère.

Qu'y a-t-il sous l'étagère ? Chouchou s'époumone, relevant avec hargne sa babine valide.

Vraiment, à part cette prise, Marjorie ne voit rien. Pas de poussière, d'insecte, d'épingle égarée. Même pas un reflet, un rai de lumière, une mouvance diffuse née de l'ombre et susceptible d'effrayer l'animal⁴⁵.

L'attitude du chien est conforme aux règles traditionnelles du genre fantastique qui se sert du mécanisme de la vision indirecte, une technique qui, moyennant la présence d'animaux, fait pressentir au lecteur l'apparition du surnaturel⁴⁶. Louis Vax explique la vision indirecte ainsi : « Imperceptible aux sens grossiers de l'homme, l'être fantastique n'échappe pas à ceux des animaux, êtres proches des forces élémentaires, doués d'un pouvoir ténébreux et profond »⁴⁷.

Essayant de comprendre le comportement de son chien, Marjorie se couche sur le sol pour voir ce qui l'agace. Ainsi découvre-t-elle son appartement d'une perspective différente, comme s'il s'agissait d'un autre lieu :

Vue d'en bas, la pièce est étrange, c'est tout juste si on la reconnaît. Elle paraît... différente, plus meublée. Plus grande, surtout, beaucoup plus grande. Les pieds chantournés de la commode ressemblent à des troncs d'arbre, les roulettes du guéridon à des roues de camion. Les arabesques du tapis sont des parterres multicolores. Mais... quelle est cette table en verre translucide que Marjorie ne connaît pas ? À travers le plateau, on aperçoit un cendrier et un paquet de cigarettes. Or Marjorie ne fume pas⁴⁸.

⁴⁵ Ibidem, p. 79.

⁴⁶ Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 232-233.

⁴⁷ L. VAX : *La séduction de l'étrange...*, p. 134.

⁴⁸ A. DUGUËL : *Le chien qui rit*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 80.

Sa maison devient pour un moment un lieu qu'elle ne connaît guère et qui ne lui appartient pas. « L'inquiétante étrangeté » s'y installe et envahit le quotidien de Marjorie en transmuant son *locus domesticus* en *locus insolitus*, *locus terribilis* qui influe non seulement sur sa perception, mais aussi sur elle-même, contribuant ainsi à sa chute :

C'est la douleur qui la réveille au milieu de la nuit. Une sensation de brûlure insupportable, un mal à hurler.

Avec un cri, Marjorie se dresse dans son lit, touche sa figure [...]. Mais la peau est lisse, comme d'habitude, et à peine gonflée à la commissure des lèvres. [...]

Elle bondit dans la salle de bains pour se regarder dans le miroir. Pas de trace visible de la souffrance qui la ronge et lui arrache des larmes. [...]

Va-t-elle se rouler par terre, se cogner la tête contre les murs, s'arracher, écumante, cette moitié de visage où crépite l'enfer⁴⁹.

Son appartement perd dès lors sa « valeur de protection »⁵⁰ et devient un lieu de perdition qui, en se reconstituant autour de la protagoniste, la possède et la prive de son asile⁵¹. Comme le remarque Louis Vax, « l'espace fantastique s'anime d'intentions malveillantes, se met en mouvement, se referme sur sa victime »⁵². Il devient une sorte d'espace-phénomène qui est « dynamique, participe activement à l'action, influence l'existence du protagoniste »⁵³. Son activité et ses effets funestes sont dévoilés dans le dénouement du récit : l'électrocution défigure le visage de Marjorie et provoque sa folie en la condamnant à une solitude totale dans un hôpital psychiatrique : « L'univers n'est qu'une apocalypse de souffrance et de solitude. Le bonheur d'avant semble loin, si loin, dans une autre vie... »⁵⁴.

⁴⁹ Ibidem, p. 82.

⁵⁰ G. BACHELARD : *La poétique de l'espace...*, p. 37.

⁵¹ L. VAX : *La séduction de l'étrange...*, p. 209.

⁵² Ibidem.

⁵³ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 22.

⁵⁴ A. DUGUËL : *Le chien qui rit*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 86-87.

Comme nous l'avons déjà constaté, le foyer familial est un espace qui revient à plusieurs reprises dans les histoires duguéliennes. L'auteure s'en sert pour y introduire le surnaturel qui « naît de la banalité de chaque jour »⁵⁵. La maison, un lieu familial, devient la source de « l'inquiétante étrangeté ». Elle est également présentée comme un endroit qui dissimule les secrets de ceux qui y habitent, et sa façade, belle et attirante, n'est qu'une illusion. Son côté obscur est aussi dévoilé par les histoires d'Astrid et de Barbara. Leur foyer est un lieu d'oppression et de domination, voire de tyrannie masculine. Quelles que soient les raisons pour lesquelles les protagonistes ne se sentent pas en sécurité dans leur domicile, il est possible d'observer que l'espace fait d'elles, conformément à la tradition (néo)fantastique, les déracinés⁵⁶ et les condamne à la solitude.

Quant au temps, dans les histoires (néo)fantastiques duguéliennes, contrairement à ce que l'on observe dans le fantastique classique, le cadre temporel n'est nulle part indiqué explicitement. L'écrivaine, procédant comme les écrivains des XX^e et XXI^e siècles, ne précise point l'époque à laquelle se passe l'action, ce qui accroît l'ambiance d'ambiguïté typique du néofantastique. Grâce à la caractérisation indirecte⁵⁷, le lecteur peut uniquement supposer que les événements ont lieu aux temps modernes, ceux du XX^e siècle. L'auteure fait allusion à l'époque à laquelle vivent les personnages en dévoilant certains détails, souvent en apparence insignifiants, ce qui intensifie l'ambiance de mystère et d'ambiguïté typique pour le néofantastique : les personnages conduisent des voitures, vont au cinéma, regardent la télévision, portent des vêtements Lacoste ou Hermès. Il est cependant à remarquer que de telles informations n'apparaissent que rarement dans les textes duguéliens et le lecteur ne peut pas déterminer avec certitude quand se déroule l'action – il n'y trouvera aucune précision concernant le jour, le mois, la saison ou l'année. Or, il peut ressentir que le cadre temporel, le quotidien si

⁵⁵ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 29.

⁵⁶ Cf. J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 117.

⁵⁷ Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 39.

ordinaire et banal, lui est proche. Ainsi, nous pouvons parler d'une universalité des histoires duguéliennes, qui facilite d'ailleurs l'intrusion du phénomène.

La prose duguélienne, tout comme le néofantastique et contrairement au fantastique du XIX^e siècle, ne privilégie pas certaines heures⁵⁸, le surnaturel peut surgir à n'importe quel moment de la journée, comme c'est le cas, entre autres, du *Cagibi*, *Little Alice*, *Mémoires d'une aveugle*, *Nuits de Chine*. Bien évidemment, certains récits⁵⁹ de l'écrivaine favorisent la nuit comme cadre temporel, s'inscrivant dans la tradition du genre, mais ils ne sont pas majoritaires dans l'œuvre duguélienne.

Le plus intéressant dans le concept du temps dans la prose duguélienne est que, « répondant [...] au rythme de l'esprit qui est aussi celui de la biologie où tout procède par pulsations, la circulation sanguine comme l'afflux nerveux, [il] ne [participe] plus de la continuité artificielle à quoi la vie sociale oblige, mais d'une réalité qui est simplement celle de la vie intime »⁶⁰. Cela semble être l'une des raisons pour lesquelles l'écrivaine consacre une attention particulière aux étapes de la vie de ses personnages-femmes qu'elle montre souvent dans des moments distinctifs de leur vie. Cela lui permet de révéler que la perception du temps par la femme est conditionnée par sa physiologie, et accentuer qu'elle est différente de celle de l'homme :

Il est possible aussi que la femme ressente le temps autrement que ne le fait l'homme, puisque son rythme biologique est spécifique. Temps cyclique, toujours recommencé, mais, avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités. [...] Peut-être pour la femme, plus que pour l'homme, le temps est-il perceptible en dehors de l'événement, parce qu'elle porte en elle ses propres événements⁶¹.

⁵⁸ Magdalena Wandzioch observe qu'« [il] y a même des heures en quelque sorte [...] favorables à l'indécision perceptive où le mystère s'impose provoquant une vive émotion et frappant davantage l'imagination du lecteur : minuit, crépuscule, aube ». M. WANDZIOCH : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, p. 126.

⁵⁹ Entre autres : *Cadavre exquis*, *Arôme d'une nuit d'été*, *Âge de cendre*, *La Fauve*.

⁶⁰ C. HERRMANN : *Les voleuses de langue...*, p. 160.

⁶¹ B. DIDIER : *Écriture-femme*. Paris, PUF, 1991, p. 32–33.

Comme le remarque Luce Irigaray :

La vie d'une femme est marquée par des événements irréversibles qui définissent les étapes de son âge. Ainsi en va-t-il de la puberté [...], de la défloration, de la conception, de la grossesse, de l'accouchement, de l'allaitement, ces événements pouvant se répéter sans répétition. [...]

Enfin, la ménopause marque une autre étape dans le devenir du corps et de l'esprit féminins, étape qui [...] est souvent définie comme la fin d'une vie de femme [...]⁶².

L'œuvre d'Anne Duguël semble être très réceptive à une telle perception féminine du temps. Certains textes de l'écrivaine tournent autour de la problématique féminine et c'est pourquoi ils abordent des événements cruciaux dans la vie d'une femme, qui sont considérés comme purement féminins et, très souvent, corporels. Une partie significative de son œuvre fantastique analyse les étapes importantes de la vie d'une jeune femme ainsi que d'une femme plus âgée. Parmi les faits marquants de la vie d'une jeune femme, nous pouvons indiquer le mariage et les relations avec les hommes (par exemple dans : *Entre chien et louve*, *Le Corridor*), la maternité et la relation entre l'enfant et la mère (*Santa Maria de la Soledad*, *Le Corridor*, *Le Cagibi*, *Maman*, *Un berceau d'organdi bleu*). Quant à la vie d'une femme mûre, l'écrivaine se penche sur les différents aspects de la vieillesse et de la perte de beauté (elle en parle dans, entre autres, *Âge de cendre*, *Maman*, *Little Alice*). Examinons ces situations de plus près.

Le mariage est présenté comme une période dominée par l'homme. La femme mariée, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, se sent fréquemment seule malgré la présence de son mari qu'elle tient pour son « adversaire »⁶³ qui ne la comprend pas et la considère comme moins intelligente que lui :

Ce journal, par exemple. Une de ces stupides revues féminines comme Patrick s'obstine à m'en ramener régulièrement. À lui les

⁶² L. IRIGARAY : *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*. Paris, Grasset, 1990, p. 129-130.

⁶³ A. DUGUËL : *Le Corridor...*, p. 8.

magazines politiques, économiques et culturels, à moi les recettes culinaires et les pubs de cosmétiques⁶⁴.

Le mariage ne représente pas pour les époux les mêmes valeurs. Si pour l'homme le mariage est le temps de la famille, un temps sûr, temps-abri, pour la femme, qui se consacre entièrement au foyer familial, ce n'est que le temps de la solitude. Comme le remarque Simone de Beauvoir :

Le mariage s'est toujours présenté de manière radicalement différente pour l'homme et pour la femme. Les deux sexes sont nécessaires l'un à l'autre, mais cette nécessité n'a jamais engendré entre eux de réciprocité⁶⁵.

C'est l'homme qui travaille et gagne la vie du ménage, tandis que la femme reste à la maison. Elle est sous la protection de son mari et, qui plus est, « elle a aussi pour fonction de satisfaire les besoins sexuels d'un mâle et de prendre soin de son foyer »⁶⁶, ce qu'illustre très bien la relation entre Astrid et son mari :

Jamais, je peux bien le jurer, je n'ai négligé ma tâche. Même aux pires moments. Toute ma fierté, je l'ai mise dans ce combat quotidien, cette reconquête incessante des choses. Ce bras de fer contre l'inéluctable : désordre, saleté, poussière, putréfaction. Ah, Jean n'a pas eu à se plaindre de moi ! J'ai tenu son ménage avec un soin et une abnégation sans limites... [...]

Le sexe et ses chichis, j'en étais saturée. Jean y pourvoyait largement. Et je n'aimais pas ça⁶⁷.

La situation d'Astrid est d'autant plus particulière qu'elle est une Africaine achetée très jeune, tel un objet, par Jean qui l'a emmenée

⁶⁴ Ibidem, p. 35–36.

⁶⁵ S. de BEAUVOIR : *Le deuxième sexe, I : Les faits et les mythes*. Paris, Gallimard, 1949, p. 220.

⁶⁶ Ibidem, p. 221.

⁶⁷ A. DUGUËL : *Entre chien et louve...*, p. 140–142.

en Belgique. En Europe, elle devient sa propriété. Leur union correspond très bien à la description du mariage patriarcal proposée par de Beauvoir qui accentue l'assujettissement de la femme à son époux :

Elle le suit là où son travail l'appelle : c'est essentiellement d'après le lieu où il exerce son métier que se fixe le domicile conjugal ; plus ou moins brutalement, elle rompt avec son passé, elle est annexée à l'univers de son époux ; elle lui donne sa personne : elle lui doit sa virginité et une rigoureuse fidélité⁶⁸.

Une autre étape fondamentale de la vie féminine, par laquelle « la femme accomplit intégralement son destin physiologique »⁶⁹ et qui est « sa vocation 'naturelle', puisque tout son organisme est orienté vers la perpétuation de l'espèce »⁷⁰, c'est la maternité, abordée aussi à maintes reprises et de différentes perspectives par l'écrivaine qui tente de présenter son côté sombre. Au dire d'Elisabeth Badinter, « [l']amour maternel n'est qu'un sentiment humain. Et comme tout sentiment, il est incertain, fragile et imparfait »⁷¹. C'est alors une période qui éveille des émotions extrêmes chez une femme – la mère peut éprouver un amour sans bornes envers l'enfant comme Barbara et Sarah, ou une haine profonde et destructrice comme Malou, la protagoniste de *Santa Maria de la Soledad*.

Barbara est l'une de ces mères qui aiment leurs enfants sans limites. Son amour envers « son petit, son fils »⁷² est si fort et à tel point possessif qu'il se transforme en jalousie malade quand elle découvre que son fils adolescent, Thomas, tombe amoureux d'une jeune fille :

Je suis encore une jeune mère, tu es encore un petit gars. Je ne veux pas que d'autres bras te cueillent de moi avant le temps ré-

⁶⁸ S. de BEAUVOIR : *Le deuxième sexe, I : Les faits et les mythes...* p. 224.

⁶⁹ Ibidem, p. 326.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ E. BADINTER : *L'amour en plus*. Paris, Flammarion, 1980, p. 29.

⁷² A. DUGUËL : *Le Corridor...*, p. 23.

glementaire. Ne me condamne pas encore au terme de maternité ; j'ai encore faim de toi, n'en nourris pas une autre⁷³.

Quant à Sarah, elle se réalise en tant que mère de deux enfants, mais son instinct maternel est si fort qu'elle perd la vie en voulant aider une autre mère : elle nourrit son enfant qui s'avère être un vampire :

Cette mère qui implore, Sarah l'entend avec son cœur, avec ses entrailles. Avec son instinct. Ce bébé qui braille, c'est Cyril, c'est Rachel. Cyril a faim, Rachel a faim. Quelque part, dans un berceau d'organdi bleu, Cyril pleure, Rachel pleure, un creux effroyable dans le ventre.

« J'y vais ! » décide Sarah.

Solidarité de femme, de mère, de nourrice. J'y vais. On ne laisse pas mourir un enfant⁷⁴.

D'une manière évidente, une fois que la femme devient mère, elle l'est jusqu'à la fin de sa vie. De plus, son rôle est particulièrement considérable dans la vie de sa fille. Duguël aborde souvent la thématique de la relation mère-fille en marquant avec une insistance spéciale les aspects difficiles et délicats de cette relation comme, par exemple, leur conflit ou leur dépendance affective mutuelle.

Selon Luce Irigaray, « [l]e rapport mère-fille est le *continent noir* du *continent noir*. C'est ce qu'il y a de plus obscur dans notre culture actuelle »⁷⁵. Marie-Madeleine Lessana à son tour, en analysant ce rapport mère-fille, se penche sur le conflit qui peut se manifester entre la fille et la mère et qui s'effectue directement entre elles. En le décrivant, elle se sert du terme de Jacques Lacan : « le ravage »⁷⁶, et l'explique ainsi :

⁷³ Ibidem, p. 39.

⁷⁴ A. DUGUËL : *Un berceau d'organdi bleu*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 177.

⁷⁵ L. IRIGARAY : *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal, Pleine Lune, 1981, p. 61.

⁷⁶ Dans le livre *Entre mère et fille : un ravage*, Marie-Madeleine Lessana écrit : « Le mot 'ravage' que j'ai rencontré sous la plume de Jacques Lacan, pour qualifier le rapport d'une femme à sa mère, m'a paru, en un éclair, interpréter la difficulté que Freud avait rencontrée à cerner la 'féminité', désignée par lui comme

Le ravage entre fille et mère n'est pas un duel, ni le partage d'un bien. C'est l'expérience qui consiste à donner corps à la haine torturante, sourde, présente dans l'amour exclusif entre elles, par l'expression d'une agressivité directe⁷⁷.

Un tel conflit-ravage entre la fille et la mère est bien illustré par la relation maternelle présentée dans la nouvelle *Santa Maria de la Soledad*. Malou est l'une de celles qui, au lieu d'aimer leur fille, la haïssent et la traitent comme une rivale. Elle n'accepte point que sa fille devienne une jeune femme, plus belle qu'elle, vieillissante, et qu'elle ait un meilleur contact avec son père :

– Si tu jouais ton rôle de père au lieu de l'idolâtrer béatement, je ne serais pas obligée de faire le flic à longueur de journée, et nous aurions des meilleures relations, elle et moi !

À son tour, Frank éclate : « [...] Les problèmes, c'est toi qui les crées, et toi seule ! Tu n'assumes pas que ta même grandisse, tout simplement ! » [...] Et mets-toi une fois pour toutes dans la tête que ta fille n'est pas une rivale. [...]

Nerveusement, Malou entortille autour de son doigt les bretelles de sa salopette. [...] Jalouse de sa fille, je vous demande un peu !⁷⁸

La relation avec la mère peut être néfaste ou même destructrice pour l'enfant, même si cette mère n'est plus présente dans sa vie. Tel est le cas de Mme Blum, elle déteste sa mère qui l'a abandonnée après la naissance :

J'ai souffert le martyre, par sa faute : élevée à l'Assistance, sans amour, sans tendresse, j'ai traîné toute ma vie les séquelles de son abandon. Et il faudrait que je la respecte, moi, la victime innocente de ses appétits, de sa lâcheté ?⁷⁹

'continent noir' ». Voir : M.-M. LESSANA : *Entre mère et fille : un ravage*. Paris, Fayard, 2010, p. 7.

⁷⁷ M.-M. LESSANA : *Entre mère et fille : un ravage...*, p. 12.

⁷⁸ A. DUGUËL : *Santa Maria de la Soledad*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 104–105.

⁷⁹ A. DUGUËL : *Le Cagibi*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 64.

Même après la mort de la mère, le lien avec elle, que la fille éprouve toujours, est toxique, ce que dévoile la nouvelle *Maman*. D'un côté, l'héroïne est soulagée, libérée à la mort de sa mère, mais de l'autre, elle l'a en elle : « [...] je capitulais. Je renonçais à moi-même. Je lui cédaï la place »⁸⁰. En vieillissant, la protagoniste a l'impression de devenir l'incarnation de sa mère qu'elle a détestée toute sa vie. Irigaray essaie d'expliquer une telle situation ainsi :

Parce que si leur mère a disparu, c'est-à-dire ne va plus les embêter dans le quotidien, de sa présence, de ses reproches, leur mère, elles l'ont en elles. Et il est très difficile de faire le deuil de ce que l'on n'a pas eu. Je connais des femmes qui, après la mort de leur mère, se tapent des cauchemars... les revenants... les fantômes qui parlent... du fait qu'il n'y a pas d'identité bien tranchée entre ces deux femmes⁸¹.

La maternité est donc un temps obscur pour une femme qui non seulement change sa vie entièrement dès que l'enfant naît, mais également elle subit tout un éventail d'émotions négatives, favorables à l'apparition du surnaturel.

La vieillesse est la dernière étape importante dans la vie d'une femme, abordée dans les livres d'Anne Duguël⁸². Le vieillissement, comme la maternité, est aussi lié à la biologie féminine. Au fil des années, la femme semble perdre sa féminité avec sa fécondité. La ménopause peut être « la fin d'une vie de femme »⁸³, car, comme le souligne Luce Irigaray, c'est une période qui « [...] marque une autre étape dans le devenir du corps et de l'esprit féminins, étape qui se

⁸⁰ A. DUGUËL : *Maman*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle*. Paris : Actusf 2013, p. 217.

⁸¹ L. IRIGARAY : *Le corps-à-corps avec la mère...*, p. 62–63.

⁸² En lisant et en analysant la littérature d'une perspective féminine, voire féministe, Inga Iwasiów remarque que la vieillesse d'une femme reste toujours une thématique marginale dans la littérature. D'après elle, pour combler cette carence, les femmes ont besoin de leur narrateur ou plutôt narratrice. Cf. I. IWASIOŃ : *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*. Kraków, Universitas, 2002, p. 75.

⁸³ L. IRIGARAY : *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence...*, p. 130.

caractérise par un équilibre hormonal différent, un autre rapport au cosmique et au social »⁸⁴.

Lisa, la protagoniste d'*Âge de cendre*, est une cinquantenaire souffrant de ménopause. Quoiqu'elle se sente toujours jeune, le miroir lui rappelle son âge véritable et devient le témoin tacite de la fuite du temps.

Cette période, qu'elle trouve difficile, en fait une femme vulnérable, incomprise du médecin qui ne lui prescrit que des hormones pour la soulager de ses maux du point de vue purement biologique, sans prendre en considération son équilibre psychique, et de son mari, inconscient des tortures qu'elle éprouve chaque nuit quand les symptômes de la ménopause s'intensifient. La ménopause est une étape cruciale dans la vie de toutes les femmes, car dès qu'elles ne sont plus fécondes, elles constituent « 'un troisième sexe' ; et en effet ne sont pas des mâles mais ne sont plus des femelles »⁸⁵. En réalité, la ménopause n'est pas uniquement liée aux bouffées de chaleur, hypertension, nervosité ou à « l'incendie dans la peau »⁸⁶ qu'éprouve Lisa. Les symptômes physiologiques ne sont pas aussi importants que les changements dans le psychisme féminin, provoqués par les premiers symptômes. La femme, en vieillissant, a peur de perdre sa beauté, elle sent la fuite de temps mais elle ne l'accepte pas, car son acceptation signifie pour elle la mort. D'ailleurs, la même peur de mourir accompagne Alice, la protagoniste de *Little Alice*, qui n'accepte pas son âge réel⁸⁷. Les deux femmes ont si peur de la vieillesse que Lisa en meurt et Alice en devient folle, leur fin fatale « a lieu parce que les héroïnes veulent conserver, à tout prix – même celui de la mort physique ou spirituelle, leur beauté, leur jeunesse, bref la perfection »⁸⁸.

⁸⁴ Ibidem, p. 129–130.

⁸⁵ S. DE BEAUVOIR : *Le deuxième sexe, II : L'expérience vécue*. Paris, Gallimard, 1949, p. 71.

⁸⁶ A. DUGUËL : *Âge de cendre*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 25.

⁸⁷ Nous revenons à l'analyse de la nouvelle *Little Alice* dans le sous-chapitre consacré au miroir.

⁸⁸ K. GADOMSKA : « Le néofantastique belge : le cas d'Anne Duguël. Existe-t-il un fantastique au féminin, un fantastique féministe ? ». *Frankofoni*, N° 25, 2013, p. 218.

Dans la prose duguélienne, l'espace et le temps sont influencés d'une manière considérable par le personnage-femme. En le faisant mère ou épouse, l'écrivaine souligne son aspect relatif et tridimensionnel, analysé par Elisabeth Badinter dans *L'amour en plus*, ouvrage consacré à l'amour maternel. D'après Badinter, « [l]a mère [...] est un personnage *relatif et tridimensionnel*. Relatif parce qu'elle ne se conçoit que par rapport au père et à l'enfant. Tridimensionnel, parce que [...] la mère est aussi une femme, c'est-à-dire un être spécifique doué d'aspirations propres qui n'ont souvent rien à voir avec celles de l'époux ou les désirs de l'enfant »⁸⁹. C'est pourquoi, afin d'illustrer la spécificité de la condition féminine, Duguël tente de montrer ses protagonistes dans le milieu familial et aux moments cruciaux de leur vie. L'action des histoires analysées se déroule à maintes reprises dans un foyer familial, traditionnellement associé à la femme. De plus, quoique le temps corresponde à l'espace contemporain et ordinaire, il faut souligner que, lié aux événements (moments) féminins, il est plutôt cyclique qu'événementiel. S'attachant aux aspects féminins du temps et de l'espace, qu'elle associe souvent soit à la biologie de la femme, soit à sa situation familiale, l'écrivaine essaie de montrer au lecteur leur dimension purement féminine ainsi que leur importance dans la vie d'une femme.

3. Les objets et les figures (néo)fantastiques anxiogènes

Dans la littérature (néo)fantastique, les objets occupent une place importante⁹⁰. Qu'il s'agisse d'un objet qui s'anime ou d'un objet qui

⁸⁹ E. BADINTER : *L'amour en plus...*, p. 33.

⁹⁰ Évoquons, à titre d'exemple, quelques textes du fantastique mondial dans lesquels l'objet est d'une prime importance : *Marie Melück Blainville* d'A. von Armin (1812), *La Dame de pique* d'A. Pouchkine (1834), *La Nuit* de G. de Maupassant (1887), *L'homme qui avait été Milligan* d'Algernon Blackwood (1923), *La Bibliothèque* d'H. Holland (1933), *La Porte de bronze* de R. Chandler (1939), *Etaoin Shrdlu* de F. Brown (1942), *Le Pouvoir des marionnettes* de F. Leiber (1942), *W.S. de L.P. Hartley* (1952), *La Déesse aux cheveux blancs* d'I. Seabright (1961), *Belsen Express* de F. Leiber (1975) et *Le Nid* de L. Turtle (1983).

n'est que témoin d'une présence surnaturelle ou bien d'un événement inexplicable, il est sûr que les objets se manifestent fréquemment comme un relais du fantastique. Incontestablement, l'un des motifs fantastiques les plus marquants est celui de l'objet qui se révèle être un sujet⁹¹.

Les objets dotés d'un pouvoir magique apparaissent déjà dans le merveilleux. Labbé et Millet remarquent que « la pensée magique a inscrit depuis longtemps dans les esprits la possibilité de changer le monde grâce à des amulettes, talismans et autres anneaux auxquels a été attribuée une force surnaturelle »⁹². Il est facile d'énumérer plusieurs fables, contes ou légendes qui nous viennent à l'esprit immédiatement quand nous pensons à un objet magique qui aide le protagoniste dans sa quête. Toutefois, l'objet n'y reste qu'un accessoire magique ou, si nous reprenons la notion proposée par Algirdas Greimas⁹³, un adjuvant du personnage.

La littérature fantastique se sert aussi de cette « pensée magique » afin de créer des histoires « où le destin des personnages est suspendu à quelques grammes de matière qui finissent par représenter la vie et la mort »⁹⁴. L'objet devient plus important : il joue le rôle d'« un symbole du caractère fragile de notre destinée mais aussi [d']une figuration matérielle du mal »⁹⁵. Il arrive parfois que l'objet prenne part d'une manière active au déroulement de l'intrigue et devienne en conséquence un objet-phénomène⁹⁶. Jean Fabre note même que « dès que l'objet prend vie – tout maléfice le pénètre, l'anime et le vivifie – le voici personnage, un actif »⁹⁷. L'objet fantastique n'est plus un accessoire, un élément décoratif, il obtient « un statut de personnage et se doit d'entrer dans notre typologie actantielle comme *faux*

⁹¹ Cf. N. PRINCE : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin, 2008, p. 95.

⁹² G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 181.

⁹³ A. GREIMAS : *La sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966, p. 180.

⁹⁴ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 181.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Cf. J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 81 ; K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 155.

⁹⁷ J. FABRE : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris, José Corti, 1992, p. 230.

objet de la quête du héros »⁹⁸, et, par conséquent, il peut devenir son adjuvant ou bien son opposant.

Rappelons qu'en stipulant les motifs fantastiques récurrents sur sa fameuse liste, Roger Caillois mentionne aussi parmi eux les objets dotés de facultés remarquables : « la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance »⁹⁹. Leur statut et leur fonction dans la création des axes thématiques du fantastique sont aussi signalés par les théoriciens contemporains du genre, tels Gilbert Millet, Denis Labbé, Nathalie Prince, Valérie Tritter, Katarzyna Gadomska, qui ont essayé de les classer et de les présenter.

Millet et Labbé ne se limitent pas à une simple énumération des figures et des objets fantastiques, ils distinguent et décrivent : les statues, le golem, les automates, les mannequins, les poupées, les portraits, les dessins, les tapisseries et la photographie, le cinéma et la télévision, les miroirs, les grimoires et les élixirs¹⁰⁰.

Les autres critiques essaient d'abord soit de rassembler les objets en groupes, soit d'expliquer leur importance pour le genre fantastique.

Nathalie Prince propose de partager les objets fantastiques en trois groupes : les objets animés, les objets reliquaires et les objets fétiches¹⁰¹. Dans le premier groupe se trouvent tous les objets qui s'animent ou qui sont dotés d'une indépendance étonnante. Dans le deuxième groupe, nous pouvons retrouver les objets qui « participent souvent de l'apparition ou du basculement fantastique, sortes d'objets reliquaires qui révèlent de manière concrète, flagrante et sous forme de preuve, la présence du fantastique »¹⁰². Le dernier englobe tous les objets qui s'animent uniquement sous l'effet d'une maladie mentale du protagoniste, comme une folie érotique, ou d'un imaginaire démesuré.

⁹⁸ V. TRITTER : *Le fantastique...*, p. 78.

⁹⁹ R. CAILLOIS : « Préface ». In : *Fantastique. Soixante récits de terreur...*, p. 9.

¹⁰⁰ Cf. G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 157-183.

¹⁰¹ Cf. N. PRINCE : *Le fantastique...*, p. 95-97.

¹⁰² Ibidem, p. 96.

En parlant des objets dans le néofantastique, Katarzyna Gadomska les divise également en trois catégories, à savoir : les objets ordinaires, voire banals, les objets marqués dès le début par l'étrange et l'insolite, et les objets d'art qui peuvent prendre un aspect soit familier soit insolite¹⁰³. Elle souligne aussi que les trois groupes ont une influence néfaste voire fatale sur la vie des personnages humains.

Contrairement aux chercheurs mentionnés ci-dessus, Valérie Tritter se concentre plutôt sur le statut des objets. D'après elle, pour qu'un objet soit fantastique, il doit réaliser au moins une des conditions suivantes : s'animer, acquérir une existence autonome, devenir désiré par le personnage en captivant entièrement son attention, ou être « à la source d'une réflexion sur la puissance désirante qu'est l'homme »¹⁰⁴. Tritter mentionne également l'œuvre d'art comme objet présent au cœur du fantastique, surtout sous ses deux formes artistiques : la sculpture et la peinture.

Dans la préface du *Chien qui rit*, Denis Guiot remarque qu'Anne Duguël est fascinée par les objets « témoins d'autres vies »¹⁰⁵, ce qui est visible dans son œuvre entière. Nous pouvons y retrouver presque tous ces objets considérés comme fantastiques et classifiés par les théoriciens mentionnés ci-dessus. Pour mieux les présenter et pour les analyser de façon détaillée, nous proposons de créer deux catégories d'objets fantastiques, que nous jugeons les plus représentatives, dans l'univers duguëlien. La première réunira les objets animés qui possèdent des traits visiblement humains, tandis que la deuxième contiendra les objets inanimés ayant également des attributs humains plus ou moins apparents. Ces deux types d'objets agissent sur les êtres humains d'une manière considérable et, qui plus est, exercent une influence maléfique sur la vie des protagonistes.

¹⁰³ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 155.

¹⁰⁴ V. TRITTER : *Le fantastique...*, p. 82.

¹⁰⁵ D. GUIOT : « Préface ». In : A. DUGUËL : *Le chien qui rit*. Paris, Denoël, 1995, p. 8.

3.1. Les objets animés

Le motif de l'animation de la matière est si souvent abordé par la littérature fantastique qu'il est considéré à présent comme un de ses *topoi* les plus récurrents. Il repose sur les oppositions « mort/vivant » et « objet/être humain » connues dans la culture depuis des lustres¹⁰⁶. Le (néo)fantastique joue avec ces deux dualités en effaçant les frontières entre elles : si l'objet s'anime, il n'est plus une chose morte et s'il n'est plus mort, est-ce toujours un objet ? Devrions-nous le considérer comme un être *quasi* humain ?

Cette opposition « objet/être humain » est l'une des plus importantes, car l'homme a une relation étroite voire indestructible avec les objets ; elle est souvent utilisée pour définir l'homme et pour déterminer sa position par rapport au monde, puisque « l'homme en créant les objets se crée aussi lui-même »¹⁰⁷.

Si nous analysons de plus près les relations entre l'homme et les objets qu'il possède, nous nous demandons souvent si c'est vraiment lui qui les possède et non pas inversement. Les gens donnent souvent des prénoms aux choses ou les considèrent comme des êtres humains en les personnifiant. Il se peut aussi que les objets deviennent des fétiches et contrôlent pleinement la vie de leur propriétaire.

Dans le néofantastique duguélien, les objets animés occupent manifestement une place de choix. Les statues, les mannequins et les poupées, les objets *quasi* humains peuplent les pages de ses textes. Ils prennent vie, acquièrent une existence en soi et obsèdent leur possesseur. Si, à l'origine, ils semblent être anodins, ils deviennent peu à peu source de passions et véritables centres de l'action.

La tête de femme en bronze est la véritable héroïne de *La Joconde de bronze* ; un mannequin, d'ailleurs féminin, joue le rôle le plus important dans la vie de l'une des héroïnes des *Mémoires d'une aveugle*,

¹⁰⁶ Les réflexions sur cette opposition apparaissent déjà dans la pensée de Platon et dans celle de plusieurs autres philosophes, p.ex. chez Descartes qui a développé l'idée du dualisme de la matière et de l'esprit.

¹⁰⁷ M. KRAJEWSKI : „Przedmiot, który uczłowiecza...”. *Kultura Współczesna*, N° 3 (57), 2008, p. 46 : „człowiek, wytwarzając przedmioty, wytwarza też sam siebie” (trad. A.L.).

tandis que les poupées marquent l'existence de la protagoniste de *Benvenuto*.

Tous ces objets, en s'animent, participent à l'apparition du fantastique. Liés étroitement à la mort, ils contribuent activement à l'isolement, à l'apparition des troubles mentaux et finalement à la mort de leur possesseur.

3.1.1. Les statues

Si le thème de la statue animée est présent dans la mythologie grecque et ses origines puisent dans les croyances religieuses, le genre fantastique l'enrichit d'une autre perspective, beaucoup plus inquiétante. Pour les anciens, les statues représentaient les dieux qu'ils vénéraient et, en conséquence, elles incarnaient la puissance et l'immortalité. Dans la *Bible* et dans la mythologie grecque, la statufication est aussi une sorte de punition. Il suffit de rappeler l'histoire biblique de la femme de Loth ou le mythe grec de Méduse la Gorgone qui change en pierre tous ceux qui osent la regarder¹⁰⁸. N'oublions pas que l'une des histoires mythologiques les plus connues est celle de Pygmalion, le créateur d'une statue, Galatée, qui s'anime grâce à Aphrodite et dont il tombe amoureux.

Le fantastique exploite le motif de la statue animée en s'appuyant surtout sur « l'opposition fondamentale entre l'animé et l'inanimé, le vivant et le mort »¹⁰⁹ et en l'introduisant dans un registre ambigu de l'inquiétude. De plus, le genre en question joue « avec cette idée que la statue incarne le pouvoir et l'immortalité »¹¹⁰.

Devenant un objet-phénomène, la statue contribue souvent à la chute du personnage principal. Elle éveille un désir irréalisable puisqu'elle n'est qu'un objet de pierre. Dans le fantastique, les chemins d'Éros et de Thanatos s'entrecroisent et « la passion se conjugue donc avec la mort »¹¹¹.

¹⁰⁸ Cf. G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 157.

¹⁰⁹ G. MILLET, D. LABBÉ : *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris, Belin, 2003, p. 434.

¹¹⁰ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 157.

¹¹¹ Ibidem.

L'une des sculptures fantastiques les plus connues est celle présentée dans *La Vénus d'Ille*, une nouvelle de Prosper Mérimée dont les influences intertextuelles nous retrouvons dans le récit *La Joconde de bronze* d'Anne Duguël. La Vénus mériméenne et la Joconde duguélienne sont des sculptures si belles que ceux qui les voient essaient de capter leur beauté sur les tableaux, et si dangereuses que ceux qui osent les aimer perdent la vie. Leur ressemblance sinistre avec la femme fatale effraie plus que leur capacité à s'animer qui ne se manifeste qu'à la fin du récit.

Comme la Vénus mériméenne, la Joconde, « une tête de femme en bronze »¹¹² achetée par le peintre William, est si ravissante que sa beauté ne peut pas être contestée. Toutefois, les traits des visages des deux sculptures ont une expression troublante, suscitant dès l'abord un sentiment d'inquiétude. La Vénus de Mérimée, observée minutieusement, révèle ses véritables émotions : « Dédain, ironie, cruauté se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant. En vérité, plus on regardait cette admirable statue, et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une si merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de toute sensibilité »¹¹³. Sa malveillance se trahit surtout par « ses yeux incrustés d'argent et très brillants avec la patine d'un vert noirâtre »¹¹⁴, car ils « produisaient une certaine illusion qui rappelait la réalité, la vie »¹¹⁵. En conséquence, « elle faisait baisser les yeux à ceux qui la regardaient »¹¹⁶. Le visage et les yeux de la Joconde de Duguël éveillent de semblables sentiments :

Elle rit, bouche ouverte, dents serrées, les traits empreints d'une jubilation intense, d'une frayeur sans nom. L'œil à l'iris finement dessiné est large ouvert sur d'indicibles paradoxes, jouissance et horreur s'y disputant la palme, s'y imbriquant, s'y opposant sans qu'il soit possible de déterminer lequel de ces deux sentiments

¹¹² A. DUGUËL : *La Joconde de bronze*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 90.

¹¹³ P. MERIMÉE : *La Vénus d'Ille*. Paris, Larousse, 1969, p. 32.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem.

prédomine. Mais suscitant, par l'association des deux, une trouble fascination¹¹⁷.

Malgré les traits qui démasquent leur cruauté et malveillance, les deux sculptures émerveillent les hommes à tel point qu'ils tentent de les immortaliser comme si elles étaient des êtres fragiles et éphémères et non des objets déjà immortalisés par leurs créateurs.

Fasciné par le sourire énigmatique et son apparence à la fois curieuse, inquiétante, bizarre, insolite et presque insupportable, William passe son temps « à capter l'une ou l'autre des impressions contraires, séparant telle crispation musculaire de tel renflement languide, tel abandon sensuel des paupières de telle grimace buccale à la limite du cri »¹¹⁸. Possédant des traits humains, la Joconde « rappelle en tous points le vivant »¹¹⁹, mais sa présence inquiète. Comme le narrateur de *La Vénus d'Ile*, qui essaie d'esquisser la statue « sans pouvoir parvenir à en saisir l'expression »¹²⁰, William peint des images troublantes de vampires, des scènes bibliques pleines de violence où la Joconde est présentée parmi d'autres personnages, mais il n'arrive pas à rendre son mystérieux sourire. Ses tableaux surréalistes, voire fantastiques, au lieu de démasquer le secret de la sculpture, intensifient le sentiment de l'étrange qui se produit progressivement dans le récit. C'est l'art qui déclenche et transmet les premiers indices d'une autre réalité et du fantastique qui éclôt.

Bien que la seule présence de la Joconde soit inquiétante, car, en tant que phénomène, elle domine dans le récit, il paraît que tout aussi intéressantes sont les relations qu'elle noue directement avec le protagoniste et indirectement avec le personnage secondaire, à savoir l'amante de William.

William tombe amoureux de cette « tête de femme en bronze, d'un vert étrange [...] et posée sur un socle de marbre diaphane »¹²¹ qu'il a trouvée et achetée au vieux marché, malgré son prix exorbitant. Son

¹¹⁷ A. DUGUËL : *La Joconde de bronze*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 90.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ V. TRITTER : *Le fantastique...*, p. 83.

¹²⁰ P. MERIMÉE : *La Vénus d'Ile...*, p. 32.

¹²¹ A. DUGUËL : *La Joconde de bronze*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 90.

« vrai »¹²² coup de foudre ressemble d'ailleurs à celui de Nathanaël pour Olympia, les héros de *L'Homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann.

Fiancé à Clara, Nathanaël succombe au charme d'Olympia, femme parfaite à ses yeux. Belle et idéale, mais mystérieusement laconique, elle ne s'anime que sous le regard de Nathanaël qui, malgré les indices qui la trahissaient (ses yeux fixes et morts, les mains glacées), semble ne pas reconnaître qu'elle n'est qu'un objet inerte, et ne perçoit pas qu'elle est une poupée-automate. Qui plus est, « il éprouve pour elle un coup de foudre si violent qu'il en oublie sa fiancée raisonnable et banale »¹²³.

William est également si absorbé par la présence de la tête en bronze qu'il oublie complètement la réalité ambiante. La sculpture l'obsède à tel point que, malade d'amour, il perd sommeil et appétit. Si, précédemment, il était incapable de s'engager dans une relation sérieuse et depuis vingt ans il ne fréquentait qu'occasionnellement une femme dans le seul but de satisfaire ses besoins sexuels, dès l'apparition de la Joconde, il s'offre entièrement à celle-ci. Initialement, il se sentait son propriétaire et la considérait comme son esclave, mais son obsession foudroyante trahit qu'en réalité, c'est elle qui le possède entièrement. Il ne s'agit pas uniquement d'une affection platonique, mais aussi d'une inclination sexuelle. Pour qu'une plus grande intimité naisse entre eux, William la met sur la cheminée de sa chambre, près du lit. C'est surtout l'inertie de sa nouvelle « femme » qui suscite chez lui le désir et les fantasmes d'un acte sexuel. Son comportement correspond aux observations de Georges Bataille constatant qu'

[i]l est nécessaire en effet qu'un être soit envisagé comme une chose afin que le désir compose une figure qui lui réponde. C'est un élément essentiel de l'érotisme, et non seulement la figure doit avoir été passive pour avoir reçu telle ou telle forme et avoir pu être associée à tels ou tels objets, mais la passivité est en elle-même une réponse à l'exigence du désir. [...] Et ce qui caractérise

¹²² Ibidem, p. 89.

¹²³ S. FREUD : « L'inquiétante étrangeté ». In : IDEM : *L'inquiétante étrangeté et autres essais...*, p. 228.

l'érotisme n'est pas le mobile vivant mais le fixe mort, qui seul est détaché du monde normal¹²⁴.

Le choix d'un tel objet du désir, qui en réalité n'est qu'une chose morte, ressemble à une sorte de nécrophilie et symbolise aussi « le pouvoir que bien des hommes cherchent à prendre sur les femmes, les préférant immobiles, pétrifiées, mortes plutôt que libres »¹²⁵.

La nouvelle bien-aimée de William est plus possessive que son amante Denise. Cela l'apparente aussi à la Vénus d'Ille : toutes les deux, jalouses des autres femmes, dans le but de se venger et d'avoir leurs amants pour l'éternité, les tuent dès qu'ils tentent de les trahir. Il est intéressant que leur mort ressemble à un acte sexuel. Or, il est à noter que le comportement de ces deux sculptures rappelle les coutumes de la mante religieuse dont la femelle se nourrit du mâle pendant ou après l'accouplement. Dans son essai *La Mante religieuse*, Roger Caillois mentionne qu'« on définirait aisément les mœurs des mantidés comme un *mythe en acte* : le thème de la femelle démoniaque dévorant l'homme qu'elle a séduit par ses caresses »¹²⁶. Alphonse Peyrehorade meurt dans les bras de Vénus : « Revenant à elle, elle revit le fantôme, ou la statue, comme elle dit toujours, immobile, les jambes et le bas du corps dans le lit, le buste et les bras étendus en avant, et entre ses bras son mari, sans mouvement »¹²⁷. William est aussi tué dans son propre lit auprès duquel se trouvait la Joconde :

Dix kilos de bronze lui tombent sur la tête. Baignant dans son sang, il émerge, après des heures de coma. Un horrible étau lui comprime les tempes, lui cisaille le front. S'écoulant de son crâne fracassé, des caillots vermeils l'aveuglent. [...]

Le visage de la femme verte est à quelques centimètres du sien. Ses prunelles de métal, où la félicité flirte avec l'épouvante, sont plantées dans les siennes. Elle arbore son tragique et radieux sourire¹²⁸.

¹²⁴ G. BATAILLE : *L'histoire de l'érotisme*. Paris, Gallimard, 2008, p. 140–141.

¹²⁵ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 159.

¹²⁶ R. CAILLOIS : *Le Mythe et l'homme*. Paris, Gallimard, 1987, p. 79.

¹²⁷ P. MÉRIMÉE : *La Vénus d'Ille...*, p. 54.

¹²⁸ A. DUGUËL : *La Joconde de bronze*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 95–96.

La mort de William, qui est sa punition, permet à la Joconde de s'unir avec lui pour l'éternité. Après les funérailles, les amis de William placent la statue sur sa tombe :

Gardienne de William pour l'éternité, la femme verte veille. Malheur à la visiteuse égarée qui s'approcherait du mausolée. Animée par une énergie infernale, la tête de bronze peut, si la jalousie la saisit, s'arracher à son socle et tuer, vengeresse et jouissante¹²⁹.

La sculpture mystérieuse de la Joconde, comme celle de la Vénus, nous paraît être d'un côté le symbole du désir immobilisé et de la sensualité féminine¹³⁰ obsédant l'homme, mais d'un autre côté, grâce à son pouvoir de s'animer, l'instrument du châtement et de la mort de l'homme.

Toutefois, remarquons aussi que ce n'est pas l'homme le déclencheur des événements funestes, mais l'apparition d'une autre femme que le phénomène considère comme rivale. Quand elle obtient l'anneau, la Vénus d'Ille se croit la femme d'Alphonse. C'est pour cela qu'elle le tue pendant la nuit de noces qu'il veut passer avec une autre femme. La Joconde tue également William dès qu'il la trompe avec Denise. Ainsi pouvons-nous constater que les deux phénomènes désirent avoir en exclusivité le protagoniste, ce qui est d'ailleurs conforme aux règles du genre fantastique.

3.1.2. Les poupées

À travers les siècles, on peut observer une évolution de l'image de la poupée, qui aujourd'hui semble jouer des rôles fort diversifiés.

¹²⁹ Ibidem, p. 96.

¹³⁰ La Joconde semble incarner le rôle d'une séductrice parfaite. Rappelons ce que Jean Baudrillard a écrit sur la séduction : « Séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne cette puissance ». Voir : J. BAUDRILLARD : *De la séduction*. Paris, Galilée, 1979, p. 115.

Jadis, pour les humains, la poupée était avant tout un objet utilisé lors de rituels religieux ou magiques. Dans de nombreuses cultures anciennes, elle constituait la seconde identité de l'homme, un lieu où l'âme de son ancêtre ou même d'un dieu pouvait demeurer¹³¹. Ces croyances ont persisté jusqu'à nos jours sous la forme de la poupée vaudou et de la dagyde¹³² qui sont l'incarnation de l'esprit d'une personne. Au cours des rites magiques, on les transperce pour jeter un sortilège à la personne qu'elles représentent.

Toutefois, dès que l'Europe est devenue chrétienne, les poupées ont été désacralisées et considérées comme des objets dépourvus d'âme¹³³. Elles sont redevenues objet d'art populaire et de haute volée à l'époque de la Renaissance. Elles étaient des jouets non seulement pour les enfants mais aussi pour les adultes qui les collectionnaient et les exposaient. À l'époque, elles étaient stylisées afin d'imiter les femmes adultes et ce n'est qu'au XIX^e siècle que les poupées bébés apparaissent¹³⁴.

Ce sont Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann au XIX^e et Bruno Schulz¹³⁵ au XX^e siècle qui les apprécient de nouveau dans leurs œuvres, ne voyant pas en elles des objets artificiels ni passifs, mais plutôt des êtres vivants dotés d'un pouvoir significatif.

De nos jours, la poupée se présente donc comme un objet culturel hétérogène. D'un côté, elle peut être toujours objet d'art précieux, mais elle sert également de jouet pour enfants. L'importance de son rôle ludique dans la vie de l'enfant, surtout d'une fille, est fréquemment accentuée : la poupée apprend aux enfants comment devenir

¹³¹ Cf. V. NELSON : *Sekretne życie lalek*. Kraków, Universitas, 2009, p. 38–42, 50–51.

¹³² La dagyde est une poupée de cire (plus rarement de chiffons ou de bois) utilisée dans des rites magiques par la sorcellerie occidentale. Cf. G. MILLET, D. LABBÉ : *Les mots du merveilleux et du fantastique...*, p. 371.

¹³³ Cf. V. NELSON : *Sekretne życie lalek...*, p. 55–56.

¹³⁴ Cf. M. F. ROGERS : *Barbie jako ikona kultury*. Warszawa, Muza, 2003, p. 47–48.

¹³⁵ Heinrich von Kleist publie en 1810 *Essai sur le théâtre des marionnettes* (*Über das Marionettentheater*), E.T.A. Hoffmann édite en 1816 *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*) et Bruno Schulz crée une œuvre intitulée *Le traité des mannequins* (*Traktat o manekinach*) en 1933.

adulte et leur sert à imiter la vraie vie¹³⁶. Comme le remarque Freud, «l'enfant ne fait généralement pas de distinction nette entre l'animé et l'inanimé, et [...] il éprouve une prédilection particulière à traiter sa poupée comme un être vivant»¹³⁷.

D'un autre côté, il faut remarquer que la poupée peut remplacer un être humain en devenant soit un acteur soit un accessoire qui joue dans une scène de théâtre.

L'une des poupées les plus connues et désirées par des millions de filles est la poupée Barbie – représentation féminine aussi parfaite qu'irréelle. La culture populaire contemporaine nous fournit également une figure grotesque et démoniaque à la fois avec la poupée Chucky. Chucky, une poupée-assassin possédée par l'esprit d'un tueur en série, est le personnage principal de plusieurs films d'horreur¹³⁸.

Toutes ces variantes de la poupée reposent sur le fait qu'elle est un simulacre d'être humain. Figure anthropomorphique, la poupée n'est pourtant pas la représentation d'une personne précise mais plutôt d'un homme *sui generis*¹³⁹. De plus, sa fonction avant tout ludique l'éloigne des statues qui dominent leur admirateur.

Le thème fantastique de prédilection lié à la figure en question est surtout la poupée animée qui est une représentation humaine et dont la destination première est celle de jouet. Associée directement à l'enfance, la poupée, dès qu'elle s'anime et, en plus, devient un

¹³⁶ Cf. R. BARTHES : *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957, p. 55–56 : « Il existe par exemple des poupées qui urinent ; elles ont un œsophage, on leur donne le biberon, elles mouillent leurs langes ; bientôt, sans nul doute, le lait dans leur ventre se transformera en eau. On peut par là préparer la petite fille à la causalité ménagère, la 'conditionner' à son futur rôle de mère ».

¹³⁷ S. FREUD : « L'inquiétante étrangeté ». In : IDEM : *L'inquiétante étrangeté et autres essais...*, p. 234.

¹³⁸ Incontestablement, la série de films mettant en scène le personnage de la poupée Chucky jouit d'une popularité significative. Le premier film, intitulé *Child's Play* est sorti en 1988. Le septième film de la série, intitulé *Cult of Chucky*, est sorti en 2017.

¹³⁹ Cf. R.F. MUNIAK : *Efekt lalki. Lalka jako rzecz i obraz*. Kraków, Universitas, 2010, p. 49.

tueur assoiffé de sang, place « le monde de l'enfance en rupture avec la réalité comme si les désirs enfantins prenaient corps et venaient y ouvrir une faille »¹⁴⁰.

Les poupées duguéliennes de la nouvelle *Benvenuto* semblent remplir plusieurs de ces fonctions attribuées par la culture à la figure de la poupée. Objets d'art dotés d'une beauté considérable, elles sont détournées de leur fonction première de jouet. Peuplant une nécropole andine, elles maintiennent un lien serré avec Thanatos. Cependant, leur présence ne provoque pas la mort des héros, mais la symbolise.

Ces poupées, ressemblant à « celles de nos grand-mères »¹⁴¹, ne sont pas placées uniquement sur les tombes d'enfants, mais elles se trouvent sur les pierres tombales de femmes et d'hommes adultes. Quoique Sylvia, l'héroïne du récit, ne connaisse pas la raison pour laquelle les poupées veillent sur les tombes, elle est subjuguée par la beauté rayonnant de leur « [d]élicat minois aux pommettes roses, qu'éclairent deux yeux de verre ourlés de larges cils, et où sourit une bouche cramoisie s'ouvrant sur deux mignonnes quenottes »¹⁴².

Les yeux grands ouverts des poupées, qui restent pourtant immobiles, éveillent toujours une grande frayeur chez ceux qui les regardent. En Chine règne même une croyance populaire que les mauvais esprits peuvent hanter les poupées à travers leurs yeux si artificiellement ouverts¹⁴³, ce qui est d'ailleurs le cas de Chucky, déjà évoquée. Le regard des poupées suscite la peur du « mauvais œil »¹⁴⁴ comme si elles enviaient la vie à chaque être vivant qui se trouve dans les parages :

Des séquences de films assaillent la visiteuse. Hécatombes d'enfants, marionnettes tueuses, atroces malfaisances de démons incarnés sous d'innocents aspects. Il lui semble maintenant... mais

¹⁴⁰ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 163.

¹⁴¹ A. DUGUËL : *Benvenuto*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 12.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Cf. R.F. MUNIAK : *Efekt lalki. Lalka jako rzecz i obraz...*, p. 33.

¹⁴⁴ Cf. S. FREUD : « L'inquiétante étrangeté ». In : IDEM : *L'inquiétante étrangeté et autres essais...*, p. 253.

oui, sûrement... que les prunelles de verre ont perdu leur fixité. Elles suivent chacun de ses mouvements, un ravissement cruel animant leurs pupilles qui luisent étrangement sous la double rangée de cils¹⁴⁵.

L'angoisse de Sylvia est renforcée non seulement par l'impression que les poupées sont vivantes, mais également par leur nombre :

Là, une autre poupée. Et deux mètres plus haut une troisième. Et derrière une quatrième, une cinquième, une sixième... Toutes affublées du même sourire [...] 'Ça alors...', s'exclame Sylvia, qu'un malaise croissant envahit. [...] Une tombe sur trois, en moyenne, en est pourvue. Un mort sur trois sommeille sous la garde de ce rictus, entrouvert sur des crocs ivoirins¹⁴⁶.

Les poupées duguéliennes sont liées à la mort aussi en raison de leur utilisation particulière : étant l'œuvre d'un sorcier indien associant la magie à la technique, elles servent à adoucir les derniers instants des personnes mourantes :

Ce sont en réalité de petits automates, dont le subtil mécanisme est programmé pour ne fonctionner qu'une seule fois. [...] Magie et prouesse technique en font des chefs-d'œuvre de précision et d'efficacité. [...] Un jeu complexe de ressorts et de minuscules rouages, sensibles au seul souffle de la mort, les met en marche à l'approche de celle-ci. La poupée, alors, fait la révérence et dit poliment : 'Benvenuto'. Charmée par cet accueil, la mort, que chacun repousse d'ordinaire avec horreur et qui souffre de cet état de fait, se laisse attendrir¹⁴⁷.

Ces poupées convoitées et hors de prix paraissent être des objets-talismans qui protègent contre la mort et, en conséquence, sont traitées comme indispensables, car elles aident à se préparer à n'importe

¹⁴⁵ A. DUGUËL : *Benvenuto*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 14.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 13-14.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 16.

quelle éventualité et deviennent un moyen de « se débrouiller » avec la mort imminente. Elles s'animent non pour tuer mais pour être tuées et ainsi avertir de la mort, pour l'appriivoiser :

Les membres de cire remuent avec une lenteur saccadée. Tel un bambin qui commence à marcher, la poupée se redresse, prend appui sur ses jambes. De leurs doigts articulés, les menottes potelées saisissent les bords de la jupe, la soulèvent avec grâce. L'un de deux genoux se plie, la tête s'incline et la mâchoire se détend par à-coups. De la bouche soudain mobile, quatre syllabes s'échappent, aigrettes, hachées, tranchantes comme des lames de rasoir « Ben-ve-nu-to »¹⁴⁸.

Néanmoins, Sylvia, qui a acheté une telle poupée, ne meurt pas aussitôt qu'elle prononce le mot « Benvenuto ». Meurt un inconnu qui l'a suivie et dont elle a eu peur. La poupée est-elle donc un objet qui attendrit la mort ou qui la provoque ? Le récit met en valeur le thème du pouvoir maléfique des objets : le rôle de la poupée reste ambigu, étant donné que le lecteur n'arrive pas à savoir si elle est uniquement un signe avertisseur qui rend la mort moins violente ou si elle attire la mort sur celui qui la possède.

3.1.3. Les mannequins

Le mannequin capable de s'animer et d'influencer les personnes vivantes est une autre figure anthropomorphique que nous pouvons retrouver dans l'œuvre duguélienne. C'est un motif fantastique étroitement lié aux motifs précédents, ceux de la statue animée et de la poupée vivante, mais il est plus fréquent – il nous renvoie avant tout aux cires anatomiques, à la mode au XIX^e siècle¹⁴⁹ et qui ont inspiré, entre autres, Gustave Meyrink (*Le Cabinet des figures de cire*, 1907).

¹⁴⁸ Ibidem, p. 21.

¹⁴⁹ Cf. I. KRZYWKOŃSKI : « Mannequin ». In : *Encyclopédie du fantastique*. Coordonné par V. TRITTER. Paris, Ellipses, 2010, p. 578.

Le mannequin, étant une représentation humaine, fait l'homme, son créateur, capable de reproduire un être humain, égal à Dieu. Ce thème est d'ailleurs exploité dans la science-fiction à travers les automates ou les robots qui y apparaissent bien souvent. Les mannequins contemporains, sous forme de cyborgs et androïdes, deviennent héros de la littérature et du cinéma populaires, notamment des films d'horreur et de science-fiction. Ils y luttent pour obtenir les mêmes droits qu'ont les êtres humains, parfois ils arrivent au pouvoir et deviennent plus puissants que les hommes. Le mannequin, dans ce contexte, cesse d'être un objet. Il se transforme en un être vivant aussi parfait que son créateur. Étant une création humaine imitant un être vivant, il est toutefois souvent dépeint comme dépourvu d'âme¹⁵⁰.

Le mannequin des *Mémoires d'une aveugle*, qui demeure en apparence inerte, ressemble plutôt à une poupée qu'à un automate ou à un robot humanoïde. Le fait d'être privé d'âme lui apporte une certaine ressemblance avec Olympia hoffmannienne, un automate que nous avons précédemment évoqué en signalant l'aspect érotique de la relation homme – objet.

Aurore, la protagoniste du récit en question, est une femme qui s'intéresse uniquement aux vêtements. Ce ne sont pas les gens mais les objets qui remplissent sa vie entière¹⁵¹. Sa maison est un royaume de la mode et des habits où le mannequin est une vraie reine :

Chez elle, il n'y avait ni meubles ni bouquins. Son appartement était une vaste garde-robe. On se serait cru dans l'entrepôt d'une habilleuse de théâtre, d'autant qu'entre les portemanteaux, les cartons à chapeaux, les étagères et les penderies pleines à craquer, se dressait le mannequin¹⁵².

Ce mannequin est « une admirable Greta Garbo de cire portant la parure de *La Dame aux camélias*, et rachetée à prix d'or dans une vente

¹⁵⁰ Cf. V. NELSON : *Sekretne życie lalek...*, p. 279–281.

¹⁵¹ Cf. A. DUGUËL : *Mémoires d'une aveugle*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 12.

¹⁵² Ibidem.

aux enchères »¹⁵³. Le comportement d'Aurore, qui limite ses contacts avec les autres et passe presque tout son temps à habiller son mannequin, rappelle les habitudes d'une petite fille qui aime jouer avec sa poupée. Il s'avère que le mannequin d'Aurore n'est qu'une version adulte d'une poupée de petite fille. En analysant la fonction de la poupée dans la vie d'une fillette, Simone de Beauvoir note que

la poupée représente le corps dans sa totalité et [...] elle est une chose passive. Par là, la fillette sera encouragée à s'aliéner dans sa personne tout entière et à considérer celle-ci comme un donné inerte. Tandis que le garçon se recherche dans le pénis en tant que sujet autonome, la fillette dorlote sa poupée et la pare comme elle rêve d'être parée et dorlotée ; inversement, elle se pense elle-même comme une merveilleuse poupée. [...] elle sait bientôt que pour plaire il faut être « jolie comme une image » ; elle cherche à ressembler à une image, elle se déguise, elle se regarde dans les glaces, elle se compare aux princesses et aux fées des contes¹⁵⁴.

Jamais habillée deux fois de la même manière, Aurore déguise aussi son mannequin – il se transforme en son enfant, voire son double¹⁵⁵. Devenant son *alter ego*, le mannequin l'asservit : il veut qu'elle soit dépendante de sa volonté. Quand Aurore tombe amoureuse d'un homme, la figure maléfique la punit, tuant ce dernier dès qu'il franchit le seuil de son appartement.

Dans ce récit, il est possible d'observer le transfert des rôles : c'est le jouet qui devient propriétaire de la personne qui le possède. Une sorte d'hésitation todorovienne ou même un sentiment d'« inquiétante étrangeté »¹⁵⁶, envahit le lecteur, quand il observe à quel point

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ S. DE BEAUVOIR : *Le deuxième sexe, II : L'expérience vécue...*, p. 27.

¹⁵⁵ Simone de Beauvoir signale que « [l]a poupée n'est pas seulement son double : c'est aussi son enfant, fonctions qui s'excluent d'autant moins que l'enfant véritable est aussi pour la mère un *alter ego* ». Voir : S. DE BEAUVOIR : *Le deuxième sexe, II : L'expérience vécue...*, p. 32. Nous revenons aux thèmes de la métamorphose et du double dans les parties suivantes de notre étude.

¹⁵⁶ Cf. S. FREUD : « L'inquiétante étrangeté ». In : IDEM : *L'inquiétante étrangeté et autres essais...*, p. 224.

Aurore, qui consacre sa vie aux vêtements (ce qui, d'après nous, n'arriverait pas à un homme), perd son autonomie. Il se demande si le mannequin d'Aurore, malgré son inertie, est vraiment une figure de cire, car, observant l'influence qu'il exerce sur elle, il a l'impression que cette figure de cire n'est pas un objet mais un être humain. Au début, l'auteure du récit éveille chez le lecteur une incertitude quant à l'appartenance des événements présentés au monde réel. Il ne sait pas s'ils peuvent être expliqués rationnellement ou s'ils font partie d'un monde fantastique/fantasmagique. Le motif du mannequin qui paraît animé est «une condition particulièrement propice à la production de sentiments d'inquiétante étrangeté dans le fait qu'est suscitée une incertitude intellectuelle, et que l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant»¹⁵⁷.

Il est évident qu'Aurore devient le jouet du mannequin et que c'est lui qui dispose d'elle. Il ne la veut qu'à lui et, en conséquence, il la contrôle entièrement. C'est pour cela qu'il se défait de ses proches : il tue son bien-aimé et punit sa meilleure amie en lui crevant les yeux dès qu'elle essaie d'aider Aurore à s'en libérer. De plus, le mannequin sait animer les objets qui l'entourent et les forcer à faire ce qu'il veut, par exemple, il tue le bien-aimé d'Aurore en se servant des accessoires de couture : «Le visage du jeune homme, lacéré par les agrafes, les boutons, les fermetures Éclair et les fibules, était maculé de sang. Le dard d'une broche ancienne – l'une de ces orchidées d'ébène incrustées de nacre qui faisait le bonheur des trotteurs d'avant-guerre – perçait sa gorge de part en part»¹⁵⁸.

La présence d'une autre personne dans la vie d'Aurore est considérée par le mannequin comme une trahison de sa part. C'est pourquoi il la punit en maltraitant sa meilleure amie et la force de cette façon à promettre qu'elle ne sera qu'avec lui :

Couvrant les froissements soyeux de mes tortionnaires, j'entendais, comme en rêve, la voix d'Aurore implorer :

¹⁵⁷ Ibidem, p. 234.

¹⁵⁸ A. DUGUËL : *Mémoires d'une aveugle*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 17-18.

– Laissez-la, par pitié ! Je n'aimerai que vous, je le jure. Plus jamais je ne vous serai infidèle. Faites de moi ce que vous voudrez, mais je vous en supplie, ne la tuez pas !

La dernière image que je captai, avant que l'épingle à chapeaux me crève les yeux, fut le sourire du mannequin. Un sourire extatique, inspiré et sublime de chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Le sourire de la Divine¹⁵⁹.

Ce n'est qu'à la fin que le mannequin paraît s'animer, en générant ainsi l'angoisse et liant par cela ce motif à celui du psychopathe¹⁶⁰. Bien qu'il ne tue pas la protagoniste, l'existence à laquelle il la force est au fait une quasi-mort. Sa rapacité prive entièrement la protagoniste de sa vie en faisant d'elle une victime passive complètement soumise à la volonté de son mannequin et à sa passion pour les objets qu'elle adore : les vêtements.

3.2. Les objets inanimés

Parmi les objets fantastiques, il est également possible de distinguer un autre groupe, celui des objets inanimés. Le genre fantastique se sert de tous ces objets inertes, de prime abord ordinaires et banals, présents dans la vie quotidienne de chacun, et les dote d'un pouvoir funeste. Au nombre d'eux il y a des objets dont l'étrangeté se révèle progressivement et ceux qui sont mystérieux et inquiétants dès le début. Le fantastique s'en sert pour montrer l'impuissance humaine face aux objets qui échappent à leur créateur.

En parlant des objets inanimés qui, par leur présence, influencent la vie des protagonistes duguéliens, nous pouvons énumérer le miroir (l'un des objets les plus prisés par le fantastique), le tableau, la photographie et le livre. Le lien entre ces objets se manifeste déjà au niveau fondamental : ils captent le reflet humain. Si l'image de l'homme dans le miroir n'est pas durable, les tableaux et les pho-

¹⁵⁹ Ibidem, p. 20.

¹⁶⁰ Cf. G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 157.

tographies peuvent saisir sa silhouette pour l'éternité. Les livres immortalisent les portraits de leurs personnages et/ou de leurs auteurs.

Dans les nouvelles duguéliennes, les objets, en se servant de l'image captée du protagoniste, s'avèrent maléfiques et hostiles envers lui. Le tableau dans *Le Cagibi* immortalise et punit à la fois la mère de sa propriétaire. La photographie dans *Un berceau d'organdi bleu* conduit son possesseur à la maison des vampires. Les miroirs, apparaissant souvent dans l'œuvre duguélienne¹⁶¹, montrent l'image des personnes qui les regardent, en reflétant leur identité et en révélant leur véritable nature qu'elles essayent de rejeter ou de cacher. Il se peut aussi que les miroirs, comme le livre dans la nouvelle *Noce transie*, soient une interface entre le monde des morts et celui des vivants. Les livres peuvent également, comme ceux d'*In memoriam*, devenir le reflet d'une vie. Il reste à vérifier si ces objets constituent le phénomène fantastique typique dont le rôle est avant tout de bouleverser l'univers du personnage et de le mener à la perte ou à la destruction totale de sa vie.

3.2.1. Les miroirs

L'homme ne désire pas uniquement créer un être à son image, comme les statues, les mannequins et les poupées mentionnés précédemment. S'intéressant à son image depuis toujours, il ne veut pas se limiter à sa représentation picturale, il désire voir de ses propres yeux son image réelle. Depuis les temps préhistoriques, il utilise toutes les surfaces réfléchissantes pour voir son ombre, son reflet, son double. Le mythe de Narcisse est le meilleur exemple de cette curiosité.

Au début, extrêmement chers à fabriquer, les miroirs étaient si rares qu'ils inspiraient en même temps de l'admiration et de la peur. Au Moyen Âge, selon certaines croyances, le miroir était un des attributs des sorcières qui y enfermaient les démons. Pour les chrétiens,

¹⁶¹ Notamment dans : *Little Alice*, *Un berceau d'organdi bleu*, *Maman*.

c'était un outil dangereux, plus précisément « le lieu du mensonge et de la séduction »¹⁶² appartenant au diable. De plus, à l'époque, la science et le merveilleux étaient étroitement liés. Ceux qui recherchaient la pierre philosophale s'intéressaient à la fabrication du verre, qui consistait à la « transmutation de la pâte de verre mi-solide mi-liquide en une pierre transparente et inaltérable. Les reflets du miroir s'apparentent ainsi à l'art alchimique »¹⁶³.

Malgré sa mauvaise réputation, le miroir ne cesse d'occuper les esprits humains. Pendant des siècles, les riches habitants des villes considéraient le miroir comme un objet de luxe qui soulignait leur statut social. Toutefois, pour la société rurale, il restait avant tout un objet suspect. D'un côté, c'est un instrument merveilleux qui permet à l'homme de découvrir son image et de mieux se connaître, mais de l'autre, il est inquiétant. Le miroir ne montre pas le reflet exact de la personne qui se regarde dedans : il donne une image inversée :

[...] le reflet commence par questionner les notions d'image et de ressemblance : il imite et il renvoie à un original dont il offre une approche exacte et imparfaite. Et où se situe l'image ? Le sujet est à la fois là et ailleurs, perçu dans une ubiquité et une profondeur troublantes, à une distance incertaine : on voit dans un miroir, ou plutôt l'image semble apparaître derrière l'écran matériel, de sorte que celui qui se regarde peut se demander s'il voit la surface elle-même ou au travers d'elle. Le reflet fait surgir au-delà du miroir la sensation d'un arrière-monde immatériel et invite le regard à une traversée des apparences¹⁶⁴.

En conséquence, le miroir se manifeste comme un objet effrayant qui pourrait ouvrir un chemin vers un autre monde loin d'être réel : « Le reflet du miroir, quant à lui, ne répond à aucune réalité car, s'il fait paraître une image encore plus fidèle qu'une copie peinte, cette

¹⁶² S. MELCHIOR-BONNET : *Histoire du miroir*. Paris, Imago, 1994. Kindle Edition, Kindle Location 3188.

¹⁶³ Ibidem, Kindle Locations 322–324.

¹⁶⁴ Ibidem, Kindle Locations 1807–1815.

image est sans substrat et sans consistance »¹⁶⁵. N'oublions pas qu'en France, encore au début du XX^e siècle, les gens croyaient que l'âme de la personne décédée pouvait être captée par un miroir ou un récipient rempli d'eau, alors, dès qu'une personne mourait, on les couvrait. Or, il existe jusqu'à présent des cultures qui croient que le reflet du miroir est une démonstration de l'âme ou de l'esprit¹⁶⁶.

Profondément enraciné dans la conscience humaine, le miroir est un symbole qui a plusieurs aspects et dimensions. Ayant à la fois des connotations positives et négatives, le miroir est un motif exploité dans la littérature dès l'Antiquité jusqu'aux temps modernes. Il a aussi rapidement pénétré dans l'univers de l'imaginaire. Le fantastique, genre littéraire qui absorbe toutes les peurs et inquiétudes humaines, présente surtout « des rencontres qui suscitent malaise »¹⁶⁷, ce qui est encore accentué chez Anne Duguël. Jean Fabre, en parlant du fantastique, trouve que le miroir est un entrecroisement de miracles : « [...] le reflet y peut prendre une autonomie redoutable et le miroir-écran présenter des tableaux animés du passé, du présent et de l'avenir ; permettant un savoir à distance, il sert de passage entre les deux mondes, ou bien il dénonce (l'absence du reflet vampirique) une ignominie maléfique etc. Le miroir joue un rôle multiple à la mesure, et peut-être au-delà, de sa charge potentielle initiale »¹⁶⁸.

Il est toutefois important de se rappeler que, même si actuellement le motif du miroir est l'un des motifs de l'imaginaire les plus répandus et qu'il serait impossible d'énumérer toutes les œuvres dans lesquelles il apparaît, les miroirs les plus célèbres et les plus connus qui ont inspiré et inspirent toujours les écrivains sont ceux de la méchante reine de *Blanche-Neige* des frères Grimm, et du prince Alasnam, le héros d'un des contes des *Milles et Une Nuits*, qui s'en sert pour vérifier s'il peut mettre sa confiance en une maîtresse. Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, le miroir constitue un passage entre le monde réel et le monde irréel.

¹⁶⁵ Ibidem, Kindle Locations 1852–1854.

¹⁶⁶ Cf. P. KOWALSKI : *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa, PWN, 2007, p. 287.

¹⁶⁷ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 171.

¹⁶⁸ J. FABRE : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique...*, p. 217.

Ces trois miroirs et leurs fonctions influencent aussi l'œuvre d'Anne Duguël qui introduit dans ses récits fantastiques des miroirs s'ouvrant sur un autre monde et servant d'interface entre deux univers ainsi que des glaces liées à la question de l'identité et trahissant la véritable nature de celui qui y regarde.

Dans *Little Alice* d'Anne Duguël, le miroir de la protagoniste, comme celui de la marâtre de *Blanche-Neige*, au lieu de nourrir sa vanité en lui renvoyant un reflet idéalisé, révèle la vérité sur sa beauté. Le miroir de la protagoniste de *Maman*, pareillement à celui du prince Alasnam, dévoile, lui aussi, la vérité à ceux qui s'y mirent, mais ce n'est pas leur apparence physique qui s'y manifeste, mais surtout leur âme. Le dernier miroir, celui d'*Un berceau d'organdi bleu*, conduit la protagoniste vers un autre monde, comme l'a fait le miroir de Lewis Carroll.

Alice duguélienne, protagoniste de *Little Alice*, contrairement à la reine des frères Grimm, est une jeune fillette n'ayant pas peur de la vieillesse. Tout change le jour où le miroir du salon, « un objet gigantesque : la glace en pied encadrée de moulures acajou »¹⁶⁹, apparaît dans sa chambre. Ce miroir trahit d'abord qu'Alice est une personne vaine qui cherche dans le reflet du miroir la confirmation de sa beauté. Elle se regarde dans le miroir pour y voir ses doubles¹⁷⁰ et apprécier leur (et aussi sa propre) figure idéale. Rappelons que Simone de Beauvoir constate dans *Le deuxième sexe* que l'identité féminine se forme sous le regard de l'autre, même s'il s'agit d'une image imparfaite du miroir : « La femme, se sachant, se faisant objet, croit vraiment se voir dans la glace [...]. S'ennuyant aux tâches ménagères, elle a le loisir de façonner en rêve sa propre figure »¹⁷¹.

Grâce à un autre miroir, placé de l'autre côté de la chambre, Alice peut se voir « démultipliée un nombre incalculable de fois »¹⁷². Elle s'amuse en faisant de ses doubles une armée qu'elle peut diriger : « Et elles m'obéissent toutes, au doigt et à l'œil ! Levez les bras, pliez les

¹⁶⁹ A. DUGUËL : *Little Alice*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 67.

¹⁷⁰ Nous aimerions rappeler que le motif fantastique du miroir est aussi lié à celui du double.

¹⁷¹ S. DE BEAUVOIR : *Le deuxième sexe, II : L'expérience vécue...*, p. 459-465.

¹⁷² A. DUGUËL : *Little Alice*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 68.

genoux, faites un pied de nez, une pirouette, sautez, baissez-vous, redressez-vous, tirez la langue»¹⁷³. Son jeu, inoffensif au début, semble confirmer que le miroir est un objet qui sert à la construction de soi et, vu que la femme s'attache à son apparence, « le miroir demeure toujours ce lieu privilégié et vulnérable de la féminité »¹⁷⁴.

Toutefois, il a suffi d'un moment pour qu'Alice remarque que son dernier double, en apparence identique, n'appartenait pas aux autres :

La dernière, la trentième est de dos. Bien que microscopique, elle offre, en réduction, les mêmes caractéristiques que ses compagnes : épaules que couvrent des tortillons de boucles blondes, boutonnage de la robe, ceinture du tablier blanc dont le nœud forme deux coques d'égale grandeur, semblables aux ailes d'un papillon¹⁷⁵.

Alice doit se rapprocher du miroir et regarder son double sous un autre angle pour confirmer son altérité :

Pas de doute, la dernière Alice n'est pas parfaitement identique à ses compagnes. Oh, pas grande chose, un détail, une imperceptible différence : ses cheveux ne sont pas blonds, mais gris.

La trentième Alice a une tignasse de vieille femme.

Et son visage ?

Les traits, dessous, ne peuvent être qu'horribles. Ravagés. Défigurés par les rides. À demi putréfiés, peut-être¹⁷⁶.

Cette rencontre brusque et inattendue, qui provoque « un frisson glacé »¹⁷⁷ parcourant le corps d'Alice, éveille également le sentiment de l'« inquiétante étrangeté » freudienne, le même qu'avait Freud, lors d'un voyage en train. En entrant dans son compartiment, il a remarqué le visage d'un intrus qui n'était pas un étranger mais un

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ S. MELCHIOR-BONNET : *Histoire du miroir...*, Kindle Locations 4639–4640.

¹⁷⁵ A. DUGUËL : *Little Alice*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 69.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 70.

¹⁷⁷ Ibidem.

autre lui : « Je me précipitai pour le renseigner mais je m'aperçus tout interdit que l'intrus n'était autre que ma propre image reflétée dans la glace de la porte de communication. Et je me rappelle que cette apparition m'avait fortement déplu »¹⁷⁸.

La protagoniste cherchait dans le miroir la beauté d'une femme dans la fleur de l'âge. Pourtant, les reflets des jeunes Alice n'étaient qu'une illusion, un transfert de sa réalité psychique¹⁷⁹. Le miroir a joué avec Alice, comme elle a joué avec ses doubles. D'abord, en rejetant la différence entre le réel et l'imaginaire et la montrant jeune, il s'est avéré être « le lieu d'un transfert, espace potentiel où le sujet se déguise et entre en relation avec ses fantasmes »¹⁸⁰. En fin de compte, il dévoile, impitoyable, la vieillesse et la laideur qu'Alice semble repousser : « Par chance, la trente et unième Alice est invisible, enfouie pour toujours dans les profondeurs du mercure, là où nul œil humain ne peut la percevoir »¹⁸¹. En regardant la vieille femme, la trente et unième Alice, devant le miroir, elle vient d'apprendre qu'en réalité c'est sa véritable image qu'elle n'a pas apprivoisée, comme si de tous les visages qu'elle avait vus, le sien était celui qu'elle connaissait le moins.

Les jeux de miroir, avec leurs illusions et leurs miroitements, offrent d'innombrables images d'une réalité bizarre et déformée de monstres réels ou imaginaires souvent exploitées dans les histoires de doubles et de vampires, ce qu'illustrent les histoires de *Maman* et d'*Un berceau d'organdi bleu*.

La nouvelle *Maman* est le témoignage d'une femme qui, dans l'incipit du récit, prétend avoir été tuée par sa propre mère : « Ceci n'est pas un suicide, c'est un crime. J'accuse ma mère, Hélène Bourdin née

¹⁷⁸ S. FREUD : *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Gallimard, 1952, p. 205.

¹⁷⁹ Une histoire inversée est présentée par Colette dans *Chéri*. Au lieu de voir la belle adolescente qu'elle était, Léa, la protagoniste du roman précité, découvre son fantôme dans la glace : « Une vieille femme haletante répéta dans le miroir oblong son geste et Léa se demanda ce qu'elle pouvait avoir de commun avec cette folle ». Voir : S.-G. COLETTE : *Chéri*. In : EADEM : *Œuvres complètes*, tome 6. Paris, Gallimard, 1959, p. 158.

¹⁸⁰ S. MELCHIOR-BONNET : *Histoire du miroir...*, Kindle Location 3066.

¹⁸¹ A. DUGUËL : *Little Alice*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 70.

Lescuire, décédée le 2 juin 1986 à l'âge de soixante-douze ans, de m'avoir assassinée »¹⁸². La protagoniste révèle que pendant toute sa vie, elle s'était sentie tyrannisée par sa mère dont le décès n'avait été pour elle qu'une libération :

Mon enfance fut, sans mentir, un enfer. Mon adolescence, n'en parlons pas. Mais, ayant sans doute hérité de sa ténacité, je ne déviai pas du but que je m'étais fixé. [...] Lorsqu'elle mourut, à un âge ma foi très avancé, je ne versai pas une larme. À son enterrement non plus. J'avais trop souffert de son hypocrisie pour la pratiquer, même sur sa tombe.

Sa mort me libéra – du moins, j'en berçai l'illusion durant quelques années¹⁸³.

Tout change un soir, quelques années plus tard quand elle la rencontre dans le miroir :

[...] je rentrais d'une fête bien arrosée et me lavais les dents dans ma salle de bains lorsque je la vis. Oh, brièvement, j'en conviens. L'espace d'un éclair, elle m'apparut dans l'expression de mon propre visage. J'en fus glacée de la tête aux pieds¹⁸⁴.

Dès lors, l'héroïne ne se considère plus comme une entité, car son reflet cesse d'être sa réplique exacte :

[...] leur divergence prend corps devant le miroir, au point que l'image spéculaire s'émancipe et que, à un degré ultime, elle n'est plus perçue comme un phénomène optique mais comme un concurrent menaçant¹⁸⁵.

En vieillissant, elle remarque que ses gestes et son comportement ne lui appartiennent plus, mais sont plutôt ceux de sa mère. Sa mère-

¹⁸² A. DUGUËL : *Maman*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 212.

¹⁸³ Ibidem, p. 213.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 214.

¹⁸⁵ S. MELCHIOR-BONNET : *Histoire du miroir...*, Kindle Locations 4316–4318.

double absorbe sa vitalité et, en gagnant son reflet, sa vie entière. Ce processus reflète non seulement la relation conflictuelle que la protagoniste a entretenue toute sa vie avec sa mère, mais aussi la relation entre mère et fille en tant que telle. Lucie Irigaray souligne à maintes reprises le lien étroit que les mères entretiennent avec leurs filles ainsi que le rôle qu'elles jouent dans leur vie :

La mère reste toujours trop familière et trop proche. La mère, la fille l'a en quelque sorte dans la peau, dans l'humide des muqueuses, dans l'intimité la plus intime, dans le mystère de sa relation à la gestation, à la naissance et à son identité sexuelle¹⁸⁶.

Le miroir de la protagoniste, ou plutôt de la mère dont elle y voit le reflet, n'est point un témoin passif ou neutre. Le reflet de la mère est agressif et devient rapidement menaçant, car il domine entièrement la vie du personnage-femme qui le voit chaque jour : « Elle était là, dans mon miroir, qui m'observait d'un air narquois. De moi, il ne restait plus trace »¹⁸⁷.

Maman peut être l'illustration de l'« autoscopie dissemblable »¹⁸⁸ : la protagoniste se mire dans la glace et s'y voit sous un autre aspect. Elle est en train de se transformer en sa mère qui n'est pour elle qu'une *autre*. Elle change initialement son comportement et ses habitudes quotidiennes, mais la mutation qu'elle subit s'avère également physique et le miroir lui en fournit une preuve indéniable¹⁸⁹ :

¹⁸⁶ L. IRIGARAY : *Sexes et parentés*. Paris, Minuit, 1987, p. 112.

¹⁸⁷ A. DUGUËL : *Maman*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 217. Camille Dumoulié observe aussi que « [l]e danger mortel du miroir provient du risque de la captation narcissique, mais il est aussi lié au pouvoir effrayant de la mère, de la morte ». Voir : C. DUMOULIÉ : *Cet obscur objet du désir. Essais sur les amours fantastiques*. Paris, L'Harmattan, 1995, p. 65.

¹⁸⁸ Ce terme est proposé par P. Jourde et P. Tortonese dans *Visage du double. Un thème littéraire*. Cf. P. JOURDE, P. TORTONESE : *Visage du double. Un thème littéraire*. Paris, Armand Colin, 2005, p. 57.

¹⁸⁹ Le motif du miroir est étroitement lié à celui de la métamorphose et du double.

Ce sourire carnassier, nouvellement apparu sur mon visage, n'était pas le sien ? Et cette manière sournoise de plisser les paupières, l'œil en tapinois sous la barrière des cils ? Et cette ride d'expression, amère s'il en est, à la racine du nez ? Et cet avachissement si veule du menton ?¹⁹⁰

Le miroir y est « le lieu d'un transfert, espace potentiel où le sujet se déguise et entre en relation avec ses fantasmes ; la fiction du miroir refuse la distinction rigide du réel et de l'imaginaire et permet une dialectique plus subtile du sujet »¹⁹¹. Au lieu de lui montrer sa propre image, il lui renvoie une *autre* image de lui-même, celle de son double. Selon Malrieu, la découverte qu'opère le personnage dédoublé ou métamorphosé est anxiogène : « Lorsqu'il a conscience de son propre clivage, le personnage ne peut éprouver qu'horreur et répulsion pour le phénomène qu'il est ; toute une partie de lui-même rejette violemment l'autre »¹⁹². De plus, cette image de lui ou de *l'autre moi*, comme dans le fantastique classique, plonge progressivement le personnage dans la terreur et le conduit vers l'écroulement et la mort. Quand « la fiction du miroir refuse la distinction rigide du réel et de l'imaginaire »¹⁹³, l'héroïne de *Maman*, voulant se libérer de sa mère, décide de la tuer, par conséquent, c'est elle-même qu'elle tue : « L'œil fixé sur le miroir, je la regardais mourir. C'est cette image que j'ai emportée pour l'éternité : celle de ma mère égorgée par ma main, agonisant dans un flot de sang »¹⁹⁴.

En analysant la relation entre l'héroïne et sa mère qui était « égoïste, égocentrique, imbue de sa personne [...], malveillante, médisante, intolérante, perfide »¹⁹⁵, nous pouvons nous référer aux psychanalystes pour qui le regard de la mère constitue le premier miroir. Quand l'enfant n'a pas vu l'amour dans le regard de sa mère, il est fort probable qu'adulte, il considérera le miroir comme un objet

¹⁹⁰ A. DUGUËL : *Maman*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 216.

¹⁹¹ S. MELCHIOR-BONNET : *Histoire du miroir...*, Kindle Locations 3066–3067.

¹⁹² J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 82.

¹⁹³ S. MELCHIOR-BONNET : *Histoire du miroir...*, Kindle Locations 3066–3067.

¹⁹⁴ A. DUGUËL : *Maman*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 218.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 213.

sinistre dont « l'image spéculaire devient source de peur et d'angoisse »¹⁹⁶.

Le miroir peut donc être un lieu de passage entre le monde réel et le rêve et/ou la folie. Il ouvre également la porte aux monstres et devient par conséquent un pont insolite et fragile entre deux mondes : intérieur et extérieur. Comme le constate Roger Bozzetto : « Le miroir, par son aspect double, à la fois reflète une image et semble ouvrir sur un autre monde [...] Cet ailleurs peut aussi être l'occasion du franchissement d'un seuil [...] »¹⁹⁷.

Dans *Un berceau d'organdi bleu*, le miroir sert de passage vers le monde monstrueux des vampires. De prime abord, il n'est qu'un vieil objet d'art volé par un couple qui a cambriolé la maison de leur voisine Suzanne récemment décédée. C'est une glace au mercure avec un placage acajou, qui fascine et même obsède Sarah, l'héroïne du récit, dès qu'elle l'accroche sur le mur du salon : « Elle semble hypnotisée, face au vieux miroir d'acajou qui se marie à ravir avec la coiffeuse début de siècle en pitchpin »¹⁹⁸. En regardant dans le miroir, Sarah n'y voit pas les mêmes choses que son mari, comme si elle était plus sensible aux événements surnaturels. Au lieu de son salon, elle y voit « la chambre de Suzanne. Le lit de fer, des draps sales. Et une morte, dans le lit, sans personne pour lui tenir la main »¹⁹⁹. Son mari essaie d'abord d'élucider les raisons du comportement de son épouse : « C'est ce miroir qui t'effraie ? Tu as l'impression qu'il a absorbé des images dans la maison de la vieille, et qu'il te les restitue, c'est ça ? »²⁰⁰. Il cherche pourtant à résoudre rationnellement les problèmes de Sarah et rejette leur origine surnaturelle : « Demain, je l'emmènerai chez le vitrier pour qu'il y mette une glace neuve. Une glace qui ne reflétera que l'usine qui l'a fabriquée, et le magasin qui

¹⁹⁶ S. MELCHIOR-BONNET : *Histoire du miroir...*, Kindle Location 4191.

¹⁹⁷ R. BOZZETTO : « L'indicible et ses visages ». In : *L'indicible dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*. Sous la direction de N. PRINCE et L. GUILLAUD. Paris, Michel Houdiard, 2008, p. 130.

¹⁹⁸ A. DUGUËL : *Un berceau d'organdi bleu*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 172.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 173.

²⁰⁰ Ibidem.

l'a vendue »²⁰¹. Ce miroir correspond à l'idée que le miroir ne montre jamais le reflet d'un vampire, car il est un être sans âme. Installé dans la maison de Sarah, le miroir est capable de l'influencer, car il sert d'intermédiaire entre elle et Suzanne, la propriétaire de la maison cambriolée, qui communique avec Sarah au moyen du miroir. Pour l'attirer, elle profite de l'instinct maternel de Sarah, qui est plus fort que l'instinct de survie.

Le miroir joue le rôle de frontière entre deux mondes : celui des vivants et celui des morts. En apparence simple objet du quotidien d'une maison, il appartient en réalité à un autre monde – celui des vampires. Son véritable but est de capturer et d'attirer une victime vers les vampires qui cherchent une proie pour se maintenir en vie.

Qu'il renvoie l'image de l'autre que les protagonistes ne veulent pas devenir, l'image d'elles-mêmes qu'elles rejettent, ou qu'il serve de passage vers un autre monde, tous les miroirs qu'Anne Duguël introduit dans ses récits s'inscrivent dans la tradition du genre fantastique, car ils ramènent toujours les héroïnes vers la mort – comme dans le cas de Sarah, ou vers ce qu'elles craignent le plus – elles-mêmes²⁰². Le miroir est alors non seulement un objet surnaturel utilisé par la littérature fantastique, mais aussi, comme le remarque Maurice Merleau-Ponty dans son essai *L'œil et l'esprit*, « l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi »²⁰³. C'est l'un de ces objets qui figurent et amplifient « la structure métaphysique de notre chair »²⁰⁴ et qui, à travers le corps et son reflet, dévoile tout ce qui est le plus secret de celui qui le regarde.

3.2.2. Les tableaux et les photographies

Les tableaux et les portraits ainsi que leur version moderne – les photographies peuvent être considérés à la fois comme des objets

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Cf. G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 174.

²⁰³ M. MERLEAU-PONTY : *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964, p. 34.

²⁰⁴ Ibidem, p. 33.

d'art et des objets ordinaires qui décorent presque chaque maison²⁰⁵. En tant que représentation de la réalité, ou de la réalité capturée, ils « ne sont que des figures, des fantômes, images plus ou moins interprétées par un peintre, un dessinateur ou un photographe »²⁰⁶.

Comme les motifs précédents, celui du tableau est l'un des thèmes classiques du fantastique et du merveilleux, qui se réalise à différents niveaux. D'après Katarzyna Gadomska, nous pouvons distinguer « le motif du portrait qui constitue une porte entre notre réalité et d'autres, qui est une sorte de fenêtre donnant sur un autre monde ; ensuite le thème du tableau [qui] peut également être une réflexion sur l'identité humaine, sur le passage du temps »²⁰⁷. Ces fonctions de la peinture sont présentées par d'innombrables auteurs, pour ne rappeler que les plus connus et les plus importants, H.P. Lovecraft²⁰⁸, Oscar Wilde²⁰⁹ ou Nicolas Gogol²¹⁰.

Le portrait est lié étroitement au miroir, car les deux ont pour objectif d'accroître l'importance de l'image qu'ils représentent. Si le miroir tend à dévoiler la vérité de la personne dont il montre le reflet, le portrait semble souvent révéler son simulacre imaginé : « Le portrait est le lieu privilégié de la flatterie, « surface trompeuse », [...] où le moi intime s'efface sous la vanité de l'homme social »²¹¹.

De plus, c'est avant tout le portrait, un des objets anthropomorphiques du fantastique, qui est présenté comme un objet appartenant au domaine de la magie noire. Pour neutraliser son activité néfaste,

²⁰⁵ Cf. K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 160.

²⁰⁶ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 164.

²⁰⁷ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 160.

²⁰⁸ *Le Modèle de Pickman* de Lovecraft est l'histoire d'un peintre qui traverse des mondes fantastiques au moyen de ses peintures. Robert Bloch s'est inspiré plus tard de cette nouvelle pour écrire *Retour à Arkham*.

²⁰⁹ *Le Portrait de Dorian Grey* d'Oscar Wilde, dans lequel le tableau joue un rôle central, est sans doute son œuvre la plus connue.

²¹⁰ *Le Portrait* de Nicolas Gogol est un récit fantastique dans lequel le tableau est l'incarnation d'une présence diabolique.

²¹¹ S. MELCHIOR-BONNET : *Histoire du miroir...*, Kindle Locations 2558–2560.

il faut le détruire, mais sa destruction implique l'anéantissement de celui qu'il représente, car « on détruit le lien unissant cette autre réalité à la nôtre, ce qui entraîne la mort du modèle »²¹². Notons toutefois que ce n'est pas un objet essentiellement maléfique, mais plutôt « un prétexte, l'intermédiaire par lequel le destin s'exerce »²¹³.

En évoquant les multiples fonctions de l'art dans le fantastique, Gadomska souligne aussi que « l'existence de l'homme et la toile peuvent être liées par de mystérieuses correspondances »²¹⁴. Ces passages occultes peuvent être remarqués dans *Le Portrait ovale* d'Edgar Allan Poe où le peintre tente de créer la vie à travers son œuvre.

Ces mystérieuses correspondances évoquées par Gadomska apparaissent dans l'un des récits duguéliens, *Le Cagibi*. L'écrivaine y introduit un portrait qui est un instrument de punition et de vengeance. Ce tableau, « une croûte datant du siècle passé »²¹⁵, en possession de Mme Blum, est accroché au mur d'un réduit où elle entrepose toutes les choses inutiles, et y reste caché jusqu'au jour où il est découvert par Denise, une jeune femme qui travaille pour la vieille dame en lui tenant compagnie. Inquiète, après avoir entendu plusieurs violentes disputes dans la chambre de sa patronne, elle décide d'attraper la personne avec laquelle la patronne s'est querellée et qui, d'après elle, reste enfermée quelque part dans la maison. Elle ne trouve personne, seulement « un portrait de femme très jeune, plutôt jolie, en costume d'amazone ; ou plutôt ce qu'il en reste. Car la toile est tachée, maculée de nourriture et de déchets divers, trouée par endroits, et même percée d'une épingle à chapeau, à l'emplacement de l'œil »²¹⁶. Apparemment c'est la représentation de la mère de Mme Blum, ce qu'elle semble confirmer personnellement :

Cette jeune oie blanche est ma mère, et croyez-moi, je n'en suis pas fière ! Engrossée à seize ans par un godelureau de passage, inca-

²¹² G. MILLET, D. LABBÉ : *Les mots du merveilleux et du fantastique...*, p. 442.

²¹³ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 181.

²¹⁴ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 160.

²¹⁵ A. DUGUËL : *Le Cagibi*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 62.

²¹⁶ Ibidem.

pable de faire front à ses responsabilités, elle s'est suicidée à dix-neuf. Belle mentalité, n'est-ce pas ?

S'adressant au tableau, avec une rage contenue : 'Une grue ! Une misérable petite grue et rien d'autre ! Tortiller du cul, c'est tout ce que tu as été capable de faire ! Mais quand ta gosse a eu besoin de toi, tu t'es empressée de te défiler. Bravo !'²¹⁷

La haine de Mme Blum envers sa mère²¹⁸ grandit avec le temps. La femme, immortalisée sur la toile est donc condamnée pour l'éternité au châtement et à l'humiliation de la part de sa fille qui ne la considère point comme sa mère : « Je peux me permettre de la tancer, cette gosse, je pourrais être son aïeule ! »²¹⁹. Le tableau est un gardien de sa jeunesse, mais il se peut qu'il détienne également son âme ou qu'il soit une sorte de porte sur un ailleurs, un autre monde, ce que trahit la voix de la femme pérennisée sur le portrait :

Denise l'a-t-elle entendue ou simplement imaginée ? Ella l'a entendue, elle en est sûre. Dans le réduit, une toute petite voix, si fluette qu'il a fallu tendre l'oreille pour la percevoir, une petite voix a répondu dans un sanglot : « Oui, grand-mère »²²⁰.

Ces derniers mots éveillent chez nous une sorte d'hésitation. Mme Blum, est-elle vraiment la fille qui déteste sa mère ? Ou bien peut-être elle est la mère de la femme du portrait ? Les mots de Simone de Beauvoir, l'une des premières à dévoiler la complexité des rapports mère-fille, confirmeraient un tel raisonnement. Selon elle,

[...] la fille est pour la mère à la fois son double et une autre, à la fois la mère la chérit impérieusement et elle lui est hostile ; elle impose à l'enfant sa propre destinée : c'est une manière de reven-

²¹⁷ Ibidem, p. 63-64.

²¹⁸ La haine de la fille envers sa mère est un motif récurrent de la prose du guéïenne. Nous le retrouverons dans plusieurs de ses textes, entre autres : *La Passeuse*, *Maman*, *Le Cagibi*.

²¹⁹ A. DUGUËL : *Le Cagibi*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 64.

²²⁰ Ibidem, p. 65.

diquer orgueilleusement sa féminité, et une manière aussi de s'en venger²²¹.

Le tableau de la nouvelle est une bonne représentation du lien entre ces femmes et de l'influence (néfaste dans ce récit) de l'une sur l'autre.

Les photographies, tout comme les tableaux, servent à éterniser les personnages qui s'y trouvent. La photographie préserve le reflet de l'homme que le miroir n'est capable de montrer que lorsque l'homme se place devant lui. Le miroir et la photographie rendent possible la rencontre avec soi-même et permettent de confronter l'image que l'on a de soi à celle que l'on voit. Une telle rencontre éveille différentes réactions et émotions chez l'homme. La réaction extrême est celle de certaines tribus primitives persuadées qu'une photographie volait l'âme de l'homme.

Une photographie dans un cadre doré est l'un des objets appartenant à la protagoniste d'*Un berceau d'organdi bleu*. C'est le portrait d'une jeune femme mélancolique qui ne sourit pas. Sur cette photographie, elle a l'air d'une personne vivante à tel point qu'« on dirait qu'elle va s'animer »²²². Cela rend plus forte l'impression que son âme a été capturée par l'appareil photo. Qui plus est, Sarah, dès qu'elle entre en possession de cette photo, l'ayant volée d'une maison abandonnée, en devient de plus en plus obsédée et commence à entendre des voix qui la hantent chaque nuit : « Une obsession m'a poursuivie toute la nuit, comme si une voix me répétait sans cesse : 'J'ai oublié de nourrir mon bébé' »²²³. Si, au premier abord, le lecteur considère cette photo comme une œuvre d'art qui immortalise une femme, il se rend compte assez vite que « cette immortalité n'est qu'apparente puisqu'elle ouvre une porte sur un ailleurs trompeur ou destructeur »²²⁴. Elle sert à acquérir ce dont la femme sur la photo rêve et, en réalité, n'est qu'un appât pour attirer la proie au vampire qui veut nourrir son enfant.

²²¹ S. DE BEAUVOIR : *Le deuxième sexe, II : L'expérience vécue...*, p. 30.

²²² A. DUGUËL : *Un berceau d'organdi bleu*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 165.

²²³ Ibidem, p. 167.

²²⁴ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 168.

3.2.3. Les livres

Le livre, objet « fantastique dans sa présence même »²²⁵, est avant tout « le miroir de nos désirs et de nos craintes »²²⁶. Comme l'observe Louis Vax : « Peu d'objets de l'arsenal fantastique sont aussi prestigieux que le livre »²²⁷.

Le livre peut revêtir de multiples facettes qu'il est même difficile d'énumérer et de classer toutes. Le fantastique prête une attention particulière aux livres maudits qui « horrifie[nt] délicieusement par [leur] seul prestige »²²⁸, et les grimoires qui « sont des livres de sorcellerie, appelés également 'alphabets du diable', ou des livres porteurs de secrets le plus souvent maléfiques »²²⁹. Claude Lecouteux définit le grimoire : « un écrit anathémisé par l'Église »²³⁰, « un livre de magie qui se présente comme un mélange de recettes diverses [...] pour conjurer ou invoquer les démons, obtenir tel avantage, fabriquer des talismans et des amulettes, lever ou jeter les sorts, etc. »²³¹. Le fantastique classique est rempli de livres pleins de magie et dotés de pouvoirs secrets. En conséquence, « [l]a plus frêle allusion au livre maudit est lourde de toute la puissance ténébreuse du livre. Le livre se gonfle de tout le savoir maléfique imaginable »²³². Le grimoire est donc souvent présenté comme un livre qui stigmatise l'homme qui, « par la connaissance enregistrée dans les livres, cherche à rivaliser avec Dieu »²³³.

²²⁵ B. ZWICKY : « Pen, pencil, poison : Le Portrait de Dorian Gray ou le livre pernicieux ». In : F. DUPREYRON-LAFAY : *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003, p. 12.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ L. VAX : *La séduction de l'étrange...*, p. 218–219.

²²⁸ Ibidem, p. 219.

²²⁹ G. MILLET, D. LABBÉ : *Les mots du merveilleux et du fantastique...*, p. 220.

²³⁰ C. LECOUTEUX : *Le livre des grimoires. De la magie au Moyen Âge*. Paris, Imago, 2002, p. 9.

²³¹ Ibidem.

²³² L. VAX : *La séduction de l'étrange...*, p. 219.

²³³ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 177.

Outre les grimoires qui existent réellement²³⁴ et qui peuvent être source d'inspiration fantastique, nous pouvons distinguer aussi les livres qui n'existent que dans les textes littéraires²³⁵. Dans le cas de ces derniers, il est possible de parler de mystification littéraire – le livre fictif n'existe qu'à l'intérieur d'un livre réel, mais il est présenté comme un objet réel qui détermine l'attitude et les croyances des personnages fictifs²³⁶. Les livres qui

[...] trouvent leur origine dans le récit fantastique lui-même [...] se caractérisent moins par le développement de pouvoirs surnaturels que par une puissance de désordre qui est l'attribut essentiel de leur présence même, le livre occupant la place d'un seuil dans la hiérarchie des réalités, qui ouvre sur d'autres lieux, précisément 'là où mènent les mots'²³⁷.

Les livres dans le néofantastique, étant présentés comme des objets de tous les jours, n'éveillent pas autant de controverses. Dans la nouvelle *Noce transie* d'Anne Duguël, le livre n'est pas un objet

²³⁴ Parmi les grimoires les plus célèbres qui existent réellement nous pouvons énumérer : *Le véritable dragon noir : les forces infernales soumises à l'homme* (texte anonyme, XV^e siècle), *Le grand grimoire du dragon rouge : l'art de commander les esprits célestes, aériens, infernaux, avec le vrai secret* (anonyme, 1521), *Le livre de la clavicule de Salomon Roy des Hébreux* (anonyme, XVII^e siècle), *Le Grand Albert. Admirables secrets d'Albert le Grand contenant plusieurs traités sur la conception des femmes et les vertus des herbes, des pierres précieuses et des animaux* (XIII^e siècle, certains fragments écrits par Albert le Grand), *Secrets merveilleux de la magie naturelle et cabalistique du Petit Albert, traduits exactement sur l'original latin qui a pour titre : Alberti Parvi Lucii Libellus de mirabilibus naturae arcanis* (1706, certains fragments écrits par Albert le Grand). Un grimoire plus moderne, *La Bible noire*, est une œuvre d'Anthony Sandor La Vey destinée aux partisans du satanisme.

²³⁵ Nous ne mentionnons que les plus connus, à savoir : *Nécronomicon* de H.P. Lovecraft (1927), *Le Livre de sable* de J.L. Borges (1975), *Le Nom de la Rose* d'U. Eco (1980).

²³⁶ J.-P. PICOT : « Livre ». In : *Encyclopédie du fantastique...*, p. 533.

²³⁷ R. PUJADE : « Là où mènent les mots... Essai sur la présence du livre dans le récit fantastique ». In : F. DUPREYRON-LAFAY : *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction...*, p. 55.

maléfique ou diabolique qui pourrait susciter la même peur que les grimoires ou les livres maudits :

Une reliure lui attire l'œil. Elsa s'arrête devant. Titre : *Noce transie*. Auteur : Renée Duchamps. [...] Une obscure écrivainonne comme en enfance par tombereaux la littérature populaire, promise aux affres du pilon plutôt qu'à celles de la gloire. Du sous-roman, sans aucun doute... [...]

Pourquoi ai-je acheté ce navet ? J'ai horreur des romans, surtout ceux de cette sorte : mélodrames de bas étage, puant la médiocrité à plein nez. [...] Pourquoi ai-je craqué ? Quelle pulsion inconsciente s'est emparée de moi ?²³⁸

Et pourtant la découverte de ce roman et surtout sa couverture éveillent aussitôt chez l'héroïne le sentiment de « l'inquiétante étrangeté » qu'elle-même n'arrive pas à expliquer :

Noce transie. Elle frissonne. En couverture cette femme horrifiée, livide sous la couronne d'oranger et les volutes immaculées du voile. Et ce cri qu'elle pousse.

Le même que chaque nuit, depuis trente ans, Elsa...²³⁹.

La peur de la protagoniste (et, en même temps, celle du lecteur) se concrétise dès qu'elle découvre que l'histoire racontée par l'auteure de *Noce transie* trahit tous ses secrets et ses pensées les plus intimes :

Elle est captivée dès les premières lignes. [...] cette histoire, elle la connaît. Personne ne la connaît mieux qu'elle. Et pour cause, c'est *la sienne*. Quelqu'un, cette Renée Duchamps, raconte ici, sans en modifier un iota, le drame qui a bouleversé sa vie²⁴⁰.

La situation dans laquelle elle s'est trouvée inquiète la protagoniste, car le livre reflète sa propre vie et son histoire dont elle essaie

²³⁸ A. DUGUËL : *Noce transie*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 32–33.

²³⁹ Ibidem, p. 32.

²⁴⁰ Ibidem, p. 34.

de s'échapper : « Tout y est inscrit jusque dans les moindres détails. De ses pensées les plus secrètes à ses plus intimes pulsions »²⁴¹. Pour le lecteur, la lecture devient d'autant plus étrange qu'il lit deux textes portant le même titre et qui semblent s'interpénétrer. Ici, « [l]e livre est, tout à la fois, le moteur et la solution de l'intrigue et, d'ailleurs, tout dans ce roman est soumis à l'univers livresque »²⁴². L'influence du livre, création de la pensée humaine, sur la réalité est incontestable. Au fil de la lecture, la protagoniste subordonne son existence au livre et essaie de trouver des réponses aux questions concernant sa propre vie ; ceci inquiète d'ailleurs aussi le lecteur qui ne sait plus laquelle des histoires est vraie – celle d'Elsa, la protagoniste, ou celle de l'écrivaine Renée Duchamps : « L'ahurissante coïncidence littéraire se poursuivra-t-elle jusqu'au bout ? Jusqu'au comble de l'horreur ? La fiction acculera-t-elle la réalité dans ses derniers retranchements ? »²⁴³. L'auteure a-t-elle simplement raconté sa vie ou a-t-elle tout inventé ? Puisque dans cette histoire « [r]êve et réalité se superposent, c'est le propre de l'écriture »²⁴⁴, les caractéristiques du genre fantastique instillent l'hypothèse que « la réalité peut-être n'existe pas ou que le livre est une chimère »²⁴⁵.

Soulignons que le livre *Noce transie* de Renée Duchamps raconte l'histoire d'un mariage dans lequel le mari de la narratrice, Samuel, dévoile son secret durant leur nuit de noces : il a un frère jumeau qui ressemble à un monstre et avec qui il veut partager sa vie conjugale :

C'est alors que l'autre apparut.

Vision d'épouvante : son visage semblait rongé par une lèpre immonde, troué, sans plus de forme qu'une bouillie de chair et d'os. Seul élément humain dans ce faciès hideux, un œil unique veiné de rouge et exorbité me regardait fixement. [...]

²⁴¹ Ibidem, p. 39.

²⁴² B. ZWICKY : « Pen, pencil, poison : Le Portrait de Dorian Gray ou le livre pernicieux ». In : F. DUPREYRON-LAFAY : *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction...*, p. 13.

²⁴³ A. DUGUËL : *Noce transie*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 35.

²⁴⁴ Ibidem, p. 47.

²⁴⁵ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 179.

*Mon frère, cet autre moi-même, trouve dans cette maison tout ce qu'il peut désirer : argent, mets, divertissements. Tout sauf... l'amour d'une femme. Aujourd'hui, cette lacune est comblée. Chère Elsa, te voici notre épouse à tous deux*²⁴⁶.

David, le frère de Samuel, est-il vraiment son jumeau ou son double, son *alter ego* qu'il ne dévoile à sa femme qu'après le mariage ? Lequel d'entre eux est son véritable époux ? Cette ambiguïté insoluble accroît l'inquiétude et l'hésitation chez le lecteur qui ne sait ni laquelle (ni de quel texte) des deux Elsa est la vraie ni laquelle des deux facettes de son mari est réelle.

Le roman *Noce transie* de Renée Duchamps peut être considéré comme un phénomène (au) féminin, car non seulement il est écrit par une femme, mais encore il influence/modifie la vie du personnage-femme. C'est la femme qui y présente une histoire vue d'une perspective féminine et qui a le pouvoir de changer la réalité. Or, la démiurgie du livre semble reposer dans la création féminine.

Une autre nouvelle duguëlienne, *In memoriam*, semble aussi aborder la thématique de la création féminine au moyen du fantastique. Mauricette, la narratrice de la nouvelle, devient bouquiniste après la mort de Mme Latour qui avait été durant toute sa vie propriétaire d'une librairie à Ixelles et qui considérait tous les livres comme ses « enfants »²⁴⁷. En prenant la place de sa prédécesseure, la protagoniste découvre que tous ses livres sont « vides, vides, désespérément vides »²⁴⁸. Convaincue qu' « [...] en même temps que Mme Latour, sa librairie entière était morte »²⁴⁹, elle décide de les écrire à nouveau :

Alors j'ai compris où était mon devoir.

J'ai sorti mon stylo. Je me suis assise devant le petit bureau, au fond de la pièce, surplombé de sa lampe. [...] Et l'un après l'autre, j'ai entrepris de réécrire les livres. [...]

²⁴⁶ A. DUGUËL : *Noce transie*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 35. C'est l'écritaine qui le souligne par l'italique.

²⁴⁷ A. DUGUËL : *In memoriam*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 184.

²⁴⁸ Ibidem, p. 186.

²⁴⁹ Ibidem.

Ils sont là qui me cernent, se pressent contre moi, me sollicitent sans relâche. Peut-être finiront-ils par m'étouffer. Mais rien ne m'empêchera d'écrire, d'écrire et d'écrire encore pour que ressuscitent les enfants de Mme Latour²⁵⁰.

Le fait que la protagoniste compare les livres aux enfants apporte une perspective féminine au récit, car il fait penser à la constatation de Luce Irigaray d'après qui « [t]oute femme est potentiellement mère mais la maternité ne revient pas à la procréation »²⁵¹. L'écriture de tous ces livres semble commémorer leur auteure. Les livres sont pour elle la même création *in memoriam* que les enfants pour leurs parents, ce que d'ailleurs manifeste le titre de la nouvelle analysée. Qui plus est, la réécriture de toutes les œuvres rassemblées par Mme Latour semble refléter la tâche des écrivaines qui tentent d'explorer le monde de la littérature, jadis dominé par les hommes, car, comme l'a remarqué Hélène Cixous, « si on interroge l'histoire littéraire, c'est la même histoire. Tout revient à l'homme, à son tourment à lui, son désir d'être (à) l'origine »²⁵². Les livres d'*In memoriam* semblent donc, comme le livre de *Noce transie*, modifier la réalité de la protagoniste. De plus, leur présence tente également d'influencer la réalité du lecteur (lectrice)/écrivaine.

²⁵⁰ Ibidem, p. 186–187.

²⁵¹ L. IRIGARAY : *Le corps-à-corps avec la mère...*, p. 63. Irigaray reprend souvent la thématique de la maternité en soulignant que le rôle des femmes ne devrait pas être limité à l'enfantement : « Nous [les femmes – A.L.] mettons au monde autre chose que des enfants, nous procréons et créons autre chose que des enfants : de l'amour, du désir, du langage, de l'art, du social, du politique, du religieux, etc. Mais cette création, cette procréation, nous a séculièrement été interdite et il faut que nous nous réappropriions cette dimension maternelle qui nous appartient, en tant que femmes ». Voir : L. IRIGARAY : *Le corps-à-corps avec la mère...*, p. 26–27.

²⁵² H. CIXOUS : « Sorties ». In : EADEM : *Le rire de la Méduse*. Paris, Galilée, 2010, p. 74.

Une fascination particulière pour les objets « témoins d'autres vies »²⁵³ ainsi qu'un quotidien funèbre sont bien visibles dans les œuvres d'Anne Duguël. L'écrivaine soulève plusieurs questions inquiétantes : « Les objets ne nous possèdent-ils pas tout autant que nous les possédons ? Ne sommes-nous pas aspirés par tout ce qui nous entoure ? »²⁵⁴. Duguël se manifeste donc comme une écrivaine qui relie le fantastique à la thématique du quotidien banal avec une inclination pour les choses ordinaires.

Quoique nous ayons divisé les objets (néo)fantastiques anxiogènes en deux groupes distincts (les objets animés et les objets inanimés), les statues, les poupées et les mannequins ainsi que les miroirs, les tableaux et les photographies sont tous des objets anthropomorphiques. Ils sont le déclencheur de l'inquiétude du personnage et, en même temps, ils peuvent être l'objet de son désir, comme c'est le cas de la statue, de la poupée ou du mannequin. Leur beauté et leur singularité sont incontestables, mais leur présence provoque la solitude. Le protagoniste de *La Joconde en bronze* fait de la statue son amante, le mannequin des *Mémoires d'une aveugle* n'accepte personne dans la vie de l'héroïne de cette nouvelle. Les miroirs, les tableaux et les photographies contribuent, eux aussi, à l'isolement de leurs possesseurs. Ils peuvent être d'autant plus étranges qu'ils maintiennent un lien inexplicable avec un autre monde ou le monde des morts, comme le miroir de la nouvelle *Maman* ou le tableau du *Cagibi*. Sans doute tous ces objets anthropomorphiques exercent-ils un effet néfaste sur la vie de ceux qui les possèdent.

Seuls les livres ne révèlent aucune trace d'anthropomorphisme, mais pourtant nous pouvons remarquer qu'aussi bien les livres que les objets (néo)fantastiques duguéliens dotés de l'aspect anthropomorphique sont d'une manière plus ou moins étroite liés à la féminité ou au monde féminin. Ce lien avec le personnage-femme et son univers montre qu'en réalité la source de la peur et de l'angoisse (néo)fantastiques réside dans la nature de la femme, en elle-même.

²⁵³ D. GUIOT : « Préface ». In : A. DUGUËL : *Le chien qui rit...*, p. 8.

²⁵⁴ Ibidem.

4. Les femmes-phénomènes anxiogènes

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre consacré au personnage-femme, dans la littérature fantastique classique, la femme n'apparaît que rarement et son rôle, principalement celui de victime passive, est secondaire par rapport au personnage masculin²⁵⁵. C'est à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que le fantastique expose une autre vision de la femme : elle se transforme en un être dange-reux, énigmatique²⁵⁶ et inquiétant ; elle devient un phénomène tout-puissant. Joël Malrieu, en parlant de cette transformation, constate :

De la femme effacée à la femme toute-puissante, le pas est vite franchi dans le fantastique : il y a toujours dans la femme quelque chose du phénomène »²⁵⁷.

L'image dépréciative de la femme et de la féminité est « en accord avec la tradition chrétienne misogyne, d'après laquelle la femme, fille de l'Ève biblique et instrument du démon de la Genèse, est à l'origine de la déchéance de l'homme »²⁵⁸. C'est pourquoi, la femme (néo)fantastique, étant un être malfaisant qui engendre la chute du protagoniste masculin, devient un phénomène sous la forme d'une femme fatale, « monstrueuse de beauté, d'intelligence, d'érudition, objet de tous les fantasmes »²⁵⁹.

Toutefois, en parlant de la femme-phénomène dans la prose duguélienne, nous pouvons distinguer d'autres incarnations féminines, à savoir : les revenantes et les femmes métamorphosées. Soulignons également que la femme duguélienne devient souvent

²⁵⁵ Cf. J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 60 ; K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 70.

²⁵⁶ Sigmund Freud, dans *Les nouvelles conférences sur la psychanalyse*, constate que la femme est « une énigme », « un être à part, voire étranger ». Voir : S. FREUD : *Les nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Paris, Gallimard, 1963, p. 51, 102.

²⁵⁷ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 61.

²⁵⁸ K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 71.

²⁵⁹ V. TRITTER : *Le fantastique...*, p. 69.

« personnage-phénomène »²⁶⁰. Une telle modification du personnage et du phénomène est exceptionnelle dans la littérature fantastique. Comme l'observe Katarzyna Gadomska, si

la fusion du personnage masculin et du phénomène est fréquente, surtout dans le fantastique classique fin-de-siècle, [...] l'union du personnage féminin et du phénomène est [...] absente du fantastique classique²⁶¹.

Le présent chapitre aura donc pour objectif de montrer de plus près les images obscures et inquiétantes de la femme – incarnation du phénomène, et celles de la féminité comme source de la peur (néo)fantastique.

4.1. Les revenant(e)s

Les revenants constituent l'un des *topoi* les plus protéiformes du fantastique, car ils peuvent apparaître sous des formes diverses comme, notamment, morts-vivants, fantômes, spectres, apparitions, présences, esprits, vampires, goules ou momies²⁶². Ils sont des êtres qui ne peuvent ou ne veulent pas abandonner leur existence terrestre et, par conséquent, ils reviennent après la mort en tant que fantômes ou en gardant leur propre corps. Le fantastique, en introduisant le motif du revenant, « oriente la lecture vers le problème le plus gênant pour la conclusion – la mort n'est pas une fin et les défunts peuvent intervenir depuis l'autre monde »²⁶³. Qui plus est, d'après Gilbert Millet et Denis Labbé, les revenants peuvent se révéler en

²⁶⁰ J. MALRIEU : *Le fantastique...*, p. 81.

²⁶¹ K. GADOMSKA : « Quelques remarques sur les métamorphoses du 'nouveau fantastique' d'expression française ». In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle*. Sous la rédaction de M. WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego et Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, 2012, p. 96.

²⁶² Cf. G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 126–141.

²⁶³ M. WANDZIOCH : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, p. 152.

réalité comme « des projections des fantasmes humaines, attachés à la crainte ancestrale de la mort, de la disparition »²⁶⁴.

Dans le (néo)fantastique, les revenants les plus récurrents sont les fantômes et les vampires, considérés d'ailleurs comme les archétypes du phénomène (néo)fantastique. Les fantômes et les vampires apparaissent également dans plusieurs textes analysés (les premiers notamment dans *Arôme d'une nuit d'été* et *Cadavre exquis*, et les seconds dans *Un berceau d'organdi bleu*). Notons cependant que les fantômes et les vampires duguéliens sont des femmes ; il est donc intéressant de voir si et à quel point l'écrivaine les a métamorphosées et si leur féminité influence la réception du texte (néo)fantastique.

4.1.1. Les fantômes

Le motif du fantôme est incontestablement l'un des thèmes fantastiques les plus anciens²⁶⁵ et considéré par certains critiques du genre comme l'un des plus importants²⁶⁶. Dans les récits fantastiques classiques, le fantôme est une figure anxiogène *par excellence* dont l'apparition, au milieu des vivants, provoque toujours la peur ; il est l'un de ces êtres spectraux qui « symbolisent nos peurs les plus profondes²⁶⁷. Le fantôme est souvent « issu d'un mort, mal mort et mal enterré, injustement frappé, dont le sang crie vengeance ; il signe un trouble, dénote un dérangement profond »²⁶⁸. Comme l'observe Magdalena Wandzioch :

²⁶⁴ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 126.

²⁶⁵ La *ghost story*, l'histoire des fantômes, est une catégorie à part dans la littérature fantastique de langue anglaise dont la tradition date du XIX^e siècle. Cf. P.-F. GORSE : « Ghost stories (Histoires de fantômes) ». In : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Sous la direction de P. BRUNEL et J. VION-DURY. Limoges, Pulim, 2003, p. 149–159 ; L. VAX : *L'art et la littérature fantastiques*. Paris, PUF, 1963, p. 86–87.

²⁶⁶ Il suffit de rappeler que le motif du fantôme est mentionné trois fois sur la fameuse liste des motifs fantastiques dressée par Roger Caillois.

²⁶⁷ G. MILLET, D. LABBÉ : *Les mots du merveilleux et du fantastique...*, p. 300–301.

²⁶⁸ CH. GRIVEL : « Le fantastique ». In : CH. GRIVEL, R. KLOEPFER : *Mana. Mannheim Analytiques*, N° 1. Mannheim, Mannheim Universitat, 1983, p. 36–37.

Ces personnages-là [les fantômes – A.L.], construits sur l'antithèse notionnelle mort/vivant, semblent posséder un potentiel de terreur inépuisable car ils sont capables de franchir la frontière existentielle entre la vie et la mort, revenir de l'au-delà et de surcroît raconter, en toute objectivité les atrocités de cet autre monde²⁶⁹.

En parlant des fantômes, il est possible d'en déterminer des catégories différentes, si nous prenons en considération leur statut et leurs fonctions. Parmi plusieurs classifications de fantômes proposées dans les différents ouvrages théoriques, celle de Jacques Goimard est l'une des plus détaillées. Il distingue : les visions, les apparitions, les esprits, les poltergeists, les disparus et les revenants, une catégorie qui inclut les hantises²⁷⁰. Les visions peuvent prendre différentes formes : celle d'un fantasme, d'un rêve, d'une hallucination ou d'un délire. Les apparitions sont des « représentations fantasmatiques de personnages absents »²⁷¹ dont le rôle est de montrer un aspect de la réalité, d'énoncer un avertissement ou de révéler l'avenir et le sens caché des choses. Les esprits sont l'incarnation d'un désir ou d'une peur, tandis que les poltergeists (ou les esprits frappeurs) sont ceux qui hantent une maison et manifestent leur présence par des activités harcelantes et souvent pénibles. Les disparus reflètent les images des morts, comme les revenants sont des morts éprouvant de la nostalgie et de la mélancolie envers les lieux qu'ils habitaient et où ils reviennent après leur décès. Les hantises sont des endroits et des choses hantés par un fantôme.

Toutes les catégories proposées par Goimard révèlent les traits caractéristiques du fantôme que Katarzyna Gadomska a synthétisés ainsi :

- le fantôme constitue un avertissement,
- le fantôme produit la terreur,

²⁶⁹ M. WANDZIOCH : *Les nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur...*, p. 152.

²⁷⁰ Cf. J. GOIMARD : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Agora Pocket, 2003, p. 322-344.

²⁷¹ Ibidem, p. 325.

- le fantôme n'est qu'un produit de la folie, de la drogue, de l'alcool, du rêve, de l'inconscient,
- le fantôme se rend visible ou manifeste autrement sa présence,
- le fantôme revient par mélancolie ou pour accomplir une action,
- le fantôme hante un lieu²⁷².

La singularité des fantômes duguéliens, qui d'ailleurs possèdent certains attributs mentionnés par Gadomska, réside dans le fait qu'ils sont privés de la fonction fondamentale du fantôme dit traditionnel et signalée par plusieurs critiques du genre fantastique – ils ne sont pas terrifiants.

Duguël dépeint des fantômes qui ont des traits familiers, ordinaires et qui ressemblent plus à des êtres humains qu'aux surnaturels. Ses fantômes sont des femmes qui ont subi une violence masculine avant ou après la mort et qui ne peuvent pas trouver la paix après leur enterrement. Ils incarnent non seulement le rôle du phénomène, mais également ceux du personnage-femme et du narrateur. Ainsi l'écrivaine enrichit-elle le motif du fantôme d'une perspective nouvelle, peu conforme à la poétique du genre.

La protagoniste d'*Arôme d'une nuit d'été* ne se rend pas compte qu'elle est morte et revenue comme fantôme²⁷³. Elle est convaincue qu'elle vient de se réveiller à cause d'une odeur déplaisante. Ses souvenirs reviennent au fur et à mesure qu'elle se rappelle les derniers moments du jour précédent qu'elle a passés avec Henri, son ex-compagnon :

²⁷² K. GADOMSKA : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles...*, p. 91. Charles Grivel a aussi proposé une synthèse des fonctions du fantôme ; il indique, entre autres, que le fantôme est une menace incroyable et faisant peur, qui revient pour intervenir dans une maison à minuit. Il est « lié à un sort malheureux et tragique [...] ; il signe un trouble, dénote un dérangement profond ». Cf. CH. GRIVEL : « Le fantastique ». In : CH. GRIVEL, R. KLOEFFER : *Mana. Mannheim Analytiques*, N° 1..., p. 36, 40–41.

²⁷³ Parmi les œuvres qui se servent de ce motif (néo)fantastique très récurrent, le film de M. Night Shyamalan *Le Sixième Sens* (1999) est sans doute la plus connue.

Des réminiscences de sensations m'assaillent. [...] Sans crier gare, ma mémoire me restitue une image. Henri penché sur moi, le visage tendu par l'effort, les reins ondulant. Puis, sa crispation. La grimace ultime. Et le relâchement bienheureux du sommeil²⁷⁴.

Ce n'est qu'en analysant les événements du jour précédent qu'elle prend conscience qu'Henri, ne voulant pas qu'elle soit avec un autre homme et déchiré par la jalousie, lui a ôté la vie :

Ah, ça me revient, à présent. Un sentiment. Une intuition, plutôt. Jaillie je ne sais d'où, des tréfonds de mon être. Quelque chose de violent, de primal. L'instinct de mort qui fait hurler les bêtes sur le chemin de l'abattoir. J'ai ouvert les yeux. Au-dessus de moi, le rayon de lune faisait scintiller la lame. Je ne l'ai pas sentie plonger dans ma gorge. Mais le grondement sourd d'Henri, en revanche, je l'ai perçu, malgré ses dents serrées.

– Tu ne seras jamais à un autre.

J'aurais voulu crier, me débattre ; je suis restée muette, poupée inerte entre ses bras. Il m'a serrée, serrée à m'écraser, en pleurant. Puis ses lèvres m'ont parcourue, couvrant de baisers chaque parcelle de mon corps. Bêtement, j'ai évoqué ma peau mouchetée de rouge. Cadavre léopard²⁷⁵.

Le fait qu'Henri tue sa compagne après un acte sexuel, car il ne supporte pas l'idée qu'un autre homme pourrait la posséder, montre que « la sexualité [masculine – A.L.] est indissociable de l'amour masculin qui signifie posséder, dominer, jalouser »²⁷⁶ et relève les conséquences de la domination masculine sur la femme, poussée à l'extrême.

Soulignons également que le personnage-phénomène, en tant que narratrice, n'éveille pas la peur, puisque le lecteur est inconscient qu'elle est une revenante : il n'apprend que de l'excipit révélateur

²⁷⁴ A. DUGUËL : *Arôme d'une nuit d'été*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 122.

²⁷⁵ Ibidem, p. 123.

²⁷⁶ L. PELLETIER : *Le récit fantastique féminin*. Québec, GREMF Université Laval, 1990, p. 104.

qu'elle est morte – et, ensuite, parce qu'elle garde sa conscience comme si elle était vivante, elle ne se distingue des vivants par rien de particulier. C'est uniquement l'odeur qu'elle sent, symptôme de sa mort, qui trahit sa vraie nature de fantôme :

Au fond, maintenant que j'y réfléchis... L'arôme entêtant qui m'emplit les narines, ne serait-ce pas celui du sang dans lequel je baigne depuis Dieu sait combien d'heures – ou de jours ?

À moins que...

Ne dit-on pas de la putréfaction qu'elle a la puanteur suave du lys fané ?²⁷⁷

Puisque l'originalité de la nouvelle réside dans une énigme à résoudre qui est le point de départ de l'histoire, elle ressemble à un récit policier²⁷⁸. La nouvelle analysée rejette les conventions du motif fantastique classique, surtout celle de produire de la terreur, car la narratrice revient en tant que fantôme non pour se venger de son agresseur mais plutôt pour découvrir la vérité et témoigner de sa mort violente. En tant qu'âme en peine, elle n'est ni maléfique ni vindicative et, se révélant fragile et sensible, elle ne suscite point de sensation d'effroi.

Contrairement à l'héroïne d'*Arôme d'une nuit d'été*, Solange de *Cadavre exquis*²⁷⁹ est consciente dès le début d'être une revenante, mais elle se sent toujours elle-même comme si elle n'acceptait pas sa mort :

Moi. Impalpable, invisible, moi. Ni fantôme, ni âme errante, ni ectoplasme translucide ; moi tout simplement. Dépossédée depuis peu de mon corps, mais indéniablement là²⁸⁰.

²⁷⁷ A. DUGUËL : *Arôme d'une nuit d'été*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 124.

²⁷⁸ Cf. J. DUPUY : *Le roman policier*. Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 173–175.

²⁷⁹ L'idée d'écrire cette nouvelle est venue à l'auteure après la lecture d'un livre de Gabrielle Wittkop, *Le nécrophile* (2006), une sorte de journal intime d'un homme qui y décrit en détails ses actes nécrophiles et les sentiments qu'il éprouve envers le corps des morts. *Cadavre exquis* est une nouvelle qui semble présenter l'un de ses actes nécrophiles de la perspective d'une de ses victimes.

²⁸⁰ A. DUGUËL : *Cadavre exquis*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 78.

En tant que narratrice, elle témoigne de sa vie d'avant la mort ainsi que de la situation dans laquelle elle se trouve *hic et nunc*. En parlant d'elle-même vivante, elle est l'observatrice muette d'un inconnu qui pénètre dans le cimetière où elle est enterrée et dont elle est *genius loci*. L'homme est un nécrophile²⁸¹ qui déterre le corps de Solange pour apaiser son désir sexuel en violant son cadavre :

Tiens ? Quelqu'un s'approche. Un homme. [...]

Que fait-il ? Il s'arrête, lit mon nom sur la stèle. [...] Nommer un défunt outrage la mort, dit-on. Solange ; sacrilège. D'autant que sa voix vibre comme celle d'un amant. Pourtant, je ne le connais pas.

Le voilà qui creuse la terre meuble entassée par le fossoyeur²⁸².

L'acte nécrophile qu'il commet sur le corps de Solange semble nourrir « le stéréotype si courant de l'homme qui ne peut pas contrôler son désir sexuel »²⁸³. Le fantôme de Solange décrit avec les détails le coït :

Il halète ; souffle rauque, oppressé, empesé de salive. Des lèvres, il parcourt la chair rigide, s'emplit les narines de cette puanteur propre aux cadavres qui déjà sourd des pores. S'en imprègne, s'en enivre. En perd ce que l'on nomme, à tort sans doute, la raison. [...] Quelque chose en moi se déchire. [...]

L'espace d'un orgasme non partagé, je reprends un semblant de vie. Échauffée de l'intérieur par le jet saccadé, je perds un instant ma rigidité marmoréenne. En moi, pour la première fois, grouille le lait viril.

Sur mon visage imperturbable, la pluie dessine comme des traces de sueur. Ou de larmes.

Pleurer d'amour m'aura été donné²⁸⁴.

²⁸¹ Le thème de la nécrophilie apparaît souvent dans le néofantastique, genre aimant briser différents tabous.

²⁸² A. DUGUËL : *Cadavre exquis*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 79.

²⁸³ L. PELLETIER : *Le récit fantastique féminin...*, p. 103.

²⁸⁴ A. DUGUËL : *Cadavre exquis*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 81-82.

Le corps de Solange est immobile, en tant que fantôme elle ne peut rien faire pour l'arrêter et reste une simple observatrice de l'incident, il est donc possible de comparer cet acte à un viol et Solange à une victime de la violence de l'homme. Morte, elle ne participe pas activement à l'acte et son corps dont l'homme abuse illicitement peut être considéré comme objet d'un désir masculin insatiable. L'effet fantastique est renforcé par le fait que le récit brise un tabou non seulement en abordant le thème de la nécrophilie, mais aussi en montrant que la protagoniste, étant victime, semble accepter et déculpabiliser la situation du viol : elle confond la violence sexuelle et l'amour. Cela confirme l'hypothèse de Shulamith Firestone selon laquelle « dans notre société, les femmes sont les seuls objets d'amour, à tel point qu'elles se considèrent elles-mêmes comme érotiques »²⁸⁵. Ainsi,

[...] le plaisir sexuel direct est réservé au mâle, ce qui renforce la dépendance féminine : les femmes ne peuvent s'épanouir sexuellement que par identification, par substitution à l'homme qui les possède. L'érotisme contribue donc au maintien du système sexuel des classes²⁸⁶.

En se servant des procédés typiques pour d'autres genres (c'est visible notamment dans *Arôme d'une nuit d'été* qui utilise les procédés du roman policier), les deux récits analysés d'Anne Duguël introduisent des fantômes qui réalisent parfaitement les exigences du fantastique classique²⁸⁷. Les deux abordent les thèmes tabous comme nécrophilie, violence, agression sexuelle envers la femme. Toutefois, le rôle des fantômes duguéliens est différent de celui des

²⁸⁵ SH. FIRESTONE : *La dialectique du sexe*. Traduit par S. GLEADOW. Paris, Stock, 1972, p. 189.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Dans l'esthétique du fantastique classique, le fantôme « s'accrochera au corps et au lieu familial, [...] par instinct de lutte contre la décomposition (son sort naturel), et hantera parents et amis, afin de prélever sur eux de la vitalité, en vue de cette lutte contre le néant ». Voir : J.-L. BERNARD : *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*. Paris, Dauphin, 1971, p. 253.

fantômes traditionnels. Leur objectif n'est pas la vengeance mais le témoignage doté d'une mélancolie de leur vie. La narration à la première personne les montre plutôt comme des vivants et non comme des phénomènes anxiogènes ; ainsi les fantômes duguéliens, envisagés sous un angle psychologique, contestent-ils la fonction primaire du motif – faire peur. L'introduction de la perspective d'un fantôme féminin modifie de façon significative le motif du fantôme et permet d'aborder la thématique féminine.

4.1.2. Les vampires

Le deuxième type de revenant à analyser dans la prose duguélienne est le vampire, une figure archaïque de l'angoisse nocturne. Le vampire est souvent présenté comme une créature cauchemardesque qui existe à la frontière de deux mondes : celui des vivants et celui des morts. Contrairement au fantôme, il est « un revenant en corps, c'est-à-dire un être humain qui, après sa mort, revient hanter ses proches sous une forme tangible pour leur sucer le sang »²⁸⁸. D'après Jean Marigny, un vampire archétypal

[...] quitte sa tombe de préférence après le coucher de soleil, il se nourrit exclusivement du sang humain, il craint l'ail, le crucifix et les hosties consacrées, il est capable de se transformer en toutes sortes d'animaux ou en brouillard, il ne laisse aucun reflet dans le miroir, et il est pratiquement invulnérable sauf si l'on parvient à transpercer son cœur avec un pieu en bois ou un poignard²⁸⁹.

Créature fascinante et attirante sexuellement, le vampire entretient souvent une relation ambivalente avec sa victime : il l'horrifie, mais en même temps il la fascine. Le vampire se nourrit de sang humain et il a donc besoin de sa victime humaine pour survivre. Il est donc

²⁸⁸ J. MARIGNY : « Vampire ». In : P. BRUNEL, J. VION-DURY : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges, Pulim, 2003, p. 291.

²⁸⁹ Ibidem, p. 292.

un tueur qui « s'attaque à l'essence de la vie »²⁹⁰. Dans la littérature fantastique classique, le vampire, indépendamment de son sexe, est toujours présenté comme un être sinistre et dangereux, surtout à cause de son influence néfaste et sans bornes sur les vivants, mais fascinant et attirant sexuellement²⁹¹.

Un tel vampire est présenté dans la nouvelle *Un berceau d'organdi bleu* : Suzanne est une femme-vampire, mais elle n'est pas une femme-vampire typique, c'est-à-dire une séductrice irrésistible qui attire les hommes pour s'en nourrir. Elle est une mère démoniaque qui appâte ses victimes, de n'importe quel sexe, pour nourrir son enfant vampirique. Sarah, la protagoniste du récit, dès la première visite dans la maison de Suzanne où elle a volé un miroir et un portrait, entend le jour et la nuit la voix de Suzanne qui la supplie d'aider son enfant :

« J'ai fait un drôle de cauchemar », dit Sarah, se lovant contre son mari [...]

« – Une obsession m'a poursuivie toute la nuit, comme si une voix me répétait sans cesse : 'J'ai oublié de nourrir mon bébé.' C'était flippant, tu ne peux pas savoir »²⁹².

Au début, Sarah n'est pas consciente que la voix qui la poursuit est celle de Suzanne jusqu'au jour où elle découvre qu'effectivement c'est Suzanne qui l'appelle :

Je *sais* ce qui lui donne cette expression désolée, à Suzanne. Elle a un enfant chez elle, dans son berceau, et quelque chose – ou quelqu'un – l'empêche de lui donner à manger. Elle est folle d'inquiétude. Et c'est à moi qu'elle le dit, parce que je suis une mère. Parce que je peux la comprendre, l'aider peut-être²⁹³.

²⁹⁰ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 136.

²⁹¹ *Dracula* (1897) de Bram Stoker, le roman qui est certainement canonique pour la littérature vampirique, présente plusieurs portraits de tels vampires et de telles femmes-vampires.

²⁹² A. DUGUËL : *Un berceau d'organdi bleu*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 167.

²⁹³ Ibidem, p. 174–175.

Suzanne, en tant que femme-vampire, ne séduit pas Sarah, mais elle la manipule en se servant de son instinct maternel. Sarah, mère de deux enfants, n'est pas capable de négliger la douleur et la sollicitation d'une autre mère.

Sarah, conformément aux règles du genre, trouve la mort en devenant la proie de l'enfant vampirique, mais, grâce à son sacrifice, Suzanne et son enfant, qui semblent représenter un type de vampires nommé par Goimard « vampire cannibale »²⁹⁴, retrouvent la paix : « Son expression n'est plus tragique : c'est celle d'une mère rassurée. À côté du cadavre à moitié dévoré de Sarah, son enfant dort, repu »²⁹⁵.

Le vampirisme présenté par Duguël est étroitement lié à la maternité, ce qui est sans aucun doute un renouvellement considérable du genre fantastique. Suzanne, en tant que vampire, est avant tout une mère prête à tout pour satisfaire les besoins de son enfant. Ainsi la femme-vampire duguélienne ne peut-elle pas être considérée comme la figure de l'« anti-Mère »²⁹⁶ ; elle n'est pas ce démon lubrique doté d'une puissance séductrice à laquelle les hommes ne peuvent pas résister, typique pour le fantastique classique. Duguël semble l'inscrire dans le mythe de la Terre-Mère²⁹⁷ en la montrant nourricière et apaisante pour son enfant, mais dangereuse et agressive envers les autres.

²⁹⁴ Jacques Goimard distingue deux types de vampires, à savoir le vampire buveur de sang et le vampire cannibale : « Le premier a quelque chose de distingué, il est élégant dans le geste ; en aspirant le précieux liquide, il devient d'une certaine manière le 'frère de sang' de sa victime et communique avec elle dans une intimité qui rejoint celle du nourrisson et de sa mère. Mais celui qui dévore la chair est un monstre, une bête, qui ne reconnaît plus l'être humain sous sa canine et ne veut percevoir que la nourriture ». Voir : J. GOIMARD : *Critique du fantastique et de l'insolite...*, p. 351.

²⁹⁵ A. DUGUËL : *Un berceau d'organdi bleu*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 179.

²⁹⁶ L. PELLETIER : *Le récit fantastique féminin...*, p. 31.

²⁹⁷ Cf. A. RICHTER : *Le fantastique féminin. Un art sauvage*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 15.

Les figures des revenant(e)s duguëlien(ne)s s'éloignent de leurs modèles ancrés dans le fantastique classique et s'écartent de leur image fixée dans l'imagination du lecteur. Les morts-vivants d'Anne Duguël ne sont plus si repoussants ni terrifiants. Incarnant le rôle du narrateur, ils partagent souvent avec le lecteur leurs sentiments, émotions et expériences, ce qui les dote d'une profondeur psychologique et d'une distance de ces êtres maléfiques peuplant les textes fantastiques classiques et portant «fréquemment les stigmates de leur caractère malfaisant qui se traduit habituellement par les marques de bestialité»²⁹⁸. Les revenant(e)s duguëlien(ne)s, au lieu de faire peur, éveillent de la compassion.

Par le fait que les fantômes et les vampires ne se distinguent pas de manière significative des êtres humains, il est plus facile à l'écrivaine d'introduire une thématique liée à la femme, celle de la domination masculine ou de la maternité. Ainsi sa prose s'inscrit-elle parfaitement dans l'évolution du genre fantastique qui, comme l'observe Jean-Paul Sartre, «[p]our trouver place dans l'humanisme contemporain [...] va se domestiquer comme les autres, renoncer à l'exploration des réalités transcendantes, se résigner à transcrire la condition humaine»²⁹⁹. Le cas de la prose duguëlienne est d'autant plus exceptionnel qu'elle se concentre en particulier sur la condition féminine.

4.2. Les métamorphoses

La métamorphose est un autre motif central du fantastique, apparaissant très souvent dans l'histoire du genre fantastique. En s'appuyant sur «l'instabilité de la chair et sur les frontières ténues qui séparent l'homme de l'animal»³⁰⁰, elle prend des formes très

²⁹⁸ M. WANDZIOCH : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur...*, p. 134.

²⁹⁹ J.-P. SARTRE : « 'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage ». In : IDEM : *Situations I*. Paris, Gallimard, 1975, p. 127.

³⁰⁰ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 149.

diversifiées : elle « s'attache aux trois transgressions principales qui régissent le genre : physique, religieuse et sociale »³⁰¹. D'après Renata Bizek-Tatara, il faut pourtant remarquer que, dans le fantastique, la métamorphose, malgré son hétérogénéité, peut se répartir « en deux catégories : la transformation de l'homme en animal, végétal, minéral ou monstre, et inversement, le changement du non-humain en humain »³⁰². En introduisant des figures morbides et anxiogènes *par excellence*, le fantastique dote le thème de la métamorphose d'une dimension horrifique afin de pouvoir aborder des sujets inquiétants comme, entre autres, la violence, l'inhumanité ou la xénophobie qui sont à l'origine de la transformation.

Chez Duguël, la transformation concerne uniquement un être humain, la protagoniste du récit, qui se métamorphose, soit mentalement soit physiquement, en une autre femme ou en animal. En introduisant le thème de la métamorphose, l'écrivaine aborde souvent la problématique de la sexualité féminine. De plus, nous pouvons remarquer chez elle, même si les nouvelles ne soient pas analysées chronologiquement³⁰³, une évolution du motif de la métamorphose. D'après nous, il est possible de discerner trois types de métamorphoses dans la prose duguélienne : la métamorphose animalière liée étroitement à la sexualité, la métamorphose physique et psychique qui est liée au vampirisme psychique et physique, et la métamorphose *gender*. Si les deux premières apparaissent à maintes reprises dans la littérature (néo)fantastique, la dernière est une modification importante de ce motif, car elle transgresse considérablement les frontières du genre (néo)fantastique. Nous allons présenter de plus près ladite évolution, en accentuant les modifications duguéliennes de ce motif classique.

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² R. BIZEK-TATARA : *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2016, p. 109.

³⁰³ *La Belle et la Bête* (sous le titre d'*Andréa*) a été publiée pour la première fois en 1982 dans la revue *Sortilège*, *La Fauve* dans l'anthologie *Cosmic Erotica* en 2000, *Nuits de Chine* en 1995 dans le recueil de nouvelles *Le chien qui rit*, *Parlez-moi d'amour* en 2005 dans l'anthologie *Baiser de sang* et *Une affaire de sexe* en 2012 dans le recueil de nouvelles *Mémoires d'une aveugle*.

La Fauve est une nouvelle (néo)fantastique assez classique, dotée d'une profondeur historique : elle réalise le thème de la métamorphose d'un être humain en animal. La transformation en animal de la protagoniste est étroitement liée à sa sexualité. La sexualité féminine abordée dans la nouvelle est sans doute une modification significative de ce motif fantastique canonique. Rappelons que dans le fantastique classique, c'est le plus souvent l'homme qui se transforme en bête et cette métamorphose est généralement dépourvue de connotations sexuelles³⁰⁴.

Nicole, la protagoniste de *La Fauve*, est une femme ordinaire qui travaille comme secrétaire. De jour, avec « un sourire uniquement poli, sans âme, sans frisson »³⁰⁵, elle est « l'absolue incarnation de sa fonction »³⁰⁶. Les nuits de pleine lune, elle se transforme en une panthère³⁰⁷ qui s'accouple avec Paul Duchaussoy, son directeur.

La métamorphose de Nicole engendre à la fois un changement de physiologie et de mentalité. Si, en tant qu'être humain, elle est une personne passive, obéissante et laborieuse, de celles qui semblent faites « sur mesure pour le poste qu'[elles] occupent, à l'instar de l'ordinateur, du fax, du téléphone »³⁰⁸, la nuit, après la transformation, elle devient prédatrice qui initie l'acte sexuel. Son amant, de nature « un séducteur impénitent »³⁰⁹, se soumet entièrement à sa volonté :

[...] un homme terrassé par un fauve affamé. Mais, chose curieuse, la victime ne se débat pas. Sur le pelage qu'ils empoignent, ses doigts ne sont pas crispés par l'effroi, mais fourmillent de caresses. Les fureurs de la bête sont, elles aussi, empreintes de las-

³⁰⁴ Cf. *Lokis* de P. Mérimée (1869), *L'Aigle blanc* de N. Leskov (1880), *La Famille du Vourdalak* d'A. Tolstoï (1884), *La Métamorphose* de F. Kafka (1912), *La Marque de la Bête* de R. Kipling (1935).

³⁰⁵ A. DUGUËL : *La Fauve*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 75.

³⁰⁶ Ibidem, p. 76.

³⁰⁷ Le motif de la transformation d'une femme en panthère apparaît aussi dans *Les Yeux de la panthère* d'Ambroise Bierce (1897) et dans le film de Jacques Tourneur, *La Féline* (1942).

³⁰⁸ A. DUGUËL : *La Fauve*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 76.

³⁰⁹ Ibidem, p. 70.

civité. Le long de son échine, la fourrure s'électrise de voluptueux frémissements³¹⁰.

Nicole cache en elle deux natures : celle de jour, dépourvue de connotations charnelles, est raisonnable et paisible, étroitement liée à la représentation de la conscience mâle, et celle de nuit, animalière, impudique et corporelle, appartient à la représentation féminine. Cette dualité nous renvoie à la notion durandienne de deux régimes qui s'opposent : le « Régime Diurne » et le « Régime Nocturne ». Les deux ont été analysés méticuleusement par le théoricien dans l'ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1963). Le « Régime Diurne » est celui de la pureté, de la raison et de la pensée analytique ; les valeurs diurnes, représentées avant tout par Paul Duchaussoy et Nicole-secrétaire, sont les « valeurs de l'étalement, de la séparation, du morcellement »³¹¹. Le « Régime Nocturne », auquel appartient Nicole-panthère, se concrétise en revanche dans la descente et l'intimité ; il est « la valorisation de la femme, de la nature, [...] de la fécondité »³¹² et c'est pourquoi la nuit « est reliée à la descente par l'échelle secrète, au déguisement, à l'union amoureuse »³¹³.

La métamorphose nocturne de Nicole en animal est étroitement liée à sa sexualité : aussitôt qu'elle atteint l'orgasme, elle reprend sa forme humaine :

Fondu-enchaîné. La bête lentement se transforme.

À quel instant exactement les seins sont-ils apparus ? Tout attentif qu'il soit, Paul ne saurait le dire. Mais ils pointent, réels, couronnés d'un mamelon aigu et absolument dépourvus de poils. Le ventre est fragile, laiteux, tendrement concave, et s'il s'achève en toison, celle-ci est bien humaine. Les muqueuses qu'elle recèle n'ont rien d'animal, sauf dans les métaphores érotiques.

³¹⁰ Ibidem, p. 71-72.

³¹¹ G. DURAND : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 2016, p. 244.

³¹² Ibidem, p. 231.

³¹³ Ibidem, p. 227.

Le visage aussi a changé d'apparence. C'est celui d'une femme noyée dans ses cheveux³¹⁴.

Prenant en considération que, le jour suivant, Paul Duchaussoy ne reconnaît pas en Nicole son amante ou ne veut pas la reconnaître, il est possible de constater qu'il n'arrive à accepter en elle ni sa féminité ni sa sexualité – « la métamorphose traduit la peur de l'homme devant les manifestations, jugées bestiales mais attirantes, de la sexualité féminine »³¹⁵ :

Il a cherché à percevoir, sous l'austère tenue, tel renflement charnel, telle courbe émouvante révélant tant soit peu la chair qui s'y lovait. En vain. Il ne fut pas long à renoncer à ces chimères, se contentant d'apprécier à leur juste valeur les compétences professionnelles de sa secrétaire, sans plus.

Nicole ne donnait pas prise au fantasme.

Ni hier, ni aujourd'hui – non plus que demain, sans doute³¹⁶.

La Fauve aborde évidemment le thème de la jouissance féminine mais, d'après nous, elle frôle aussi le problème de la relation entre l'homme et la femme. Nicole se transforme en félin pour satisfaire son propre désir et, avant tout, celui de Paul. Elle devient un simulacre, un objet du fantasme du désir masculin et elle est l'un de ces objets fantastiques dont la brillance provient de ce qu'ils manifestent dans le champ du désir :

Ils viennent combler le désir, c'est en quoi ils s'imposent avec cette force qui fait s'évanouir le sujet ou disparaître momentanément la réalité ; mais, le comblant, ils provoquent l'angoisse car ils arrêtent le mouvement du désir qui n'est autre que la vie du sujet, mais aussi, par une présence trop réelle, semblent combler le désir de l'autre³¹⁷.

³¹⁴ A. DUGUËL : *La Fauve*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 74.

³¹⁵ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 151.

³¹⁶ A. DUGUËL : *La Fauve*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 76.

³¹⁷ C. DUMOULIÉ : *Cet obscur objet du désir. Essais sur les amours fantastiques...*, p. 77. Jacques Lacan, en parlant de l'objet du désir, observe que « [l']objet du dé-

Il est essentiel également de prendre en considération la situation de la femme, ce que fait Claudine Herrmann en parlant de l'amour féminin. Elle constate :

Une femme qui aime est prête à se transformer en n'importe quoi pourvu que cet amour dure : aucun sacrifice ne lui paraît trop grand, elle est au service – non pas de l'homme (comme la vanité de celui-ci le lui suggère souvent) mais d'une idée qui est celle de l'amour³¹⁸.

Dans la nouvelle analysée, Duguël, en accentuant fortement l'aspect érotique de la métamorphose féminine, brise les tabous au moyen du fantastique qui « met en avant à la fois des limites qu'il pousse à franchir et d'autres que ses auteurs craignent de dépasser »³¹⁹.

La nouvelle *La Belle et la Bête*, dont le titre renvoie à la féerie de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, peut être aussi considérée comme un récit abordant le thème classique de la métamorphose liée à l'animalité de l'être humain. Toutefois, il est à souligner que si la féerie du XVIII^e siècle est une fable morale qui se sert de la métamorphose afin de montrer que c'est avant tout la beauté de l'âme qui compte, le texte duguélien semble plutôt révéler les aspects sombres et mystérieux de la nature et de la sexualité féminines. La nouvelle en question est l'histoire d'un couple, Andréa et Fabien, dont la relation semble être purement sexuelle. En apparence, c'est la sexualité masculine qui est dénoncée comme brutale et animale. Andréa est soumise à Fabien qui ressemble plutôt à un bourreau sadique qu'à un amant sensible :

sir, c'est la cause du désir, et cet objet cause du désir, c'est l'objet de la pulsion – c'est-à-dire l'objet autour de quoi tourne la pulsion. [...] Le désir en fait le tour en tant qu'il est agi par la pulsion. [...] Mais chaque fois que vous avez affaire à un objet de bien, nous le désignons [...] comme objet d'amour ». Voir : J. LACAN : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1973, p. 220.

³¹⁸ C. HERRMANN : *Les voleuses de langue...*, p. 92–93.

³¹⁹ G. MILLET, D. LABBÉ : *Le fantastique...*, p. 286.

Elle avait revêtu le corset victorien au laçage compliqué dont raffolait Fabien. [...] À la fourche des cuisses, séparant la double plage de chair blanche si indécente et si fragile qui couronnait le haut des bas, s'épanouissait une toison crépue. Un anneau d'or, scellant les lèvres de la plaie vaginale, y luisait doucement, étoile dans un ciel obscur. [...]

Devant Fabien, elle tomba à genoux et tendit les poignets. [...]

Lui, un vertige au ventre et comme hypnotisé, prit une chaîne de chrome posée, parmi d'autres accessoires, sur le guéridon de la chambre, et la lui présenta³²⁰.

Le lecteur est donc convaincu que Fabien est la Bête éponyme qui abuse sexuellement d'Andréa, la Belle, en la forçant à toutes sortes de perversités, incluant des tortures cruelles. Lors de l'acte sexuel, il se transforme en un animal féroce subordonné à ses instincts primaires et ne ressemble plus à un être humain, car sa métamorphose intérieure se manifeste aussi à l'extérieur :

Quand les démons intérieurs de Fabien, d'ordinaire jugulés, se manifestaient, il changeait d'apparence. L'amant courtois et tendre faisait place au barbare en transe. Sa face prenait une expression hagarde qu'Andréa connaissait pour en avoir usé. Il se déchaîna. À demi consciente, Andréa atteignit, par paliers successifs, le paroxysme de la souffrance. D'abord d'un rose ardent, son torse vira au rouge, puis au pourpre. Lorsque le sang jaillit, elle perdit connaissance³²¹.

Toutefois, remarquons qu'Andréa, d'un côté victime de la violence masculine de Fabien, semble désirer les tortures et les souffrances qui lui sont prodiguées, ce que montre sa réaction pendant leur rapport sexuel :

Elle soupira de convoitise et inclina gravement la tête.

- Tu es certaine de vouloir ? hésita-t-il.

³²⁰ A. DUGUËL : *La Belle et la Bête*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 331-332.

³²¹ Ibidem, p. 333.

La question était superflue. Il en connaissait la réponse, l'attitude d'Andréa ne laissant pas place au doute³²².

La relation sadomasochiste d'Andréa et Fabien reste pourtant ambiguë malgré le plaisir qu'elle éprouve au cours du rapprochement physique. C'est elle qui dénonce Fabien à la police et l'accuse de l'avoir battue. En conséquence, il a été reconnu coupable de violence sexuelle et condamné à la prison. Pourtant, l'emprisonnement de Fabien se révèle être un jeu pervers entre les amants. Qui plus est, ce jeu dévoile non seulement la vraie nature, *quasi* animale, d'Andréa, ce que soulignent plusieurs références aux animaux dans le récit (notamment au serpent et au félin), mais aussi ses penchants sadiques qui se trahissent quand elle rend visite à Fabien :

Lorsque Fabien aperçut Andréa derrière la vitre du parloir, l'émotion le fit vaciller. Le fourreau de satin noir et les bottes à hauts talons exacerbaient sa longilignité, et le balancement de son corps, lorsqu'elle marchait, évoquait celui du serpent guettant sa proie. Sous la voilette qui les nimbait, la bouche de rubis et l'œil de jais semblaient plaqués sur un masque d'ivoire.

Face au détenu, elle s'assit et le toisa longuement. Il finit par baisser les yeux.

– Les rôles sont inversés, dit-elle enfin. Aujourd'hui, c'est toi qui souffres et moi qui triomphe. [...]

Elle se retourna, montra les dents, félinement cruelle.

– Le sadique n'est pas toujours celui que l'on pense, articula-t-elle avant de disparaître³²³.

Andréa éprouve le même plaisir que Fabien en voyant sa souffrance :

Ce soir-là, Andréa sanglota longuement, comme chaque soir depuis l'arrestation de Fabien. La séparation d'avec cet homme qu'elle idolâtrait la plongeait dans un désespoir sans limite. Au-

³²² Ibidem, p. 332.

³²³ Ibidem, p. 335–336.

cun châtiment corporel, qu'il fût fer, feu ou cuir, ne lui avait jamais procuré de douleur semblable.

Elle hurla comme une bête, tétanisée par un fulgurant orgasme³²⁴.

Le lecteur ne sait plus si Andréa est la Belle ou la Bête – sa sexualité choque et repousse comme l'animalité de Fabien. Sa nature mi-innocente de victime et mi-animale de vengeresse sadique éveille une sorte d'« inquiétante étrangeté » :

[...] chacun sait que le désir de la femme existe, mais le voir apparaître sans dissimulation donne aussitôt une impression bizarre qui participe de l'essence même du fantastique.

Une femme passionnée – donc intacte, intouchée par la civilisation – apparaît comme un monstre des temps préhistoriques, dont la tête repousse après avoir été millénairement coupée³²⁵.

La métamorphose d'Andréa ne consiste donc pas dans la transformation réelle en animal mais dans la manifestation/monstration de sa sexualité *quasi* animale qui inquiète³²⁶ ou même fait peur. La nouvelle duguélienne met en évidence qu'aujourd'hui « le mythe de la Belle et la Bête reflète les rapports ambigus qu'entretient la femme avec son corps, le dialogue contradictoire qu'elle poursuit avec l'animal »³²⁷.

³²⁴ Ibidem, p. 336.

³²⁵ C. HERRMANN : *Les voleuses de langue...*, p. 88.

³²⁶ Le désir et la sexualité de la femme inquiètent l'homme parce que, d'après Freud, il n'y trouve plus la figure de la mère : « [...] nous mentionnerons une observation que la clinique psychanalytique nous a permis de faire et qui, si elle ne repose pas sur quelque coïncidence fortuite, nous apporte la confirmation la plus belle de notre conception de l'inquiétante étrangeté. Il arrive souvent que des hommes névrosés déclarent que les organes génitaux féminins représentent pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Cet étrangeté inquitant est cependant l'orée de l'antique partie des enfants des hommes, de l'endroit où chacun a dû séjourner en son temps d'abord ». Voir : S. FREUD : *Essais de psychanalyse appliquée...*, p. 200.

³²⁷ A. RICHTER : *Le fantastique féminin. Un art sauvage...*, p. 139.

Une métamorphose psychique qui engendre un changement du physique, liée au vampirisme psychique et physique, est un autre type de motif de la métamorphose, assez classique³²⁸, qui est utilisé par Anne Duguël dans ses deux nouvelles, *Parlez-moi d'amour* et *Une affaire de sexe*.

Laurence Duby, la protagoniste de la nouvelle *Parlez-moi d'amour*, vit des moments difficiles : elle vient de perdre son travail et son partenaire l'a quittée pour une autre femme. Elle décide donc de s'évader de son quotidien pour quelques jours et de les passer dans le petit village de Puycelsi. Elle s'y installe chez mademoiselle Doucet, dont le nom est déjà significatif et peut éveiller les soupçons du lecteur, et qui l'accueille comme sa meilleure amie. C'est pourquoi Laurence s'ouvre devant elle et lui parle de sa vie. Mademoiselle Doucet insiste qu'elle lui raconte également toutes ses aventures amoureuses dans les moindres détails. Dès que Laurence entame le récit, sa métamorphose, d'abord physique, commence. La relation entre les deux femmes révèle quelques ressemblances avec celle de Dorian Gray et son portrait. Mademoiselle Doucet, comme une vampire psychique, semble se nourrir de la vie de Laurence, et de sa sexualité en particulier, pour se rajeunir. Quant à Laurence, chaque jour elle paraît plus vieille et bien vite remarque les premiers changements dans l'apparence de son hôtesse :

Le plus curieux, c'est que – sous l'impulsion de ses hormones, sans doute – mon hôtesse revivait. Mieux : j'avais le sentiment, à la regarder vaquer, joyeuse et empressée, qu'elle avait rajeuni. Nos soirées lui redonnaient « du poil de la bête », en somme³²⁹.

Si mademoiselle Doucet, après une semaine, est visiblement plus jeune, pleine d'énergie, Laurence se transforme en une vieille : elle commence à ressentir une fatigue permanente, à oublier des choses, et à avoir des cheveux blancs qui sont les premiers symptômes de

³²⁸ Les métamorphoses psychiques apparaissent déjà dans la littérature fantastique au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

³²⁹ A. DUGUËL : *Parlez-moi d'amour*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 107.

la vieillesse. La métamorphose des deux est terminée, quand mademoiselle Doucet devient une jeune femme et quitte Puycelsi en emportant tous les bagages et les papiers d'identité de Laurence. Quant à Laurence, devenue vieille femme, elle s'installe dans la maison de mademoiselle Doucet et prend sa place. Ce qui est significatif, c'est qu'elle devient son successeur, comme si mademoiselle Doucet l'avait contaminée de son vampirisme; dès que Laurence devient la nouvelle propriétaire de la maison à Puycelsi, elle attend une jeune hôte afin de pouvoir se nourrir de sa jeunesse et redevenir jeune :

Alors, tapie derrière mes rideaux de dentelle, je guetterai la jeune femme à la recherche d'un gîte qui viendra, un soir, frapper à ma porte. Meubler ma solitude. Et remplir du récit de ses prouesses amoureuses ma mémoire vide, si vide...³³⁰

Si nous admettons que mademoiselle Doucet est une vampire, nous remarquons qu'elle ne ressemble point à une vampire typique. Puisqu'elle ne se nourrit pas de sang mais de l'énergie vitale de sa victime, elle n'est pas un buveur de sang cruel mais un vampire psychique. Étant une «vieillard»e, elle n'est pas non plus une femme-«vamp», incarnation de la sexualité et de la mort. Qui plus est, elle n'éveille pas la peur chez sa victime, le lecteur peut avoir l'impression que la protagoniste, en partageant avec elle ses souvenirs, lui offre volontairement sa jeunesse et sa beauté. Par conséquent, nous pouvons parler de la présence d'un type particulier de vampirisme dans la nouvelle analysée, à savoir le vampirisme librement consenti. Ce type de vampirisme est très en vogue dans le fantastique, le roman d'horreur et la science-fiction modernes et apparaît dans les livres d'auteurs tels que, par exemple: Alain Dorémieux, Jean-Pierre Andrevon ou Pierre Pelot.

Toutefois, l'insistance de mademoiselle Doucet, qui sollicite chaque jour des histoires de plus en plus détaillées de la vie de Laurence, suggère qu'elle soit jalouse de sa jeunesse et de sa beauté. Ainsi, faisant recours au motif classique de la métamorphose, Duguël

³³⁰ Ibidem, p. 111.

montre ce que la vieillesse signifie pour une femme et à quel point elle a peur de perdre sa beauté.

La nouvelle *Une affaire de sexe* exploite aussi le thème de la métamorphose qui est liée au vampirisme psychique. Un soir, la protagoniste Pauline (Paul) Bougret, qui est « femme depuis trois mois et vingt-quatre jours »³³¹, rencontre Hélène Ledoux, « femme depuis vingt-huit ans »³³². Puisque les deux veulent échapper à leurs vies, elles prennent la décision d'échanger leurs identités :

Qu'en échangeant nos identités, on résoudrait notre double problème. Vous devenez Paul Bougret, écrivain populaire – et, accessoirement transsexuel, mais ça, ce n'est pas marqué sur la carte d'identité –, et moi, Hélène Ledoux, femme battue mais officiellement *femme* !³³³

Soulignons aussi que si leur changement d'identité est au début une transformation uniquement formelle, quelques semaines plus tard Hélène découvre la vérité sur Pauline (Paul) en lisant son journal intime. Hélène apprend qu'enfant, Pauline (Paul) désirait être une femme et qu'après le décès de sa mère, elle (il) a été convaincu(e) qu'elle (il) s'était métamorphosé(e) en elle :

J'ai vu les hommes en noir descendre le cercueil dans le trou, mais je n'ai pas eu de chagrin. Je savais bien que maman n'était pas dedans, PUISQUE JE SUIS ELLE. Tout le monde sanglotait sauf moi : forcément, je suis le seul à savoir qu'elle n'est pas vraiment morte. C'est petit Paul qui est mort, pas maman. Maman porte sa combinaison bleue et ses bas, elle est bien vivante, et elle rit du bon tour qu'elle joue à tout le monde³³⁴.

Pauline (Paul) ressemble à une vampire psychique qui, afin d'achever sa métamorphose en vraie femme, se nourrit de la vie entière

³³¹ A. DUGUËL : *Une affaire de sexe*. In : EADEM : *Mémoires d'une aveugle...*, p. 402.

³³² Ibidem.

³³³ Ibidem, p. 405.

³³⁴ Ibidem, p. 436.

d'Hélène : « Je vais t'absorber jusqu'à ce que tu crèves [...] tu ne seras plus qu'une enveloppe vide »³³⁵.

Il est intéressant de remarquer que dans cette nouvelle la métamorphose de Paul en Pauline repose avant tout sur un vampirisme psychique. Pour devenir femme, il se nourrit de l'énergie vitale des femmes : d'abord celle de sa mère, ensuite celle d'Hélène. Pourtant, il ne faut pas négliger que la transformation présentée dans *Une affaire de sexe* engendre un changement de sexe du (de la) protagoniste, ce qui nous autorise à la considérer aussi comme une métamorphose *gender*. Le motif de la métamorphose *gender* semble être une transgression considérable du genre fantastique et représentative du néofantastique duguëlien, ce qu'illustre parfaitement la nouvelle *Nuits de Chine*.

Pareillement à *Une affaire de sexe*, le récit *Nuits de Chine* se sert du motif fantastique classique du double lié étroitement à la métamorphose de l'individu. Dans ces deux nouvelles, le dédoublement des personnages se base sur une perte d'identité et une quête du « moi », ce qui est d'ailleurs l'une des fonctions du thème du double³³⁶.

Un jour, Stan, le protagoniste de *Nuits de Chine*, retrouve des vêtements et des accessoires féminins, « l'essence même de la féminité »³³⁷, jetés à la poubelle près de sa maison. Intrigué par la taille énorme des vêtements et des chaussures, il tente de découvrir qui les a jetés et pourquoi, en presumant que cette personne était un travesti,

[u]n paradoxe vivant, le produit hybride d'une nature qui ne s'embarrasse pas de cohérence et s'amuse à assembler parfois, par dérision, des éléments disparates d'êtres, sans s'inquiéter du résultat. Puzzles douloureux...³³⁸

³³⁵ Ibidem, p. 433.

³³⁶ Comme le signale Michel Viegnes, « [p]arfois, le thème du double s'écarte de toute problématique morale et alimente une réflexion sur l'impossible unité du sujet, la fragmentation du moi, la conscience que 'je est un autre', comme dit Rimbaud ». Voir : M. VIEGNES : *Le fantastique*. Paris, Flammarion, 2009, p. 187.

³³⁷ A. DUGUËL : *Nuits de Chine*. In : EADEM : *Le chien qui rit...*, p. 135.

³³⁸ Ibidem, p. 136.

Stan, voulant comprendre « la tragédie de quelqu'un qui s'est cherché, a failli se trouver, puis a pris peur, a reculé »³³⁹, décide de trouver la boutique « Nuits de Chine » où les vêtements jetés ont été achetés et découvrir l'identité de la personne qui les avait acquis. Ce qui peut inquiéter, c'est la ressemblance entre Stan et l'acheteur mystérieux. Tous les deux portent des lunettes, sont blonds et assez grands. Aussi significatif est le fait que Stan comprend bien la situation du travesti et éprouve de la compassion pour lui :

Une vague de commisération pour cet oiseau arrêté en plein vol envahit Stan. Et quelque chose comme de la sympathie, une fraternité émue, lui noue la gorge.

Moi, dépositaire de ces talismans, moi que le hasard vient de solliciter à travers toi, à ton insu, ami, je vais te suivre à la trace. Te rendre ce qui t'appartient : ton identité secrète, la seule, la vraie, celle de la nuit et du péché, celle de l'humiliation et de la flétrissure. Et t'aider à t'y accomplir³⁴⁰.

Tous ces éléments montrent que cet inconnu recherché est en réalité le double de Stan qui n'accepte pas sa vraie nature, celle de femme. Simone de Beauvoir, dans son oeuvre *Le deuxième sexe*, écrit qu'« [o]n ne naît pas femme, on le devient »³⁴¹. Judith Butler remarque judicieusement que la constatation de Beauvoir n'implique pas l'aspect biologique de la femme, car elle s'appuie sur la conviction que c'est avant tout la culture qui constitue une femme. D'après Butler, la philosophe sépare donc le sexe biologique du sexe culturel :

Pour Beauvoir, le genre est « construit », mais sous-jacent à sa formulation, il y a un agent, un cogito, qui prend ou s'approprie ce genre et qui pourrait, en principe, endosser un tout autre genre. [...] Beauvoir affirme clairement que l'on « devient » une femme, mais toujours sous la contrainte, l'obligation culturelle d'en de-

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Ibidem, p. 138.

³⁴¹ S. DE BEAUVOIR : *Le deuxième sexe, II : L'expérience vécue...*, p. 13.

venir une. Il est tout aussi clair que cette contrainte ne vient pas du « sexe ». Dans son analyse, rien ne garantit que « celle » qui devient une femme soit nécessairement de sexe féminin. Si « le corps [...] est une situation », comme le dit Beauvoir, il n'est pas possible de recourir à un corps sans l'interpréter, sans que ce corps soit toujours déjà pris dans des significations culturelles ; c'est pourquoi le sexe ne saurait relever d'une facticité anatomique prédiscursive³⁴².

C'est pourquoi, même si Stan est biologiquement homme, sa nature est féminine, il devient et se constitue et peut être considéré comme une femme particulière. Ainsi Anne Duguël modifie-t-elle ce motif usé de la métamorphose fantastique en introduisant les éléments du *gender* et du *queer*, en questionnant la construction traditionnelle du genre féminin/masculin et en montrant que le sexe biologique ne correspond pas toujours au sexe psychologique.

La métamorphose est l'un des motifs les plus récurrents du fantastique. Anne Duguël s'en sert de différentes manières pour l'enrichir de l'aspect féminin. Dans sa prose néofantastique, nous pouvons en distinguer trois types. Le premier type de métamorphose, doté d'une profondeur historique, est la transformation d'une femme en animal, ce qui est notamment présenté dans *La Fauve* et *La Belle et la Bête*. L'écrivaine l'exploite pour aborder la complexité de la sexualité féminine, ce qui rend plus moderne ce motif assez classique.

Le deuxième type de métamorphose, introduit dans la littérature fantastique à la fin du XIX^e siècle, à savoir la métamorphose liée au vampirisme psychique, permet à l'écrivaine de s'approcher des peurs féminines les plus rudimentaires telles de la vieillesse ou de la perte de beauté, comme le montre *Parlez-moi d'amour*.

Quant au troisième type de métamorphose que nous qualifions de *gender*, il apparaît dans deux récits analysés : *Une affaire de sexe*

³⁴² J. BUTLER : *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Trad. par C. KRAUS. Paris, La Découverte, 2006, p. 71.

et *Nuits de Chine*. C'est le motif inexistant jusqu'alors dans le fantastique. L'essence de la métamorphose *gender* puise dans la biologie et le psychisme d'un être humain : elle questionne la construction culturelle du sexe en introduisant à la fois un aspect complètement nouveau dans le néofantastique.

Conclusion

Compte tenu de nos analyses et remarques antérieures, il paraît pertinent de constater que la prose d'Anne Duguël contribue d'une manière considérable non seulement à l'évolution du genre (néo)fantastique, mais aussi à la naissance du néofantastique que l'on peut qualifier de féminin.

Pour analyser cet aspect nouveau et original du néofantastique duguëlien, nous avons examiné dans notre étude deux éléments constitutifs du (néo)fantastique, à savoir le personnage et le phénomène, car ces deux composants semblent être le fondement de la féminité de son œuvre.

L'introduction de la femme en tant que figure centrale de l'univers néofantastique duguëlien constitue sans aucun doute la première et la plus importante dérogation aux règles traditionnelles du genre en question. Rappelons que dans la littérature fantastique classique, la femme n'apparaît que rarement au premier plan, sa fonction étant le plus souvent secondaire par rapport au personnage masculin. Elle est souvent présentée comme une victime passive ou, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme un être dangereux, énigmatique et inquiétant qui incarne un phénomène maléfique et tout puissant. Anne Duguël renverse cette distribution fixe des rôles dans la structure du texte : chez elle, la femme devient le personnage primordial, tandis que l'homme, s'il y apparaît, n'est qu'une figure accessoire.

Il est aussi à remarquer que le personnage-femme duguélien s'écarte considérablement du personnage fantastique classique. Tout d'abord, le sexe/*gender* du personnage-femme influence profondément les représentations du phénomène et leur interdépendance constitue une nouveauté par rapport au fantastique canonique. Ensuite, la description du personnage-femme duguélien n'est pas si lacunaire que celle du personnage (néo)fantastique. La protagoniste duguélienne n'est plus un personnage complètement anonyme. Elle porte presque toujours un prénom et sa situation familiale est bien décrite (surtout dans les textes touchant aux problèmes liés à l'existence de la femme, montrant la complexité des relations qu'elle entretient avec les autres ou accentuant l'inégalité entre l'homme et la femme). Son âge est aussi fréquemment indiqué et son aspect physique assez bien décrit. Il faut souligner que l'apparence physique du personnage, fort souvent omise ou présentée superficiellement dans le (néo)fantastique, occupe une place significative dans les histoires néofantastiques d'Anne Duguël. L'écrivaine s'en sert pour montrer la médiocrité et la laideur extérieures de ses protagonistes (comme par exemple dans *Le Corridor*, *La Fauve*, *Cadavre exquis*) ou pour aborder la thématique du vieillissement (notamment dans *Âge de cendre* ou *Parlez-moi d'amour*) qui devient une source de la manifestation du surnaturel et de la peur. En conséquence, la vacuité intrinsèque, emblématique pour le personnage masculin, ne détermine pas le personnage-femme.

La solitude du personnage, l'un des éléments constitutifs du genre (néo)fantastique, est aussi typique pour les personnages duguéliens. Même si la protagoniste est mariée et a une famille, elle souffre d'un type particulier de solitude, à savoir la solitude en couple. Puisque, malgré la présence de son mari/partenaire et de ses proches, elle se sent abandonnée et incomprise, sa solitude peut être considérée comme une solitude d'ordre subjectif. Cette solitude féminine naît de la domination masculine et de l'inégalité dans le mariage qui devient une prison pour la femme (*Le Corridor* et *Entre chien et louve* l'illustrent le mieux). L'isolement naît aussi de l'incompréhension de la part de l'homme (notamment dans *Âge de cendre* et *Santa Maria de la Soledad*). Les personnages-femmes duguéliens luttent alors non

seulement contre le phénomène (néo)fantastique, mais aussi contre les hommes qui les oppressent. En se penchant sur la situation de la femme mariée, Anne Duguël introduit dans ses œuvres la problématique purement féministe et manifeste un engagement social.

En analysant la narration des textes duguéliens, on peut constater que la psychologie du personnage-femme est assez complexe. La narration, surtout celle à la première personne, reflète la nature féminine de la protagoniste, car la narratrice dévoile les émotions et les sentiments typiquement féminins qui la tourmentent (notamment l'amour maternel, la jalousie envers sa fille ou le sentiment d'incompréhension de la part de son partenaire). Duguël crée ainsi une sorte de complicité avec le lecteur/la lectrice, qui d'ailleurs lui facilite l'identification avec le personnage. Même la narration à la troisième personne rend possible l'apparition de la psychologie de la protagoniste grâce à l'utilisation de la focalisation interne. Ce type de narration permet également d'accentuer la dissonance entre les émotions du personnage-femme et le monde extérieur.

L'introduction de la femme en tant que personnage principal peut aussi influencer la réception du néofantastique duguélien. La lectrice peut le percevoir autrement que le lecteur à cause du fait que le personnage principal est une femme et que le phénomène est influencé par sa féminité. Pour cette raison, la peur, éveillée au cours de la lecture, est à tel point liée à la féminité de la lectrice et à ses propres expériences qu'elle peut la ressentir comme une menace réelle et non fictive. En conséquence, la lecture féminine, plus sensuelle et émotionnelle, diffère de la lecture masculine.

L'originalité de l'œuvre duguélienne se manifeste aussi dans le traitement unique du phénomène fantastique. Anne Duguël reprend les motifs fantastiques classiques et les réinterprète afin de les enrichir d'une dimension féminine, voire féministe. Cette modification facilite à l'auteure l'implantation, sous l'étiquette de fantastique, de la thématique purement féminine ou des thèmes qui sont liés à la féminité.

Grâce à l'analyse des motifs classiques du genre qui apparaissent dans les textes duguéliens et de leurs interactions avec la thématique féminine, il est possible de remarquer que le phénomène (néo)fan-

tastique au féminin peut être observé en particulier à trois niveaux : celui d'espace-temps, celui d'objets et celui de personnage féminin.

De prime abord, l'espace-temps duguélien, en favorisant la manifestation du phénomène, s'inscrit parfaitement dans la tradition (néo)-fantastique. Il est toutefois à souligner que sa fonction est beaucoup plus complexe dans la prose de Duguël.

La maison familiale ou l'appartement de la protagoniste apparaissent le plus souvent comme le cadre spatial de l'histoire. L'écrivaine s'en sert non seulement pour accentuer la solitude du personnage-femme face au phénomène, mais aussi pour montrer la situation de la femme dans la société dominée par les hommes. Considérée comme typiquement féminine, la maison est présentée par Duguël en tant que lieu de la domination masculine où règnent les règles d'une famille patriarcale, qui impliquent l'oppression de la femme. La maison peut aussi refléter l'état d'âme de la protagoniste ou devenir un endroit dans lequel sont cachés les secrets et les sentiments non-exprimés des femmes qui y habitent.

Quant au temps duguélien, il est étroitement lié à la biologie féminine. L'écrivaine consacre une attention particulière aux étapes de la vie des personnages-femmes. Elle les montre toujours dans les moments distinctifs de leur vie, en mettant l'accent sur la perception du temps par la femme conditionnée par sa physiologie. C'est pourquoi, Duguël présente les étapes et les événements cruciaux de la vie des femmes comme, entre autres, le mariage, la maternité ou la ménopause, pour pouvoir explorer les relations que la femme entretient avec les autres (c'est-à-dire avec sa mère, son partenaire/mari, ses amis et ses enfants) ou avec elle-même.

Les objets fantastiques duguéliens, divisés dans notre étude en deux catégories : les objets animés (les statues, les poupées, les mannequins) et les objets inanimés (les miroirs, les tableaux, les photographies, les livres), exercent, conformément aux règles du (néo)-fantastique, un effet néfaste sur la vie de ceux qui les possèdent. Il est cependant indéniable que tous ces objets duguéliens se rattachent, d'une manière plus ou moins évidente, à la féminité ou au monde féminin. Leur présence permet d'aborder les thèmes de la jalousie et de la rivalité entre deux femmes (*La Joconde de bronze*), de la ma-

ternité (*In memoriam*) et de la relation difficile entre mère et fille (*Le Cagibi, Maman*), ainsi que celui de la création littéraire féminine (*Noce transie*). Ces objets peuvent aussi aider à révéler que la source des peurs féminines les plus profondes comme la peur de la vieillesse (*Little Alice, Maman*) ou de la mort (*Benvenuto*) réside dans la nature et le psychisme féminins.

Dans le néofantastique d'Anne Duguël, la femme est souvent le « personnage-phénomène », ce qui représente une modification exceptionnelle dans la littérature (néo)fantastique. Il s'agit des revenantes (des fantômes et des vampires) et des femmes métamorphosées.

Les revenantes duguéliennes sont dotées d'une profondeur psychologique et, au lieu de faire peur, suscitent la compassion. Les fantômes sont des femmes qui ont subi la violence masculine avant ou après l'amour. En se servant du motif classique du fantôme, l'écrivaine aborde les thèmes de la violence et de l'agression envers les femmes et montre la différence entre la sexualité féminine et la sexualité masculine. Quant aux vampires, elle les utilise pour réactualiser le thème de la maternité, ce qui constitue un renouvellement important du genre (néo)fantastique.

La métamorphose est le deuxième motif canonique du (néo)fantastique qui apparaît dans la prose duguélienne. Nous pouvons observer une évolution de ce motif, en en discernant trois types, à savoir : métamorphose animalière liée à la sexualité féminine, métamorphose physique et psychique liée au vampirisme physique et psychique, métamorphose *gender*. Cette fois-ci encore, au moyen du fantastique, l'auteure présente la thématique de la sexualité féminine, en analysant les problèmes de la relation entre homme et femme ou ceux de la jalousie entre les femmes. La question de l'identité de la femme fait de la métamorphose *gender* la modification la plus significative et la plus originale du motif en question. Elle met en doute la construction traditionnelle du genre féminin/masculin et montre que le sexe psychologique ne correspond pas toujours au sexe biologique.

L'analyse détaillée du phénomène (au) féminin permet de constater que la féminité du néofantastique d'Anne Duguël consiste non

seulement dans l'introduction de la femme en tant que personnage principal, mais aussi dans la corrélation étroite entre le phénomène et l'univers féminin, ce qui fraye des chemins nouveaux dans le domaine du néofantastique. Duguël, en se servant du néofantastique, parle tout simplement (et avant tout) de la femme : de ses peurs, des relations qu'elle entretient avec les hommes, les femmes, les enfants et, finalement, avec elle-même. Cette omniprésence et omnipotence de l'élément féminin dans l'œuvre d'Anne Duguël en font une catégorie à part dans le néofantastique – le néofantastique féminin.

La mise en valeur de la dimension féminine dans la prose duguélienne s'inscrit dans les tendances générales du néofantastique – celles de l'évolution continue.

La bibliographie d'Anne Duguël

La présente bibliographie d'Anne Duguël contient uniquement les plus connus des livres qu'elle a écrits pour des lecteurs adultes. Les œuvres, ainsi que les prix qui lui ont été décernés, sont présentés chronologiquement.

1989

Et Rose elle a vécu (publié sous le pseudonyme de Gudule), Denoël, coll. *Périphérique*

1991

Amazonie sur Seine, Denoël, coll. *Jocker*

Le Corridor, Denoël, coll. *Présence du fantastique*

La Maison du peintre (nouvelle incluse dans l'anthologie d'Alain Dorémieux *Territoires de l'inquiétude*, n° 3), Denoël, coll. *Présence du fantastique*

1994

Asylum, Fleuve Noir, coll. *Frayeur*

1995

Le chien qui rit (nouvelles : *Benvenuto*, *Âge de cendre*, *Noce transie*, *Le Cagibi*, *Little Alice*, *Le chien qui rit*, *La Joconde de bronze*, *Santa Maria de la Soledad*, *Mémoires d'une aveugle*, *Nuits de Chine*, *Nos braves soldats au front*, *Un berceau d'organdi bleu*, *In memoriam*), Denoël, coll. *Présence du fantastique*

– prix Gérardmer-Fantastica 1995

Gargouille, Fleuve Noir, coll. *Frayeur*

Lavinia, Fleuve Noir, coll. *Frayeur*

La Baby-sitter, Fleuve Noir, coll. *Frayeur*

La Petite Fille aux araignées, Fleuve Noir, coll. *Frayeur*

1996

Petite chanson dans la pénombre, Florent Massot, coll. *Poche revolver fantastique*

– prix Ozone 1997

1997

La Petite Fille aux araignées, Denoël, coll. *Présence du fantastique*

1998

Entre chien et louve, Denoël, coll. *Présence du fantastique*

– prix Ozone 1999

– prix Bob-Morane 1999

Mon âme est une porcherie, Les Belles Lettres/Sortilèges, coll. *Les anges du bizarre*

– sélection prix Rosny Aîné 1998

Dans la bulle de l'ange, Bordessoules, coll. *Roman du pays*

1999

Petit théâtre de brouillard, Flammarion, coll. *Imagine*

2001

La Mort aux yeux de porcelaine (publié sous le pseudonyme de Gudule), Flammarion, hors collection

2005

Bunker café (nouvelles publiées sous le pseudonyme de Gudule : *Bunker café*, *Haleine d'outre-tombe*, *L'Ami de Vincent*, *La Chose de nulle part*, *Little Alice*, *Que me restera-t-il quand je m'éveillerais ?*), Flammarion, coll. *Tribal*

2007

Parfums mortels – anthologie dirigée par Anne Duguël (nouvelles : *Arôme d'une nuit d'été*, *Le Petit Garçon dans les roses thé*), Malpertuis, coll. *Brouillards*

2008

Le Club des petites filles mortes (L'intégrale des romans fantastiques, publiée sous le pseudonyme de Gudule, tome 1 : *Dancing Lolita, Entre chien et louve, Gargouille, La Petite Fille aux araignées, Mon âme est une porcherie, Petite chanson dans la pénombre, La Baby-sitter, Repas éternel*), Bragelonne, coll. L'Ombre

Secrets de famille – anthologie dirigée par Anne Duguël (nouvelles : *Le Cagibi, Noce transie, Malpertuis*, coll. Brouillards

2009

Les filles mortes se ramassent au scalpel (L'intégrale des romans fantastiques, publiée sous le pseudonyme de Gudule, tome 2 : *Poison, L'Innocence du papillon, Un amour aveuglant, L'Asile de la mariée, Bloody Mary's Baby, Petit théâtre de brouillard, Géronima Hopkins attend le Père Noël, Les Transfuges de l'enfer*), Bragelonne, coll. L'Ombre

2012

Mémoires d'une aveugle (nouvelles : *Mémoires d'une aveugle, Bunker café, Entre l'effroi et l'extase, Douce nuit, sainte nuit, La Fauve, Cadavre exquis, Vision du futur, Parlez-moi d'amour, Saloperie de fée, Arôme d'une nuit d'été, La Tragédienne au purgatoire, De la mort et autres merveilles, Le Cagibi, Âge de cendre, Salammbô, La Chose de nulle part, Voix sans issue, Maman, Halleléine d'outre-tombe, La nuit où le monde l'a échappé belle, Que me restera-t-il quand je m'éveillerai ?, Nuit de Chine, L'Ami de Vincent, Nos braves soldats au front, Le Petit Monsieur Triste, Satan, Little Alice, Ô temps suspends ton vol, Mademoiselle Irma, La Belle et la Bête, Les fées en vos palais répandront leur bouquet, La Passeuse, Le Baiser du désert, Agnus Dei, Portrait d'un supplice, Une affaire de sexe, In memoriam, Les Portes du péché, Petite fleur, Noce transie, Jeu virtuel, Ce que je veux, c'est tutoyer Victor Hugo, Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*), Black Coat Press, coll. Rivière Blanche – Noire

2013

Truc, Actusf, coll. Les Trois Souhaits

2014

Folle d'amour, Multivers, hors collection

Contes à vomir debout (nouvelles publiées sous le pseudonyme de Gudule : *Un amour dévorant, La Fermette maudite, Aux goîtres, citoyens !*,

Hérédité chargée, Intégration non sélective, La Secte, Métamorphose, Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?, Peep-show, Reality-show, Romance, Strip-tease, Vive maman !, Vaccination obligatoire, Passion d'amour, Kiki, Trous noirs, Nouvelles technologies, Toy story, Gontran-la-chance, c'est moi !, Caca bonheur, Le Démon du jeu, Le Spectacle, Le Malgagna, Éternelle rebelle, Comment j'ai découvert que mes parents étaient des ogres, Suzy, La Cérémonie, Œdipe, L'Intoxe, Le Coq de Satan, L'Homme-orchestre, Chirurgie inesthétique, Une histoire de potes, Pépé broie du noir), Armada, hors collection
Grands moments de solitude (publié sous le pseudonyme de Gudule), Black Coat Press, coll. *Rivière Blanche*



Les notices bio-bibliographiques des écrivaines du (néo)fantastique

Étant donné que la littérature (néo)fantastique devient un genre toujours plus populaire parmi les écrivaines contemporaines, voici les notices bio-bibliographiques d'autres écrivaines belges et des écrivaines françaises les plus importantes du (néo)fantastique¹.

Les écrivaines belges

Marie-Thérèse Bodart (1909–1981) – écrivaine dont une partie de l'œuvre peut s'inscrire dans la tradition de « l'école belge de l'étrange ». Auteure de deux œuvres imprégnées de surnaturel et qui peuvent être considérées comme fantastiques :

L'Autre (1960) – le roman majeur de Bodart aborde la thématique des démons et du paganisme en exploitant les contradictions du réel.

Les Meubles (1972) – un roman insolite imprégné de la magie d'une vieille maison dans laquelle coexistent des morts et des vivants.

Jacqueline Harpman (1929–2012) – écrivaine et psychothérapeute. Dans ses livres, elle prête une attention particulière à la complexité psychologique de l'individu, ce qui est visible notamment dans ses romans *La Mémoire trouble* (1987),

¹ Les silhouettes des écrivaines sont présentées en ordre alphabétique.

La Fille démantelée (1990) et *La Plage d'Ostende* (1991), très marqués de son expérience en psychanalyse. Lauréate en 1996 du prix Médicis pour *Orlanda*, un roman fantastique inspiré par *Orlando* de Virginia Woolf.

Anne Richter (1939–2019) – écrivaine, essayiste, anthologiste. Spécialiste de littérature fantastique, elle s'intéresse en particulier au fantastique féminin : elle est l'auteure du *Fantastique féminin, un art sauvage* (1984, réédition revue et augmentée en 2011) et des *Écrivains fantastiques féminins et la métamorphose* (2017). Fille de l'écrivaine Marie-Thérèse Bodart.

Auteure des recueils de nouvelles fantastiques :

La fourmi a fait le coup (1955),

Les Locataires (1967),

Grande pitié de la famille Zintram (1986),

La Promenade du grand canal (1995),

L'Ange hurleur (2008),

Le Chat Lucian et autres nouvelles inquiètes (2010).

Monique Watteau (1929) – écrivaine qui, dès 1962, se consacre à la peinture. Ses livres montrent une fascination troublante pour les règnes animal et végétal. Empreint d'étrangeté et d'érotisme, son fantastique est souvent considéré comme féminin.

Ses romans fantastiques les plus importants :

La Colère végétale (1954),

La Nuit aux yeux de bête (1956),

L'Ange à fourrure (1958),

Je suis le ténébreux (1962).

Les écrivaines françaises

Marianne Andrau (1905–1988) – écrivaine et journaliste. Sa création littéraire est considérée par Jean-Baptiste Baronian comme l'une « des plus séduisantes de la littérature féminine »².

² J.-B. BARONIAN : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, La Table Ronde, 2007, p. 271.

Ses textes fantastiques et de science-fiction abordent une thématique plus profonde comme le mal, la religion, le rapport de l'homme à la nature, la souffrance et les angoisses qui détruisent l'être humain.

Ses œuvres :

Les Mains du manchot (1953),

Lumière d'épouvante (1956, édition posthume en 2002),

D.C. : Doom City (1957),

Les Faits d'Eiffel (1960),

L'Architecte fou (1964).

Brigitte Aubert (1956) – romancière et nouvelliste, liée au cinéma en tant que scénariste, dialoguiste et productrice de courts métrages. Ses genres de prédilection sont le roman policier, le roman noir, le roman d'épouvante, le nouveau fantastique, le thriller, la littérature pour la jeunesse.

Elle est l'auteure de plusieurs cycles romanesques comme : la série de Jacksonville (1994–2000), la série d'Élise Andrioli (1996–2000), de Mortelle riviera (2000–2001) et de Louis Denfert (2008–2013).

Ses oeuvres indépendantes :

Les Quatre Fils du Dr March (1992),

La Rose de fer (1993),

La Mort des bois (1996),

Requiem Caraïbe (1997),

Transfixions (1998),

La Morsure des ténèbres (2000),

Funérarium (2002),

Rapports brefs et étranges avec l'ombre d'un ange (2004),

Nuits noires (2005),

Reflets de sang (2008),

Totale angoisse (2009).

Stéphanie Benson (1959) – écrivaine de la littérature populaire, née à Londres mais vit en France et écrit en français. Elle est l'auteure de polars, de romans noirs, de romans policiers et d'ouvrages du nouveau fantastique.

Ses oeuvres les plus connues :

Un signe sur le doc (1996),

Le Loup dans la lune bleue (1997),
Le Cheval fantôme (2000),
Zelna contre les vampires (2000),
Zelna and co : les vampires contre-attaquent (2001),
Haute tension (2001),
Le Diable en vert (2002),
La Mort en rouge (2003),
Requiem en bleu (2004),
Jours de pluie (2004),
Tolérance Zéro – (2006).

Morgane Caussarieu (1987) – romancière, essayiste et traductrice. Elle s'intéresse en particulier à la thématique des vampires. Son deuxième roman, *Je suis ton ombre* (2014), finaliste du prix Masterton, a obtenu le prix Bob-Morane du roman francophone (2015) et le prix Planète SF des blogueurs (2015).

Ses oeuvres les plus importantes :

Dans les veines (2012),
Je suis ton ombre (2014),
Rouge Toxic (2018).

Yvonne Escoula (1913–1987) – écrivaine d'un fantastique poétique inspiré du romantisme allemand. Son œuvre, dans laquelle la réalité et les rêves ne cessent de s'entremêler, est l'expression d'une conscience tourmentée par des états d'âme, des évocations d'autres vies et des reminiscences.

Ses oeuvres :

Poursuite du vent (1947),
Promenade des promesses (1948),
Tulipan (1958),
La Peau de la mer (1972).

Jeanne Faivre d'Arcier (1950) – écrivaine de livres pour les adultes et la jeunesse. Elle est l'auteure d'une trilogie sur les vampires (souvent comparée aux livres d'Anne Rice) :

Rouge flamenco, biographie d'une vampire (1993),
La Déesse écarlate (1997),
Le Dernier Vampire (2012).

Elle a aussi publié des polars parmi lesquels les plus connus sont :

L'ange blanc s'habille en noir (2001),

Les Yeux de cendre (2006),

Les Passagers du Roi de Rome (2009),

Les Encombrants (2017).

Mélanie Fazi (1976) – nouvelliste et romancière de fantastique et de *fantasy*. Traductrice, entre autres, de Clive Baker, Graham Joyce, Glenda Larke, Elizabeth Moon et Brandon Sanderson.

Quoique la nouvelle reste son format de prédilection, elle est aussi l'auteure de deux romans :

Trois pépins du fruit des morts (2003),

Arlis des forains (2004).

Parmi ses recueils de nouvelles, il faut citer :

Serpentine (2004),

Notre-Dame-aux-Écailles (2008),

Le Jardin des silences (2014).

Pierrette Fleutiaux (1941–2019) – romancière et nouvelliste. Son fantastique est souvent considéré comme féminin. Séduite par le merveilleux, elle réécrit à sa façon les contes de Perrault dans *Métamorphoses de la reine* (1985, Prix Goncourt de la nouvelle).

Ses romans fantastiques :

Histoire de la chauve-souris (1975),

Histoire d'un tableau (1977).

Ses recueils de nouvelles fantastiques :

Histoires du gouffre de la lunette (1976),

La Forteresse (1979),

Sauvée ! (1993).

Nathalie Hennenberg (1910–1977) – écrivaine d'origine géorgienne. Auteure d'œuvres fantastiques et de science-fiction. Jusqu'à la mort en 1959 de son mari Charles Hennenberg zu Irmelshausen Wasungen, elle contribue activement et de façon anonyme à la création des romans de son mari qui sont publiés sous le nom de ce dernier. Ensemble, ils ont écrit une série de space operas qui englobe les romans suivants : *La Naissance des dieux* (1954), *Le Chant des astronautes* (1958), *An premier, Ère spatiale* (1959), *La Rosée du Soleil* (1959).

Après la mort de Charles, elle publie ses œuvres d'abord sous le double nom de Nathalie et Charles Henneberg, puis uniquement sous son seul nom.

Ses oeuvres les plus importantes :

Les Dieux verts (1961),

Le Sang des astres (1963),

La Plaie (1964),

Le Dieu foudroyé (1976).

Jehanne Jean-Charles (1922–2003) – romancière et nouvelliste. Son fantastique est trop peu connu. Dans ses livres fantastiques, elle marie l'humour noir, l'anormal et le surnaturel. Quoique son œuvre ne soit pas abondante, elle a été favorablement accueillie par la critique. Deux de ses nouvelles ont été adaptées en court-métrage pour le cinéma : *Une méchante petite fille* par Robin Davis (en 1972) et *Le Bonheur d'être père* par Olivier Ricœur (en 1973).

Ses oeuvres les plus connues :

Les Plumes du corbeau (1962),

Les Griffes du chat (1964),

La Viole (1967),

Le Livre des chats (1970),

La Mort, Madame (1973).

Ada Rémy (1939) – romancière et nouvelliste. Avec son mari Yves (1936), elle écrit des textes fantastiques et de science-fiction. Leur roman *Les Soldats de la mer* (1968) est considéré comme l'une des œuvres majeures du fantastique français contemporain.

Les oeuvres les plus connues des Rémy :

Celui qui se faisait appeler Schaeffer (1968),

Le Roi d'arbres (1977),

Maison à vendre (1978),

La Maison du cygne (1978),

L'Apocalypse selon Eusèbe (1979),

Naissance, vie et mort d'un fantôme (2015).

Léa Silhol (1967) – poétesse, romancière, essayiste, anthologiste, nouvelliste. Parmi les genres pratiqués par Silhol, on peut énumérer la *fantasy*

(notamment urban *fantasy*, *fantasy* mythique et *hard fantasy*), le fantastique, la science-fiction et le polar. Elle est fondatrice du Cercle d'études vampiriques qui est la première association française consacrée à la mythologie du vampire.

Ses oeuvres choisies :

La Sève et le Givre (2002),

Conversations avec la Mort (2003),

Musiques de la frontière (2004),

Avant l'hiver : Architectonique des clartés (2008).

Joëlle Wintrebert (1949) – journaliste, traductrice, scénariste, anthologiste et écrivaine pratiquant la science-fiction, le fantastique, la *fantasy*, le roman policier et le roman historique. Elle est aussi auteure de livres pour enfants et rédactrice en chef de la revue *Horizons du fantastique*.

Ses oeuvres les plus importantes :

Qui sème le temps récolte la tempête (1977),

Il ne faut pas jouer avec les enfants (1978),

Le Verbiage du verbic (1979),

Tristes tropismes (1980),

Métro-boulot-psycho (1981),

Le Fruit de mes entrailles (1986),

La Voix du sang (1991),

Victoire (1995),

Les Enfantômes (1998),

Le Miroir magique (2000),

Pollen (2002),

Crépuscule (2003),

Invasive évasion (2005),

Le Canari fantôme (2005),

Utopia (2007),

Camélions (2009).

Gabrielle Wittkop (1920–2002) – écrivaine d'une littérature dérangeante, macabre, qui dépasse souvent toute morale. La thématique qu'elle aborde dans ses livres est liée à la mort, au sexe, à l'identité de genre et à l'étrangeté. Son style est comparé à celui du Marquis de Sade, de

Villiers de L'Isle Adam ou d'Edgar Allan Poe. Son roman le plus connu est *Le Nécrophile* (1972). Elle est aussi l'auteure d'une biographie d'Ernst Théodore Amadeus Hoffmann, écrite en allemand (*E.T.A. Hoffmann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, publiée en 1992).

Bibliographie des ouvrages cités

Textes analysés

DUGUËL A. : *Le Corridor*. Paris, Denoël, 1991.

DUGUËL A. : *Le chien qui rit*. Paris, Denoël, 1995 :

Benvenuto.

Âge de cendre.

Noce transie.

Le Cagibi.

Little Alice.

Le chien qui rit.

La Joconde de bronze.

Santa Maria de la Soledad.

Mémoires d'une aveugle.

Nuits de Chine.

Un berceau d'organdi bleu.

In memoriam.

DUGUËL A. : *Entre chien et louve*. Paris, Denoël, 1998.

DUGUËL A. : *Mémoires d'une aveugle*. Paris, Actusf, 2013 :

La Fauve.

Cadavre exquis.

Parlez-moi d'amour.

Arôme d'une nuit d'été.

Maman.

La Belle et la Bête.

La Passeuse.

Une affaire de sexe.

Les Portes du péché.

- GUDULE (A. DUGUËL) : *Mon âme est une porcherie*. In : EADEM : *Le Club des petites filles mortes*. Paris, Bragelonne, 2008, p. 349–430.
- GUDULE (A. DUGUËL) : *Petite chanson dans la pénombre*. In : EADEM : *Le Club des petites filles mortes*. Paris, Bragelonne, 2008, p. 431–504.
- GUDULE (A. DUGUËL) : *Grands moments de solitude*. Pamiers, Rivière Blanche, 2014.

Autres textes littéraires

- COLETTE S.-G. : *Chéri*. In : EADEM : *Œuvres complètes*, tome 6. Paris, Flammarion, 1959.
- MÉRIMÉE P. : *La Vénus d'Ille*. Paris, Larousse, 1969.

Études critiques et théoriques

- ALMEIDA J.D. DE : « Une littérature qui va de soi. Cadre contemporain des lettres belges de langue française ». *Revista de Faculdade de Letras – Linguas e Literaturas*, II série, vol. XXII, 2005, p. 3–15.
- ANDREVON J.-P. : « Préface ». In : *L'Oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël, 1980, p. 7–12.
- ARCHAIMBAULT J.-M., BOUYXOU J.-P., CHENU L., FRANÇAIX P., FRÉMION Y., GUDULE (A. DUGUËL), PAGEL M., PELOT P., TANNER R., VANTROYEN J.-C., WINTREBERT J. : « Dossier : Gudule ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 76–154.
- BACHELARD G. : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957.
- BADINTER E. : *L'amour en plus*. Paris, Flammarion, 1980.
- BAILLY M. : « Entretien ». In : A. DUGUËL : *Mémoires d'une aveugle*. Paris, Actusf, 2013.
- BAKHTINE M. : *Esthétique et théorie du roman*. Traduit par D. OLIVIER. Paris, Gallimard, 1978.
- BARONIAN J.-B. : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- BARONIAN J.-B. : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, La Table Ronde, 2007.
- BARONIAN J.-B. : *La littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2014.

- BARTHES R. : *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.
- BATAILLE G. : *L'histoire de l'érotisme*. Paris, Gallimard, 2008.
- BAUDELAIRE CH. : *Théophile Gautier*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Paris, Seuil, 1968.
- BAUDRILLARD J. : *De la séduction*. Paris, Galilée, 1979.
- BEAUVOIR S. DE : *Le deuxième sexe, I : Les faits et les mythes*. Paris, Gallimard, 1949.
- BEAUVOIR S. DE : *Le deuxième sexe, II : L'expérience vécue*. Paris, Gallimard, 1949.
- BERNARD J.-L. : *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*. Paris, Dauphin, 1971.
- BIZEK-TATARA R. : *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2016.
- BOURDIEU P. : *La domination masculine*. Paris, Seuil, 1998.
- BOUYXOU J.-P. : « [Dossier : Gudule] La grosse gîte à Gudule ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 117-123.
- BOZZETTO R. : *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 2001.
- BOZZETTO R. : « L'indicible et ses visages ». In : *L'indicible dans les œuvres fantastique et de science-fiction*. Sous la rédaction de N. PRINCE et L. GUILLAUD. Paris, Michel Houdiard, 2008.
- BROOKE-ROSE CH. : « Problématique de la réception ». *Revue française d'études américaines*, N° 30 : *Les femmes écrivains aux États-Unis*, 1986, p. 399-413.
- BROSSARD N. : « Mémoire : Hologramme du désir ». *La parole métèque*, N° 7, 1988, p. 6-8.
- BRUNEL P., VION-DURY J. (dir.) : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges, Pulim, 2003.
- BURZYŃSKA A. : « Feminizm ». In : A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI : *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków, Znak, 2006, p. 389-437.
- BUTLER J. : *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit par C. KRAUS. Paris, La Découverte, 2006.
- CAILLOIS R. : « Préface ». In : *Fantastique. Soixante récits de terreur*. Paris, Club français du livre, 1958, p. 3-12.
- CAILLOIS R. : *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard, 1965.
- CAILLOIS R. : « De la féerie à la science-fiction ». In : IDEM : *Anthologie du fantastique*. Paris, Gallimard, 1966.

- CAILLOIS R. : *Le mythe et l'homme*. Paris, Gallimard, 1987.
- CAILLOIS R. : « Fantastique ». In : *Encyclopaedia Universalis*. Paris, Kindle Edition, 2016.
- CASTEX P.-G. : *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti, 1951.
- CASTRO G. : « La critique littéraire féministe : une nouvelle lecture du roman féminin ». *Revue française d'études américaines*, N° 30 : *Les femmes écrivains aux États-Unis*, 1986, p. 393–398.
- CIXOUS H. : « Le rire de la Méduse ». In : EADEM : *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris, Galilée, 2010, p. 35–68.
- CIXOUS H. : « Sorties ». In : EADEM : *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris, Galilée, 2010, p. 69–197.
- CREMONESE L. : *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*. Paris, Shena – Didier Érudition, 1997.
- CULLER J. : *On deconstruction*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983.
- DENIS B., KLINKENBERG J.-M. : *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles, Labor, 2005.
- DIDIER B. : *Écriture-femme*. Paris, PUF, 1991.
- DOTTIN-ORSINI M. : *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris, Grasset, 1993.
- DUMOULIÉ C. : *Cet obscur objet du désir. Essais sur les amours fantastiques*. Paris, L'Harmattan, 1995.
- DUPUY J. : *Le roman policier*. Paris, Larousse, 1974.
- DURAND G. : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 2016.
- ECO U. : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit par M. BOUZAHER. Paris, Bernard Grasset, 1985.
- EIGUER A. : *L'inconscient de la maison*. Paris, Dunod, 2004.
- ERMAN M. : *Poétique du personnage de roman*. Paris, Ellipses, 2006.
- FABRE J. : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris, José Corti, 1992.
- FINNÉ J. : *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles, Université de Bruxelles, 1980.
- FIRESTONE S. : *La dialectique du sexe*. Traduit par S. GLEADOW. Paris, Stock, 1972.

- FRANÇAIX P. : « [Dossier : Gudule] Cette petite fille immodèle dont nous sommes un peu les enfants ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 125–131.
- FREUD S. : *Essais de psychanalyse appliquée*. Traduit par M. BONAPARTE et E. MARTY. Paris, Gallimard, 1952.
- FREUD S. : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Traduit par B. FÉRON. Paris, Gallimard, 1985.
- FREUD S. : *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Traduit par A. BERMAN. Paris, Gallimard, 1963.
- GADOMSKA K. : « Le gore : du cinéma à la littérature ». *Romanica Silesiana*, N° 3 : *La littérature et les arts*. Édition établie par K. JAROSZ. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008, p. 120–131.
- GADOMSKA K. : « Le néofantastique belge : le cas d'Anne Duguël. Existe-t-il un fantastique au féminin, un fantastique féministe ? » *Frankofoni*, N° 25, 2013, p. 213–225.
- GADOMSKA K. : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- GADOMSKA K. : « Quelques remarques sur les métamorphoses du 'nouveau fantastique' d'expression française ». In : *Métamorphoses de l'insolite dans la littérature d'expression française du XVIII^e au XXI^e siècle*. Sous la rédaction de M. WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego et Oficyna Wydawnicza Waław Walasek, 2012, p. 80–107.
- GEFEN A. : « La fiction biographique, essai de définition et de typologie ». *Otrante*, N° 16, 2004, p. 7–24.
- GEFEN A. : « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine ». In : *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*. Sous la rédaction de B. BLANCKEMAN, A. MURA-BRUNEL, M. DAMBRE. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 305–319.
- GENETTE G. : *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- GOIMARD J. : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Agora Pocket, 2003.
- GORSE P.-F. : « Ghost stories (Histoires de fantômes) ». In : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Sous la direction de P. BRUNEL et J. VION-DURY. Limoges, Pulim, 2003, p. 149–159.
- GREIMAS A. : *La sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966.
- GRIVEL CH. : *Le fantastique*. Mannheim, Mannheim Universitat, 1983.

- GUDULE : « [Dossier : Gudule] Deuxième époque : L'adolescence ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 105–108.
- GUDULE : « [Dossier : Gudule] Troisième époque : Le Liban ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 108–111.
- GUDULE : « [Dossier : Gudule] Quatrième époque : Le retour ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 111–113.
- GUDULE : « [Dossier : Gudule] Cinquième époque : Les débuts littéraires ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 115–117.
- GUDULE : « [Dossier : Gudule] Sixième époque : Gudule ou Duguël ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 123–124.
- GUDULE : « [Dossier : Gudule] Septième époque : 'Frayeurs' et Jean Rollin ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 124–125.
- GUIOT D. : « Préface ». In : A. DUGUËL : *Le chien qui rit*. Paris, Denoël, 1995, p. 7–9.
- GUYON L., SIMARD R., NADEAU L. : *Va te faire soigner, t'es malade !*. Montréal, Stanké, 1981.
- HAMON PH. : « Pour un statut sémiologique du personnage ». In : R. BARTHES : *La poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977, p. 86–110.
- HERRMANN C. : *Les voleuses de langue*. Paris, Des femmes, 1997.
- IRIGARAY L. : *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal, Pleine Lune, 1981.
- IRIGARAY L. : *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*. Paris, Grasset, 1990.
- IRIGARAY L. : *Sexes et parentés*. Paris, Minuit, 1987.
- ISER W. : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduit par E. SZNYCER. Liège, Mardaga, 1995.
- IWASIOŃ I. : *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*. Kraków, Universitas, 2002.
- JAUSS H.R. : *Pour une esthétique de la réception*. Traduit par C. MAILLARD. Paris, Gallimard, 2015.
- JOURDE P., TORTONESE P. : *Visage du double, un thème littéraire*. Paris, Armand Colin, 2005.
- JOUE V. : *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF, Kindle Edition, 1998.
- JOUE V. : *La lecture*. Paris, Hachette, 1993.
- KILLEN A. M. : *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*. Genève, Slatkine Reprints, 2000.

- KING S.: *Anatomie de l'horreur*. Traduit par J.-D. BRÈQUE. Paris, Rocher, 1995.
- KŁOSIŃSKA K.: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- KOMANDERA A.: *Le conte insolite français au XX^e siècle*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- KOWALSKI P.: *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa, PWN, 2007.
- KRAJEWSKI M.: «Przedmiot, który uczłowiecza...». *Kultura Współczesna*, nr 3 (57), 2008, p. 43–54.
- KRISTEVA J.: *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974.
- KRISTEVA J.: «Unes femmes». *Les Cahiers du GRIF*, N° 7: *Dé-pro-ré créer*, 1975, p. 22–27.
- KRZYWKOWSKI I.: «Mannequin». In: *Encyclopédie du fantastique*. Coordonné par V. TRITTER. Paris, Ellipses, 2010, p. 578.
- LACAN J.: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1973.
- LECOUTEUX C.: *Le livre de grimoires. De la magie au Moyen Âge*. Paris, Imago, 2002.
- LEJEUNE PH.: *Le pacte autobiographique*. Paris, Armand Colin, 2004.
- LESSANA M.-M.: *Entre mère et fille: un ravage*. Paris, Fayard, 2010.
- LÉVY M.: *Lovecraft*. Paris, UGE, 1972.
- LINTVELT J.: *Essai de typologie narrative*. Paris, José Corti, 1981.
- LITS M.: «Des fantastiqueurs belges?». *Textyles (Fantastiqueurs)*, N° 10, 1993, p. 7–23.
- LOSKA A.: «Le chronotope de la peur dans les romans fantastiques d'Anne Duguël». *Romanica Silesiana*, N° 11, Vol. 1: *La peur*. Édition établie par K. JAROSZ, K. GADOMSKA. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, p. 88–96.
- LYSØE E.: *La Belgique de l'étrange. 1945–2000*. Bruxelles, Espace Nord, 2010.
- MALRIEU J.: *Le fantastique*. Paris, Hachette, 1992.
- MAURIAC F.: *Romancier et ses personnages*. Paris, Pocket, 1972.
- MELCHIOR-BONNET S.: *Histoire du miroir*. Paris, Imago, Kindle Edition, 1994.
- MERLEAU-PONTY M.: *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.
- MILLET G., LABBÉ D.: *Le fantastique*. Paris, Belin, 2005.

- MILLET G., LABBÉ D. : *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris, Belin, 2003.
- MIRAUX J.-PH. : *Le personnage du roman. Genèse, continuité, rupture*. Paris, Nathan, 1997.
- MORIN L. : *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Québec, Nuit Blanche, 1996.
- MUNIAK R.F. : *Efekt lalki. Lalka jako rzecz i obraz*. Kraków, Universitas, 2010.
- NELSON V. : *Sekretne życie lalek*. [Traduit par :] A. KOWALCZE-PAWLIK. Kraków, Universitas, 2009.
- PELLETIER L. : *Le récit fantastique féminin*. Québec, GREMF Université Laval, 1990.
- PICARD M. : *La lecture comme jeu*. Paris, Minuit, 1986.
- PICOT J.-P. : « Livre ». In : *Encyclopédie du fantastique*. Coordonné par V. TRITTER. Paris, Ellipses, 2010, p. 532–537.
- PILLET F. : « Que reste-t-il de l'École de Constance ». *Études Germaniques*, N° 263, 2011, p. 763–781.
- PONNAU G. : *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, PUF, 1987.
- PRINCE N. : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin, 2008.
- PUJADE R. : « Là où mènent les mots... Essai sur la présence du livre dans le récit fantastique ». In : F. DUPREYRON-LAFAY : *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003, p. 55–74.
- RICH A. : « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision ». *College English*, Vol. 34, N° 1: *Woman, Writing and Teaching*, 1972, p. 18–30.
- RICHTER A. : *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*. Bruxelles, Complexe, 1995.
- RICHTER A. : *Le fantastique féminin. Un art sauvage*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.
- ROGERS M.F. : *Barbie jako ikona kultury*. [Traduit par :] E. KLEKOT. Warszawa, Muza, 2003.
- SARTRE J.-P. : « 'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage ». In : IDEM : *Situations I*. Paris, Gallimard, 1975, p. 122–166.
- SCHNEIDER M. : *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris, Fayard, 1985.
- SCHWEICKART P.P. : « Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading ». In : E.A. FLYNN, SCHWEICKART P.P. : *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1986, p. 31–62.

- SHOWALTER E. : « Feminist Criticism in the Wilderness ». *Critical Inquiry*, Vol. 8, N° 2: *Writing and Sexual Difference*, 1981, p. 179–205.
- SHOWALTER E. : « Towards a Feminist Poetics ». In : *Women Writing and Writing about Women*. Edited by M. JACOBUS. Londres, Croom Helm, 1979, p. 22–41.
- SOFSKY W. : *Traité de la violence*. Paris, Gallimard, 1998.
- SOURIAU A. : *Vocabulaire d'esthétique*. Sous la rédaction d'E. SOURIAU. Paris, PUF, 1990.
- SPACKS P.M. : *The Female Imagination*. New York, Knopf, 1975.
- STEINMETZ J.-L. : *La littérature fantastique*. Paris, PUF, 1990.
- STISTRUP JENSEN M. : « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine' ». *Clio. Femmes, genre, histoire*, N° 11, 2000.
- TODOROV T. : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.
- TRITTER V. : *Le fantastique*. Paris, Ellipses, 2001.
- VANTROYEN J.-C. : « [Dossier : Gudule] Gudule, entre les iguanodons et le jardin malade ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 101–104.
- VAX L. : *L'art et la littérature fantastiques*. Paris, PUF, 1963.
- VAX L. : *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*. Paris, PUF, 1979.
- VAX L. : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF, 1987.
- VIEGNES M. : *Le fantastique*. Paris, Flammarion, 2009.
- WANDZIOCH M. : *Les nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.
- WINTREBERT J. : « [Dossier : Gudule] Une rencontre, un soir... ». *Galaxies. Science-fiction*, N° 17, 2012, p. 93–94.
- WOOLF V. : *Les fruits étranges et brillants de l'art*. Traduit par S. DURASTANTI. Paris, Des femmes, 1983.
- WYDMUCH M. : *Gra ze strachem*. Warszawa, Czytelnik, 1975.
- ZWICKY B. : « Pen, pencil, poison : Le Portrait de Dorian Gray ou le livre pernecieux ». In : F. DUPREYRON-LAFAY : *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003, p. 11–20.

Sites Internet

- Blog d'Anne Duguël : <http://anneduguel.blogspot.fr>, consulté le 12.05.2019.
- LENAIN TH. : *F comme Fifi, G comme Gudule – une interview de Gudule publiée en 1999 dans Citrouille*. Citrouille Hebdo, [<http://librairies-sor->

cieres.blogspot.com/2016/10/f-comme-fifi-g-comme-gudule21.html], consulté le 15.05.2019.

PERRAUD S. : *Interview de Gudule*. Gudule.eklablog.com, le 08.03.2010, [http://gudule.eklablog.com/interview-a109182528], consulté le 10.05.2019.

Pseudonymes / noms de plume. Anneduguel.wixsite.com., [http://anneduguel.wixsite.com/gudule/pseudo], consulté le 10.05.2019.

Sa vie. Son œuvre. Anneduguel.wixsite.com., [http://anneduguel.wixsite.com/gudule/bio], consulté le 15.05.2019.

Kobieca neofantastyka Anne Duguël

Streszczenie

Monografia *Le néofantastique féminin d'Anne Duguël* jest próbą ukazania kobiecego aspektu prozy Anne Duguël (1945–2015), reprezentantki belgijskiej literatury neofantastycznej.

Rozdział pierwszy zawiera rozważania teoretyczne poświęcone fantastyce i ukazuje trudności w jej zdefiniowaniu oraz w wyznaczeniu jej stałych granic. Rozważania te są punktem wyjścia do przedstawionej w dalszej części pracy analizy utworów Anne Duguël, które zdają się cechować nowatorstwem i oryginalnością. W rozdziale przedstawione zostały także sylwetki XX-wiecznych, najważniejszych francuskojęzycznych pisarek uprawiających omawiany gatunek literacki, a na ich tle biografia i twórczość Anne Duguël. Ostatnia część rozdziału, w oparciu o koncepcję *écriture féminine*, przynosi odpowiedź na pytanie, czy twórczość pisarki może być uznana za kobiecą i pod tym kątem analizowana.

Drugi rozdział poświęcony jest protagonistce w utworach fantastycznych Anne Duguël. Znalazły w nim miejsce charakterystyka postaci kobiecej i porównanie jej z męskim bohaterem fantastyki klasycznej, a także analiza narracji, ukazująca jej powiązania z postacią i tematyką kobiecą w twórczości autorki. Pokazany też został wpływ płci czytelnika na recepcję utworów neofantastycznych pisarki.

Rozdział trzeci koncentruje się na fenomenie fantastycznym, który w utworach Duguël jest ściśle związany zarówno z postacią kobiecą, jak i jej kobiecością. Badaniu podlegają: kadr czasoprzestrzenny, przedmioty fantastyczne, kobiece postaci anksjogenne, takie jak duch czy wampir, oraz motyw metamorfozy. Rozdział ten nakreśla, w jaki sposób Duguël wzbogaca motywy zaczerpnięte z fantastyki klasycznej o pierwiastek kobiecy.

Ostatnia część monografii wskazuje najważniejsze cechy charakterystyczne twórczości Anne Duguël, wpisując je w przedstawienie sposobu, w jaki pisarka modyfikuje współczesną neofantastykę poprzez wprowadzenie do niej zupełnie nowej, nieznanej wcześniej kategorii, jaką jest neofantastyka kobieca.

Aneksy zawierają chronologiczny wykaz utworów neofantastycznych autorki oraz noty bio-bibliograficzne współczesnych pisarek belgijskich i francuskich reprezentujących (neo)fantastykę.

Women's Neo-fantastic Writing of Anne Duguël

Summary

The monograph *Le néofantastique féminin d'Anne Duguël* is an attempt to show the feminine aspect of the prose written by Anne Duguël (1945–2015), a representative of Belgian neo-fantastic literature.

Chapter one provides theoretical reflections on fantastic literature and shows difficulties in defining this genre as well as in delineating its fixed boundaries. The reflections serve as a point of departure in the analysis of Anne Duguël's innovative and original works, provided in further parts of the book. The chapter also presents Anne Duguël's biography and writing in the context of the profiles of the 20th-century prominent French-speaking women writers practising this literary genre. Referring to the concept of *écriture féminine*, the last section of the chapter tries to answer the question whether Duguël's oeuvre can be regarded as feminine and hence analysed accordingly.

Chapter two is devoted to the protagonist of Duguël's works of fantastic literature. The chapter thus provides the characteristics of the female figure and a comparison between her and the male protagonist of classic works of fantastic literature, as well as the narrative analysis which shows the relations between narration and the feminine themes in Duguël's works. Moreover, the chapter depicts the influence of the reader's gender in the reception of neo-fantastic works of the writer.

Chapter three focuses on the fantastic phenomenon, which in Duguël's works is closely connected with the female figure and her femininity. The research includes: space-time frame, fantastic objects, female anxiogenic figures, such as a ghost or a vampire, as well as the motif of metamorphosis. The chapter provides an outline on how Duguël enriches motifs derived from classic works of fantastic literature with a feminine element.

The last part of the monograph emphasizes the characteristics pertinent to Anne Duguël's works, and therefore inscribes them in the manner the writer modifies modern fantastic literature by introducing an entirely new, hitherto unknown category, which is women's neo-fantastic writing.

The addenda contain a chronological list of Duguël's neo-fantastic works, as well as biographical notes of contemporary Belgian and French women writers who represent neo-fantastic literature.

Redaktor inicjujący
Szymon Hantkiewicz

Opracowanie redakcyjne
Aleksandra Mańka-Chmura

Projekt okładki
Jacek Malinowski

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Korekta
Wiesława Piskor

Łamanie
Bogusław Chruściński

Copyright © 2020 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone



<https://orcid.org/0000-0002-9297-398X>

<https://doi.org/10.31261/PN.3953>

Loska, Agnieszka
Le néofantastique féminin d'Anne Duguël /
Agnieszka Loska. - Katowice :
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020

ISBN 978-83-226-3864-4
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3865-1
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 14,25. Liczba arkuszy wydawniczych: 13,5.
Publikację wydrukowano na papierze Munken Print Cream 90 g vol. 1,5. PN 3953.
Cena 29,90 zł (w tym VAT).

Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski, ul. Księcia Witolda 7–9, 71-063 Szczecin

« Anne Duguël, écrivain boulimique, prêtresse des sortilèges ? »

Jean-Baptiste Baronian

Panorama de la littérature fantastique de langue française

« Anne Duguël, c'est Blanche-Neige qui mange le cœur de la méchante Reine. [...] Elle nous invite à des immersions profondes dans l'inconscient, dans le tréfonds de l'âme, là où se mitonnent toutes les horreurs cachées de la nature humaine. Elle sait nous promener sur les chemins de la terreur et de l'horreur à travers les circonvolutions des psychoses et autres déviances. »

Science-Fiction Magazine



**Wallonie - Bruxelles
International.be**

Délégation Varsovie

Cena 29,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-3864-4



9 788322 638644

Więcej o książce

