

## L'APPROCHE DELEUZE–GUATTARI ET LE FANTASTIQUE<sup>1</sup>

KATARZYNA GADOMSKA  
Université de Silésie  
kagadomska@gmail.com

Recibido: 31-12-2020  
Aceptado: 06-09-2021



### RÉSUMÉ

En nous appuyant sur l'hypothèse de Gilles Deleuze et Félix Guattari, décrite dans *Mille Plateaux*, nous présentons dans notre article la conception de deux modèles, de deux visions du monde, de la culture et de la littérature : à savoir un modèle traditionnel de racine et un modèle moderne de rhizome. Nous admettons que le fantastique traditionnel s'inscrit dans le modèle-racine tandis que le néofantastique est plus proche du modèle-rhizome. Dans notre article, nous analysons le fantastique-racine dont les principes s'appuient sur les règles caractérisant le modèle arborescent, c'est-à-dire l'organisation, la réflexion, l'imitation et l'analogie. Le néofantastique, quant à lui, remplit les critères qui, selon Deleuze et Guattari, décrivent le rhizome ; ce sont : la connexion, l'hétérogénéité, la multiplicité, la rupture asignifiante et la cartographie/la décalcomanie. Le corpus des textes analysés est constitué par « La Vénus d'Ille » comme exemple du fantastique-racine et les récits du recueil *Hôpital Nord* d'Andrevon et de Cousin comme modèle du fantastique-rhizome.

MOTS CLÉS : rhizome; Deleuze; Guattari; le (néo)fantastique; racine.

### THE DELEUZE-GUATTARI APPROACH AND THE FANTASTIC

---

1 La présente étude est réalisée dans le cadre d'un projet subventionné par le Centre National de Recherche Scientifique en Pologne (Narodowe Centrum Nauki, nr rejestracyjny projektu 2018/29/B/HS2/00748, OPUS 15): « Nowa Fantastyka Jean-Pierre'a Andrevona » (Le Nouveau Fantastique de Jean-Pierre Andrevon).

## ABSTRACT

Based on the hypothesis of Gilles Deleuze and Félix Guattari described in *A Thousand Plateaus*, this article presents the concepts of two models, two visions of the world, of culture and of literature: namely a traditional root-tree model and a modern rhizomatic model. I argue that the traditional fantastic follows the root-tree model while the new fantastic is closer to the rhizomatic model. In my article, I analyze the root-tree fantastic, whose principles are based on the rules characterizing the arborescent model: organization, reflection, imitation and analogy. The new fantastic, on the other hand, fulfills the criteria which, according to Deleuze and Guattari, describe the rhizome: connection, heterogeneity, multiplicity, asignifying rupture and cartography / decalcomania. The corpus of the analyzed texts consists of «La Vénus d'Ille» as the example of the root-tree fantastic and the short stories from *Hôpital Nord* series by Andrevon and Cousin as the model of the rhizomatic fantastic.

KEYWORDS: Rhizome; Deleuze; Guattari; the (neo)fantastic literature; root.



## 1. INTRODUCTION

Dans le second volume du *Capitalisme et schizophrénie*, intitulé *Mille plateaux* (1980), les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari présentent leur conception originale du texte-rhizome opposé au modèle classique du texte-racine.<sup>2</sup> Les deux modèles débordent la littérature et expriment les deux visions du monde, contradictoires: celle traditionnelle incarnée par la racine et celle moderne symbolisée par le rhizome.

En ce qui concerne le premier type, le texte-racine s'appuie sur le concept bien connu<sup>3</sup> de l'arbre perçu comme l'image du monde: «la racine est l'image de l'arbre-monde» (1980: 11). Dans l'organisation arborescente, tous ses éléments constitutifs suivent une ligne de subordination hiérarchique: la racine, le tronc constituent une base offrant l'origine de plusieurs branchements; un élément de niveau supérieur est subordonné à un autre élément,

---

2 Nous tenons à préciser l'usage synonymique des termes : le fantastique-racine, le fantastique-arbre, le fantastique arborescent, etc.

3 C'est par exemple Descartes (2008) qui y fait allusion dans sa lettre-préface aux *Principes de la philosophie* (1644): «Ainsi toute la philosophie est comme un arbre dont les racines sont la métaphysique, le tronc est la physique et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences, qui se réduisent à trois principales: à savoir la médecine, la mécanique et la morale».

mais non l'inverse.<sup>4</sup> Le texte-racine se présente donc comme un livre classique, linéaire, organisé, ayant un commencement et une fin, comme une «belle intériorité organique, signifiante et subjective» (1980: 11). Ce système arborescent est un tout homogène fini, un objet, une entité unitaire qui, tout d'abord, imite le monde, l'art, la nature par des procédés lui étant propres, et qui, ensuite, réfléchit sur ce monde. Ces deux réalités, naturelle et spirituelle / réfléchie, qui se rencontrent dans l'arbre-racine font naître la logique binaire, dichotomique, emblématique de ce modèle.

À ce modèle traditionnel s'oppose le texte-rhizome.<sup>5</sup> Emprunté à la botanique, le terme désigne un espace organisationnel abstrait, hétérogène -qui est absolument irréductible à toute unification, qui évolue en permanence, dans toutes les directions horizontales, et qui est donc dénué de niveaux hiérarchiques présents dans le modèle arborescent. Deleuze et Guattari le caractérisent ainsi en ayant recours au vocabulaire phytobiologique: «Un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicelles. Les bulbes, les tubercules sont des rhizomes» (1980: 13); «Le rhizome lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétisations en bulbes et tubercules» (1980: 13). À l'opposé du texte-racine, dans le texte-rhizome, tout élément de sa structure peut influencer un autre, quelconque, élément structural, et ces relations peuvent être réciproques. Polymorphe voire polycéphale, le texte rhizomatique n'a pas de centre, n'a pas non plus de commencement, ni de fin proprement dits: «un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo» (1980: 36). C'est pourquoi il se développe de façon aléatoire : sa progression peut être chaotique et complètement imprévisible, d'autant plus que l'évolution d'un de ses éléments

4 Le système pyramidal, s'appuyant à la compatibilité descendante et non ascendante, en constitue un excellent exemple.

5 Le roman, *La Bataille de Pharsale* (1969), de Claude Simon constitue un bon exemple du texte rhizomatique. Sa structure réticulaire s'organise autour des nœuds et des fils narratifs suivants: accompagné d'un ami grec, le narrateur recherche le site de la bataille de Pharsale; la traduction d'un passage des *Commentaires* de César est associée par un des protagonistes à des souvenirs de la Seconde Guerre mondiale ; un voyage en train est effectué par un des personnages qui a l'ambition d'écrire un ouvrage de critique d'art, etc. Le commentaire métatextuel de Claude Simon dans son roman renvoie à la conception de Deleuze et Guattari: selon Simon, en parlant de son roman «on doit se figurer l'ensemble du système comme un mobile se déformant sans cesse autour de quelques rares points fixes» (1969: 186). Un autre exemple, plus récent, du roman-rhizome est *L'Invention des corps* (2017) de Pierre Ducrozet. Dans ce texte, le motif de la tige souterraine au développement horizontal est devenu un thème incontournable pour évoquer la question centrale des réseaux sociaux dans le monde moderne ainsi que pour mentionner d'autres sujets, très divers, comme : le transhumanisme, l'Internet et son histoire, l'utopie sociale, l'activité des hackers d'Anonymous, la Silicon Valley, les cellules souches, etc. Comme l'explique l'auteur lui-même, il veut que son roman renvoie à «l'idée de la synapse qui permettrait de donner une forme à la façon dont le monde se pense» (Leyris, 2017).

peut conduire à une transformation de l'ensemble. Grâce à ses caractéristiques, le rhizome est en mobilité universelle, en état de métamorphose permanente. Deleuze et Guattari notent que le modèle-rhizome, lié à la multiplicité et non à la dualité comme le texte-racine, fait souvent naître une production cyclique, un cercle sans début ni fin.

Nous venons de présenter brièvement deux modèles théoriques de textes reconnus par Deleuze et Guattari. Dans la suite de notre article, nous avons l'intention de concrétiser leurs caractéristiques sur l'exemple de la littérature fantastique : nous admettons que le fantastique classique constitue le modèle-racine, tandis que le néofantastique incarne le modèle rhizomatique.

Nous tenons à préciser que notre étude constitue un cas particulier d'une lecture «décroisée»: comme ses deux modèles sont parfaitement contradictoires et s'appuient sur l'antithèse, sur la dichotomie, par conséquent, ils n'entrent pas en dialogue. Pour mettre en exergue les points divergents de ces deux conceptions et pour éviter un chaos conceptuel, notre étude se compose de deux parties différentes: la première consacrée à la présentation du fantastique-racine et la seconde au néofantastique rhizomatique.<sup>6</sup> Nous soulignons que les points de contact convergents entre ses deux visions n'existent pas, c'est pourquoi il n'est pas possible de proposer leur lecture croisée traditionnelle en les analysant et en les comparant point par point, dans le même paragraphe.

## 2. LE FANTASTIQUE-RACINE

Par le fantastique classique ou canonique, on comprend le courant fantastique<sup>7</sup> du XIX<sup>e</sup> siècle —l'âge d'or de cette littérature. C'est à cette époque-là que le fantastique, quantitativement et qualitativement, atteint son apogée en Europe et aux États-Unis. «Fille de l'incroyance» pour reprendre la formule fameuse de Louis Vax (1965: 72), le fantastique, né au XVIII<sup>e</sup> siècle, apparaît comme une réaction directe aux scientisme, rationalisme et matérialisme du siècle des Lumières et des philosophes. Son esthétique se développe ensuite en harmonie avec les principes du Romantisme, et se métamorphose à

6 Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* (1980) choisissent d'ailleurs la même solution et évitent de mélanger les principes fondateurs de ces deux modèles, sans aucun doute pour souligner leur divergence.

7 Selon les critiques, le fantastique est un scandale, un choc, une faille qui se produit au sein du réel; voir: Caillois (1958: 8-9), Castex (1951: 8), Vax (1965: 23).

l'époque fin-de-siècle sous le signe du clinique.<sup>8</sup> Le courant fantastique est donc toujours profondément enraciné dans un contexte historique, culturel, social et idéologique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que le modèle structural canonique du récit fantastique a été élaboré: il est ordonné par des structures fixes et répétitives qui répondent, selon nous, aux principes du texte-racine analysés par Deleuze et Guattari. Pour illustrer ce phénomène, nous avons choisi une des plus célèbres nouvelles fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle —«La Vénus d'Ille» de Prosper Mérimée.<sup>9</sup>

Les deux premiers principes du modèle-racine évoqués par Deleuze et Guattari sont l'organisation et la réflexion: la racine suppose toujours une organisation —fruit d'un mouvement de réflexion. Tout d'abord, étant construit selon un schéma logique, prémédité, hiérarchique et fonctionnel, le texte-racine a nécessairement un début et une fin, ainsi qu'un développement organisé.

Le récit fantastique classique est également un tout, une entité organisée, un réseau logique dans lequel rien n'est accidentel, chaque élément a une fonction précise à remplir, en commençant par l'incipit et l'excipit —deux lieux stratégiques du texte-racine.

L'incipit dans le fantastique classique est d'une importance considérable: les premières phrases du texte permettent de nouer un pacte de lecture, de communication entre l'auteur et le lecteur. Le début du texte peut encourager le lecteur à la lecture en le séduisant ou en l'intriguant. L'incipit générique, populaire dans le fantastique, avertit le lecteur du genre auquel le texte appartient et indique la position de lecture à adopter. Souvent, les phrases initiales du texte introduisent le cadre spatio-temporel du récit, présentent le protagoniste et signalent la problématique. Enfin, certains incipit revêtent l'aspect de prolepse et programment l'excipit.

En ce qui concerne l'excipit dans le fantastique classique, les phrases-chocs qui bouleversent le lecteur, qui renversent complètement son interprétation du texte closent souvent la nouvelle fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les fins récurrentes, il faut aussi mentionner les phrases finales qui mettent en

8 L'essor considérable de la psychiatrie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle influence le fantastique et fait naître son courant appelé «le fantastique clinique». Dans ce courant, le cerveau humain, fascinant et plein de mystères, constitue la source principale de la peur.

9 Bornée par le cadre restreint de la présente étude, nous avons choisi le texte mériméen, généralement connu, en fonction de sa représentativité du modèle du fantastique-racine. Pourtant, nos remarques restent également valables pour d'autres nouvelles fantastiques pures. Cf. les récits fantastiques de Théophile Gautier, de Charles Nodier, d'Honoré de Balzac, de Guy de Maupassant et d'autres *fantastiqueurs*.

valeur l'omnipotence du phénomène fantastique: à l'aide de l'objet-témoin symbolisant l'élément perturbateur, l'auteur suggère que le phénomène maléfique n'est pas annihilé. Enfin, les excipit classiques maintiennent fréquemment l'hésitation<sup>10</sup> concernant l'explication de l'aventure fantastique: le lecteur hésite entre une interprétation surnaturelle et celle rationnelle du texte.

«La Vénus d'Ille» de Mérimée, un véritable chef-d'œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle, commence par un incipit typiquement informatif, vu qu'il avise le lecteur du cadre spatio-temporel et introduit le motif principal du récit. La nouvelle s'ouvre par l'évocation du paysage nocturne du Canigou et d'Ille, des personnages principaux et par une allusion à une statue païenne:

Je descendais le dernier coteau du Canigou, et bien que le soleil fût déjà couché, je distinguais dans la plaine les maisons de la petite ville d'Ille vers laquelle je me dirigeais.

«Vous savez, dis-je au Catalan qui me servait de guide (...), vous savez sans doute où demeure monsieur de Peyrehorade?

—Si je le sais ! (...) C'est la plus belle d'Ille. Il a de l'argent (...) et il marie son fils à plus riche que lui encore. (...)

—«Gageons, monsieur, me dit mon guide, (...) gageons un cigare que je devine ce que vous allez faire chez monsieur de Peyrehorade. (...) Tenez, je parierais que vous venez à l'Ille pour voir l'idole» (1996: 391-392).

Après avoir lu ces phrases initiales du récit, le lecteur sait que l'action se déroule dans les Pyrénées, et que deux événements constituent les deux principaux axes narratifs de la nouvelle, à savoir le mariage d'Alphonse de Peyrehorade ainsi que la découverte de la mystérieuse idole —la statue païenne de la Vénus. Ces mentions, consciemment introduites au seuil du texte organisé, deviendront deux pivots narratifs sur lesquels s'appuie le développement et la fin de la nouvelle.

L'excipit du récit mériméen est l'un des plus emblématiques du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>11</sup> Tout d'abord, ayant une valeur générique, l'excipit n'explique rien et laisse le lecteur en état de doute permanent entre le surnaturel (c'est la statue, animée et jalouse, qui a tué Alphonse) et le réel (c'est un Aragonais insulté qui est responsable de l'assassinat-vendetta d'Alphonse). Ainsi, l'effet de fantastique dure le temps de cette hésitation, conformément à la définition du fantastique de Tzvetan Todorov. Ensuite, l'excipit souligne la toute-puissance du phénomène fantastique qui semble être invincible:

<sup>10</sup> Cf. Todorov (1970 : 29).

<sup>11</sup> Cf. à ce propos Finné (2010: 272-277).

Mon ami M. de P... vient de m'écrire de Perpignan que la statue n'existe plus. Après la mort de son mari, le premier soin de madame de Peyrehorade fut de la faire fondre en cloche, et sous cette nouvelle forme elle sert à l'église d'Ille. Mais, ajoute M. de P..., il semble qu'un mauvais sort poursuive ceux qui possèdent ce bronze. Depuis que cette cloche sonne à Ille, les vignes ont gelé deux fois (1996: 418).

Bien que la statue soit fondue en cloche, sa force maléfique se perpétue.

Dans ce texte-racine, l'incipit et l'excipit remplissent donc des rôles bien précis, réfléchis, et leur importance dans l'organisation du texte ne peut pas être sous-estimée.

Le développement du texte-racine est également une structure logique, bien pensée et organisée, surtout grâce à l'usage des techniques fantastiques d'écriture, dont par exemple la technique de la rupture progressive, appelée aussi la technique des signes avertisseurs.<sup>12</sup> Montrons son fonctionnement de manière plus détaillée.

Tous les théoriciens du fantastique<sup>13</sup> confirment que le fantastique n'existe pas sans réel : le phénomène fantastique s'insinue toujours dans le cadre réel. Les manifestations de l'élément perturbateur se font fréquemment lentement et progressivement: des plus minimes jusqu'aux plus inquiétantes. Ainsi, la rupture avec le réel n'est pas brusque et devient plus convaincante pour le lecteur qui s'y habitue pas à pas. Chaque manifestation du phénomène est aussi explicable de manière rationnelle, ce qui facilite la rupture avec le réel, et ce qui maintient l'hésitation partagée par le lecteur et le personnage tout au long de la lecture.

Le développement de «La Vénus d'Ille» s'appuie entièrement sur la technique des signes avertisseurs menée avec une subtilité et une délicatesse exceptionnelles.

Un des premiers signes qui annoncent le caractère maléfique de l'idole trouvée dans le domaine de monsieur de Peyrehorade est l'aspect extérieur de la statue. Sa main, «une main noire, qui semblait la main d'un mort qui sortait de la terre» (1996: 392) fait peur aux ouvriers qui ont déterré la Vénus. Cette «grande femme noire» (392) «a l'air méchante... et elle l'est aussi» (393) — «elle vous fixe avec ses grands yeux blancs. On dirait qu'elle vous dévisage. On baisse les yeux (...) en la regardant» (1996: 393). La couleur noire a des

12 Voir : Millet et Labbé (2005: 316).

13 L'importance du facteur réel pour le fantastique est soulignée à l'unanimité par Castex (1951), Vax (1965), Todorov (1970), Bessière (1974), Malrieu (1992), Bozzetto (2001), Tritter (2001), Millet et Labbé (2005).

connotations négatives liées à la mort, au deuil et aux puissances démoniaques.<sup>14</sup> C'est pourquoi cette idole païenne éveille chez les paysans une terreur superstitieuse.

Après la découverte de la statue, se produisent des événements en apparence «normaux», mais qui peuvent aussi confirmer la nature néfaste du phénomène. Tout d'abord, durant le déterrement, la statue qui est lourde tombe et casse la jambe d'un des ouvriers aidant à la faire sortir de terre. Ensuite, un homme lance une pierre vers la Vénus, la pierre rebondit sur le métal et frappe l'homme au visage. Ces deux accidents peuvent être interprétés comme dépourvus de surnaturel et conformes aux lois de la réalité. Pourtant, il est également possible de les expliquer par l'activité funeste de la déesse païenne, ce qui constitue déjà le premier glissement vers le genre fantastique et la première tentative de rupture avec le réel. Le narrateur, qui affirme être sceptique envers le surnaturel, admet quand même l'explication surnaturelle en se moquant ainsi de l'homme frappé par la pierre rebondie: «Encore un Vandale puni par Vénus» (1996: 399). Cette forme de plaisanterie lui permet, à lui l'homme cultivé, de verbaliser son angoisse inexplicable devant la statue.

Les signes avertisseurs du mal incarné par l'idole se multiplient et, avec le déroulement de l'action, il est de plus en plus difficile de leur donner une explication rationnelle: les inscriptions étranges sur le socle de la statue,<sup>15</sup> l'appropriation, par la déesse d'amour,<sup>16</sup> de la bague d'alliance destinée à la fiancée d'Alphonse, les mauvais pressentiments d'Alphonse, les bruits bizarres qu'entend le narrateur durant la nuit de noces. Tout ce réseau, organisé et réfléchi, de signes avant-coureurs du danger permettent la rupture progressive avec le réel.

Conformément à la technique du non-dit —traditionnelle de la littérature fantastique canonique, la scène-clé de la nouvelle, c'est-à-dire la mort d'Alphonse durant sa nuit de noces, est elliptique. Le matin, Alphonse est retrouvé étranglé, sa jeune femme, qui semble folle de peur, prétend que la statue jalouse d'Alphonse est venue dans leur chambre nuptiale et l'a étranglé.

14 Cf. Titter (2010: 169-172).

15 La première inscription c'est «Cave amantem» qui possède un sens double: soit «Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants», soit «Prends garde à toi si elle t'aime» —ce qui constitue un avertissement. La seconde inscription, «Venus turbulenta», veut dire «Vénus turbulente, Vénus la tapageuse» et introduit le motif d'un scandale, d'un trouble.

16 Durant le jeu de paume, Alphonse ôte sa bague d'alliance pour ne pas la perdre et la passe au doigt de la statue. Le jeu fini, Alphonse essaye de récupérer sa bague, mais en vain: «je suis ensorcelé! le diable m'emporte! (...) Le doigt de la Vénus est retiré, reployé: elle serre la main (...). C'est ma femme, apparemment, puisque je lui ai donné mon anneau... Elle ne veut plus le rendre» (1996: 412).



L'excipit, déjà évoqué, met en exergue l'omnipotence et l'invincibilité du phénomène fantastique.

Il est évident que ce texte-racine constitue un excellent exemple du système unitaire s'appuyant sur la logique et l'organisation —fruits d'une réflexion préétablie. Rien n'est aléatoire dans cette nouvelle : chaque élément de sa structure remplit un rôle bien précis dans l'organisation de l'ensemble.

Le dernier principe du texte-racine, reconnu par Deleuze et Guattari, est l'imitation (l'analogie). Comme la racine est une réflexion de soi par soi —un qui devient deux—<sup>17</sup> ce type de composition ne peut donner matière qu'à du semblable. L'organisation, la réflexion et l'imitation / l'analogie sont conceptuellement inséparables. La racine «enracine» la totalité d'un corpus produit selon une loi double: de hiérarchie et d'analogie.

En ce qui concerne la hiérarchie, comme je viens de le montrer ci-dessus, la répartition et l'organisation des fonctions des éléments du texte ainsi que la construction de cette entité comme résultat d'une subjectivité réflexive assurent la cohésion et le bon fonctionnement du texte-racine.

Quant à l'analogie, c'est ce principe de ressemblance qui est responsable de la cohérence et de l'opérationnalité de tout l'arbre-corps ainsi produit. Si l'on examine donc de plus près la majorité de nouvelles fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle, on est vite frappé par cette loi d'analogie sur laquelle l'arbre-corps ainsi créé est construit. La plupart des récits fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle font l'usage de mêmes procédés et techniques fantastiques d'écriture, par conséquent possèdent la même structure interne et exploitent les mêmes thèmes.<sup>18</sup> Par exemple les nouvelles de Charles Nodier, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam et Guy de Maupassant, pour mentionner seulement les fantastiqueurs français les plus célèbres, sont construites à l'aide du principe d'analogie / d'imitation. La structure de leurs récits, organisée hiérarchiquement et réfléchie, repose sur les techniques fantastiques d'écriture récurrentes, identiques, telles que par exemple celles déjà évoquées plus haut: les jeux entre l'incipit et l'excipit,<sup>19</sup> la technique des signes avertisseurs du phénomène,<sup>20</sup> l'ellipse, ainsi que d'autres techniques comme : le procédé de l'innommé,<sup>21</sup> la technique de

17 «L'arbre est déjà l'image du monde ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde» (1980: 11).

18 Cf. à ce propos Wandzioch (2001) qui analyse ces structure et thématique figées de la manière plus détaillée.

19 Cf. Wandzioch (2001: 33), Komandera (2010: 185), Gadomska (2012: 196-201).

20 Voir : Millet et Labbé (2005: 316).

21 Le procédé de l'innommé consiste à ne pas appeler explicitement le phénomène, à ne pas désigner sa nature, mais à le décrire en termes vagues, ambivalents (par exemple «ça», «être», «créature», etc.). Ainsi le lecteur est obligé à une lecture-coopération textuelle. Cf. Gadomska (2012: 232).

l'ambigüité,<sup>22</sup> la technique de l'insolitation,<sup>23</sup> le mécanisme du faux / vrai mystère,<sup>24</sup> la vision indirecte,<sup>25</sup> etc.

De même, ces nouvelles classiques du XIX<sup>e</sup> siècle abordent un groupe restreint de motifs anxigènes à la fois emblématiques et répétitifs. Plusieurs théoriciens<sup>26</sup> du fantastique canonique notent cette loi d'imitation au niveau des axes thématiques du courant. Un des critiques les plus radicaux est Roger Caillois,<sup>27</sup> selon qui il n'existe que douze motifs principaux répétés, dans le fantastique classique, d'un texte à l'autre.

L'arbre-corps du fantastique classique, basé sur le principe d'imitation / d'analogie, est donc constitué de textes dont la structure et la thématique trahissent de profonds parallélismes, comme nous le montrons ci-dessus.

Pour récapituler brièvement nos constatations à propos du fantastique-racine, il nous semble pertinent de noter que le fantastique classique remplit tous les critères reconnus par Deleuze et Guattari comme caractéristiques du texte-racine. Le genre est foncièrement ancré dans un contexte culturel, social et littéraire de l'époque de sa naissance et de son essor. Les récits du fantastique-racine sont des productions ayant une structure interne bien organisée, c'est-à-dire ordonnée par des techniques et procédés narratifs répétitifs qui reposent sur le principe d'imitation, et qui sont toujours le fruit conscient d'une réflexion et d'une pensée. L'arbre-corps, ainsi créé, du fantastique classique englobe les textes dont l'organisation interne est soumise à un schéma logique récurrent. Ces textes sont donc des entités organiques finies,

22 La technique de l'ambigüité sert à créer et à maintenir l'hésitation (au sens todorovien) entre le surnaturel et le réel tout au long du récit fantastique. Il est difficile d'attribuer ce terme à son premier créateur. Vax (1965: 134).

23 Cette technique permet la transition progressive du réel vers le surnaturel. Comme l'explique Michel Guiomar, fondateur de la notion, «Un univers réel dont nous gardons pourtant conscience disparaît, il conserve sa structure mais change de signification, êtres et choses ne sont pas métamorphosés, mais l'interprétation que nous en donnons est métamorphosante» (1957: 120).

24 Le mécanisme du faux / vrai mystère est caractérisé par L. Vax (1965: 100). Selon le critique, le faux mystère est un mystère expliqué à la fin du texte. Si l'explication n'est pas conforme à la logique interne du texte (c'est-à-dire si elle est mécaniquement imposée, de type *deus ex machina*), elle réduit considérablement l'ambigüité et l'hésitation, ce qui est un effet indésirable dans le fantastique. Par contre, si le mystère demeure impénétrable, ou bien son explication est ambigüe, polyvalente, l'hésitation entre le réel et le surnaturel est maintenue jusqu'à l'excipit.

25 La vision indirecte est, comme l'affirme Vax (1965: 134), une allusion au second degré faisant présenter au lecteur l'intervention du surnaturel dans le réel.

26 Cf. Penzoldt (1952), Sayers (1959), Tritter (2001), Millet et Labbé (2005).

27 Caillois (1958: 9-10) évoque: «le pacte avec le démon», «l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie» (9), «le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle» (9), «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», «la statue, le mannequin (...) qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance», «la malédiction d'un sorcier», «la femme-fantôme», «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 temps».

linéaires, ayant un commencement, un développement et une fin organisés. Dans ces systèmes hiérarchiques et rationnels, chaque élément a un rôle déterminé à remplir et rien n'est dû au hasard. Les axes thématiques du fantastique-racine sont en nombre fini et se caractérisent par une répétitivité assez monotone. Par conséquent, le fantastique-racine est un genre par excellence logique, rationnel, clair, mais en même temps figé dans ses formules récurrentes et, par là, rétrogrades.

Voyons ensuite comment le fantastique contemporain modifie cette vision arborescente du genre.

### 3. LE NÉOFANTASTIQUE RHIZIOMATIQUE

En 1980 Jean-Pierre Andrevon dirige la rédaction de l'anthologie *L'oreille contre les murs* qui englobe les récits des fantastiqueurs francophones<sup>28</sup> voulant rompre avec les clichés du genre ainsi que proposer un nouveau fantastique. Le volume est précédé d'une préface écrite par Jean-Pierre Andrevon dans laquelle l'écrivain —le chef de cette nouvelle génération de créateurs de la littérature fantastique expose sa vision protéiforme du néofantastique. Tout d'abord, Andrevon annonce le déclin de la littérature fantastique classique vu sa stéréotypisation poussée dans ses derniers retranchements, son caractère trop conventionnel et prévisible. Il compare le fantastique classique aux cathédrales gothiques: ce genre est envoûtant, pourtant trop «boursofflé» et «poussièreux» (1980: 7) pour les lecteurs contemporains. Ensuite, l'écrivain souligne que le fantastique exige un renouveau profond au niveau de sa thématique et de sa structure: «D'où l'émergence d'un nouveau fantastique, qui n'est que le rejeton de notre désespoir (somme de nos peurs et de nos incertitudes), le reflet d'une sensibilité-panique au travail dans nos petites cellules (...) grises. Un fantastique qu'on peut appeler "fantastique moderne", pour bien marquer nos distances avec l'autre, l'ancien, ou encore "insolite quotidien", pour essayer d'indiquer que, s'il est inclassable, il n'en est pas moins aujourd'hui» (1980: 9). Si Andrevon indique quelques pistes<sup>29</sup> à suivre pour les

28 Les écrivains proviennent de la France et de la Belgique. Parmi eux, il y a : Alain Dorémieux, Daniel Walther, Pierre Pelot, Serge Brussolo, Philippe Cousin, George W. Barlow, Jacques Sternberg, Gaston Compère, Jean-Pierre Bours.

29 L'écrivain postule, entre autres, le déroulement de l'action des récits néofantastiques dans un présent «riche en strates d'horreur obscures à explorer» (1980: 9). Il recommande aussi l'usage des «décors les plus plats, les plus gris, les plus banalement désespérants: ceux dans lesquels on vit, mais que notre œil traverse tant sont translucides leurs architectures» (1980: 12). En fait, l'action des récits du recueil se passe dans un espace par excellence banal, urbain, tel un garage, un cimetière de voitures, le métro, une

nouveaux fantastiqueurs, il met l'accent finalement sur le fait que le néofantastique «est une couleur de l'esprit, un état d'âme» «dont la seule tanière est notre esprit» (1980: 12). C'est pourquoi il recommande aux fantastiqueurs la pluralité des modèles et des optiques du genre et non un seul modèle classique, figé dans sa structure interne et dans sa sémantique du maléfique: «tous ces récits [du recueil *L'oreille contre les murs*] s'assemblent bien sans pourtant se ressembler» (1980: 11).

Conformément à ces conjectures, le néofantastique est un genre protéiforme en mobilité et en évolution permanentes. En effet, si l'on compare la production néofantastique au fantastique classique, on remarque vite que le néofantastique est beaucoup plus surprenant dans sa diversité. Il n'existe aucun modèle structural récurrent, il n'est pas non plus possible de déterminer un nombre fini de grilles thématiques du néofantastique. Il semble que les néofantastiqueurs veulent à tout prix rompre avec tous les clichés du genre, avec ce modèle arborescent classique.

Montrons maintenant quels sont les caractères approximatifs du texte-rhizome reconnus par Deleuze et Guattari pour analyser ensuite leur réalisation dans un ouvrage néofantastique choisi.

Le rhizome s'appuie tout d'abord sur les principes de connexion et d'hétérogénéité: «n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre» (1980: 13). Le rhizome est un ensemble de points (ou de traits) dont chacun peut se rapporter à n'importe quel(s) autre(s). Autrement dit, chacun des points de l'espace rhizomatique se trouve virtuellement connecté à tous les autres. Le rhizome est donc un «espace» ou plus exactement un «milieu» communicant, résonant, dynamique. Il faut aussi souligner que les éléments du rhizome ainsi mis en relation sont fondamentalement hétérogènes, c'est-à-dire qu'ils représentent différents ordres. Le rhizome est aussi un espace ahiérarchique: ses éléments se retrouvent tous sur le même plan, sans qu'il soit possible de les hiérarchiser. Leur fonction, leur nature et leur position se modifient en même temps que les rapports qui les relient entre eux. Ainsi, l'ensemble des éléments rhizomatiques forme *un per-*

---

grande administration, une gare, un hôtel, un cinéma. On observe donc la banalisation du néofantastique qui cherche l'insolite dans le quotidien. C'est dans l'hybridation générique qu'Andrevon voit la possibilité du renouveau du néofantastique. Parmi les maîtres du nouveau fantastique, l'écrivain mentionne, entre autres, Dino Buzzati ainsi que les Anglo-Américains souvent perçus comme les créateurs de l'horreur et de la science-fiction (genres voisins du fantastique), à savoir Richard Matheson, Harlan Ellison, Thomas M. Disch, Graham Masterton, James Herbert, Stephen King. Les transferts intermédiaires du cinéma contemporain vers le nouveau fantastique constituent, pour Andrevon, une opportunité d'enrichir la littérature.

*petuum mobile* qui se transforme, qualitativement et quantitativement, au fur et à mesure qu'il se complexifie.

Ensuite, Deleuze et Guattari reconnaissent le principe de multiplicité comme un des traits du texte-rhizome. Les critiques opposent «les pseudo-multiplicités arborescentes» (1980: 14) aux «multiplicités rhizomatiques» (14) qui sont celles substantives, donc authentiques. Le rhizome «n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde» (14). Le rhizome se produit alors en tant que multiplicité hors de tout rapport avec l'Un, avec une unité / un enracinement unitaire quelconques : «Pas d'unité qui serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet» (14). Par contre, le modèle arborescent a besoin de l'un pour aboutir au multiple : «L'arbre ou la racine inspirent une triste image de la pensée qui ne cesse d'imiter le multiple à partir d'une unité supérieure, de centre ou de segment» (25).

Le principe suivant lié au modèle rhizomatique est la rupture asignifiante: «un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes» (16). Les éléments constitutifs du rhizome sont capables de résonner et de communiquer entre eux-mêmes après leur disruption. Deleuze et Guattari soulignent que ce principe ne concerne que les systèmes hétérogènes (comme le rhizome): la rupture rhizomatique ressortit à un principe de désorganisation (de non-sens) et de reconstitution hétérogène, elle survient en tant qu'événement de la différence car le rhizome ainsi créé est et n'est pas le même rhizome.

Les deux derniers principes sont les règles de cartographie et de décalcomanie. Les critiques opposent la carte au calque. Selon eux, la logique de l'arbre est celle de calque et de reproduction: «L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre» (1980: 20). Tandis que le rhizome est «carte et non pas calque» (20); «Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel» (20). Tel le rhizome, la carte ne se réduit pas à une reproduction imitative (comme l'est le calque) du réel, mais elle est une invention et une opération: la carte construit l'imaginaire en expérimentant avec le réel. Les parallélismes entre la carte et le rhizome ne s'arrêtent pas là: comme le rhizome, «la carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications» (20).

Conformément à ces principes, le texte-rhizome se présente tout d'abord comme un espace dynamique et communiquant, ensuite comme un

milieu hétérogène, ahierarchique, et enfin comme une multiplicité en mouvement, une expérimentation du réel capable de se dés/ré/organiser.

Le dispositif fictionnel mis en place dans *Hôpital Nord*<sup>30</sup> (1983) de Jean-Pierre Andrevon et Philippe Cousin possède indéniablement des caractéristiques rhizomatiques. *L'Immeuble d'en face* (1982) et *Gare centrale* (1986) des mêmes auteurs, avec *Hôpital Nord* constituent une sorte de la trilogie urbaine. Conformément aux postulats andrevoniens mentionnés auparavant, l'action de ces trois textes se déroule dans des lieux ordinaires, quotidiens, banaux, comme un immeuble, un hôpital et une gare, ces figures spatiales étant emblématiques de chaque grande ville —théâtre de l'insolite moderne.

Apparemment, il s'agit d'un recueil de nouvelles néofantastiques indépendantes, mais au fur et à mesure de la lecture on découvre le plan rhizomatique latent de l'ouvrage. Analysons donc la réalisation des principes du rhizome reconnu par Deleuze et Guattari dans *Hôpital Nord* en commençant par la règle de la connexion.

Tel le rhizome, ce recueil néofantastique et les nouvelles qui le constituent n'ont pas de commencement, ni de fin proprement dits. Chaque texte (et, par là, tout le volume) commence *in medias res* et se terminent de manière ouverte, inconclusive, ce qui constitue une différence notable par rapport au fantastique classique, déjà analysé et toujours délimité par des seuils textuels bien précis.

Par exemple, l'incipit qui ouvre tout le volume commence au cœur même de l'action : «Pas plus ce matin-là que les autres matins, Debronkaert n'a pris le boulevard bordé de tilleuls et de pavillons de meulière qui monte vers l'hôpital Nord» (1983: 13). Les premières lignes d'autres textes du recueil semblent, au premier abord, chaotiques et un peu accidentelles. «Maladie d'amour» s'ouvre par ces phrases:

—Mademoiselle Tachan? Florence Tachan? Elle sortait de son travail. Son travail n'était pas spécialement amusant, pas spécialement triste non plus : elle était mécanographe chez Mâchepieds-Boutons. Personne ne sait exactement ce que peut être un (ou une) mécanographe, sauf les mécanographes bien entendu (36).

«Nuit de garde» commence ainsi: «Le jeune homme se sentit emporté par la foule qui se précipitait vers les trois voitures arrêtées dans l'étroite ruelle que le soleil vertical de midi pourrait d'une lumière crue» (1983: 1949).

Les fins des récits ne closent pas définitivement l'action. La nouvelle «Il faut opérer!» finit par la phrase qui reprend son titre: «Il faut opérer, dit posé-

30 Ce recueil est choisi en fonction de sa représentativité pour la production néofantastique.

ment le Dr Roger Legros» (1983: 93). Le procédé analogique est utilisé dans le récit «J'peux pas tout faire !» qui se termine ainsi: «Mais, patron, j'peux pas tout faire!» (147). Les excipit mettent en valeur une certaine circularité des textes qui ne progressent pas vers le dénouement: ces textes (et, par conséquent, tout le recueil) ne racontent pas une histoire linéaire du début jusqu'à la fin.

Après avoir lu tout le volume, il est quand même possible de remarquer que ce recueil s'appuie, entre autres, sur le principe rhizomique de connexion: grâce à cette structure libre, chaotique, accidentelle apparemment, chaque point, chaque nœud narratif peut se connecter à n'importe quel autre. Au service du principe de connexion, il y a, selon nous, deux procédés généralement connus, à savoir le retour des lieux et le retour des personnages.<sup>31</sup>

En ce qui concerne le retour des lieux, la structure que l'on peut appeler architectonique facilite la connexion entre différents épisodes du volume. L'étrange Hôpital Nord constitue le décor spatial de tous ces textes. Il s'avère au cours de la lecture que chaque récit se déroule dans un autre service hospitalier de l'Hôpital Nord, à savoir l'administration hospitalière, la polyclinique, le SAMU, la chirurgie (cardiaque, digestive, générale, infantile, thoracique, vasculaire) la radiologie, la gynécologie, la médecine générale, etc. Cette structure architectonique du recueil est représentée par une illustration, une image qui ouvre tout le volume et qui devient ainsi un dispositif graphique du principe de la connexion. L'hôpital Nord du recueil «est un autre monde. On y rencontre d'autres gens. Mais c'est là que vous ressemblez vraiment à vous-même» (1983: 15). Ce cadre spatial commun de l'hôpital assure une cohésion aux récits du volume et, en même temps, rend possible leur connexion. Grâce au retour des lieux, l'espace est également dynamique, il change d'un texte à l'autre en montrant différents services hospitaliers qui inquiètent par leurs banalité et étrangeté (freudiennes) à la fois.<sup>32</sup> Le lecteur peut lire les récits suivant l'ordre de leur publication, ou bien les lire sans aucun ordre préétabli car chaque texte se trouve connecté à un autre, entre autres, par le procédé en question.

Pareillement, le retour des personnages fait sans cesse réapparaître les mêmes figures de médecins qui travaillent dans l'Hôpital Nord et de patients qui y sont hospitalisés : le monstrueux docteur Yves Duprèze —anatomopa-

31 Du roman arthurien en passant par *La Comédie humaine* de Balzac jusqu'à la structure de séries télévisées modernes, ces procédés sont en vogue.

32 La structure et l'ambiance du volume fait penser aux séries télévisées, *L'Hôpital et ses fantômes I* et *L'Hôpital et ses fantômes II*, réalisées par Lars von Trier, et dans lesquelles l'hôpital est aussi un monde mystérieux plein de surnaturel, de cruauté et d'horreur. Pourtant, il est évident qu'Andrevon et Cousin ne s'inspirent pas de la production du réalisateur danois: le recueil a été publié en 1984 tandis que le premier volet de la série apparaît en 1994.

thologiste, Roland Sorb— un patient malade d’amour, le docteur Fasquel — chirurgien et boucher à la fois, Gabriel Chadenas —atteint par «le criquet de Pluton, le virus le plus effroyable que la Terre ait jamais eu à combattre» (119), le plus mystérieux de tous — Lorimar Debronkaert, etc. Toute cette société qui va et vient incessamment d’un récit à l’autre crée un milieu résonnant et communiquant. Qui plus est, parmi ces personnages, il n’y a pas de figures de prime importance: il semble que tous soient égaux devant l’Hôpital Nord —le véritable personnage-phénomène (Malrieu, 1992: 81) du volume.

La connexion du rhizome fait souvent réunir dans son ensemble des éléments hétérogènes, représentant différents ordres. Conformément aux principes du néofantastique, le recueil d’Andrevon et de Cousin contient des nouvelles qui ne sont pas homogènes du point de vue générique. Ces textes s’appuient sur le mixing générique et annexent certains éléments emblématiques de genres voisins du fantastique, tels que la science-fiction («L’Homme qui fut soigné par un extra-terrestre»), le gore («Maladie d’amour»), la dystopie («Nacht und Nebel», «Nuit de garde»), le roman policier («Le Noyé du casier 71»), l’horreur («Il faut opérer!»), etc. Il arrive fréquemment qu’un texte réunisse quelques ordres génériques différents, comme par exemple «La Mise en abîme de Gabriel Chadenas» qui relie le fantastique à la science-fiction, au thriller et à l’horreur. Ces récits semblent donc ambivalents, impurs du point de vue générique, pourtant le renouveau du néofantastique exige, comme le souligne Andrevon, un apport d’autres genres des littératures de l’imaginaire.

Le principe d’hétérogénéité est lié au trait rhizomatique suivant du recueil, à savoir la multiplicité. Il est évident que les différents ordres qui se croisent dans *Hôpital Nord* produisent en conséquence une multiplicité inhérente, substantielle au texte-rhizome. Le fantastique-rhizome est un texte polyvalent, à interprétations multiples dont aucune n’est privilégiée. Rappelons que dans le fantastique-racine le lecteur et le personnage partagent l’hésitation entre deux solutions de l’aventure: surnaturelle ou réelle. Par contre, le texte rhizomatique produit un nombre infini d’interprétations possibles: le lecteur et le personnage hésitent entre plusieurs interprétations, surnaturelles et réelles, souvent contradictoires, qui coexistent dans un seul texte. Le fantastique-rhizome procède souvent de ce que Jacques Finné appelle les explications «au carré», ou bien les explications «bouclées» (2010: 275), c’est-à-dire par les interprétations partielles, qui n’expliquent qu’une partie du mystère, ou qui font naître une accumulation d’autres questions, parfois purement rhétoriques.

«Une erreur de livraison» est un récit polyvalent, polysémique s’appuyant sur la multiplicité et laissant le lecteur complètement décontenancé



après la lecture. Il est difficile d'indiquer tous les nœuds narratifs et toutes les pistes interprétatives du récit car l'histoire relatée est absurde et chaotique. L'incipit du texte introduit le lecteur *in medias res* de l'intrigue: «Notre petite fille avait huit jours — nous l'avions achetée à tempérament chez la Cigogne, une maison spécialisée — quand la lettre arriva. Une lettre de l'hôpital Nord» (1983: 173). La lettre informe le protagoniste d'une erreur de livraison: il aurait reçu le bébé humain par erreur, donc il doit le rendre chez la Cigogne, tandis qu'il recevra bientôt sa véritable commande, c'est-à-dire «un bébé locomotif, type Diesel, 16 roues, trois places, livré avec gare de triage, 34 km de rails et sept (7) tonnes de charbon» (174). Le récit fait donc soudainement plonger le lecteur dans un monde où non seulement on peut commander et acheter à tempérament un bébé, mais où, de plus, il existe des bébés locomotifs, «des bébés éléphants, des bébés maison, des bébés bisons, des bébés bonbons, des bébés messies et des bébés en paille» (175), «des bébés ragoûts ou des bébés phoques» (176). Pourquoi produit-on et vend-on ces êtres ? La question reste sans réponse. Conformément aux principes d'hétérogénéité et de multiplicité, les lois de cet univers renvoient tout d'abord au merveilleux<sup>33</sup> car l'existence, la production et la vente de ces bizarres créatures n'étonnent personne, ne constituent aucune faille, aucun choc dans le réel. L'attitude des personnages de la nouvelle face à cette réalité insolite exige «la suspension consentie de l'incrédulité» (Coleridge, 2013: 379) qui caractérise le merveilleux.

Ensuite, le protagoniste, convaincu qu'il a commandé un bébé humain, essaye d'expliquer cette situation absurde en appelant le service des réclamations, mais ses efforts n'aboutissent à rien.<sup>34</sup> Il lui semble être la victime d'un complot mystérieux dirigé par l'hôpital Nord où travaille sa femme. Son bébé humain disparaît sans traces tandis qu'un bébé locomotive, «grotesque, ubuesque, écrasant» (1983: 191), se manifeste tout à coup dans son appartement. Le héros reconnaît sa propre signature sur la commande du bébé locomotif et ne sait pas comment l'expliquer. Il soupçonne le bébé locomotif monstrueux d'avoir avalé son nourrisson. Le narrateur qui *hésite* sans cesse, qui change souvent d'opinion, qui est convaincu d'être persécuté par le personnel de l'hôpital Nord n'est pas un personnage crédible, digne de confiance. Le lecteur ne peut pas être sûr de la véracité de l'histoire racontée. Ce monde bizarre et grotesque n'est-il qu'un rêve, un cauchemar, ou une hallucination de fou? Est-ce une vision dystopique, un enfer moderne?

33 Au sens du terme todorovien (1970: 46-62).

34 L'homme confronté aux nombreuses absurdités d'un système bureaucratique apparaît souvent dans le néofantastique.

L'histoire de plus en plus obscure se termine lorsque le narrateur qui dirige le bébé locomotif écrase avec toute la vapeur un groupe de médecins de l'hôpital Nord. L'excipit du texte n'explique rien:

Il y a de ça douze ans. Étrangement, j'ai survécu. On met ce qui reste de moi dans un fauteuil roulant, tous les matins. Le soir, on vient le chercher. Je suis toujours à la même place : devant l'entrée de l'hôpital Nord. On dit que j'ai de la mémoire, mais on ne sait plus pour quoi (1983: 195).

Finalement, le lecteur demeure donc dans le doute, mais il ne s'agit plus de doute binaire: le lecteur n'hésite plus entre une interprétation surnaturelle et une autre, réelle (comme dans le fantastique-racine).<sup>35</sup> Ce doute de nouveau type naît de la multiplicité même et concerne cette multiplicité. Cette fois-ci, l'hésitation porte sur les lois insolites de la diégèse, sur l'histoire grotesque, absurde, chaotique racontée, sur ses interprétations que l'on peut multiplier et dont aucune n'est pleinement satisfaisante, ni complète. La multiplicité substantielle du fantastique-rhizome modifie la nature de l'hésitation — de binaire en polyvalente, et renforce ainsi son effet.

Parmi ces nœuds et points multiples du rhizome, il arrive qu'une trame soit brisée, conformément au principe de rupture assignifiante. Rappelons que Deleuze et Guattari reconnaissent deux types de ruptures: la rupture signifiante qui est une coupure séparant ou traversant la structure-racine, qui est un dispositif structural d'organisation typiquement homogène, et la structure assignifiante caractérisant le rhizome qui «peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes» (1980: 16). La rupture assignifiante désorganise la structure rhizomatique hétérogène pour la reconstituer plus tard : n'importe quel point rhizomatique peut être brisé et il peut recommencer et se reprendre à partir de sa disruption. Ainsi la rupture est l'événement de la différence, mais aussi de la connexion.

La structure d'*Hôpital Nord* est traversée par la rupture continue d'une de ses trames, à savoir d'un fil narratif lié à un patient mystérieux qui s'appelle Debronakaert. Analysons le phénomène en question dans les récits du volume. Le récit qui ouvre le recueil annonce la trame par son titre interrogatif — «Mais où est donc Debronakaert?»:

---

35 L'hésitation dans le fantastique classique entre ces deux ordres contradictoires (le réel et le surnaturel) nous fait penser à une paire d'oppositions typiquement binaires, au sens derridien.

La logique voudrait maintenant que Debronkaert, s'il était là, ralentisse à la vue de cette immense bâtisse [de l'hôpital Nord] en forme de cube parfait, dont l'étrangeté ne tient pas seulement à l'inhumanité de ses proportions mais à l'angoissante proportion de ses façades (1983: 15).

Le lecteur ne sait pas si un tel patient a été effectivement admis à l'hôpital. Les médecins de la commission consultative qui parlent de lui ne sont pas capables de dire quel est son aspect physique, de quoi il est malade et où il est actuellement: leurs avis à propos de Debronkaert ne concordent pas. La trame n'est pas de prime importance dans le récit, l'affaire de Debronkaert est mentionnée à l'occasion d'autres nœuds narratifs du texte, comme par exemple le fonctionnement et la structure de l'hôpital, la réunion de la commission médico-consultative, l'examen des cas d'autres patients admis à l'hôpital, etc.

Si l'on examine d'autres récits du volume sous l'angle de la présence du fil en question, il devient évident que cette trame apparaît et disparaît sans cesse, qu'elle reprend et se brise constamment. Illustrons le phénomène de rupture asignifiante à l'aide d'une fiche signalétique qui synthétise les présences et disparitions du thème dans tout le volume.

Récit	Présence de la trame et sa réalisation	Rupture de la trame (l'affaire Debronkaert n'est pas évoquée)
1. «Mais où est donc Debronkaert?»	+ La commission médico-consultative mentionne le cas d'un certain Debronkaert — l'homme-fantôme que personne ne connaît et dont personne ne sait rien.	
2. «Maladie d'amour»		+
3. «La noyé du casier 71»	+ À la morgue de l'hôpital Nord, il y a un casier vide avec le nom de Debronkaert sur l'étiquette.	
4. «Il faut opérer!»		+
5. «La mise en abîme de Gabriel Chadenas»		+
6. «L'homme qui fut soigné par un extraterrestre»		+

Récit	Présence de la trame et sa réalisation	Rupture de la trame (l'affaire Debronkaert n'est pas évoquée)
7. «J'peux pas tout faire!»	+ Dans la salle des ordinateurs, un des employés de l'hôpital Nord remarque «qu'une des machines crache une interminable bande d'imprimante ne portant qu'un nom: Lorimar Debronkaert (...)» (1983: 136).	
8. «Nuit de garde»	+ Un veilleur de nuit de l'hôpital Nord rencontre un des médecins qui cherche «un malade du nom de Dekronaert, ou Debronkurt» (1983: 155).	
9. «Une erreur de livraison»	+ Le narrateur téléphone au service des réclamations de la Cigogne et une voix lui demande s'il s'appelle Debronkaert.	
10. «Nacht und Nebel»		+
11. «L'opéré oublié»	+ Debronakert (si c'est effectivement lui parce que ce n'est pas sûr) essaye de fuir l'hôpital Nord en état de délitement. Les gens qu'il rencontre sur son chemin lui disent: «Vous êtes incurable, monsieur Debronkaert. (...) Seul l'hôpital Nord aurait pu vous soigner. Et il n'y a plus d'hôpital Nord» (1983: 248).	

Dans le volume examiné, la rupture asignifiante s'appuie à la fois sur le principe de désorganisation et celui de reconstitution. En tant qu'outil de non-sens et de désintégration, la trame en question se brise sans cesse, fuit par les lignes de déterritorialisation<sup>36</sup> du texte-rhizome, met en désordre l'intrigue et

36 Deleuze et Guattari comprennent par les lignes de déterritorialisation les lignes de fuites par lesquelles le texte-rhizome refuse toute forme de codification et d'assignation. Par contre, les lignes segmentaires du texte-rhizome sont celles qui l'organisent et qui le stratifient (1980: 32).

la rend encore plus chaotique et libre. Étant en même temps un dispositif de sens et de cohésion, le fil se reconstruit partiellement dans certains fragments du texte en (ré)créant ses lignes segmentaires. Ainsi, le fantastique-rhizome est constitué par la tension entre ses lignes de déterritorialisation et celles segmentaires, par le rapport entre une déségmentarisation, une déstructuration, et une segmentarité, une stratification.

En conséquence, le texte-rhizome n'est fait que de lignes (segmentaires et de fuites) qui forment la «carte et non pas calque» (1980: 20) —le principe de cartographie est la dernière règle qui gouverne le texte-rhizome. D'après ce principe, «un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structurel ou génératif» (1980: 20), c'est-à-dire qu'il ne constitue une reproduction imitative, un calque fidèle d'aucun modèle mimétique: «À l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas un objet de reproduction: ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre» (1980: 32). Le texte-rhizome ne reproduit rien, il est créé d'une expérience réelle sous l'influence de conditions dissimilaires. Le texte-rhizome est «une expérimentation en prise avec le réel» (1980: 32), il est une dimension et une invention du réel. En ce qui concerne le principe de cartographie, la question du réel demeure donc fondamentale.

Dans le recueil en question, le réel ne se réduit pas à une illusion mimétique comprise comme un simple calque, comme une imitation servile de la réalité.<sup>37</sup> Tout au contraire, cette forme particulière du réel néofantastique, que nous proposons d'appeler *le réel irréel*, constitue une expérimentation avec la mimésis.<sup>38</sup>

Le réel irréel est implicite: l'action d'*Hôpital Nord* se déroule dans une contemporanéité et une quotidienneté qui flottent dans l'indéterminé.<sup>39</sup> Il n'est donc pas possible de déterminer précisément le cadre spatio-temporel du recueil, comme c'était toujours possible dans le cas du fantastique-arbre. Pourtant, à l'aide des signes de la caractérisation indirecte<sup>40</sup> dispersés habilement dans tout le volume, il est évident qu'il s'agit d'une époque et d'un es-

37 Le réel explicite dans le fantastique-arbre calque, copie fidèlement la réalité sans la récréer, sans la réinventer. Dans l'incipit du texte arborescent, l'écrivain détermine sans aucune ambiguïté le cadre historique, géographique, sociologique à l'aide d'«informants» (Barthes, 1966), c'est-à-dire onomatopées, dates, toponymes qui servent à ancrer le fantastique à un cadre référentiel authentifiable et facilement reconnaissable par le lecteur.

38 Voir aussi à propos du réel dans le fantastique contemporain: Roas (2018: 3-21).

39 En parlant de ce type de textes, Michel Viegnes utilise le terme de la «fiction flottante» (2019: 34).

40 Il s'agit le plus souvent d'objets typiquement contemporains qui sont évoqués, comme téléphones portables, moyens de transports contemporains (voitures, avions, bus, métro, trains), autres objets liés à un progrès technologique (ordinateurs, imprimantes, outils médicaux), etc.

pace faisant le rhizome avec un réel contemporain qui n'est pas reproduit, mais réinventé. L'action du recueil se passe donc dans une grande ville contemporaine innommée<sup>41</sup> avec un «ensemble de voies, d'embranchements et de dérivations» qui «fait irrésistiblement penser au réseau sanguin de quelque gigantesque corpus posé à même la plaine. La ville en est le cœur, la banlieue, l'estomac, et l'hôpital en est les reins» (1983: 15). Cette réalité ressemble à la nôtre, mais elle ne l'est pas: elle est partiellement récréée à partir du réel connu, pourtant elle transfigure (c'est-à-dire qu'elle stéréotypise, abstrait et amplifie) certains de ses traits. D'un côté, cette forme du réel est donc suffisamment crédible pour être une toile de fond au sein de laquelle le surnaturel s'immisce, de l'autre, cette réalité, plongée dans l'implicite, aspatiale et atemporelle, revêt un aspect universel et symbolique qui renvoie aux contes.

Le réel irréel inquiète par sa banalité, qui se métamorphose inexplicablement en une étrangeté (au sens du terme freudien).<sup>42</sup> Conformément aux principes du nouveau fantastique reconnus par Andrevon, il faut que l'action se passe dans des lieux par excellence quotidiens, et l'hôpital est l'un d'eux. Sa description initiale est extrêmement détaillée et révèle des détails quotidiens, sans grande importance, concernant le fonctionnement et la structure de l'hôpital:

L'hôpital mesure cinquante mètres de haut sur autant de large (...). Les dix étages doubles dressés en plein ciel s'appuient sur cinq sous-sols (...). Au total donc, vingt-six niveaux avec le rez-de-chaussée, soit une superficie totale de deux cent cinquante mille mètres carrés (...). Le rez-de-chaussée abrite le hall, l'accueil, le complexe de distribution, le SAMU et la policlinique. (...) Une fois à l'intérieur [...] on s'avance vers le vaste comptoir d'accueil (...). On vous oriente vers l'un des seize services qui couvrent la totalité des malheurs humains. Bienvenue à l'hôpital (...). Huit cents médecins et chirurgiens y travaillent, ainsi que trois mille cinq centspanseuses, infirmières et infirmiers et deux mille deux cents aides-soignantes. Mais on ne compte pas le personnel administratif, les magasiniers et les cuisiniers, les chauffeurs, les garçons de laboratoire, et les gens du service entretien (1983: 16-17).

Progressivement, cet espace banal, familier se transforme en une zone d'étrangeté, ce qui est visible par exemple dans le fragment ci-dessous:

Les néons s'allument à tous les étages, et jettent de grandes lueurs verdâtres sur la campagne alentour. Bientôt, le bâtiment tout entier s'illumine, tel un joyau

41 La figure de la cité géante (*giant city*) est emblématique du néofantastique et de la science-fiction contemporaine.

42 Cf. l'inquiétante étrangeté de Freud (1988).

posé sur la boue. Tout en haut, noyée dans le brouillard de l'aube, une coupole luit d'un *éclat maléfique*. Il n'est pas interdit d'y voir le sommet d'un *crâne* dépassant d'un carton à chapeau<sup>43</sup> (1983 : 17).

L'hôpital y est présenté tel un monstre au crâne gigantesque, dont les yeux luisent d'un éclat maléfique. L'anthropomorphisation de l'espace familial permet son «insolitation» (Guiomar, 1957: 117), c'est-à-dire l'interprétation que le lecteur octroie au réel est métamorphosante — au fur et à mesure de la lecture, il lui semble que l'étrange hausse chaque élément de la mimésis et que le réel devient de plus en plus irréel.

Le principe de cartographie montre comment le fantastique-rhizome expérimente avec le réel en créant ses nouvelles formes et en rejetant son imitation plate au profit d'une opération transformationnelle.

#### 4. LES REMARQUES FINALES

«Le modèle rhizomatique s'oppose au modèle de l'arbre, comme la multiplicité à la hiérarchie, le multidimensionnel au dichotomique, le continu au discret, l'immanence à la transcendance, l'Orient à l'Occident» (Dournes, 1975: 369), la culminance homogène à la connexion hétérogène: l'arbre, archétypal de la réflexion occidentale, est vertical, unitaire et individuel tandis que le rhizome est horizontal, itératif et préindividuel. Notre application du modèle Deleuze-Guattari au fantastique confirme que le fantastique-rhizome s'oppose comme un modèle (différent, moderne) au fantastique-racine traditionnel. La connexion et la rupture contestent l'organisation et la réflexion, l'hétérogénéité et la multiplicité vont à l'encontre de l'analogie, la cartographie et la décalcomanie s'opposent à l'imitation. Ces deux modèles du fantastique, si différents qu'ils soient, n'entrent pas en dialogue, plutôt en une polémique s'appuyant sur la dichotomie.

Le fantastique-rhizome incarne la puissance de métamorphoser, de devenir, de subvertir, de ré/dé modeler. Selon la conception andrevonienne, ce fantastique nouveau devient une forme de manifeste, une machine de guerre contre la tradition occidentale du fantastique structuré, réfléchi, statique. Le fantastique rhizomatique n'invite pas à répéter sans cesse un seul modèle esthétique, comme le faisait le fantastique-arbre enraciné dans un contexte culturel et littéraire bien précis, avec une structure fixe, avec ses procédés répétitifs

43 C'est nous qui le soulignons.

que nous venons d'analyser. Tout au contraire, le fantastique-rhizome donne lieu à la prolifération des textes rhizomatiques, nomades s'appuyant sur un procès non-fini de différenciation, d'hétérogénéité et de multiplicité; le modèle rhizomatique «fait passer des intensités, il les produit ou les distribue dans un *spatium* lui-même intensif, inétendu» (1980: 189). Toutes les nouvelles du recueil *Hôpital Nord* échappent rhizomatiquement aux schémas d'analyse arborescents : elles rompent avec un raisonnement qui va du tronc aux branches de l'arbre selon un schéma causal et linéaire, pour lui substituer un mode de pensée qui n'a ni point originel ni extrémité finale, mais autant de connexions signifiantes, omnidirectionnelles et vivaces. Leur structure circulaire, construite en écho, met en abîme celle du recueil qui fait cercle sans début, ni fin.

Au cours de l'analyse, le fantastique rhizomatique se présente comme un agencement, une libre opération transformationnelle du réel renvoyant à la multiplicité d'éléments hétérogènes dotés d'une capacité de connexion entre eux. Grâce à sa structure plus libre, différenciée et par-là plus surprenante, le fantastique-rhizome répond sans aucun doute mieux aux besoins et à l'horizon d'attente de lecteurs modernes avides d'imprévisible. Le néofantastique favorise le rôle actif du lecteur dans le processus de l'interprétation: «Aucune entrée [dans une œuvre] n'a de privilège», «On entrera donc par n'importe quel bout» (Deleuze & Guattari, 1980: 189). Le fantastique rhizomatique «tient donc compte de l'acte de lecture, et fait de la réception une production active, une transformation véritable et une capture de l'œuvre» (1980: 189).

Le fantastique rhizomatique incarne un *perpetuum mobile* protéiforme de sens, de structures, d'interprétations, et c'est cette mobilité permanente qui lui assure sa pérennité et son succès auprès des lecteurs.

#### BIBLIOGRAPHIE

- ANDREYON, Jean-Pierre (1980): «Préface», dans Jean-Pierre Andreyon (dir.), *L'oreille contre les murs*, Denoël, Paris, pp. 7-12.
- ANDREYON, Jean-Pierre, & Philippe COUSIN (1983): *Hôpital Nord*, Denoël, Paris.
- BARTHES, Roland (1966): «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, pp. 1-27. <<https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>>
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique*, Larousse, Paris.
- BOZZETTO, Roger (2001): *Le fantastique dans tous ses états*, Presses de l'université de Provence, Aix-en-Provence.
- CAILLOIS, Roger (1958): *Anthologie du fantastique. 60 récits de terreur*, Éditions Club Français du Livre, Paris.



- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, Paris.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2013): *La Ballade du vieux marin et autres textes*, trad. J. Darras, Gallimard, Paris.
- DESCARTES, René (2008): «La philosophie se confond-elle avec la métaphysique?», *Philia - Clephi*, disponible sur <[http://philia.online.fr/txt/desc\\_022.php](http://philia.online.fr/txt/desc_022.php)> [05-05-2021].
- DELEUZE, Gilles, & Félix GUATTARI (1980): *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- DOURNES, Jacques (1975): «Compte rendu: Deleuze G. et Guattari F. — *Rhizome, introduction*», *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, vol. 22, n° 4, p. 369.
- DUcrozet, Pierre (2017): *L'Invention des corps*, Actes Sud, Paris.
- FINNÉ, Jacques (2010): «L'Explication», dans Valérie Tritter (dir.), *Encyclopédie du fantastique*, Ellipses, Paris, pp. 272-277.
- FREUD, Sigmund (1988): *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Fernand Cambon, Gallimard, Paris.
- GADOMSKA, Katarzyna (2012): *La Prose néofantastique d'expression française aux xxe et xxie siècles*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- GUIOMAR, Michel (1957): «L'insolite», *Revue d'Esthétique*, n° 2, pp. 113-144.
- KOMANDERA, Aleksandra (2010): *Le Conte insolite français au xxe siècle*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- LEYRIS, Raphaëlle (2017): «Le xxi<sup>e</sup> siècle selon Pierre Ducrozet», *Le Monde* (24 août), disponible en <[https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/08/24/le-xxie-siecle-selon-pierre-ducrozet\\_5175884\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/08/24/le-xxie-siecle-selon-pierre-ducrozet_5175884_3260.html)> [30-04-2021].
- MALRIEU, Joël (1992): *Le fantastique*, Hachette, Paris.
- MÉRIMÉE, Prosper (1996): «La Vénus d'Ille», dans Jacques Goimard & Roland Stragliati (ed), *La Grande anthologie du fantastique*, vol. II, Omnibus, Paris, pp. 390-418.
- MILLET, Gilbert, & Denis LABBÉ (2005): *Le fantastique*, Belin, Paris.
- PENZOLDT, Peter (1952): *The Supernatural in Fiction*, P. Nevill, Londres.
- ROAS, David (2018): *Behind the Frontiers of the Real: A Definition of the Fantastic*, Palgrave Macmillan, New York.
- SAYERS, Dorothy L. (1959): «Preface», dans Dorothy L. Sayers (ed.), *Great short stories of detection, mystery and horror*, V. Gollancz, Londres, pp. 9-33.
- SIMON, Claude (1969): *La Bataille de Pharsale*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris.
- TRITTER, Valérie (2001): *Le fantastique*, Ellipses, Paris.
- (2010): «Couleur(s)», dans Valérie Tritter (ed), *Encyclopédie du fantastique*, Ellipses, Paris, pp. 169-172.
- VAX, Louis (1965): *La séduction de l'étrange*, Presses Universitaires de France, Paris.
- VIEGNES, Michel (2019): *La Chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon.
- WANDZIOCH, Magdalena (2001): *Nouvelles fantastiques au xixe siècle: jeu avec la peur*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.