

Avant-propos

LES CHRONIQUEURS LITTÉRAIRES que l'on invite à rédiger un article sur un recueil de nouvelles commencent, en règle générale, par chercher ce que les textes au sommaire ont en commun — fil conducteur ou thème récurrent. L'évaluation critique se base souvent sur le présupposé que les écrivains se révèlent inmanquablement dans leurs œuvres. Pour leur part, lesdits écrivains ne suivent guère ce raisonnement. Dans leur grande majorité, sinon dans leur totalité, ils essaient de varier les plaisirs, d'accomplir quelque chose qu'ils n'ont pas déjà accompli. Décidés à tirer fierté de l'éclectisme de leur recueil, ils s'efforcent d'éviter que l'on puisse y découvrir un motif unificateur ou une préoccupation constante et insistent sur l'originalité, la versatilité et l'ingénuité créatrice.

Vous me voyez donc enchanté d'avouer mon incapacité à mettre en lumière un fil conducteur ou un thème récurrent dans ce livre, lequel couvre un large spectre thématique et embrasse des tonalités distinctes. Considérant cet ouvrage depuis une distance culturelle considérable, du fait tant de ma situation géographique sur la rive opposée de la Manche que de ma perspective formée par une lecture de textes français qui se limitait jusqu'alors pour l'essentiel à des œuvres du XIX^e siècle, je n'ai pu m'empêcher de traquer les signes d'une francité bien enracinée, mais cette saveur, pour autant qu'on la retrouve ici, demeure subtile, fugace et modeste en regard de l'inventivité, la polyphonie et l'idiosyncrasie de ces nouvelles. Leur vertu cardinale tient à ce qu'elles ont peu en commun : elles partent dans tous les sens. Car Catherine Dufour refuse les recettes éprouvées, préférant l'exploration à l'explication, et la découverte à la divulgation.

Mais il faut commencer quelque part, alors commençons par *le fantastique*⁽¹⁾. En Grande-Bretagne, ce genre-là n'existe pas, car

(1). En français dans le texte, comme tous les termes en italique. (N.d.T.)

on classe les textes différemment. Quand Tzvetan Todorov a indiqué qu'un domaine intermédiaire séparait *le merveilleux* de *l'inconnu*, un territoire littéraire caractérisé par l'hésitation entre les relations subjective et objective d'un phénomène dérangent, les Britanniques ont haussé les épaules. De fait, l'hésitation comptait bel et bien moins dans les contes gothiques anglais et allemands qui ont précédé, et aidé à inspirer, le *conte fantastique*, mais depuis sa naissance sous l'égide d'auteurs comme Charles Nodier et Théophile Gautier, le fantastique français témoigne d'une attitude et d'un penchant distincts qui reconnaissent que cette hésitation entre les interprétations divergentes d'une expérience anormale engendre une horreur très raffinée : celle de se demander si l'on est fou dans un monde sain d'esprit ou sain d'esprit dans un monde fou, et si l'un vaut mieux que l'autre. Le français a été plus clair que sa variante anglo-normande en associant à ce sentiment le terme de « fantastique » (en anglais, « fantastic » évoque plutôt *le merveilleux*), et la littérature française plus délicate dans son extrapolation.

Comme j'avais tout cela en tête, il n'est guère surprenant que j'aie trouvé de vifs motifs d'intérêt et de plaisir dans des nouvelles comme « Vergiss mein nicht » et « L'Immaculée conception », qui mettent en scène, non sans jubilation, des relations divergentes d'événements dérangement. De tels événements pourraient, bien entendu, apparaître dans des textes britanniques, mais je doute que leurs auteurs eussent manié l'équilibre de ces récits contradictoires sur un mode comparable.

Tous les écrivains de fantastique⁽²⁾ anglais et américains envient aux Parisiens l'avantage que leur offre le terrain. Aucune ville ne possède de cimetières semblables, certes, mais même si le monde funéraire de Londres ou de New York était plus vaste, plus riche en restes humains, jamais il n'accueillerait la ronde des désordres du « Sourire cruel des trois petits cochons », et les canaux pollués de Birmingham ou de Venice, en Californie, n'auraient aucune chance de voir passer des fantômes aussi ambigus que celui de

(2). Brian Stableford emploie dans le texte original le terme « dark fantasy », équivalent le plus proche en anglais de ce qu'il appelle par ailleurs *le fantastique*. (N.d.T.)

« Vergiss mein nicht », ni d'offrir au témoin de l'apparition une vision aussi clairement anachronique que celle de Get. Cette apparition touche au cœur même du *fantastique*, en ce qu'elle n'est pas une chose ou l'autre mais bien une chose et l'autre : l'incertitude supplémentaire induite par le témoin clé n'est que la cerise sur le gâteau.

Un des textes de ce sommaire participe également du *fantastique*, quoique de façon plus raffinée, et joyeusement suggestive. Le style lapidaire du « Jardin de Charlith » le place dans la tradition de la poésie en prose de Baudelaire, ou du moins justifie l'affirmation de Huysmans selon laquelle la poésie en prose constitue le médium idéal de l'expression symboliste. Parallèlement, « L'Immaculée conception », très différente dans son ton comme dans sa forme, joue avec adresse de la proche parenté entre l'horreur et la comédie, mais use d'une méthode fort similaire qui consiste à ramener l'élément surnaturel à une hypothèse crédible, inévitable et, en fin de compte, irrésoluble.

Le reste du recueil embrasse des genres divers, quoique le symbolisme utilisé dans « Le Jardin de Charlith » se retrouve, avec un effet comparable, dans deux textes qui évitent les problèmes fondamentaux de l'interprétation expérientielle pour proposer d'autres types d'ambiguïté. « L'Amour au temps de l'hormonothérapie génique » est le plus direct des deux, comme il convient à une remise en question par l'ironie de l'hypothèse existentialiste du libre-arbitre. « Je ne suis pas une légende » préfère examiner la réduction des choix possibles engendrée par le hasard, avec un humour noir proportionnellement et délicieusement tortueux. Ce n'est pas la première fois qu'un titre se place en opposition calculée avec le classique de Richard Matheson (Darrell Schweitzer a fièrement baptisé l'un de ses recueils *We Are All Legends*⁽³⁾), mais peu d'entre nous ont l'étoffe des légendes... et même ceux-là se montreront plus assurés dans leur individualisme que l'anti-héros inefficace de Catherine Dufour face à sa lamentable situation.

« L'Accroissement mathématique du plaisir », dans un sens le pendant extravagant de « L'Amour au temps de l'hormonothérapie

(3). « Nous sommes tous des légendes ». (*N.d.T.*)

génique », n'en constitue pas toutefois une simple extrapolation. L'adjonction du troisième larron au binôme habituel Pygmalion/Galatée le complexifie de façon fascinante (c'est Kluwer qui a la motivation la plus problématique tout au long du texte, comme en témoigne son destin assez inattendu), mais user d'une invention relevant de la science-fiction pour compliquer l'objet du désir paraît plus fascinant encore. Savourons la notion d'une Vénus capable de dépasser le kantien grâce à la combinaison de l'expertise technologique et du talent artistique pour devenir platonique — en apparence.

« Mémoires mortes » se délecte avec flamboyance de sa complexité encore supérieure. Par son habileté dans la mise en balance de la culpabilité et de l'innocence, son intrigue évoque « Le Jardin de Charlith », mais elle révèle les motivations secrètes avec plus de tranchant. En ce sens, elle présente un contraste frappant avec « Le Sourire cruel des trois petits cochons », dont la francité viscérale tient moins au style de ses ambiguïtés qu'au déploiement d'une sensibilité typique du *conte cruel*, selon laquelle l'ignorance constitue l'ultime péché mortel et mène à la damnation par un chemin jonché d'épines.

Une fiction futuriste ne saurait utiliser le *fantastique* de la même façon que des textes situés dans le passé ou le présent. Sélectionner une image de l'avenir dans le vaste éventail de possibles dont le présent se trouve (par une conception pas du tout immaculée) engrossé constitue en soi un geste aussi hardi que superbe. On doit bâtir chaque monde fictif à caractère futuriste avec conviction et courage, de sorte que « L'Accroissement mathématique du plaisir » et « Mémoires mortes » sont destinés à dérouler un processus et à arborer un vernis narratifs qui les isolent en tant que travaux littéraires des incertitudes de « Vergiss mein nicht » ou de « L'Immaculée conception ». Cependant, tous quatre prennent source dans l'expérience de l'écrivain et dérivent de motifs d'inspiration personnels. Chose notable, ce sont les deux derniers cités qui, à ce que Catherine Dufour m'a confié, se sont construits sur des souvenirs relativement simples ; ici, l'élément fantastique n'est qu'un ajout pour faire de l'anecdote initiale un récit. Au contraire, les deux textes situés dans l'avenir se sont basés

sur des expériences personnelles problématiques par nature, exigeant une transfiguration plutôt qu'une addition. Dans ces divers cas, le développement de l'histoire est ingénieux, mais l'artifice de l'auteur s'applique de manières différentes à des fins différentes — et très variées.

Il s'agit là, je crois, d'une nécessité, surtout pour un jeune écrivain qui ne compte que quelques années d'activité. Hélas, tous les jeunes écrivains ne sont pas aussi aventureux et rares sont ceux qui le restent en prenant de l'âge. Il est difficile de croire que Catherine Dufour puisse perdre sa versatilité, tant elle paraît, dans son œuvre, consciente de soi. Sa perspective toute d'ironie est d'une profondeur qui dépasse l'espièglerie comme le cynisme et qui montre une véritable appréciation tant de l'art d'écrire que de la pertinence de l'écriture face à l'expérience de la vie.

Brian Stableford