L'INTERTEXTE MÉDIATIQUE DANS LES RÉCITS FANTASTIQUES D'ANNE RICHTER ET DE CORINNA BILLE

Anca MURAR[1]

Abstract

The fantastic aesthetics combines the verbal and the figural within a unique substance that re-shapes the narrative space and transforms it into a multidimensional universe. This study outlines the nature of the relations between text and filmic or journalistic intertexts inserted in the structure of the fantastic novels, as well as of the metamorphosis experienced by the fantastic literature due to this affinity with media arts.

Keywords: fantastic, syncretism, intermediality, identity, otherness.

L'image est première et fascinante.
Elle localise le désir et l'exalte.

Anne Richter, *Olga et le catobarian*

À ses débuts, l'esthétique fantastique était essentiellement un art de raconter l'avènement du phénomène « étrange », à travers tout un cortège de revenants, de vampires, de loups-garous, censés semer la peur au cœur du lecteur. En perpétuelle métamorphose, le fantastique a puisé ensuite ses images au fantastique pictural[2] afin de donner forme à une diversité d'expériences existentielles. La littérature de l'étrange recourt désormais à des stratégies médiatiques en vue de manifester ce qui ne peut pas être directement perçu et avouer ainsi une expérience inavouable. Et toutes les fois que les mots se révèlent « trop petits » pour exprimer les mystères de l'être et du monde, l'image est appelée à figurer l'indicible, à saisir l'intensité d'une expérience autrement inexprimable : « L'image est première et fascinante. Elle localise le désir et l'exalte. »[3]

Si chez Anne Richter la description picturale est un miroir apte à refléter les mystères de l'être et du monde et à éclairer la voie de l'éternel devenir, on peut encore relever dans les récits fantastiques de la nouvelliste belge les éléments d'un discours journalistique qui, insérés dans la texture narrative, fonctionnent comme des agents « mutagènes » entraînant une reconstitution de la personne à partir de fondements médiologiques.

En ce sens, l'hypotexte journalistique glissé dans les pages de la nouvelle « *Lily'sday* » esquisse le succès d'un nouveau magazine qui finit par gagner l'adhésion de toutes les Bruxelloises : « Vous n'achetez pas le *Lily'sday* ? […] Prenez-le ! Vous ne le regretterez pas. Toutes les femmes l'adorent. »[4] Anne Richter incorpore au récit des

[1]Assistant Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.
[2] Voir Sophie Geoffroy, *Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction*, disponible sur : http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/fantastiquetheorie.pdf, p. 10, [consulté le 15 août 2012].
[3] Anne Richter, « Olga et le catobarian », dans *L'ange hurleur* et autres nouvelles, préface de Georges Thinès, avant-propos de Jean-Baptiste Baronian, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, p. 50.
[4] Anne Richter, *La Promenade du Grand Canal*, Bruxelles, Talus d'approche, « Littérature », 1995, p. 89.

BDD-A25192 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 06:12:40 UTC)

citations puisées au magazine dont « les gens ne peuvent plus se passer »[5] qui alternent avec des séquences renvoyant à la fois au « dispositif socio-communicationnel » du discours journalistique, ainsi qu'aux procédés de « la mise en scène énonciative »[6] :

> Sur la page de couverture, une fille à moitié nue, les seins couverts par une serviette de bain, écarquille d'un air stupéfait des yeux très bleus. Le sommaire du magazine s'inscrit en lettres rouges et blanches derrière son épaule gauche :
> « AMOUR : *six tests pour calculer votre capital de séduction. Pourquoi les hommes ont peur de s'engager. Vivre avec un fou du sexe : hui fois par nuit, ce n'est pas une vie.* CUISINE : *six recettes pour brochettes hawaïennes. Les menus minceur de Claudia Schiffer.* VACANCES : *du jupon qui tourne aux tubes latinos…* »[7]

L'intertexte de presse écrite tiré à « cette revue si jeune et si drôle dont tout le monde parle… »[8] interpelle le côté instinctif des lecteurs et sa visée principale est de séduire à travers des moyens stylistiques caractérisés par un subtil mélange d'agressivité et de voyeurisme.

Les références journalistiques se greffent sur le récit de vie de trois femmes appartenant à des générations différentes, ce qui fait possible l'élaboration d'un discours polyphonique sur la réception de la nouvelle revue, ainsi que la mise en évidence des mutations subies (ou non) par ces instances de réception :

> -Un nouveau magazine, dit Sido. Tout le monde le lit. Les gens ne peuvent plus s'en passer. […] Elle tient à la main un magazine à la couverture violemment colorée qu'elle lance devant moi […] :
> -Tiens, regarde ; c'est génial. […]
> Un bon conseil : achète-la cette revue ! C'est simple : sans *Lily'sday*, la vie est nulle !
>
> -Je vois, dis-je en feuilletant d'une main distraite le *Lily'sday*. […]
> « Comment peut-elle lire ces choses ? » […]
> « Pourquoi tient-elle tellement à s'abêtir ainsi ? »
>
> -Oh ! je n'ai plus besoin de tout cela, dit Maman avec une légère moue. Je me distrais autrement, maintenant. […]
> Et puis Sido m'a appris un truc. […]
> Elle me lit les articles de cette revue si jeune et si drôle dont tout le monde parle… Comment s'appelle-t-elle ? […]
> -Mais si ! C'est *Lily'sday*, ma chérie, dit Maman d'un air ravi.[9]

Si Sido et sa grand-mère font partie des lecteurs « séduits » par cette « machine médiatique » qu'est le magazine *Lily'sday*, le discours de la narratrice (la mère de Sido) éclaire une conscience allotopique qui dénonce les effets néfastes de cette culture

[5] *Ibid*., p. 88.
[6] Patrick Charaudeau, « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », dans *Semen, Énonciation et responsabilité dans les médias*, n° 22/2006, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales Littéraires », disponible sur : https://semen.revues.org/2793, [consulté le 20 février 2016].
[7] Anne Richter, *op. cit*., p. 88.
[8] *Ibid*., p. 97.
[9] *Ibid*., p. 88, 97.

BDD-A25192 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 06:12:40 UTC)

communautaire fondée sur l'hédonisme, la contagion, l'irrationalité, le consumérisme, et vue comme un vecteur d'abêtissement.

La transformation que subit la grand-mère de Sido souligne à la fois le changement d'un style de vie et la mutation produite lors de l'affirmation d'une nouvelle « unité mentale » reposant sur les valeurs du capitalisme occidental, au détriment d'une culture d'origine dont les normes sont désormais périmées :

> Pauvre Maman ! Si accrochée à son style de vie, ses habitudes, les conventions d'un monde révolu : on doit avoir quelqu'un pour servir à table, il faut faire nettoyer le linge fin au-dehors, on n'écoute chez soi que de la musique classique. Maman n'a jamais dépassé la découverte du jazz et encore, rien que les negro spirituals…
>
> Maman a-t-elle jamais pris le métro de sa vie ? Non […]. A-t-elle jamais lu une revue érotique ? Quelle horreur ! À sa génération, les femmes de bonne famille ignoraient ce genre de littérature.
>
> Maman porte une robe fleurie que je ne connais pas et son visage a changé : son visage ou… Est-ce possible ? Elle qui pendant des années, a gardé une coiffure très stricte, Maman si fière de ses bandeaux blancs comme neige, elle a coupé ses cheveux et les a teints en blond ! Elle paraît étrangement jeune, sous cette courte toison bouclée […].[10]

Tout en interpellant l'inconscient du lecteur, l'intertexte journalistique amène sur le devant de la scène un modèle esthétique entièrement construit et, à travers des stratégies de focalisation et de répétition, il arrive à annuler l'esprit critique du public qui n'a qu'une hâte : celle de s'identifier à la fille présente sur la page de couverture et de s'approprier ainsi les nouvelles valeurs proposées par l'instance énonciative.

Le penchant de Corinna Bille pour le figuratif, son désir d'accéder à un art intégral se poursuit avec l'insertion dans le récit fantastique du discours cinématographique dont les techniques permettent de mieux « faire voir » et d'intensifier ainsi l'effet de réel. Dans la nouvelle « Un amant qui n'a pas existé », les références filmiques interviennent afin de rendre l'instant pur de la vision, de restituer une sensation originelle que les mots n'arrivent pas à exprimer :

> Mais quelle soif ! […] J'ai heureusement […] à portée de main, quelques oranges sanguines. J'en prends une, j'arrache la pelure et j'y enfonce des dents de vampire ! – et j'en fais éclater les mille jets rougeâtres dans mon palais. Quels délices… Mais les oranges aiguisent la langue, donnent à mes papilles désir d'autre chose. Et le désaltèrement orgiaque recommence.[11]

Les commentaires en voix-off se trouvent en relation de complémentarité avec les séquences descriptives de l'héroïne, de sorte que le réel est appréhendé à la fois par la « monstration » des images issues du processus imaginatif et par l'« évocation » du discours porté par ces commentaires :

[10]*Ibid*., p. 87, 96.
[11]Corinna Bille, *Nouvelles et Petites Histoires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 87.

BDD-A25192 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 06:12:40 UTC)

> Alors en imagination […] elle se baigne dans des lacs et des torrents, elle boit à même les cascades […]. Et bien mieux : elle voit se pencher au-dessus d'elle, dans les ténèbres de sa chambre, douze, cinquante bouteilles de champagne qui l'éclaboussent.
>
> Voilà ce que voyait et pensait cette vieille femme, brave, un peu dévote, qui n'avait eu qu'un seul amant dans sa vie et pas d'enfant. […] Mais l'amant était un homme dur qui lui avait laissé de l'amour un souvenir si laid qu'elle n'avait pas voulu recommencer.[12]

La superposition des deux niveaux : celui de la diégèse, constitué des scénarios imaginaires reposant sur l'hyperbolisation des tendances pulsionnelles de M[lle] Elvire (cette soif immense révélant une déception amoureuse) et celui du discours filmique fondé sur une succession d'images défilant sur l'écran scriptural du récit finit par brouiller les limites entre le réel et l'imaginaire, d'autant plus que ce que l'imagination crée veut accéder au statut de réel.

Les commentaires extradiégétiques brisent la linéarité du récit et font possible le retour en arrière de l'héroïne, la remontée du temps qui marque l'installation d'Elvire dans l'intemporalité d'un univers à coordonnées affectives, constitué à la fois d'éléments réels et d'images issues du travail de l'imagination :

> Dans la chambre de Mlle Elvire, les cataractes et les armées de bouteilles de champagne ont disparu et une image toute nouvelle s'offre.
> Elle *voit* l'intérieur d'une maison aux boiseries bleu pâle […].
> L'atmosphère est paisible et ces images se déroulent avec la régularité d'un film.
> À présent Elvire se voit elle-même, à l'âge de quatre ans. […] Elle voit aussi celui qu'elle aurait pu aimer. Il a douze ans. C'est un des membres de cette raisonnable famille. (Mais a-t-il existé ?)[13]

Le logement dans cet entre-deux entraîne la mutation de l'héroïne, sa reconstitution à partir de la réciprocité créative de l'acte de voir, son existence est désormais redevable au regard d'autrui qui lui donne vie grâce à l'intervention du principe amoureux :

> Elvire est tombée comme un aérolithe au milieu d'eux. Avec une pointe d'orgueil, elle se sent *autre*. […] Elle est tombée d'une étoile dans cette chambre bleu ciel parce qu'il est là. […] Au bout d'un moment – mais il n'y a plus de temps – il l'a regardée.[14]

Finalement, ce récit hétérogène, fait de l'articulation de différentes modalités (texte, image, techniques cinématographiques) transforme l'espace narratif en un univers compensatoire qui rend possible la transcendance de la déception amoureuse à travers la contemplation à distance et cathartique des éléments redus visibles lors de l'expérimentation existentielle scripturale :

[12] *Ibid*., p. 87-88.
[13] *Ibid*., p. 89.
[14] *Ibid*., p. 90.

BDD-A25192 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 06:12:40 UTC)

> Il faut l'avouer, entre le film qui vient d'être décrit minutieusement et qui est clair, net, et le prochain il y a un entracte et, dans les ténèbres, d'autres images passent, vagues, fugitives, continuellement mouvantes, des visages, des corps se noyant sous une nappe de brouillard, des têtes de chouettes, des masques, des choses pourrissantes.[15]

Le lecteur est à la fois témoin de l'accomplissement d'un destin et participant au processus d'instauration du récit, ainsi qu'à l'affirmation du nouveau « monde » issu de la *poiesis* textuelle.

Si la visée des références filmiques renvoie notamment à un effet d'essentialisation et d'intensification, l'intertexte journalistique inséré dans la trame narrative se propose de répondre à « l'enjeu de crédibilité »[16], dans le but d'authentifier un événement autrement inexprimable. Dans la nouvelle « Les étangs de brume », un narrateur effacé derrière des constructions phrastiques à valeur impersonnelle se donne pour but de certifier l'existence d'êtres hybrides :

> On ne distingua, d'abord que les ombres à travers la brume, des ombres debout sur le plus vaste des étangs. On crut à un mirage, à des reflets, mais il y eut de la brise et alors on put voir nettement des jeunes garçons et des jeunes filles qui se baignaient. Ils se donnaient la main, se giclaient, plongeaient soudain. Ils nageaient très vite et dans tous les sens.[…]
> Mais on commençait à murmurer que leurs barbes et leurs longues chevelures n'étaient pas de vraies barbes ni de vrais cheveux, mais des lichens, des mousses et même des feuilles qu'on entendait bruire au passage.[17]

Le récit se présente d'ailleurs comme une succession de séquences descriptives et explicatives reposant sur l'emploi du pronom indéfini « on » (qui renvoie soit à un sujet expliquant indéterminé, soit à un « nous expansé » englobant locuteur et témoins) et des marques de modalisation (« On crut à un mirage […]. », L'« on crut un instant avoir rêvé […]. »[18]) qui révèle un premier pallier de l'hybridation du discours fantastique et de celui journalistique.

La nouvelle se sert des stratégies de la presse écrite (la focalisation, la répétition, la dramatisation, l'interrogation[19]) afin d'esquisser le portrait de ces créatures hybrides constituant un objet de fascination et de répulsion à la fois :

> D'où venaient ces garçons et ces filles toujours nus, aux corps qui bronzaient mal, gardant cette teinte un peu blafarde de la lune ? […]
> Mais ils avaient une telle beauté et semblaient avec tant de nonchalante inquiétude quêter le bonheur terrestre, que bien des curieux venus pour les maudire s'en retournaient médusés. « Le vent leur traverse la bouche !... » s'écriaient- ils. Le danger d'imitation s'accrut. Des jeunes gens de la ville les rejoignirent. On ne reconnut pas leurs visages. Les hautes autorités s'émurent et décidèrent de mettre fin à ce nouveau sabbat, plus nocif encore que l'ancien.
> *Les nymphes, les tribades, les faunes et les satyres sont revenus sur terre...* annonçaient les manchettes des journaux. *Sus à la jeunesse dévergondée !*titraient les feuilles locales.[20]

[15]*Ibid*., p. 91.
[16]Patrick Charaudeau, *op. cit*., https://semen.revues.org/2793.
[17]Corinna Bille, *op. cit*., p. 153, 154.
[18]*Ibid*., p. 153.
[19] Cf. Patrick Charaudeau, *op. cit*., https://semen.revues.org/2793.
[20]Corinna Bille, *op. cit*., p. 153, 155.

BDD-A25192 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 06:12:40 UTC)

La visée de crédibilité (« faire croire » : *« Les nymphes, les tribades, les faunes et les satyres sont revenus sur terre...* ») glisse vers une intention de persuasion (« faire faire » : *« Sus à la jeunesse dévergondée !* »), concrétisée en un appel aux sauveteurs officiels (les notables et la gendarmerie) pour capturer les êtres élémentaires (« ces débauchés ») qui menacent de pervertir les jeunes de la ville. L'action des autorités reste pourtant sans finalité, car les créatures sont indestructibles et le récit finit par plonger dans l'incertitude initiale et laisser le lecteur en proie à une « fascination ensorcelante »[21] (« -Nous sommes morts depuis longtemps. Mais vos enfants mangeront des raisins verts et nous ressusciterons. »[22]), qu'il peut pourtant « purger »[23] grâce à l'expérience scripturale.

Aussi peut-on conclure que dans les récits fantastiques analysés, l'intertexte médiatique crée un medium polymorphe par l'intermédiaire d'un subtil mélange de techniques picturales, de stratégies journalistiques et de procédés filmiques. En résulte un « fantastique intermédial »[24] qui révèle les fissures de la machinerie sociale et implique l'imaginaire du lecteur dans un processus d'édification d'une identité métamorphique à travers l'épreuve de l'altérité.

Bibliographie :

BILLE, Corinna, *Nouvelles et Petites Histoires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick, « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », dans *Semen*, *Énonciation et responsabilité dans les médias*, n° 22/2006, coordonné par Alain Rabatel et Andrée Chauvin –Vileno, Presses Universitaires de Franche - Comté, coll. « Annales Littéraires », disponible sur: https://semen.revues.org/2793, [consulté le 20 février 2016].

GEOFFROY, Sophie, *Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction*, disponible sur: http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/fantastiquetheorie.pdf, [consulté le 15 août 2012].

RICHTER, Anne, *La Promenade du Grand Canal*, Bruxelles, Talus d'approche, «Littérature», 1995.

RICHTER, Anne, *L'ange hurleuret autres nouvelles*, préface de Georges Thinès, avant-propos de Jean-Baptiste Baronian, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008.

[21]Patrick Charaudeau, *op. cit.*, https://semen.revues.org/2793.
[22]Corinna Bille, *op. cit.*, p. 157.
[23]Patrick Charaudeau, *op. cit.*, https://semen.revues.org/2793.
[24] Sophie Geoffroy, *Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction*, disponible sur : http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/fantastiquetheorie.pdf, p. 10, consulté le 15 août 2012.

BDD-A25192 © 2016 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 06:12:40 UTC)