

Denis Moreau

Le carnaval fantastique : monstrueuse mascarade et (p)acte de lecture

Romanica Silesiana 11/1, 17-25

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

DENIS MOREAU

Université d'Aix-Marseille

Le carnaval fantastique : Monstrueuse mascarade et (p)acte de lecture

ABSTRACT: The aim of the present work is to consider the articulation between the carnival and the literary fantastic, perceived as a dynamic subversion of reality able to arouse fear. Carnival's imagery and fantastic strategies as metamorphoses can be considered like deviation from consensus reality, and allow to understand more specifically how the fantasy literature works and its differences from mimetic fiction.

Literary techniques like autorepresentation or intertextual references highlight the text's fictionality, and conduct a literary reflection on the poetics of fantastic prose fiction.

The fantastic is not trying to represent the world as we know it, and the pleasure of reading is here closely linked to the notions of willing suspension of disbelief or secondary belief.

KEY WORDS: fantastic fiction, carnival, fear, metafiction, autorepresentation, author-reader contract, willing suspension of disbelief

Selon Bakhtine, l'esthétique carnavalesque représente un phénomène de subversion et de rupture lié à une «abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous» (BAKHTINE, 1978 : 18). Le carnaval, par son ancrage profond dans la culture comique et populaire, se montre en effet capable de bousculer les catégories établies, d'inverser le «haut» et le «bas» (c'est-à-dire ce qui se trouve au bas de l'échelle hiérarchique sociale). L'esthétique du grotesque et du bizarre vient souligner la «pensée carnavalesque», selon laquelle l'homme devient un être hétérogène, c'est-à-dire capable de vivre deux vies sur un jour annuel : une vie «officielle et sérieuse», et une vie «de carnaval». Cette représentation d'un monde carnavalesqué traduit donc une authentique transgression des références, un renversement des hiérarchies, mais aussi l'émergence d'un discours lui-même carnavalesqué, venant bousculer les codes et conventions qui le régissent habituellement.

L'utilisation d'une esthétique du carnavalesque, dans les textes à effets de fantastique (voir CANVAT, 1993 : 97–112), va pleinement dans ce sens : en effet, par l'emploi du masque ou du grotesque, le texte tend souvent vers un paroxysme venant exhiber ses propres techniques de travestissement, voire de duplicité, rappelant de cette façon au lecteur que l'apparence de vérité qu'il vient de présenter ne relève, en fin de compte, que d'un mécanisme d'imitation mensongère, de dénaturation et de déstabilisation.

L'esthétique carnavalesque, par les différents procédés d'inversion qu'elle induit, permet l'instauration d'une confusion, qui vient transformer les êtres en dissimulant leur « vrai » visage sous des masques divers. Cette confusion, ces transformations sont précisément propices au surgissement du fantastique, à l'apparition d'un sentiment d'étrangeté due à un bouleversement radical des apparences, qui va venir perturber profondément les rapports de l'être au monde.

Carnaval fantastique : le surgissement de l'impensable

Le carnaval, dans nombre de textes à effets de fantastique, va venir perturber l'ordre établi du monde, et, ce faisant, va projeter le personnage dans une profonde confusion, confinant parfois avec un authentique trouble d'ordre existentiel, tout en relevant d'un choix sociologiquement marqué et reconnu. Le grotesque du carnaval, par son aspect ridicule et contrefait à l'excès, vient présenter le monde comme à travers un miroir déformant, miroir courbe venant établir un rapport presque « pervers » entre ce que l'on voit (le masque) et ce qui est dissimulé (ce qui se trouve derrière le masque).

Le carnaval peut, de la sorte, devenir prétexte à une radicale remise en cause des structures avérées du monde, univers à multiples facettes dont l'inintelligibilité même provoque l'angoisse et la terreur. Ainsi, dans « Carnaval à Cadix » d'Ewers (voir également BOZZETTO, 1985 : 61–65), un vieux saule va faire son apparition au milieu de la fête, semant le trouble dans l'esprit des individus qui l'approchent :

À trois heures de l'après-midi déjà, la place et les rues adjacentes grouillaient de monde. [...] C'est à ce moment, vers 3 heures, qu'on aperçut le tronc d'arbre. Personne n'avait remarqué d'où il venait, mais c'est un fait, il se dressait là, au milieu de la place, se balançant lentement à travers la foule jusqu'à une extrémité, puis reculant sans se retourner jusqu'à l'autre bout.

[...] Peu à peu, l'énervement gagna la foule, qui se mit à murmurer et à protester contre cette farce stupide et à invectiver le tronc avec une véhémence croissante.

On assiste ici à une lente maturation au sein même du récit, une montée progressive du doute, puis de l'inquiétude et de la colère, face à cette « chose » qui ne devrait pas être là, mais qui pourtant impose tout l'insolite de sa présence, transformant la fête (et, ce faisant, le monde lui-même) en un espace suffocant dans lequel nulle raison, nulle logique ne semblent pouvoir pénétrer. Les passants qui osent approcher l'arbre sont brusquement pris de panique, mais nulle part, au sein du récit, n'apparaît la cause exacte de cette réaction inattendue ; le vieux saule n'est guère menaçant, néanmoins sa présence seule, par son anormalité et son incongruité, suscite un malaise et un trouble indéfinissables :

Tous ces gens sur la place étaient accessibles à toutes les superstitions imaginables, mais personne n'aurait voulu se faire du souci à propos de ce tronc d'arbre païen. Et pourtant, ils l'évitaient ; il y avait là quelque chose, ils ne savaient pas exactement quoi.

1969 : 34

Ce « quelque chose » qui se manifeste dans le contexte traditionnel du carnaval, c'est précisément l'inattendu, l'irrationnel inopportun qui vient brusquement rompre la normalité et les conventions du monde. Mais ce « quelque chose » est aussi un au-delà du langage, ce qui est indicible, ou qu'il est interdit de nommer, ou encore ce qui ne doit pas être révélé. Le lecteur n'apprendra pas, au terme du récit, ce qui se cachait à l'intérieur du saule ; peut-être ce dernier était-il même vide de toute présence humaine. L'enjeu du texte d'Ewers se situe ailleurs, dans la seule manifestation effective de la « chose », hors de toute explication, logique ou non. L'exception aberrante que constitue cet arbre, soudainement apparu là où il n'aurait pas dû se trouver, est précisément soulignée – et amplifiée – par son irruption au sein même d'un carnaval, donnant lieu à une manière de « double subversion », puisque intervenant parmi une foule de costumes et de masques de fantaisie destinée elle-même à subvertir le monde « sérieux et officiel ».

Si le carnaval est un cadre singulièrement propice à l'irruption du fantastique, c'est également par son esthétique du grotesque, cultivant un aspect caricatural, ridicule et contrefait à l'excès. En effet, c'est dans cet excès même que se situe l'enjeu d'une représentation de l'altérité trouvant une forme extériorisée par l'intermédiaire de masques et de costumes divers. L'esthétique carnavalesque favorise, de cette façon, une objectivation de l'impensable, par l'événement spectaculaire dont il est un théâtre privilégié, représentant intrinsèquement une mise en crise du sens qui suscite le malaise ou la peur.

D'autre part, il convient de signaler que l'esthétique carnavalesque se trouve souvent étroitement liée à la figure du masque¹ ; si le masque intrigue ou effraie, ce n'est pas tant par ce qu'il montre que par ce qu'il dissimule. Ce qui provoque

¹ Surtout parce qu'« il autorise toutes les libertés, la réalisation des fantasmes et des désirs les plus secrets, tout en préservant l'anonymat de son porteur » (BIZEK-TATARA, 2011 : 42).

en effet un sentiment de peur, ce n'est pas ce qu'il nous est loisible de voir, c'est-à-dire le masque lui-même, mais bien plutôt ce qui se trouve sous le masque, l'espace ainsi occulté qui se dissimule à notre regard. Le masque, bien souvent, n'intervient pas au sein du récit comme un procédé de caractérisation, mais plutôt comme le vecteur essentiel d'une attente : celle de découvrir ce qui se dissimule derrière l'apparence factice qui s'offre à la vue. On peut penser au roi masqué d'or de Marcel Schwob (« Le roi au masque d'or »), les masques de toile argentée de Jean Lorrain, ne dissimulant que du vide (« Les trous du masque »), et bien d'autres... Le masque, et plus largement le déguisement, apparaissent donc comme les vecteurs essentiels d'un questionnement posé sur un « au-delà » des apparences, révélation d'un mystère, d'une « vérité » souvent effrayante, dissimulée derrière l'écran fallacieux et mensonger du visible.

Un théâtre métafictionnel

L'esthétique carnavalesque met donc au jour un « écart » par rapport aux conventions du vraisemblable ; l'utilisation du grotesque ou encore du masque permet la représentation d'un monde « à part », fait de déguisements, de faux-semblants, élaborant divers mécanismes de duperie qui invitent précisément le lecteur à porter un regard distancié et critique sur cet univers de travestissement.

La réflexion critique autour de l'illusion carnavalesque se trouve ainsi étroitement liée au questionnement entre illusion et réel, renvoyant de façon directe à une réflexion sur la relation ambivalente entre le réel et la fiction. Si le carnaval permet à l'individu de s'affranchir des conventions officielles du monde réel, cette libération équivaut également à une transgression des interdits, à une subversion des codes, mais aussi à un véritable jeu sur les apparences. Ceci nous amène à souligner le parallèle clairement établi par Denis Mellier entre carnaval et fantastique :

Le fantastique, et c'est un de ses *topoi*, construit, par [...] le jeu des apparences, une situation minimale de renversement où le monde et les êtres ne sont tout simplement pas ce qu'ils semblent être. Littéralement, le fantastique parvient, comme le carnaval, à faire coexister deux événements : celui de l'objet et celui de sa représentation.

MELLIER, 1999 : 111

Le passage s'effectue donc de la diégèse au processus fictionnel (et métafictionnel) ; le carnaval décrit au sein du récit devient, dans le même temps, celui

même de la représentation. Le carnaval, en tant que manifestation d'un monde « à l'envers », devient manifestation du discours fictionnel lui-même, une « scène fantastique » ourdissant au sein du récit une subversion des normes ainsi qu'une transgression logique.

Le carnaval, en effet, ne s'accomplit vraiment que dans la « représentation » ; c'est, de ce point de vue, un imaginaire mis en action, par le truchement de masques et de costumes, ces divers ornements étant autant de « signes » faisant partie intégrante du jeu de la représentation carnavalesque. Toute la portée de cette représentation ne porte sens que dans son action même au sein de l'espace clos qu'est le récit.

Le carnaval fantastique est, de ce fait, un lieu privilégié où le texte trouve l'occasion d'affirmer les rapports critiques qu'il peut entretenir avec lui-même, se donnant explicitement pour « faux », mensonger et artificieux. Ainsi se fait jour et s'exprime la duperie fantastique, ornée de ses divers procédés de « transformation » du réel, de ses outils de travestissement, ses masques et costumes qui ne sont, tout comme dans l'imaginaire carnavalesque, que des conventions de jeu. Le fantastique, par le jeu des apparences qu'il met en œuvre, entretient d'étroites relations avec le carnaval ; les modalités de la représentation fantastique concourent bien, au même titre que les masques et costumes du carnaval, à créer un monde « autre », libéré des codes et conventions du monde réel. Le lecteur² assiste à cette « représentation », feignant donc, dans la durée de sa lecture, de croire à la véracité des éléments représentés, désireux d'éprouver ainsi une manière d'« illusion parfaite », indispensable à son adhésion et à son plaisir.

Sentiment de peur et créance littéraire

Le fantastique, figuration oxymorique de l'impensable³, peut apparaître comme le territoire privilégié d'une mise en fiction de problématiques narratives visant à interroger les frontières mêmes qui séparent le réel de l'imaginaire. En ce sens, l'effet de fantastique apparaît comme étroitement lié à l'effet de réel, au sein d'une dynamique textuelle alliant vision rapprochée d'un objet de représentation et déstabilisation souvent anxiogène de cette vision. Si l'effet de réel a fonction de repère, s'il préexiste à l'irruption du fantastique, c'est précisément

² Il convient ici de mettre en corrélation, à l'instar de Rachel Bouvet, effet de fantastique et effet de lecture ; l'effet de fantastique permet en effet de « problématiser certains aspects du processus de lecture » ainsi que ses diverses variations (BOUVET, 2007 : 1-2).

³ Concernant l'oxymore et la relation réel/irréel dans le fantastique, Irène BESSIÈRE remarque : « Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction mutuelle et implicite » (1974 : 57).

afin que ce dernier puisse le subvertir, en exposer un état-limite, état bivalent ancrant l'impossible dans un monde réaliste. En ce sens, nous pouvons dire que le fantastique, avant toute chose, cherche donc à créer une déviation du réel hors des limites du possible.

L'ordre des choses est, de ce fait, violemment bousculé, les événements ne semblent plus obéir aux lois qui régissent le monde habituel. La nature même de l'illusion fictionnelle s'en trouve bouleversée, comme placée dans un état de crise de la représentation, présentant un véritable outrage aux lois de la logique tout en imposant ce dernier avec une intraitable évidence au sein de « l'empire diégétique » (voir RICARDOU, 1973 : 153–154) que constitue le contenu narratif du récit. Le lecteur désireux de *jouer le jeu du récit*, permettant ce que Jean-Marie SCHAEFFER appelle « l'immersion fictionnelle » (1999 : 182–187), doit ainsi se plier à ce renversement des lois et admettre, durant le temps de la lecture, l'écrasante et incontestable victoire de l'irrationnel sur le rationnel.

Le lecteur collabore donc de cette façon à l'artifice littéraire, en s'abstenant provisoirement de douter, en se livrant sans scepticisme à l'illusion qui lui est présentée, à l'« ici et maintenant » que lui livre le récit. Il est bien question d'une « suspension volontaire d'incrédulité » (*willing suspension of disbelief*), pour reprendre la formule de Coleridge⁴, condition essentielle de l'illusion romanesque. Cette « feintise ludique partagée » (SCHAEFFER, 1999 : 145) est donc une manière de contrat d'acceptabilité et de croyance provisoires en ce qui est narré, nécessitant de « mettre entre parenthèses la valeur de vérité et les conséquences pratiques immédiates du message fictionnel » (PAVEL, 2002 : 5).

Ainsi le lecteur ne doit s'attacher, le temps de sa lecture, qu'à l'espace fictionnel, et non à des critères de logique ou de vraisemblance relevant du « hors-texte ». Il est donc nécessaire, dans cette perspective, d'ajouter foi à ce qui ne peut pas être ou, pour mieux dire, à la présence d'un « impossible et pourtant là » (voir BOZZETTO et PONNAU, 1994), ne pouvant exister qu'au sein de la diégèse. L'acceptation de cet écart par rapport au réel⁵ est, en ce sens, une condition essentielle à l'immersion du lecteur au sein de l'univers secondaire que propose la fiction.

L'espace fictionnel, manière de microcosme indépendant affranchi des contraintes et des lois qui régissent le monde réel, fonctionne selon des principes

⁴ Tolkien parle quant à lui de « créance littéraire », opération mentale plus naturelle d'entrée au sein de l'univers fictionnelle et adhésion aux règles qui régissent ce dernier : « Ce qui arrive vraiment, c'est que le conteur se montre un "sous-créateur" qui réussit. Il fabrique un Monde Secondaire dans lequel l'esprit peut entrer. À l'intérieur, ce qu'il relate est "vrai" : cela s'accorde avec les lois de ce monde. L'on y croit tant que l'on se trouve, pour ainsi dire, dedans. Dès qu'intervient l'incrédulité, le charme est rompu ; la magie, ou plutôt l'art, a échoué » (TOLKIEN, 2009 : 95).

⁵ Et, partant, l'acceptation de la valeur émotionnelle et/ou épistémologique de cet écart.

qui lui sont propres et qu'il convient d'accepter comme valides et efficaces. La réussite de la fiction ne « tolère » pas le scepticisme du lecteur, ce dernier devant jouer son rôle, mais aussi jouer le jeu du récit en prenant momentanément parti pour la véracité de la fabula. Cette opération mentale n'est nullement étrangère au plaisir ressenti par le lecteur face au spectacle que lui offre le texte ; loin de vouloir démasquer ce spectacle, il accepte en connaissance de cause et *avec plaisir* d'être dupe de l'illusion que lui présente le récit. Certains récits apparaissent ainsi comme autant de « pièges textuels » tendus au lecteur, à l'instar d'« Axolotl » de Cortázar, de « L'Étrange cas de X » de Jeff VanderMeer ou encore de *Fight Club* de Chuck Palahniuk. La nouvelle de Cortázar métaphorise, sur un mode transgressif, les actes d'écriture et de lecture tout en présentant l'évidence effrayante d'une altérité irréfragable, tandis que *Fight Club* traite du thème du double en l'associant à un trouble dissociatif de la personnalité donnant lieu à un dérèglement identitaire mais aussi narratif. Dans la nouvelle de VanderMeer, le personnage de X apparaît comme un individu en proie à une expérience psychotique venant bouleverser, de façon radicale, son rapport avec la réalité. Le délire systématisé de X remanie en effet totalement sa relation au monde qui l'entoure, suscitant tout un ensemble de convictions (à priori) délirantes, d'idées de grandeur alliées à un bouleversement psychique total. On assiste moins ici à une simple déréalisation du monde qu'à un questionnement visant à distinguer le réel de l'imaginaire. La richesse du délire, ainsi que son polymorphisme, viennent brouiller les pistes, et tout porte à croire que X, auteur de *La Cité des Saints et des Fous*, vient juste d'émerger d'un délire complexe et remarquablement structuré, riche de tout un monde fantasmagorique qui est en fait le monde qu'il a créé dans ses œuvres. VanderMeer se joue ici allègrement de son lecteur, l'incitant tout au long du récit à prendre une fausse piste, l'induisant en erreur de page en page, ourdissant progressivement un piège subtil avant d'asséner, de manière soudaine, une révélation finale inattendue. « L'Étrange cas de X » peut ainsi se lire comme un véritable jeu de simulacre entre le rationnel et le fantasme, ce dernier traversant le corps entier du texte, et ce jusqu'à son terme, qui apparaît comme un « lieu stratégique » (voir HAMON, 1975 : 495) du récit.

La créance littéraire, condition de la « réussite » de la fiction, relève donc essentiellement du plaisir même de la lecture, plaisir de se laisser volontairement duper afin de croire, ou plutôt de « faire semblant » de croire, ne serait-ce qu'un court instant, que tout est possible, surtout l'impossible.

Le « frisson fantastique », ainsi que le plaisir que ce dernier procure, procèdent tout entiers de ce « jeu », exigeante dialectique du vrai et du faux, élaborant un mécanisme narratif qui va venir substituer l'illusion au réel, afin d'emporter l'adhésion entière du spectateur. Le lecteur est ainsi amené à participer lui-même au « carnaval » de la représentation littéraire, sachant bien que ce

qui se déroule dans l'espace du récit n'est pas réel, mais feignant de croire, le temps de sa lecture, que le « spectacle » auquel il assiste est vrai. Le récit est bien une manière de « théâtre illusionniste », au sein duquel le lecteur se plaît à devenir victime de cette illusion, indispensable au plaisir de la lecture. Cela implique nécessairement qu'il doit faire fi, durant sa lecture, et pour reprendre la terminologie freudienne, du « principe de réalité » au profit du « principe de plaisir »⁶.

Là réside peut-être l'essence même du « régal fantastique » (VAX, 1987 : 47), car « aussi irrésistiblement que la langue retourne tâter une dent douloureuse, nous revenons toujours, toujours, à nos peurs, avec l'empressement d'un affamé devant une assiette pleine et fumante » (BARKER, 2001 : 5).

Bibliographie

- BAKTHINE Mikhaïl, 1978 : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- BARKER Clive, 2001 : *Livres de sang*. T. 2 [*Books of Blood*. Vol. 2 – 1984]. Trad. Dominique DILL. Paris : Éditions J'ai Lu.
- BESSIÈRE Irène, 1974 : *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, Collection « Thèmes et textes ».
- BIZEK-TATARA Renata, 2011 : « Le Masque carnavalesque dans *Sortilèges* de Michel de Ghelderode ». *Acta Iassyensia Comparationis*, n° 9.
- BOUVET Rachel, 2007 : *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- BOZZETTO Roger, 1985 : « Carnaval à Cadix. L'objet animé fantastique chez H.H. Ewers ». *Cahiers du CERLI*, n° 10.
- BOZZETTO Roger et PONNAU Gwenhaël, 1994 : « Fantastique ». In : *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : Presses Universitaires de France.
- CANVAT Karl, 1993 : « Fantastique et carnavalesque dans les *Contes crépusculaires* de Michel de Ghelderode ». *Textyles*, n° 10.
- EWERS Hanns Heinz, 1969 : « Karneval in Cadiz ». [Grottesken, Munich, 1926]. In : IDEM : *L'Araignée*. Trad. Walter MICHEL. Verviers : Gérard & C°, Bibliothèque Marabout.
- FREUD Sigmund, 1977 : *Essais de psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- HAMON Philippe, 1975 : « Clausules ». *Poétique*, n° 24.
- MELLIER Denis, 1999 : *L'Écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Honoré Champion.
- PAVEL Thomas, 2002 : « Comment définir la fiction ? ». In : René AUDET et Alexandre GEFEN, dir. : *Frontières de la fiction*. Québec / Bordeaux : Éditions Nota Bene et Presses Universitaires de Bordeaux, Collection Fabula.
- RICARDOU Jean, 1973 : *Le Nouveau roman*. Paris : Seuil.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1999 : *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.

⁶ Voir FREUD, 1977 : 15–20 (ch. II : « Principe du plaisir et jeux d'enfants »).

TOLKIEN J.R.R., 2009 : « Faërie ». [“On Fairy-Stories”, 1947]. In : *Faërie et autres textes*. Trad. Francis LEDOUX. Paris : Pocket.

VAX Louis, 1987 : *La Séduction de l'étrange*. Paris : Quadrige / PUF.

Note bio-bibliographique

Denis Moreau a soutenu une thèse portant sur les enjeux et les procédés métafictionnels au sein des textes à effets de fantastique, sous la direction de Roger Bozzetto. Il poursuit actuellement ses recherches dans le domaine des littératures de l'imaginaire. Il a notamment rédigé un article sur Lovecraft, le texte à paru dans le numéro d'avril 2016 de la revue *Europe*.