B
20.5
UL
2003
B438
C.2

Martin Bellefeuille

Émotion esthétique et littérature fantastique

Thèse
présentée
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

Novembre 2003

© Martin Bellefeuille, 2003

BIBLIOTHÈQUE
UNIVERSITÉ LAVAL

Résumé

Cette thèse de doctorat propose une définition de la littérature fantastique reposant sur les notions d'épouvante et de surnaturel. Il a semblé nécessaire de considérer le fantastique littéraire à travers ces deux éléments puisqu'ils permettent de représenter adéquatement *l'émotion esthétique*. En effet, cette étude centre son approche sur une théorie de la littérature qui conçoit le récit comme sentiment *par procuration*.

Ce n'est donc pas le sentiment réel qui se profile à l'intérieur du récit mais bien une émotion esthétique qui fait d'un sentiment désagréable, dans la réalité, un objet de jouissance esthétique. Cette thèse s'est donc attardée à comprendre en quoi le récit fantastique se différencie des genres parallèles (le merveilleux, l'horreur, le policier, etc.) et de quelle manière la notion d'épouvante surnaturelle se rapproche du *tremendum*. C'est également à travers une étude historique du récit que l'on a pu concevoir le fantastique comme un type de sentiment qui se retrouvait, entre autres, dans les anciens contes et légendes.

En définitive, le fantastique exemplifie la notion d'émotion esthétique littéraire en ce qu'il *représente* une peur surnaturelle qui, bien qu'elle se rapproche du *tremendum*, ne le manifeste pas effectivement. L'émotion esthétique se rapporte donc à une part de l'imaginaire qui n'est ni substitut du réel, ni simple représentation : elle est une fonction particulière et indépendante de l'imaginaire.

Table des matières

Introduction.....1

Chapitre I : Littérature et genre littéraire

1.1 Définition générale de la notion de littérature.....14

1.2 Littérature et genre littéraire.....25

1.3 Le récit comme plaisir par procuration.....30

1.4 Conclusions de la section littérature.....39

Chapitre II : Histoire de la littérature fantastique

2.1 Premières considérations sur la notion de fantastique.....45

2.2 Historique de la littérature fantastique : les racines du genre.....51

2.3 La «naissance» du fantastique : 17e et 18e siècles.....60

2.4 Classicisme et Lumières.....63

2.5 Le romantisme.....66

2.6 Le goût du réalisme.....69

2.7 Le fantastique moderne.....70

2.8 Conclusion concernant l'origine du fantastique.....73

Chapitre III : Mythes, légendes, fictions et leurs rapports avec le fantastique

3.1 Des distinctions majeures entre mythes, légendes et fictions.....79

3.2 Peur et surnaturel : le *tremendum*.....89

3.3 Du mythe, du légendaire et de la fiction en rapport avec le fantastique.....100

3.4 Conclusions quant au mythe, à la légende et à la fiction fantastique dans l'optique du *tremendum*.....111

Chapitre IV : Les genres voisins du fantastique

4.1 Précisions et distinctions préliminaires.....117
4.2.1 Le genre merveilleux et le genre fantastique.....122
4.2.2 Distinctions quant aux différents types de merveilleux.....129
4.2.3 Exemples de la distinction entre fantastique et merveilleux.....134
4.3.1 Distinctions entre le genre science-fiction et le genre fantastique.....137
4.3.2 Exemples de la distinction entre science-fiction et fantastique.....143
4.4.1 Distinctions entre le genre policier, d'autres genres et le fantastique.....146
4.4.2 Le genre horreur et le fantastique.....149
4.4.3 Le genre fantastique et le genre tragique ou dramatique.....150
4.4.4 Exemples de la distinction entre tragique et fantastique.....152
4.4.5 Distinctions entre le conte moralisateur et le fantastique.....153
4.5 Conclusion quant aux distinctions entre le fantastique
et les genres parallèles.....154

Chapitre V : De quelques remarques et critiques à propos des principales hypothèses relatives à la littérature fantastique

5.1 Remarques préliminaires.....159
5.2.1 Présentation de la théorie de l'hésitation de Todorov.....161
5.2.2 L'hésitation comme sentiment.....162
5.2.3 L'hésitation et le contexte fantastique.....165
5.2.4 La thèse todorovienne et l'hypothèse du *tremendum* esthétique.....167
5.3.1 Les différentes positions par rapport au scandale dans la littérature
fantastique.....169
5.3.2 Commentaires et critiques concernant le fantastique comme rupture.....174
5.3.3 La rupture, le scandale de la raison et le *tremendum*.....177
5.4.1 Théorie établissant le fantastique comme effet littéraire.....178
5.4.2 Critique de la théorie de Bouvet.....184
5.4.3 Des rapports entre le *tremendum* et la thèse de Bouvet.....186

5.5.1 Le fantastique comme expression de thèmes et d'archétypes.....188
5.5.2 Psychanalyse et littérature fantastique.....192
5.5.3 Des rapports entre les archétypes et le *tremendum*.....196
5.6.1 Le fantastique comme résurgence du sacré.....198
5.6.2 Présentation de la position de Fabre.....200
5.6.3 Critique de la position de Fabre.....204
5.6.4 Conclusion à l'égard de l'hypothèse de Fabre.....208
5.7. Conclusion quant aux différentes critiques du chapitre V.....209

Chapitre VI : De la fiction fantastique

6.1 Le mythe et la fiction : les fonctions organisatrices du rêve.....216
6.2 La rêverie comme fondement de la fiction fantastique.....222

Conclusion.....230

Bibliographie.....235

Introduction

> Le rapport du fantastique à la philosophie devrait être poursuivi. Déjà L. Vax l'avait entamé et Charreyre-Méjean le poursuit dans une optique différente, celle d'une approche matérialiste de *l'effet fantastique*. [...] Cette «émotion fantastique», dimension spécifique d'un rapport au monde, comment l'aborder dans des domaines différents de la fiction littéraire narrative ? Ne pouvait-on déjà la trouver à l'œuvre bien avant l'invention du «genre littéraire fantastique» ?
>
> Roger Bozetto, *Territoires des fantastiques*.

Aussi loin que l'on puisse remonter sur les traces de l'humanité, il apparaît que l'être humain a continuellement entretenu des rapports étroits avec l'au-delà et le surnaturel, c'est-à-dire avec ce qui, à proprement parler, n'appartient pas au domaine des lois «naturelles». Les religions, les croyances et les fictions regorgent de dieux et de démons, de merveilles et de terreurs tapis non seulement aux confins du monde connu, mais également au sein même des demeures humaines. Ainsi, l'Épopée de Gilgamesh, qui remonterait à des millénaires avant Jésus-Christ, raconte l'histoire prodigieuse du roi d'Ourouk dans sa quête de l'immortalité. Les Sagas scandinaves relatent les récits extraordinaires de dieux et demi-dieux s'affrontant jusqu'à la fin des temps : l'âge de Ragnarok. Apulée et Pétrone ont émerveillé des générations de lecteurs par leurs récits extraordinaires. On peut de cette façon remonter, à travers les écrits qui nous sont parvenus, jusqu'aux limites de l'humanité où pullulent les récits à caractère surnaturel. Mais, plus intéressant encore est-il de constater que la plupart d'entre eux

proviennent d'une tradition orale qui recule bien plus loin dans le temps. En effet, plusieurs domaines de recherche, tels par exemple l'ethnologie et l'anthropologie, s'accordent pour dire que les documents écrits ou matériels révèlent habituellement la trace d'une culture orale antérieure. Par exemple, Mircéa Éliade affirme :

> Les traditions mythologiques du Proche-Orient et de l'Inde ont été soigneusement réinterprétées et élaborées par les théologiens et les ritualistes respectifs. Non, certes, que 1) ces Grandes Mythologies aient perdu leur «substance mythique» et ne soient plus que des «littératures», ou 2) que les traditions mythologiques des sociétés archaïques n'aient pas été remaniées par des prêtres et des bardes. Tout comme les Grandes Mythologies qui ont fini par se transmettre par des textes écrits, les mythologies «primitives», que les premiers voyageurs, missionnaires et ethnographes ont connues au stade oral, ont une «histoire»[1].

De cette manière, aussi loin que peut porter notre regard, l'univers de l'être humain apparaît saturé de récits et de légendes où s'immiscent des êtres malfaisants et bienfaisants venus (ou revenus) du monde de l'au-delà, auquel l'humanité rêve et aspire.

C'est à une certaine facette de cette relation entre l'être humain et le surnaturel que cette thèse de doctorat aimerait s'attarder, plus particulièrement à ce que l'on appelle familièrement *le sacré*. Toutefois, il convient dès maintenant de préciser ce que sous-entendra cette relation, puisque le sacré dissimule une foule de définitions parfois plus ou moins compatibles entre elles. Premièrement, cette thèse ne s'attardera pas — ou seulement à titre de référence — au fait religieux proprement dit, en quel cas il aurait mieux valu s'engager dans la rédaction d'une étude en théologie ou en philosophie de la religion. En effet, il convient de comprendre la différence fondamentale entre le religieux, qui comporte une forte charge émotive relative au vécu de l'être humain en relation avec le sacré

(«religion» est ici à entendre au sens de *religare*, c'est-à-dire comme élément reliant le monde des êtres humains avec celui de Dieu), et une vision du monde qui s'attarde, par l'esthétique, à la rêverie et aux fantasmes. On comprend donc que le sacré

> apparaît d'abord comme un sentiment immédiat, une émotion vive, qui introduisent dans le Moi une sorte d'énergie spirituelle intense. Il ne s'agit cependant pas d'un sentiment isolé et spécifique, mais plutôt d'une gamme d'émotions et d'expériences qui toutes trahissent un ébranlement profond de l'être et entraînent une prise de conscience d'une relation, d'une dépendance même, à quelque chose d'extérieur, mais supérieur, à nous[2].

On constate que ce sentiment appartient en propre à une expérience que nous ne saurions décrire de manière approfondie et encore moins commenter ou critiquer dans le cadre d'une thèse sur la littérature fantastique. Car, si des liens étroits ont pu être tissés entre esthétique et religion, il faut tout de même constater qu'on ne peut impunément, et de manière inconsidérée, réunir ces deux notions sans établir les distinctions importantes qui s'imposent. Inutile cependant de précipiter les événements, puisqu'on s'attardera plus amplement aux différences entre ces deux éléments dans le chapitre III. À cette étape, sera explicitée la différence fondamentale entre trois niveaux de réaction face aux récits surnaturels : 1) le fictif (où l'on ne croit pas du tout au récit, ce dernier n'existant en majeure partie que pour le plaisir de l'auditeur) ; 2) le légendaire (où se mélangent le faux et le vrai, constituant l'ensemble des croyances d'une communauté) ; 3) le mythique (explicitant de manière imagée et symbolique les causes et le sens du monde des êtres humains et des dieux, ce qui en fait, en ce sens, une «histoire vraie», contrairement au récit de fiction). On remarque donc que c'est d'une relation ambiguë vis-à-vis du surnaturel que nous aurons à discuter puisque, d'un côté, l'inconnu et l'extraordinaire peuvent appartenir à un récit fondateur d'une importance primordiale pour la cohésion de la société (récit mythique) tandis qu'à

l'autre extrême le rapport avec le surnaturel se forme sous un mode qui s'apparente au ludique. Comme il sera précisé, c'est un lien avec le surnaturel *vécu* que nous constatons dans le domaine religieux, tandis que le récit fictif ne tente pas d'établir ce genre de rapports[3]. Remarquons ici que si la relation au sacré existe, d'une certaine façon, à travers ces trois niveaux (mythique, légendaire et fictif), elle ne se rencontre pleinement que dans le récit à caractère mythique. Car si le légendaire et le fictif font parfois état de certaines structures déformées ou affaiblies qui s'apparentent au sacré, il est impossible d'affirmer qu'elles correspondent aux même exigences d'explications causales que le mythe.

Précisons pour l'instant l'hypothèse qui servira de pierre angulaire à cette étude ainsi que le trajet menant à sa réalisation. Nous voulons découvrir ce qu'est la littérature fantastique, dans sa manifestation et sa réception. Il faudra donc nous attarder à en saisir les composants principaux, tant par ce que les théoriciens en ont dit qu'à travers les comparaisons possibles avec les genres littéraires qui s'en approchent, c'est-à-dire la littérature de science-fiction, le récit et le conte merveilleux, l'histoire d'horreur, le roman policier, etc. Entre autres, il faudra comprendre ce qui qualifie la littérature fantastique, ce qui lui appartient en propre par rapport aux genres limitrophes. Il sera également nécessaire, au cours du chapitre II, de comprendre si la littérature fantastique appartient à une catégorie de récits qui ont existé depuis le début de l'histoire humaine ou si elle n'est qu'une création reposant sur des facteurs intrinsèques à la pensée moderne.

Pour ce faire nous aborderons, au chapitre I, la littérature en tant que manifestation de l'imaginaire à travers le récit fictionnel. Il s'agira de distinguer les différentes définitions qu'on lui attribue afin de saisir sous laquelle de ces approches la littérature fantastique se comprendrait le plus adéquatement. Entre autres, il sera question de la littérature comme cohérence interne obéissant à des

impératifs de l'imaginaire qui, bien que subjectifs, n'en continuent pas moins de respecter un certain ordre vis-à-vis de l'œuvre littéraire. À ce propos, il serait bon de souligner que, si la littérature est au cœur du débat, cela n'empêchera pas d'effectuer, avec raison, des rapprochements entre le fantastique littéraire et d'autres formes d'expression qui véhiculent le même type d'histoires (par exemple, le cinéma).

Par la suite, il sera indispensable de comprendre la notion de genre en littérature. Il faudra en effet déterminer les raisons d'existence d'un genre au sein de la littérature et les caractéristiques qui permettent d'intégrer certains types d'écrits à une classe tandis que d'autres formes ne peuvent jouir d'une pareille reconnaissance. Enfin, il faudra comprendre de quelle manière le genre littéraire conditionne la création d'œuvres écrites originales et en quoi il modifie les perceptions que les lecteurs, les maisons d'éditions et les auteurs peuvent avoir d'un type littéraire donné.

Nous aborderons ensuite, dans le deuxième chapitre de ce travail, le point majeur de l'étude : la littérature fantastique. Après avoir défini sous quelles approches on pouvait concevoir la littérature et les nombreuses variétés qui en font partie, il faudra voir de quelle manière le fantastique constitue une classe propre et, si cela est possible, comment on peut le qualifier : premièrement, dans ce qu'il a de particulier et, deuxièmement, par rapport aux différences qui, vis-à-vis des autres genres, le caractérisent en propre. Il sera donc bon d'embrasser un large horizon dans notre exposé concernant la naissance de la littérature fantastique. Cette rétrospective succincte servira à comprendre ses racines historiques, mais également à approfondir notre hypothèse en élargissant la conception traditionnelle du fantastique au-delà de la littérature elle-même, jusque dans la

tradition orale, et donc, à dégager un certain «type» qui appartiendrait en propre au fantastique (et à d'autres genres proches, le merveilleux par exemple).

Il faut donc comprendre que la façon dont est envisagé notre sujet concerne à la fois le genre littéraire et le fantastique comme catégorie sinon mentale, à tout le moins émotionnelle, puisqu'il s'associe à la représentation «esthétisée» d'un sentiment particulier (le *tremendum*, comme on le verra plus tard). Ainsi, bien qu'il ne constitue pas en lui-même un archétype ou un a priori (même si Freud l'apparente à *l'inquiétante étrangeté* comme organisation psychologique), le fantastique se rapproche de telles structures. C'est pourquoi nous montrerons que les formes du récit fantastique se sont modifiées, non seulement par le passage du récit oral à la littérature, mais également par les nouvelles exigences du monde moderne. En fait, nous tenterons de voir si ce que l'on appelle fantastique (en particulier depuis le milieu du XIXe siècle) ne serait pas une nouvelle interprétation d'une longue tradition qui appartient à une catégorie de récits de fiction communément appelés *récits d'épouvante surnaturelle.* Il faudra évidemment énoncer nos suppositions en ce qui concerne le fantastique pour ensuite constater à travers les textes des théoriciens et des auteurs eux-mêmes si, oui ou non, il est raisonnable de s'engager dans une telle voie.

L'hypothèse centrale, donc, se présente comme suit : il est cohérent d'admettre que la littérature (ou en tout cas la littérature sous l'une de ses formes, celle du récit de fiction), en tant que formulation d'un sentiment esthétique, vise à procurer un plaisir particulier à un auditeur. En ce sens, même les émotions à prime abord désagréables (la peur, la tristesse, l'angoisse, etc.) peuvent se transformer, à travers la procuration narrative, en un plaisir ressenti réel. Si on admet cette première hypothèse, il est alors possible d'effectuer un rapprochement entre le vécu de l'être humain quant aux manifestations (réelles ou non) du surnaturel, et les récits

fictifs (à ne pas confondre avec les récits mythiques) qui traitent de ces mêmes manifestations. Si l'on s'en tient à la définition globale de Rudolf Otto à l'égard des forces surnaturelles (qu'il appelle plus précisément le *sacré*), il est possible de constater que ces dernières se manifestent à travers deux axes majeurs connus sous les appellations de *fascinans* et de *tremendum*, c'est-à-dire, dans le premier cas, d'un émerveillement extatique face aux pouvoirs de la surnature et, selon la seconde notion, d'une terreur impuissante face à ces même forces. Si on établit un rapprochement entre cette structure et les récits à caractère surnaturel, il sera alors possible de superposer le premier au deuxième de manière à créer deux pôles principaux qui seraient d'une part l'émerveillement (correspondant au *fascinans*) et de l'autre, la terreur ou l'angoisse (correspondant au *tremendum*). Selon cette hypothèse, la seconde catégorie correspondrait à la littérature fantastique, c'est-à-dire à un type de récits de fiction qui décrit une attitude d'angoisse et de terreur face à la surnature dans le but de procurer un plaisir émotionnel. Cependant, cette démarche ne vise pas à démontrer un lien nécessaire entre le sacré et les récits de fiction surnaturelle. L'analyse de Otto ne servira qu'à établir un rapprochement entre le *fascinans-tremendum* et la manière dont ces derniers sont interprétés à travers la littérature. D'ailleurs, comme le précisera la section 3.1, il n'est pas possible d'associer la fiction et ce qui appartient au mythique ou au religieux :

> Pareillement, les Cheerokees font la distinction entre les mythes sacrés (cosmogonie, création des astres, origine de la mort) et les histoires profanes, qui expliquent, par exemple, certaines curiosités anatomiques ou physiologiques des animaux. On retrouve la même distinction en Afrique : les Héréros estiment que les histoires qui racontent les commencements des différents groupes de la tribu sont vraies, parce qu'elles rapportent des faits qui ont eu lieu réellement, tandis que les contes plus ou moins comiques n'ont aucune base[4].

Comme on le voit, une distinction majeure existe entre les deux types de démarches, et il ne faut pas assimiler le fait littéraire à un ensemble homogène incluant les mythes, les histoires religieuses, etc. Dans le cadre de cette étude, il apparaît que le récit de nature esthétique se comprend de manière adéquate à travers la notion de plaisir par procuration. C'est pourquoi il est possible de saisir ce qui spécifie chaque catégorie de récits par son appartenance à un mode émotionnel. Il apparaît intéressant, à l'intérieur de ce cadre, de rapprocher le *fascinans* et le *tremendum* des récits de fiction surnaturelle dans la mesure où il est possible d'établir une parenté directe entre les deux axes du sacré de Otto et les deux pôles du récit de fiction surnaturelle, soit le fantastique (*tremendum*) et le merveilleux (*fascinans*)[5].

Évidemment, pour appuyer une telle hypothèse, il faudra démontrer que le *fascinans* et le *tremendum* ont existé dans les récits de fiction surnaturelle de toutes les époques. Voilà pourquoi il sera nécessaire d'établir l'existence d'une lignée de récits à caractère fantastique qui, bien qu'ils divergent nécessairement selon les époques et les mentalités (puisque les croyances et les mythes se transforment, le surnaturel et ce qui est considéré comme tel ne sera pas semblable d'une époque à l'autre), n'en demeurent pas moins marqués par deux facteurs imperturbables : le surnaturel et la peur. Il sera impératif, entre autres choses, de comprendre ce qui constitue les croyances d'une époque, les liens entre l'être humain et le surnaturel, de même qu'une juste appréciation des trois niveaux de compréhension, c'est-à-dire le fictionnel, le légendaire et le mythique. Il sera de cette façon possible de montrer que le passage d'un certain régime d'idée à un autre (de la croyance en Dieu à la montée de la rationalité des Lumières, par exemple) ou que la transformation du médium lui-même (passage de l'oral à l'écrit) viennent altérer la façon dont se manifestent les récits d'effroi surnaturel. Cette distinction entre les diverses notions de croyance, de fiction et de légendaire revêtira un caractère des plus importants pour le reste de l'étude, puisqu'elle déterminera ce qui permet,

selon les exigences d'une époque, d'établir ce qui appartient au récit de fiction, au légendaire ou à l'explication causale du monde (que l'on appellera la plupart du temps «récits mythiques»). Puisqu'il est question d'épouvante, il faudra préciser ce que l'on entend par ce terme puisqu'il existe des différences majeures entre, par exemple, la peur, réaction déterminée à l'encontre d'un objet précis, et l'angoisse, qui relève plutôt d'un sentiment diffus de crainte et d'appréhension.

Afin de démontrer la justesse de notre hypothèse, il faudra poursuivre cette étude en faisant appel à une distinction entre le fantastique et les genres littéraires limitrophes. Il faudra également exposer la façon dont le fantastique se démarque de son plus proche parent, le merveilleux. Par la suite, seront distinguées certaines catégories littéraires qu'on a pu confondre avec le fantastique : le genre policier, l'héroïc-fantasy, l'horreur, voire la tragédie et le conte philosophique.

Finalement, dans le chapitre V, il sera nécessaire de confronter notre hypothèse avec les analyses de certains théoriciens en ce qui a trait à la littérature fantastique. Entre autres, il faudra s'attarder à l'approche todorovienne et, surtout, à sa célèbre notion d'hésitation comme point fondateur du fantastique. Par la suite, nous tenterons de comprendre si ce dernier peut s'assimiler à cette fameuse faille dans la réalité, à cette rupture d'avec le réel dont parlent entre autres Roger Caillois, Louis Vax et tout particulièrement Irène Bessière. Dans un troisième temps, il sera important de s'attarder à la conception de Bouvet, qui fait du fantastique un moment littéraire basé sur un vide esthétique impossible à combler et qui créerait, un plaisir esthétique assimilable au fantastique. Quatrièmement, nous nous pencherons sur la définition que l'on retrouve, bien que sous des appellations diverses, chez Caillois, Penzoltd et Stragliatti, du fantastique comme un représentant archétypal de la peur à travers des figures plus ou moins universelles issues des zones obscures de l'esprit et de l'inconscient. Il faudra donc

universelles issues des zones obscures de l'esprit et de l'inconscient. Il faudra donc voir si les figures et les thèmes que l'on accorde au fantastique suffisent à définir celui-ci en tant que genre littéraire. Enfin, nous aborderons en dernier lieu l'hypothèse intéressante de Fabre, pour qui le fantastique est avant tout la manifestation d'un malaise de l'être humain face à une spiritualité et à un sacré qui ont perdu toute valeur et qui pourraient se raviver à travers les récits fictionnels du merveilleux et du fantastique. Nous tenterons de voir dans quelle mesure son point de vue est à la fois proche et éloigné du nôtre. La conclusion portera ensuite brièvement sur les données essentielles qui se seront dégagées de cette étude des divers points de vue théoriques sur le fantastique[6].

Bien entendu, des éléments secondaires seront examinés tout au long du chapitre V, mais il n'est pas utile pour le moment de les aborder plus en détail. Simplement, il est bon de souligner que ces approches du fantastique seront envisagées avec un regard critique : nous tenterons de voir en quoi les hypothèses de ces théoriciens peuvent judicieusement décrire la littérature fantastique et seulement elle. Car certaines tentatives de description valent pour un trop large champ d'étude, ou, à l'inverse, pour un terrain de recherche si restreint qu'il finit par ne couvrir qu'un corpus de quelques œuvres. En fait, il faudra évaluer si les diverses approches décrivent avec efficacité le fait fantastique et non un concept trop large dans lequel on pourrait introduire des genres parfois forts différents, par exemple le merveilleux, auquel on associe maladroitement le fantastique. Mais nous reviendrons plus en détail sur ces questions, non seulement dans la discussion à propos du fantastique proprement dit au chapitre V, mais également dans la partie portant sur le genre littéraire au chapitre I. Enfin, se préciseront quelques conclusions sommaires en fin d'étude afin, notamment, de voir si notre hypothèse de départ résiste à la comparaison avec les thèses des théoriciens du fantastique et s'il est possible de passer à une conclusion, sinon finale, à tout le moins satisfaisante dans le cadre de cette étude.

Dans la dernière partie, nous intégrerons certaines de nos conclusions à une perspective plus large englobant les points les plus déterminants et éclairants des théories du fantastique. Notamment, nous envisagerons celui-ci sous l'angle de l'imaginaire comme un facteur de récupération des grandes croyances, non pas pour en revaloriser les différents constituants religieux ou sacrés, mais plutôt comme manifestation du caractère fantaisiste de l'esprit qui s'exprime librement à travers le plaisir de la création. Car, si on ne peut établir un rapprochement direct entre le religieux et le fantastique (puisqu'il existe une différence fondamentale entre les récits mythiques, qui se rapportent au religieux, et les récits de fiction, qui ne prévalent que pour eux-mêmes), il ne faut néanmoins pas se résoudre à considérer le fantastique comme une forme appauvrie du religieux. Il faudrait sans doute l'appréhender comme quelque chose d'autre, qui manifeste un aspect différent de l'esprit humain, même s'il utilise parfois les mêmes figures thématiques que le récit mythique.

Il n'a pas semblé nécessaire, au cours de cette introduction, d'effectuer une tentative qui aurait rapproché la philosophie et la littérature. On notera, en épigraphe, le mot de Roger Bozetto, qui accorde une importance certaine à ce rapprochement entre philosophie et littérature fantastique. De son côté, Louis Vax a sans nul doute démontré le sérieux d'une telle entreprise en étudiant le phénomène fantastique sous l'angle de la phénoménologie. On pourrait, à travers l'approche basée sur la description d'un certain sentiment qui s'apparenterait au fantastique, établir un rapprochement entre notre entreprise et celle de Vax. Cependant, il ne s'agit pas de constituer une nouvelle phénoménologie esthétique du fantastique. Pour constater la pertinence de notre travail, il faut d'abord et avant tout se référer au concept général d'esthétique tel que le décrit Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* : «On appelle en particulier *Émotion esthétique* un certain état *sui generis*, analogue au plaisir, à l'agrément [...]

mais qui ne se confond avec aucun de ceux-ci, et dont l'analyse est l'objet de l'*esthétique*[7]». C'est dans cette optique que nous aborderons notre étude sur la littérature fantastique qui, on le constatera, se concentrera sur la notion de fantastique en littérature, mais afin d'en dégager une théorie plus large qui intéresserait l'esthétique dans son ensemble. Car si nous ne voulons pas englober dans notre définition ce qui relèverait de *l'Art* en général, il demeure cependant possible de conceptualiser ce qui appartiendrait en propre à la littérature par une compréhension de ce qui constitue la *fantasticité* d'un texte, bref, de cerner ce que serait l'émotion esthétique du fantastique afin de comprendre plus globalement ce que cette dernière pourrait signifier pour la littérature dans son ensemble.

Il ne nous reste qu'à souhaiter que les arguments et les conclusions qui ponctueront ce travail sauront satisfaire aux exigences d'un tel type d'exercice. Quant à l'intérêt que représente le fantastique, il va sans dire qu'une large part des œuvres de la littérature, du cinéma et de certains autres médiums artistiques (la bande dessinée par exemple) n'ont de cesse de nous rappeler que nos rêves enfouis, notre goût du mystère et de l'indicible constituent une part incontournable de notre imaginaire et du statut d'être humain qui en découle.

Notes

1) Mircéa Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

2) Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, Paris, PUF, 1981, p. 10.

3) Disons seulement pour l'instant que le récit de fiction vise plutôt une approche «par procuration», faisant d'une émotion «imaginée» un sentiment effectif.

4) Mircéa Éliade, *op. cit.*, p. 21.

5) Soulignons dès maintenant le rapprochement à établir entre *fascinans* et merveilleux de même qu'entre *tremendum* et fantastique. La notion de *fascinans* implique une attirance vis-à-vis du divin et du surnaturel (comme le merveilleux littéraire manifeste un surnaturel «bénéfique»). Le *tremendum,* quant à lui, se rapporte au fantastique en ce qu'il représente une crainte par rapport aux forces de la surnature (à la manière du fantastique considéré comme une littérature d'épouvante surnaturelle). Pour une définition du surnaturel, se référer à la section 3.2. Nous reviendrons également sur les notions de *fascinans* et de *tremendum.*

6) Nous nous sommes attardé à ces chercheurs dans la mesure où leurs théories apparaissaient inévitables par leur importance dans la constitution d'un champ fantastique (Todorov), par le rapprochement à faire avec nos propres vues sur le sujet (Fabre, pour la littérature d'épouvante surnaturelle ; et Bouvet, pour l'effet esthétique) et par le recoupement de certaines de leurs théories (Caillois, Stragliati, Freud, Vax, etc.). Nous ne pouvions évidemment pas inclure tous les théoriciens dans notre étude, c'est pourquoi nous avons choisi ceux qui se rapprochaient de nous par la langue (même si nous avons tenu compte de certains point amenés par la critique anglophone, telle la notion de *fantasy*) ou par le champ d'intérêt. Soulignons que beaucoup de théoriciens, même s'il ne sont pas étudiés directement, ont tout de même droit de parole tout au long de notre travail (entre autres, quelques théoriciens québécois).

7) André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1991, p. 302.

CHAPITRE I

Littérature et genres littéraires

> La littérature appelle la clarté philosophique pendant que la lumineuse raison aspire à l'obscure sagesse des rêves.
>
> Bruno Curatolo, *Les écrivains et leurs lectures philosophiques.*

1.1 Définition générale de la notion de littérature.

Bien que cette étude ne se veuille pas l'échafaudage d'une nouvelle théorie de la littérature, force est de constater qu'on ne peut s'engager dans l'étude d'un genre littéraire, en l'occurrence le fantastique, sans tenir compte des théories déjà existantes. Il ne sera cependant pas nécessaire d'analyser minutieusement les théories de la littérature qui, par leurs détails, leurs nombreux embranchements et parfois, avouons-le, leurs complexités, ne permettent pas de s'y attarder longuement. Toutefois, il semble incontournable de délimiter à tout le moins un champ d'étude qui permettra d'éclairer notre sujet de la manière la plus satisfaisante.

La diversité des théories montre bien qu'il n'est pas aisé de définir la littérature dans ce qu'elle a de spécifique. Bien des théoriciens s'y sont essayés sans arriver à un consensus. Quels aspects peuvent éclairer la particularité de la littérature ? Il serait bien futile, dans le cadre de cette étude, de vouloir donner un aperçu précis des nombreuses questions qui entourent ce thème, puisqu'il est possible de

considérer la littérature sous de multiples aspects : «Rien n'est moins clair que le concept de littérature. Le mot lui-même possède une très grande variété de sens et son contenu sémantique est aussi riche qu'incohérent. En fait, il est impossible d'appréhender la littérature en une seule opération intellectuelle[1]». En effet, plusieurs tendances se perdent ou se maintiennent à travers le temps selon que les théoriciens axent leur étude sur une approche ou une autre. Le littéraire, ainsi qu'on l'entend généralement aujourd'hui, ne prendra de toute façon forme qu'aux alentours du XVIIIe siècle, alors que le terme commence à se dégager de la connaissance en général (au sens où, par exemple, on entend le terme de *lettré*), pour désigner une forme écrite ne servant pas un but pratique, mais cherchant à divertir ou à exposer certains types de connaissances à l'intérieur d'un cadre poétique ou créatif, bref, de manière esthétique[2]. C'est également à ce moment que l'on commence à différencier ce qui est littérature de ce qui ne l'est pas :

> L'avantage du mot *littérature* était qu'il conservait dans sa «mémoire sémantique» le caractère aristocratique et restrictif de son premier sens. Entrer dans la littérature n'était pas déchoir pour les anciens et cela correspondait à une promotion pour les genres nouveaux. Il s'en fallait beaucoup cependant que la *littérature* eût tout le contenu esthétique de *poésie*. Ce dernier mot était paré de tout le prestige millénaire du poète, prestige quasi-religieux [*sic*] réservé à celui qui, tel le dieu, crée, fabrique de ses mains, pétrit le verbe pour en faire jaillir la forme. Littérature n'avait pour lui que le prestige récent et plus discret du lettré, de l'humaniste[3].

La littérature aura donc, à cette époque, encore un bout de chemin à faire avant d'être considérée au même titre que la poésie. La langue a d'ailleurs conservé la trace du sens péjoratif attribué à la littérature lorsque, par exemple, l'on affirme de quelque chose qu'il est «prosaïque» (du terme prose, en opposition à versification) ou encore d'un événement ou d'une affirmation que «c'est de la littérature».

Jusqu'aux premiers romantiques, c'est incontestablement la doctrine d'Aristote qui prévaut, non seulement dans les milieux littéraires, mais également dans tous les domaines artistiques[4]. Le classicisme, période qui s'étend de 1610 à 1715 et qui accorde une grande importance à l'imitation des modèles gréco-latins, repose donc en majeure partie sur les doctrines aristotéliciennes de l'art et de la littérature. Pour Aristote, en accord avec ce qu'il affirme à l'intérieur de sa *Rhétorique* (livre III en particulier), où il tente de montrer les règles pour atteindre le *vraisemblable* (et non le vrai), le *style* a d'abord et avant tout le devoir de persuader et de séduire à travers le discours. Mais c'est surtout à travers sa *Poétique* que le Philosophe établit les fondements de sa théorie littéraire. Cette dernière repose sur le plaisir, la catharsis et l'imitation de l'être humain (*mimésis*, au sens aristotélicien du terme et non platonicien, c'est-à-dire imitation en mieux ou en pire de l'être humain). C'est dans cette optique, à travers le type d'élément imité, qu'il sera possible de différencier le genre de «littérature» (pour Aristote, le genre de poésie) auquel on aura affaire. Les grands principes qui y sont élaborés affirment, entre autres, que l'action est simple ou complexe, que les ressorts tragiques sont la terreur et la pitié, que l'action doit se nouer et se dénouer; de même

> [i]l faut aussi, dans les caractères comme dans la composition des faits, chercher toujours ou le nécessaire ou le vraisemblable, de sorte qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que tel personnage parle ou agisse de telle façon, qu'après telle chose il se produise telle autre[5].

Les théories d'Aristote se concentrent certes sur les ressorts propres à la tragédie et à l'épopée, mais elles définissent également le littéraire en général pendant de nombreux siècles, en fait, jusqu'à ce que les romantiques (Herder et Schlegel entre autres) viennent renverser le principe de l'imitation des anciens. On étudie alors les littératures nationales afin d'en dégager, comme on l'affirmait, «le génie populaire». Mais, même à cette époque, on conserve la notion qui veut que certains types littéraires soient bons ou mauvais, comme s'ils comportaient en eux

un degré de qualité qui permette d'affirmer la supériorité d'un genre sur un autre. Cette croyance en une vérité métaphysique des genres littéraires se poursuivra avec Dilthey qui avance, dans la lignée de Hegel, que la véritable poésie est celle qui reflète la nature profonde de l'être humain, soit : le type naturaliste (Balzac), le type idéaliste-subjectif (Schiller) ou le type idéaliste-objectif (Goethe). Cela signifie que le texte possède une vérité intrinsèque qu'il faut découvrir, peu importe le lecteur et le moment historique où est exécuté ou lu le texte en question. Les théories littéraires modernes viendront radicalement remettre en question cette vision des choses.

Nous pouvons apercevoir dans ce nouvel horizon de la théorie littéraire quatre approches qui se distinguent nettement les unes des autres et qui ont donné naissance à de nombreux rejetons qui poursuivront des buts plus ou moins similaires. Premièrement, la théorie peut considérer le texte seul, sans se référer directement à l'auteur ou au lecteur (écoles du formalisme, du structuralisme, du déconstructionnisme, de la narratologie et du *New Criticism*) ; deuxièmement, et bien que cette théorie n'ait plus réellement cours à notre époque, elle peut se centrer sur l'auteur de l'œuvre littéraire ; troisièmement, elle peut s'attarder au contexte de réalisation et de production (écoles du dialogisme, du marxisme et de la socio-critique) ; et, dernièrement, la théorie peut tenter une approche qui visera le récepteur, c'est-à-dire le lecteur et le jugement interprétatif que ce dernier portera sur l'œuvre littéraire (principalement les tenants de l'école de la réception). Bien sûr, plusieurs distinctions se présentent au cœur de ces différentes approches. Ainsi, bien que le formalisme, le structuralisme et la narratologie s'intéressent au texte, il apparaît clairement que leurs approches diffèrent sensiblement, non seulement les unes par rapport aux autres, mais également à l'intérieur de chacune de ces disciplines. Par exemple, le structuralisme, qui se consacre à l'étude des signes présents dans les productions culturelles afin de dégager les structures qui s'organisent autour de ces manifestations, se divise en

plusieurs branches d'étude comprenant entre autres : l'analyse structurale du récit, la poétique structurale, l'analyse des énoncés, la sémanalyse, le structuralisme marxiste et la narratologie. En cela repose la difficulté d'une étude approfondie ; la grande diversité des approches empêche de les aborder avec la profondeur qui leur serait due ; il a également semblé plus profitable de décrire la méthodologie qui sera à l'honneur à l'intérieur de notre recherche plutôt que d'analyser les orientations qui n'auront pas cours au long de cette étude.

Cette recherche ne se concentrera pas sur le contexte de la création de l'œuvre littéraire ni sur les constituants sociaux qui l'entourent. À l'encontre des théories marxistes, mais encore plus particulièrement de la socio-critique, nous n'attacherons pas d'importance aux relations qui peuvent exister entre, d'un côté, l'idéologie et le contexte socio-économique, et, de l'autre, la création littéraire. De même, il ne sera pas utile de considérer le texte littéraire comme une variante du discours social. Il sera plutôt profitable de s'attacher à ce que le texte lui-même pourra fournir comme indices et comme renseignements bien que, évidemment, on ne puisse faire totalement abstraction du moment où surgit tel ou tel texte (il y a par exemple une différence majeure entre les textes fantastiques qui voient le jour avant le siècle des Lumières et ceux qui tentent de redéfinir l'épouvante surnaturelle au cours des XIXe et XXe siècle). L'attention portée aux différentes «périodes historiques» du fantastique servira en fait à mettre en valeur ce qui, malgré les transformations des types de récits associés à la littérature fantastique, a perduré comme caractéristiques propres au genre. Il s'agit donc de comprendre que notre approche ne se centrera pas sur des suppositions d'ordre social mais plutôt sur des instances esthétiques.

Enfin, il ne faut pas pour autant croire que notre optique se situera dans un cadre tel que, par exemple, celui du *New Criticism*, qui se contente d'étudier l'œuvre en soi, en évitant de se référer à autre chose que le texte. Ce dernier ne sera pas isolé

des autres paramètres qui pourraient s'y affilier. En effet, nous nous référerons à des domaines comme la philosophie des religions (sous la notion de sacré) et la psychologie (pour les notions de peur et d'angoisse) afin de soumettre la compréhension de la littérature fantastique à la lumière la plus adéquate qui soit. De plus, bien que ce travail se concentre d'abord et avant tout sur l'esthétique du genre littéraire, aucune distinction ne sera établie entre ce qui constitue la bonne ou la mauvaise littérature. Simplement, nous tenterons de démontrer de quelle manière il est possible de comprendre le genre fantastique en nous référant aux notions de surnaturel et d'angoisse comme sources explicatives.

En fait, s'il nous faut déterminer notre approche sans trop d'éclectisme, nous pourrions dire qu'elle se situera au carrefour de la théorie de la réception et d'un certain dialogisme. Bien sûr, ces deux tendances sont loin d'appartenir au même ordre d'idée, mais il nous faut ici convenir que :

1) à l'instar de la théorie de la réception, nous nous attardons à la réception du texte, c'est-à-dire à la façon dont le lecteur reçoit et interprète un récit. En d'autres termes, nous nous intéresserons à *l'émotion* esthétique

2) Le texte littéraire sera appréhendé comme une construction herméneutique où le sens se construit à travers l'interaction entre le texte et le lecteur. Il n'y a donc pas de sens *en-soi* dans une œuvre. Il y a plutôt une ouverture, une multiplicité du sens à travers la nature interactive du texte que révélera un lecteur potentiel

Finalement, cette étude ne se veut pas «scientifique» (comme, par exemple, la plupart des approches sémiotiques, formalistes et structuralistes) puisqu'on ne tentera pas de déterminer les structures narratives ou linguistiques objectives du genre fantastique.

BIBLIOTHÈQUE ★ UNIVERSITÉ LAVAL ★

Bien sûr, il faudra tenir compte des réformes importantes qu'ont apportées, principalement, le déconstructivisme, mais également certaines approches marxistes (comme celle que préconise Eagleton dans son livre *Critiques et théories littéraires*). Autrement dit, il apparaît sinon impossible, à tout le moins improbable, d'atteindre un «sens vrai» dans l'optique d'une théorie ou d'une interprétation littéraire. Comme on le constate par la diversité des interprétations, l'objectivité littéraire se pose comme une prétention difficile à réaliser. Ainsi que le soulignent Escarpit[6], mais encore plus précisément Eagleton[7], il semble qu'on ne puisse plus dorénavant fonder une définition de la littérature sans se référer au contexte dans lequel cette dernière a surgi. En gros, Eagleton affirme que ce que l'on appelle communément littérature et, en particulier, les chefs-d'œuvre de la littérature, n'est qu'une vision du monde et d'une époque appuyée par la tradition. Par exemple :

> [...] la «grande tradition» de la «littérature nationale», doit être reconnue comme une *construction* façonnée par un groupe donné, pour des raisons particulières, à une époque donnée. Il n'existe pas de tradition littéraire qui aurait de la valeur en *elle-même*, en dehors de ce qui a été dit de la littérature ou de ce qui en aurait pu être dit. «Valeur» est un terme transitif : il désigne ce qui est valorisé par un groupe donné dans des situations particulières en fonction de critères spécifiques et de buts précis[8].

Ainsi la littérature ne possède pas une norme métaphysique à laquelle pourrait se rattacher une conception juste de ce qu'elle est *en-soi*. C'est pourquoi, bien que les théories littéraires modernes se soient attachées à décrire l'auteur (avec le romantisme), le texte (du formalisme jusqu'au *New Criticism*) ou, plus récemment, le lecteur lui-même (théorie de la réception), force est de constater qu'il ne semble pas y avoir de point de vue privilégié d'où pourrait s'envoler l'objectivité du chercheur.

Et pourtant, malgré la justesse du point de vue d'Eagleton, il faut bien avouer que la littérature existe, qu'elle est un produit lu et qu'on en parle. Qu'elle soit une construction et qu'elle ne possède pas de sens prédéterminé, difficile de le contester. Mais cela signifie-t-il pour autant que la littérature ne revient qu'à fonder des catégories arbitraires qui s'appuient uniquement sur des goûts et des préférences purement subjectifs ? Il est vrai qu'on ne peut éviter une certaine implication de la subjectivité dans toute étude à caractère social. Quoi qu'on en dise, les sciences humaines ne sont pas les sciences pures et il y aura toujours une certaine part d'investissement psychoaffectif dans ce type de recherche. Vouloir affirmer que le chercheur est dénué de tous préjugés ou partis pris, cela signifie trop souvent que l'on tente d'étaler un voile permettant de masquer ses intentions véritables. Cependant, la recherche en matière de philosophie de la littérature n'est pas pour autant vaine. En fait, il s'agit probablement de distinguer ce que l'on entend par une «essence» de la littérature. Dans le cadre de cette étude, l'essence ne signifie pas un quelconque au-delà métaphysique qui constituerait *en-soi* ce que pourrait être le fait littéraire indépendamment de toute conception humaine. Il faudrait plutôt comprendre le terme au sens où il demeure possible de définir ce qui caractérise en propre la littérature et, plus particulièrement, la littérature fantastique.

Attardons-nous à présent à la signification de la littérature. Il apparaît tout d'abord une différence entre ce que l'on entend communément par celle-ci et ce qui, par exemple une liste d'emplette, n'en fait pas partie. Eagleton affirme : «Nous pourrions donc avancer que la littérature est un discours *non pragmatique* : contrairement aux manuels de biologie et aux factures d'épicerie, la littérature ne sert aucun but immédiatement pratique, mais on peut dire qu'elle renvoie à une situation générale[9]». En ce sens, le fait littéraire doit se situer non pas dans l'écriture elle-même, mais bien dans l'intention d'écriture et dans la réception de cette dernière. Ainsi une lettre simplement adressée à un ami, sans volonté

esthétique particulière, n'est pas a priori de la littérature. Mais les lettres de Rilke, *Lettres à un jeune poète*, le deviennent par le soin artistique avec lequel ce dernier a tenté de communiquer ses sentiments et sa pensée, en d'autres termes, par la visée esthétique derrière son entreprise. Bien sûr, on ne peut présumer totalement de l'intention de l'auteur. Mais, d'un autre côté, certains aspects de l'œuvre indiquent un désir de création littéraire. Par exemple, sans connaître personnellement Rilke, on peut supposer qu'il n'aurait pas écrit ses emplettes de la même manière que ses *Lettres à un jeune poète*. Ainsi, bien qu'on ne puisse supposer une intention particulière à un auteur, il demeure possible de situer certains éléments du texte qui nous permettent de l'appréhender comme étant de facture esthétique[10].

Bien entendu, subsiste le problème de la réception effective de la fictionnalité, c'est-à-dire qu'il reste toujours possible qu'un lecteur saisisse comme de la fiction un texte qui se veut non fictionnel, ou encore comprenne un récit de fiction comme un compte rendu véridique puisé à même la réalité. L'effet de fiction consiste à croire à la réalité d'un contenu imaginaire qui se comprend comme une *représentation*. Certaines caractéristiques du texte permettent dans une large mesure de distinguer ces deux niveaux de compréhension. Premièrement, on peut retrouver dans la fiction un accès direct à la subjectivité des personnages. Deuxièmement, le narrateur s'approprie une omniscience qui nous permet de nous introduire en des lieux inconnus, de connaître des événements ignorés, etc. (en fait, on constate que le narrateur a accès à des informations qu'il ne devrait pas connaître). Finalement, la fiction se veut d'abord non référentielle, c'est-à-dire qu'un récit se constitue comme

> une série d'assertions traitant d'une séquence d'événements liés causalement et qui concernent des êtres humains (ou des êtres semblables à eux). Conçu de cette façon, le récit exclut en premier lieu toutes les propositions générales vérifonctionelles qui caractérisent le discours théorique, philosophique, explicatif,

> spéculatif ou critique. Il exclut également les assertions purement descriptives ainsi que les expressions de l'émotion[11].

De plus, les fonctions paratextuelles (la collection, le titre, le sous-titre, la quatrième de couverture, l'incipit, etc.) poussent en règle générale le lecteur à situer ou non le texte dans le monde fictionnel. Mais il demeure toujours possible d'inclure dans le domaine de la fiction des textes qui, telle la *Bible*, ne se présentent certainement pas dans cette optique. C'est pourquoi il faut déterminer les différences existant entre le mythe, le légendaire et la fiction. C'est justement ce que le chapitre III proposera.

Toutefois, nous pouvons ici affirmer non seulement qu'une œuvre littéraire ne sert aucun but pratique immédiat, mais qu'elle est de plus écrite avec une intention bien spécifique : celle de communiquer des idées (au sens où une œuvre s'adressera à des caractéristiques plus rationnelles de l'esprit, comme dans les romans policiers à énigme par exemple) ou des émotions de nature «esthétique» à un lecteur potentiel :

> [...] derrière les faits racontés se cache une intention de l'auteur, une volonté de donner à comprendre, à interpréter. Des éléments porteurs d'une charge sémantique et donc indépendants du contenu narratif ou des modes de narration ont pour rôle de tisser un réseau signifiant. Ces indices s'appellent motifs, thèmes, *topoï*... Ils sont plus ou moins apparents suivant l'œuvre, étant parfois explicitement signalés par l'auteur (par la teneur du paratexte comme le titre, la préface, les notes, les épigraphes, les intrusions dans le récit), parfois dissimulés dans la trame du texte sous forme symbolique ou métaphorique[12].

Un soin particulier est donc apporté à l'œuvre elle-même. Que celle-ci soit réalisée avec brio ou médiocrité, c'est aux lecteurs (et dans une certaine mesure aux critiques) d'en décider. Cependant, on peut comprendre la littérature comme un lieu de fiction où sont soulevés des idées et des sentiments (à travers les

personnages, les événements, etc.) afin de provoquer chez le lecteur... des idées et des sentiments. Bien sûr, certains textes pourront incorporer plus de réflexions que de sentiments. N'empêche que même ces textes qui s'adressent plutôt au côté rationnel de l'esprit se doivent d'inclure des éléments de récit qui se rapportent expressément à des lieux, à des personnages, à un certain type d'action, etc.

Ainsi le texte littéraire, bien qu'il puisse exprimer des réflexions et susciter des pensées (inévitablement et heureusement d'ailleurs), n'en demeure pas moins voué à l'éveil de certaines émotions chez le lecteur à travers la narration d'événements fictifs survenant à des personnages tout aussi fictifs. Nous nous attarderons donc à ce qu'il est convenu d'appeler un *récit*, c'est-à-dire : 1) une histoire fictive, 2) où évolue(nt) un ou des personnages 3) qui fait (font) face à certains événements et situations (l'action), 4) à travers une forme narrative particulière comprenant, dans un premier temps, la narration proprement dite (commentaires, digressions), deuxièmement, les descriptions où sont définis les lieux et les personnages de façon à les représenter et, finalement, les dialogues où sont reproduites les paroles directes et indirectes.

Notre but n'étant pas d'établir de nouvelles bases quant à la structure narrative, il apparaît qu'une telle définition, bien que nécessairement sommaire, englobe assez largement ce que l'on entend par *fiction littéraire*, en laissant de côté ce que l'on pourrait appeler les «zones grises» de la littérature, c'est-à-dire la poésie, le théâtre, etc. Non qu'on doive exclure ces formes artistiques : simplement, elles n'apparaissent pas utiles dans le cadre de cette étude. On aura compris que nous concentrerons notre analyse sur le récit fictif, écrit en prose et qui comprend, outre une apparence de réalité à travers la fiction, des personnages, des événements, etc.

1.2 Littérature et genre littéraire.

Il convient à présent de définir ce que nous entendrons par la notion de genre littéraire[13]. Tout d'abord, il nous faut distinguer trois niveaux d'appréciation de l'œuvre :

1- Le type : le narratif, le descriptif, l'explicatif, l'argumentatif et le dialogal.

2- Le mode : le fictionnel (c'est-à-dire lorsque l'action est racontée indirectement), le dramatique (lorsque l'action est racontée directement) et le lyrique (ou poétique).

3- Le genre : les genres policier, fantastique, comique, etc.

Si la dernière catégorie est limitée à quelques exemples, c'est qu'il aurait été trop long d'extrapoler sur les nombreuses variétés qu'elle peut comporter. Néanmoins, ce schéma aura permis de comprendre que des différences importantes existent entre ces trois niveaux d'abstraction et que les confondre ne mènerait qu'à un chaos argumentatif. Il nous a donc semblé vain de nous attarder à définir de long en large la notion de «type» puisque, comme il a été signalé, cette étude se concentrera d'abord et avant tout sur le narratif. Deuxièmement, inutile aussi d'élaborer sur le mode, puisque nous nous concentrerons sur le mode fictionnel sans recourir aux deux autres. Ce que nous appelons *récit* correspond donc au type narratif fictionnel. Nous nous concentrerons donc sur la définition des genres littéraires de «narration fictionnelle» : ce qu'ils sont, à quoi ils servent et quelles distinctions il est possible de faire entre les nombreux éléments qui s'y rencontrent.

L'un des problèmes majeurs qui surgissent quant à la définition d'un genre particulier ou d'une catégorie et ce, en littérature comme en d'autres domaines, est

la spécificité du genre. Comment définir celui-ci sans y inclure trop d'éléments et, d'un autre côté, comment éviter une trop grande particularisation ? Sans vouloir revenir à la querelle des universaux, il apparaît qu'une catégorie (à tout le moins dans l'étude qui nous intéresse) ne pourra jamais être dénuée de tout facteur subjectif. Borges a résumé de façon humoristique ce dilemme dans son encyclopédie chinoise lorsqu'il divise les animaux selon les catégories suivantes :

> a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens, h) inclus dans la présente classification, i) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches[14].

Malgré la note sarcastique qui enveloppe cette description farfelue, il n'en demeure pas moins que les genres littéraires ne se comprennent pas aussi aisément qu'on voudrait bien le croire. Certains textes peuvent parfois apparaître difficilement classables. Il est nécessaire, en effet, de souligner la diversité et l'ambivalence des différentes œuvres à l'origine de la richesse de l'univers littéraire :

> Il est visible en effet que les sciences de la littérature actuelle reposent chacune sur un postulat propre qui exprime un des contenus contradictoires du mot *littérature*. Il y a une science esthétique, une science idéologique, une science sociologique de la littérature. Sans doute est-il possible de jeter entre elles des ponts, d'ouvrir des portes, mais on peut redouter que le mot *littérature* ne survive pas à l'opération. C'est une série d'ambiguïtés qui a fait sa fortune. Il est possible qu'un effort de clarification le perde à jamais[15].

Une autre problématique de la définition d'un genre est l'établissement de critères pertinents afin de déterminer l'appartenance ou non d'un texte à une catégorie donnée. Il est ici question d'un but prédéterminé qui serait, en quelque sorte, le

propre du genre littéraire, son aboutissement et sa finalité. Cette manière de procéder impliquerait que nous aurions connaissance de données immuables, qui existeraient de manière indépendante du jugement subjectif. C'est ce présupposé qui est difficilement défendable à l'intérieur d'une théorie qui ne se veut pas *métaphysique*. D'ailleurs, si la littérature possédait réellement une essence invariable, il n'existerait pas plusieurs théories littéraires s'évertuant à définir tel ou tel genre. Force est de constater que ce dernier est une construction qui s'élabore selon certains facteurs et principes indissociables du jugement, du milieu culturel, etc. Le genre littéraire n'est pas quelque chose à découvrir quelque part dans les méandres des *a priori* de l'esprit : il est plutôt une fabrication et une construction.

Cependant, cela ne signifie pas pour autant que notre étude relève de la pure subjectivité. À tout le moins est-il possible d'affirmer ce qu'une théorie ne peut pas faire :

> [...] elle ne peut pas décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont chacune posséderait son essence, donc sa nature interne propre d'après laquelle elle se développerait selon un programme interne et selon des relations systématiques avec une totalité appelée *littérature* ou *poésie*, totalité qui elle-même serait une sorte de super-organisme dont les différents genres seraient les organes[16].

Comme on le constate, on ne peut le définir en ce qu'il pourrait avoir d'absolu, de définitif et d'extérieur aux conceptions humaines. Le genre littéraire, tout comme la littérature, se définit dans le temps et à travers un milieu social qui le détermine dans une large part. Et c'est justement par ce fait que l'étude et la description du genre revêtent de l'intérêt, car il permet de situer et d'appréhender certaines formes littéraires dans leur mouvance, dans leur inéluctable transformation.

En fait, l'étude des genres permet principalement de situer et de rassembler un ensemble de textes de prime abord épars en les classant selon certains critères définis et en les opposant à d'autres classes de textes. C'est donc non seulement par la classification mais également par la comparaison qu'il deviendra possible de ranger différents textes selon différentes approches. Mais à quoi cela mène-t-il ? En fait, un classement adéquat des textes aide à comprendre un récit dans un contexte familier en l'appréhendant à travers un type particulier permettant une appréciation basée sur certains points de repère. Il est en ce sens inexact d'affirmer qu'une œuvre naît isolément et sans référence à son milieu, aux critiques, au lectorat, etc. L'étude des genres permet à ce titre de comprendre en quoi se démarque une création artistique :

> Mais la notion de genre n'est pas seulement utile dans la lecture des textes *paralittéraires* ou *classiques*. Elle permet aussi de lire plus facilement les productions *originales*, réputées *difficiles*. C'est le cas des textes qui rompent avec les *lois du genre* et les renouvellent. C'est aussi le cas des textes qui exploitent le mieux les composantes du genre et leurs virtualités ou encore des textes qui explorent des pistes appartenant au genre, mais non encore exploitées. C'est encore le cas des productions d'avant-garde, qui poussent jusqu'à leurs limites les possibilités des genres. C'est enfin le cas des textes parodiques, qui se moquent d'un original tout en lui rendant hommage[17].

Il serait incorrect de réduire l'étude du genre littéraire à une simple expression de la subjectivité ou à un reclassement éternel selon l'arbitraire d'une époque et d'un lieu. L'intérêt de la classification et de la compréhension d'un genre porte avant tout sur la connaissance de la littérature et du plaisir que l'on peut en retirer :

> Du point de vue des lecteurs, la reconnaissance, dans un premier temps, de certains invariants génériques, c'est-à-dire de propriétés communes et relativement durables, repérables dans des textes relevant d'un même genre, permet d'identifier les pratiques génériques jusque dans leurs manifestations les plus marginales ; dans un second temps, la reconnaissance de l'appartenance d'un

> texte à un genre permet de programmer le mode de lecture, de mettre en œuvre une compétence, une connaissance implicite des règles du genre, probablement préalables à la réception du texte, sinon une compétence d'accommodation en cours de lecture[18].

En résumé, ce qui constitue l'intérêt de la compréhension et de l'élaboration d'un genre littéraire repose sur les facteurs suivants :

1) le genre littéraire permet de mieux apprécier une œuvre en donnant certains points de repère par rapport à l'ensemble des créations qui lui sont apparentées :

> Ce qui fait que la littérature est la littérature, sa «littérarité», ne se définit pas seulement en synchronie, par l'opposition du langage poétique et du langage pratique, mais aussi en diachronie, par l'opposition formelle toujours renouvelée des œuvres nouvelles à celles qui les ont précédées dans la «série littéraire» ainsi qu'au canon préétabli de leur genre[19]. ;

2) le genre littéraire permet de mieux «lire» une œuvre, c'est-à-dire de la comprendre dans ses particularités, ses exigences, ses «buts» (au sens de ce que l'auteur tente de faire ressentir au lecteur) ;

3) le genre littéraire permet de comprendre l'originalité d'une œuvre, son caractère innovateur par rapport à l'ensemble de la production :

> L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le «changement d'horizon» (*Horizontwandel*) requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art «culinaire», du simple divertissement[20].

Voilà les bases sur lesquelles s'appuiera notre étude du genre littéraire.

1.3 Le récit comme plaisir par procuration.

Il faut avouer d'emblée que l'hypothèse du plaisir littéraire par procuration n'appartient pas à une théorie particulière, bien que Bouvet le suggère implicitement :

> Les amateurs de fantastique savent qu'un effet très particulier peut résulter de la lecture d'un récit fantastique, c'est d'ailleurs bien souvent dans l'espoir de ressentir à nouveau cet effet qu'ils se précipitent sur les textes appartenant à ce type de littérature. En fait, parmi les personnes s'intéressant de près ou de loin au fantastique, la question de l'effet ne laisse personne indifférent[21].

Bien sûr, il y a là matière à rapprocher ce point de vue de la catharsis aristotélicienne. Notre argumentation puise d'ailleurs en partie à *La Poétique* du philosophe grec. Cependant, il ne faudrait pas croire que ce plaisir esthétique par procuration se rattache aux suppositions d'Aristote en ce qui a trait à la purgation des sentiments. En effet, alors que ce dernier affirme que la tragédie nous permet, à travers la crainte et la pitié qu'elle nous inspire, de purger l'excès des passions, la thèse que nous soutiendrons quant à un sentiment esthétique appelé plaisir par procuration ne regarde en rien un quelconque point de vue d'efficience morale ou pratique. Notre hypothèse se présente en premier lieu comme un récit (au sens où nous l'avons entendu précédemment) qui vise d'abord et avant tout à raconter une histoire fictive à l'aide de personnages (et de dialogues), de lieux et d'événements (d'actions). Mais tout cela ne pourrait avoir de sens si la création de tels récits ne reposait en deuxième lieu sur le constat implicite d'une volonté de créer un certain type de sentiment chez le récepteur. Aristote lui-même le précise en parlant de la tragédie : «[...] car ce n'est pas n'importe quel plaisir qu'il faut chercher à procurer

avec la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre[22]». Ainsi chaque genre posséderait une signification particulière quant aux sentiments qu'il tente de créer. Sinon, on peut se demander ce que serait un récit qui ne se rattacherait d'aucune manière à un certain sentiment, à un certain effet esthétique. À quoi ressemblerait un texte de fiction qui ne se rapporterait ni à la gaieté, ni à l'angoisse, ni à la crainte, ni à la tristesse, ni à quelque sentiment que ce soit ? Il faut certes convenir que certains romans se prêtent beaucoup plus au développement de thèses et d'idées (par exemple, les romans de Voltaire, de Jean-Paul Sartre, de Camus, etc.), mais le sens esthétique d'une œuvre de fiction ne saurait être évincé sans que n'en soit singulièrement modifiée sa signification littéraire[23]. Il y a donc une visée émotionnelle (à travers la volonté d'un *effet à produire*) derrière tout acte littéraire entendu comme *récit* :

> [...] il faut ajouter que certains genres sont liés à des fonctions perlocutoires spécifiques : c'est le cas de la comédie qui se caractérise, entre autres, par le fait qu'elle vise à provoquer le rire, à tel point que dans l'usage populaire *comédie* et *représentation visant à provoquer le rire* sont pratiquement des synonymes ; de même, le récit érotique, ou du moins sa variante pornographique, vise à provoquer l'excitation sexuelle[24].

Lorsqu'une histoire est racontée, il est bien sûr possible de trouver de nombreux éléments textuels qui la soutiennent, qui la rendent vivante, etc. Mais, si on y regarde de près, rien n'est plus fondamental que cette volonté de provoquer un certain type de sentiment, et cela, dans le récit en général comme dans le récit fantastique en particulier :

> Si l'on feuillette les anthologies, les choix de textes sont d'une diversité bien propre à accroître la confusion. Il semble décidément que l'équivoque du mot [le fantastique] condamne à une inquiétante subjectivité, à toutes sortes de querelles et d'exclusives, à l'arbitraire inévitable. Et d'ailleurs il ne peut pas en être autrement, car ce qui compte n'est pas tant l'essence du fantastique que le sentiment, et

> parfois l'expérience vécue, du fantastique : on conçoit aisément que ce soit alors une affaire quasi personnelle (pour l'auteur, le lecteur ou le critique). En fait, comme le tragique ou le comique, le fantastique n'est pas perçu en tant que tel par l'entendement mais par la sensibilité[25].

Sinon, pourquoi raconter une histoire ? On aura beau évoquer qu'un récit peut servir à instruire, à inculquer une morale, etc., mais ce n'est là qu'un point de vue secondaire en ce sens qu'un auteur peut modeler le récit selon des intérêts qui lui sont propres (voire idéologiques), sans que ne soit évincée la nécessité de l'émotion esthétique. Cette dernière peut en fait servir les intérêts d'une idéologie en soulevant les passions qui permettent une adhésion plus directe du lecteur. L'objectif se modifie, mais la façon employée, elle, demeure semblable :

> Construire le texte en fonction de l'effet à produire, c'est bien inscrire le lecteur dans le projet d'écriture. Au-delà du débat sur l'inconscient de l'écrivain ou sur la notion plus récente et plus productive «d'inconscient du texte», le propre de la littérature oraculaire, énigmatique ou policière et, finalement, la caractéristique de la littérature dans son ensemble est bien de rappeler que chaque œuvre littéraire reste un mécanisme tout tendu vers sa réception[26].

D'un autre côté, il est vrai que le sentiment éprouvé diffère du sentiment réel que l'on pourrait ressentir en des circonstances similaires. Par exemple, la tristesse n'est pas a priori un sentiment agréable et, pourtant, les gens font la queue devant les cinémas pour aller pleurer à chaudes larmes devant les écrans illuminés. De même, personne ne recherche sciemment la peur ou l'angoisse dans l'existence «réelle». Pourtant, il est aisé de constater que les monstres de foire ont de tout temps fait accourir les foules :

> [...] il [en] résulte des conséquences très importantes pour la technique artistique, car beaucoup de choses qui, en tant que réelles, ne pourraient pas procurer de jouissance, le peuvent tout de même,

> prises dans le jeu de la fantaisie ; beaucoup d'émotions qui sont par elles-mêmes proprement pénibles peuvent devenir, pour l'auditeur ou le spectateur du créateur littéraire, sources de plaisir[27].

En fait, l'être humain n'a eu de cesse d'inventer des récits. Les traces écrites et les retranscriptions orales d'anciens contes montrent bien cette fascination. Le récit, outre ceux qui constitueront le répertoire mythique[28], permet une variété d'effets dont, probablement, le plus important, consiste à pouvoir ressentir des émotions à caractère «esthétique», c'est-à-dire qui permettent de jouir de plusieurs types d'émotions, d'expérimenter plusieurs genres de sentiments par procuration. Il faut entendre *par procuration* cette faculté que possède le récit de pouvoir faire ressentir au récepteur un certain type d'émotion par l'intermédiaire de l'action et, plus particulièrement, du personnage. Le plaisir puisé à travers le récit est de pouvoir se consacrer à une émotion «expérientielle» qui n'engage pas *réellement* le récepteur :

> Craindre, sentiment que je m'adresse, suppose un intermédiaire : le personnage. On ne craint bien qu'à propos d'un double évoluant, par substitution et transfert, sur la scène du livre. Si j'angoisse, c'est comme en miroir, pour mon personnage. Une crainte au réel, «immédiate», n'est pas jouissive (on l'éprouve, on en souffre). Une crainte de mots, dans la distance que supposent les mots, elle, s'accompagne de plaisir. Craignant de mon fauteuil narratif pour la personne mentale qu'on agite dans ma tête, hors de moi, c'est délicieusement que je m'en émeus. Ma curiosité et mon intérêt – ma douleur provisoire et mon effroi – croissent d'autant que le personnage-support n'agit pas comme je sais qu'il faut (accusé d'un crime qu'il n'a pas commis, il entasse mensonge sur mensonge et ne fait qu'augmenter les charges qui pèsent contre lui). Un comportement dont je vois les tenants et aboutissants, et donc les failles, m'atteint puisqu'il ne m'arrive pas – puisque je n'en suis pas le stupéfait témoin de visu – et parce que je le sens ou sais pour mien. [...] Si je vibre, c'est donc parce que je me tiens ailleurs que là où tend, fasciné, mon regard[29].

On peut donc invoquer plusieurs facteurs qui font en sorte que le «sentiment esthétique», bien qu'il diffère sensiblement du sentiment réel, n'en demeure pas moins *vécu*, même si c'est d'une autre façon et selon d'autres critères d'appréciation : «Si nous poussons plus avant l'examen, nous constatons que la jouissance esthétique se distingue de la simple jouissance sensuelle par la distance esthétique, la distanciation du sujet et de l'objet[30]».

Le lecteur (dans certains cas, il serait nécessaire de dire l'auditeur, par exemple dans le cas d'un récit oral) peut, à travers le personnage et l'histoire racontée, ressentir un certain type d'émotion, très intime et personnel, mais auquel il ne se sent pas lié réellement. Si nous analysons de plus près les implications de l'effet esthétique chez le récepteur, il nous est possible d'envisager quatre avenues principales[31].

Premièrement, nous pouvons suggérer que notre réaction vis-à-vis du monde de la fiction relève du même domaine que notre réaction face à un élément du réel (*illusion theory*). C'est donc dire que nous serions trompés par l'illusion de la réalité et que nous réagirions à la fiction comme par erreur, parce que nous sommes abusés. Cette théorie est difficilement concevable, à tout le moins dans le cas de la lecture, puisqu'il apparaît de toute évidence qu'il n'y a devant nous que du papier avec de l'encre et que notre émotion ne saurait être suscitée par une identification à la réalité. Quant au cinéma, si la croyance en une existence réelle de ce qui nous est présenté se réalisait effectivement, la plupart des spectateurs fuiraient devant les créatures et les monstres des films d'épouvante. De plus, si cette tromperie se produisait réellement, il n'y aurait plus de plaisir esthétique quant à des sentiments désagréables dans la réalité mais jouissifs dans la fiction.

Deuxièmement, nous pourrions affirmer que nous suspendons, le temps d'une lecture, notre jugement critique pour feindre volontairement de croire à la fiction

qui nous est proposée (*willing suspension of disbelief*). C'est, selon cette approche, parce que nous décidons de croire à une fiction qu'il est possible à cette dernière de nous toucher. Tout comme la théorie de l'illusion, cette approche suppose la réalité de la fiction et un parallèle entre l'émotion et l'émotion esthétique. Toutefois, cette suspension du jugement ne peut jamais se réaliser complètement parce que nous savons que ce qui nous est présenté relève du domaine de la fiction (sinon bien des émotions esthétiques ne seraient plus agréables). Il est donc difficile de soutenir l'existence d'une chose (dans la fiction) en soutenant en même temps sa non-existence dans le réel (puisque cette créature à laquelle je feins de croire ne me menace en aucune façon).

Troisièmement, nous pouvons affirmer que si nous reconnaissons la nature fictive d'un récit, nous pouvons ressentir un effet esthétique en faisant semblant, en mimant l'émotion (*make-believe*). Il y a donc une intégration du lecteur à un autre monde auquel il adhère puisqu'une partie de lui-même appartient à cet univers, il y a création d'un *moi fictionnel*. C'est reconnaître qu'il y a à la fois une dimension fictionelle et que le lecteur possède la capacité d'y accéder. C'est donc ce moi fictionnel projeté (en tant que spectateur), qui peut ressentir les émotions suscitées par le texte. En fait, l'émotion que nous ressentons n'est pas une émotion réelle, elle n'est qu'une peur simulée dans le monde de la fiction qui est considéré comme vrai par le *moi fictionnel*. Encore une fois, cette hypothèse pose la fiction comme une réalité qui vient justifier la réponse émotionnelle. Ce n'est pourtant pas par une participation à cet univers que se réalise le plaisir littéraire, mais plutôt par la reconnaissance du cadre fictionnel (distance esthétique) que je m'approprie.

Enfin, nous pouvons concevoir que la fiction n'est pas un objet de croyance comme dans les trois cas précédents, mais qu'elle suscite chez le lecteur la formation d'une représentation mentale. Il y a ici une distinction entre croyance (croire en la réalité de l'objet esthétique, faire semblant d'y croire ou se projeter de

manière fictionnelle dans son univers) et représentation : dans le premier cas, la fiction est une réalité à laquelle il faut accéder, dans le deuxième, les descriptions de la fiction réalisent des représentations auxquelles nous répondons de manière émotionnelle :

> Nous pouvons donc être émus par des idées sans croire en leur existence, et que cette émotion soit bien authentique. [...La] constitution de l'image mentale s'étend aussi du champ strictement textuel à celui de la culture, aux pratiques collectives de la fiction, aux compétences génériques et au jeu des hypotextes et des intertextes. [...] Mais ces références sont soit strictement internes à la fiction, soit élaborées par une pratique de la fiction et elles ne supposent pas un fonctionnement comparable à celui de la référence linguistique au sens strict, c'est-à-dire une référence qui renvoie à un élément existant dans le monde actuel[32].

Quant à notre hypothèse du sentiment par procuration, il nous apparaît profitable de la faire coïncider avec ce dernier point de vue. Premièrement, parce qu'il met l'accent sur la réalité de l'émotion du lecteur sans pour autant le projeter comme moi fictionnel à travers l'univers esthétique. Deuxièmement, cette hypothèse affirme clairement que le lecteur ne croit pas à la réalité de l'objet esthétique, qu'il demeure à distance de ce dernier afin de pouvoir en jouir, en fait, qu'il se l'approprie et non qu'il se projette en lui. Par ce processus, le lecteur prend une distance par rapport à lui-même sans pour autant renoncer à sa situation. En fait, on pourrait supposer que l'univers fantasmatique et imaginaire de l'être humain, oscillant entre désir et réalité selon des structures imaginatives propres, lui permet de se ressentir comme «autre» et comme «ailleurs» sans pour autant abandonner la conscience de soi. Il intègre à lui l'univers fictionnel sous forme représentative. Il ne devient pas un autre, il intègre cet autre :

> Il s'agit de défaire la symétrie d'émotion entre personnage et lecteur [...] et de récuser l'idée d'une exacte duplication des émotions de l'un par l'autre. C'est bien plutôt la dissymétrie des attitudes et des

> émotions d'un côté et de l'autre de la fiction qui se mesure instantanément dans l'effet pathétique. Là où le personnage connaît le danger, le lecteur éprouve le suspense. L'un craint, l'autre jouit[33].

Il faut donc établir une distinction majeure entre ce que l'individu ressent en lui-même, quotidiennement, et les émotions qui surgissent en lui à l'occasion de la lecture d'un récit, comme le souligne Louis Vax à propos du récit fantastique :

> L'œuvre étrange c'est, bien entendu, celle qui inspire un sentiment d'étrangeté. Définition tautologique, et pourtant ambiguë. Qualifions d'étrange au sens faible les œuvres qui provoquent accidentellement le sentiment de l'étrange. Étranges aux yeux du profane, un texte hiéroglyphique, une cérémonie religieuse, un poème ésotérique, ne le sont pas pour les initiés. Appelons étrange au sens fort les œuvres faites pour être éprouvées comme telles. Contes fantastiques et tableaux surréalistes sont machines à fabriquer le sentiment de l'étrange. [...] Des premières, nous dirons qu'elles sont étranges accidentellement, que nous éprouvons un sentiment d'étrangeté à leur contact. Des secondes, qu'elles sont étranges au plus intime d'elles-mêmes. On objectera que la distinction est arbitraire. Dans un cas comme dans l'autre, dira-t-on, c'est l'affectivité du sujet qui est en cause, et non celle d'un objet de pierre ou de papier. Objection superficielle qui identifie l'œuvre et son support matériel ! L'œuvre c'est, tout à la fois, et ce corps matériel, et l'ensemble des réflexions et des sentiments qu'il cherche à susciter dans la conscience du spectateur[34].

Et le même auteur de préciser :

> Qu'on ne prétende pas qu'un sentiment esthétique n'est qu'un sentiment naturel atténué : c'est un sentiment d'une autre nature. L'intensité ne joue pas ici. Il est de fortes émotions esthétiques et de faibles émotions naturelles, tout comme il y a de faibles sensations et des souvenirs vigoureux. Le sculpteur qui s'écrie devant sa statue achevée : mais parle donc puisque tu vis ! ne connaît nullement l'émotion du personnage de Mérimée se demandant sérieusement si la statue de Vénus est vivante ou non. L'artiste sait bien qu'il parle d'une autre vie que celle qu'étudie le biologiste[35].

Il y a donc bel et bien différentes façons de ressentir les émotions et, sans vouloir s'engager dans une arithmétique des sentiments, force est de constater qu'une catégorie du «ressentir» appartient à ce phénomène du vécu esthétique. Il est difficile d'affirmer où ce type de relation se situe mais, chose certaine, il est possible de constater son existence et son importance au sein de l'imaginaire. Après tout, l'être humain n'a-t-il pas sans cesse créé et recherché ce type de récits fictionnels qui appartient au domaine de la fantaisie et de la rêverie ? Aussi importe-t-il de poser la différence, sans en dévaluer aucun, entre le sentiment réel et le sentiment esthétique, comme le souligne Freud :

> Une observation peut nous montrer la voie de la solution de ces incertitudes. Presque tous les exemples qui contredisent nos attentes sont empruntés au domaine de la fiction, de la création littéraire. Nous sommes ainsi invités à faire une différence entre l'étrangement inquiétant vécu et l'étrangement inquiétant purement représenté ou connu par la lecture[36].

Les deux univers (le réel et l'imaginaire) coexistent donc, entretiennent des rapports, mais obéissent à deux ordres de cohérence distincts, comme il est possible de le constater par les différentes valeurs accordées aux mythes, aux légendes et à la fiction. Il y a une relation implicite entre vie imaginaire et vie réelle. Des liens indéniables se nouent entre les deux et la frontière les partageant ne permet certes pas de dire où se situe la limite exacte entre rêve et réalité à l'égard du sentiment ressenti : «[...] l'homme qui lit une histoire à faire peur participe de la peur du personnage menacé[37]». Et bien que, dans le même exemple, Vax insiste sur le fait qu'on ne s'identifie pas à un personnage ridicule dans une pièce comique, il faut tout de même constater qu'on peut s'identifier à un contexte plus large que le seul personnage ; par exemple, on peut vivre un *événement* par procuration. En effet, bien des situations ne seraient peut-être pas aussi drôles en

réalité ou ne nous permettraient pas de rire par respect des conventions, tandis que le contexte d'une pièce comique tolère allègrement nos moqueries et nos rires. Le sentiment par procuration signifie donc plus globalement la capacité de participer à un sentiment sans redouter les éventuelles répercussions qu'une telle situation pourrait faire intervenir dans la vie réelle. Par l'imagination, stimulée par la création d'un auteur, je puis ressentir comme miennes des émotions qui, même si elles sont désagréables en réalité, se transmutent en plaisir par l'effet esthétique.

Dans le cadre de cette hypothèse, il faut également glisser un mot sur l'imaginaire, la rêverie et le symbole. Il apparaît que le récit appartient à cet univers imaginaire qui semble à la fois si intime (en ce que nous le ressentons) mais également si loin (dans notre incapacité de le comprendre entièrement). Depuis longtemps déjà, l'être humain s'est acharné à vouloir comprendre la signification des rêves (entre autres par l'oniromancie[38]), à établir les causes du réel à travers des récits mythiques qui en raconteraient l'origine. En considérant ces approches, il demeure un point fondamental auquel il faut s'attarder car, bien que l'on ait tendance à envisager comme un bloc homogène tout ce qui appartient au domaine de l'imaginaire, nul doute, en y regardant de plus près, que des différences majeures existent à l'intérieur de cette notion. Nous ferons l'étude, au cours du troisième chapitre, des trois points fondamentaux qu'il est nécessaire de différencier lorsqu'on s'attarde à départager réalité, fiction et type de fiction. Pour l'instant, soulignons seulement la divergence entre le mythe (création de l'imaginaire considérée comme vraie), la légende (mélange d'imaginaire et de réel) et la fiction pure (qui se traduit par une création imaginaire considérée comme telle).

1.5 Conclusions de la section littérature.

Pour résumer notre approche vis-à-vis du genre littéraire fantastique, concluons que :

1) La littérature telle que nous la concevrons au long de cette étude appartient à un phénomène herméneutique auquel il faut donner sens. Ce phénomène consiste en une écriture à visée esthétique à travers un récit de type fictif comportant des personnages, des lieux et des événements obéissant à une cohérence propre. En tant que structure, le récit se construit autour de commentaires de différents ordres (précisions, réflexions, etc.), de descriptions (lieux, personnages, etc.) et de dialogues (directs ou indirects).

2) Le récit a pour but implicite de provoquer une émotion, un sentiment chez le récepteur. Ce sentiment sera appelé esthétique ou «par procuration» puisqu'il ne se produit pas réellement mais plutôt par l'intermédiaire du récit. Enfin, ce sentiment appartient à un autre ordre de réalité, plus intime, plus intérieur.

3) Le fantastique constitue un genre littéraire situé dans la lignée du récit tel qu'on vient de le concevoir et se particularise par le fait qu'il suscite une angoisse «esthétisée» à travers la description d'éléments surnaturels (nous verrons dans la deuxième partie pourquoi il importe de souligner cette dernière notion).

À présent que les éléments théoriques sur la littérature sont mis en place, il devient possible d'entrer dans le vif du sujet, c'est-à-dire la littérature fantastique. Sera exposée, dans le chapitre suivant, la thèse principale, à savoir que le fantastique littéraire appartient à ce type de récits qui se caractérisent par l'angoisse surnaturelle. Nous verrons l'intérêt de cette dénomination et la façon dont il est possible de la mettre en relief, non seulement à travers les autres genres qui s'en rapprochent (en particulier le merveilleux, la SF, l'horreur, etc.), mais également en la confrontant aux principaux points de vue des théoriciens du fantastique (principalement ceux de Todorov, Vax, Caillois, Bouvet, Freud et Fabre).

Souhaitons que celui qui s'engage à présent dans la suite de cette étude y trouvera non seulement des réponses aux interrogations qui y seront soulevées, mais aussi des clés de lecture qui lui permettront d'apprécier à leur juste valeur les sombres détours du fantastique littéraire.

Notes

1) Robert Escarpit [dir.] *et al.*, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 9.

2) La notion d'esthétique, même si elle se précisera au cours de cette thèse, se rapporte d'abord et avant tout à une émotion qui envahit l'être humain au contact d'une production artistique. Nous verrons plus loin en quel sens pourront être appréciés les termes «production artistique» et «émotion esthétique» (plaisir par procuration).

3) Escarpit, *op. cit.*, p. 269.

4) La partie qui suit (concernant les théories de la littérature) s'inspire de Barsky, Chartier et Van Tieghem.

5) Aristote, *La poétique* (trad. de J. Hardy), Paris, Les belles-lettres, 1965, p. 51.

6) Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF (Que sais-je ?),n° 777, 1964.

7) Terry Eagleton, *Critiques et théories littéraires*, Paris, PUF, 1994.

8) *Ibid.*, p. 12-13.

9) *Ibid.*, p. 9.

10) Genette précise cependant : «Les indices de fictions ne sont pas tous narratologiques, parce qu'ils ne sont pas tous d'ordre textuel : le plus souvent un texte de fiction se signale ainsi par des remarques paratextuelles qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise [...] ensuite parce que certains de ces indices sont, par exemple, d'ordre thématique [...], ou stylistique.» Cité par Alexandre Gefen, «Le chat jaune de l'abbé Séguin ou les ambiguïtés du genre biographique», *Frontières de la fiction*, Paris, Presses universitaires de Bordeaux, p. 93.

11) Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 28.

12) Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997 p. 56-57.

13) Pour cette partie, nous nous inspirons de Genette, Conrat et Stalloni.

14) Jorge Louis Borges, «La langue analytique de John Wilkins», dans *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1986 [1957], coll. Folio Essais, no. 198, p. 141.

15) Escarpit, *Le littéraire et le social*, *op. cit.*, p. 272.

16) Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire,* Paris, Seuil, 1989, p. 63.

17) Karl Conrat, *Enseigner la littérature par les genres,* Bruxelles, De Boeck 1999, p. 132.

18) André Carpentier, «Aspects des genres littéraires appliqués à la science-fiction», dans *Les ailleurs imaginaires,* sous la direction de Aurélien Boivin, Maurice Émond et Michel Lord, Québec, Nuit blanche, 1993, p. 17.

19) H. R., Jauss, *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978, p. 41.

20) *Ibid.*, p. 53.

21) Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique,* Montréal, l'Univers du discours, 1998, p. 9.

22) Aristote, *op. cit.*, p. 48.

23) On pourrait rétorquer qu'une certaine part de la littérature, par exemple, le roman psychologique ou le roman policier à énigme, ne peuvent appartenir à un tel type de définition. Comme il a été précisé, il est inévitable qu'une certaine part du récit s'adresse à la rationalité. Mais il demeure tout aussi indispensable que des lieux, des personnages et des événements viennent donner corps à un effet qui appartient au domaine du sentiment. Même un roman policier qui s'en tient strictement à l'énigme ne peut faire abstraction d'une atmosphère bien particulière qui met en scène certains types d'émotions telles que, par exemple : l'inquiétude, l'angoisse, etc. Il en est de même pour les contes moraux ou moralisateurs.

24) Schaeffer, *op. cit.*, p. 103.

25) Claude Puzin, *Le fantastique,* Paris, Fernand Nathan, 1984, p. 4.

26) Jauss, *op. cit.*, p. 234.

27) Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* Paris, Folio-essais, 1985, p. 35

28) Voir dans la première partie du troisième chapitre la différence majeure à établir entre le mythe, la légende et la fiction.

29) Charles Grivel, *Fantastique-fiction,* Paris, PUF, 1992, p. 118-119.

30) Jauss, *op. cit.*, p. 129.

31) En ce qui concerne ces différents points de vue sur la fiction, nous nous fondons sur l'analyse de Denis Melier, *L'écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

32) *Ibid.*, p. 419.

33) *Ibid.*, p. 423.

34) Vax, *La séduction de l'étrange, op. cit.*, p. 8-9.

35) *Ibid.*, p. 167.

36) Freud, *op. cit.*, p. 255.

37) Vax, *La séduction de l'étrange, op. cit.*, p.1.

38) L'oniromancie est l'art de la divination par les rêves.

CHAPITRE II

Histoire et littérature fantastique

> L'émotion la plus forte et la plus ancienne de l'humanité c'est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est celle de l'inconnu.
>
> Lacassin, *Lovecraft*, «Épouvante et surnaturel en littérature».

2.1 Premières considérations sur la notion de fantastique.

La littérature fantastique forme, en apparence, un genre littéraire plutôt hétéroclite. Pour le profane, est fantastique tout ce qui se rapporte à la sphère de l'incroyable, de l'inexplicable (en y intégrant même des éléments extraordinaires qui ont peu à voir avec le fantastique). Ainsi les lutins, les sciences parapsychiques, les démons, les fantômes, les loups-garous, etc., sont considérés comme fantastiques. Mais le fantastique n'est pas une catégorie littéraire universelle où l'on peut enfouir tout ce qui ne convient pas au schéma conventionnel du réalisme :

> Tel texte, pour peu qu'il déroute les normes usuelles de lecture, s'écarte des règles traditionnelles de la fiction, trace des caractères par trop étranges ou mette en scène des situations sortant du naturel, pour peu même qu'il dévalue le réel au bénéfice d'une lubie, d'un phantasme ou d'un rêve, tel texte est aussitôt qualifié de fantastique et rangé, sans autre forme de réflexion, sous l'étiquette générale de littérature fantastique. Et très vite, ici, l'expression devient abusive. Voulant en faire un cadre de référence, on assimile alors le fantastique à un dépotoir et on va y verser à l'envie tout ce qui de

> près ou de loin semble contrevenir aux schémas généraux de la littérature dite réaliste. Certains, un rien moins téméraires, n'y voient qu'une appellation générique où prendraient place, côte à côte, les récits les plus abracadabrants. [...] Qu'il y ait un type de démarche littéraire non réaliste où prime l'imaginaire pur, c'est l'évidence. Mais cela ne signifie pas que *toute* démarche analogue répond aux mêmes besoins, met en jeu les mêmes structures narratives et possède les mêmes caractéristiques. Lorsqu'on va au fond des choses, lorsqu'on analyse en détails les mécanismes internes des œuvres, on s'aperçoit en effet que des équivalences existent, que se détachent certes de nombreux traits communs mais qu'en même temps subsistent de profondes divergences[1].

Le fantastique se compose plutôt sous le signe de l'angoisse. Par exemple, le fantastique n'exprime pas un ordre du monde de la même façon que l'univers des contes de fées. Il tente plutôt de montrer que cet ordre supposé n'est qu'un voile factice où se dissimulent le mal et la corruption. La façon dont il se présente dépend donc en partie du contexte social dans lequel il évolue :

> Dans le roman d'Arnaud, les SS apparaissent enveloppés de l'aura maléfique de l'ordre noir. Mais un Américain sera-t-il sensible aux mêmes résonances ? Et un Pakistanais ? Même très au fait de l'Histoire européenne ? Pour lui, que signifiera Prague, sinon un mot ? Il pourra frémir devant Kam-Pen — La Gestapo Nippone, celle qui mettait le feu aux cheveux d'un captif, puis poussait près de lui un seau d'eau bouillante — SS ne sera guère plus de deux lettres à ses yeux. Fera-t-il la liaison avec les camps de la mort[2] ?

Mais si le contexte est d'une importance primordiale, il n'en demeure pas moins que le fantastique se comprend d'abord et avant tout comme appartenant à une «essence» fictionnelle : le récit d'épouvante surnaturelle. L'époque et le lieu interpréteront différemment cette donnée de base, sans pourtant la transformer de manière radicale.

Par exemple, on peut affirmer que le fantastique se résume à une lutte contre le rationalisme mais, en fait, le fantastique ne s'y oppose que dans la mesure où ce dernier sert de pierre angulaire aux divers constats du réel dans le monde moderne. Il s'insurge contre les croyances et les certitudes de toutes sortes, qu'elles se cachent ou non sous le couvert du rationalisme, puisque les auteurs qui y excellent s'appliquent à provoquer une crainte du surnaturel. À l'évidence, cette dernière ne saurait survenir sans une remise en question des idéaux, des mythes et des croyances d'une société. Bien sûr, le rationalisme se retrouve toujours plus ou moins au cœur du débat fantastique, puisque c'est à travers lui que se font et se défont la plupart des certitudes depuis le siècle des Lumières. Il ne faudrait cependant pas croire que le fantastique se limite à profaner les limites du rationalisme. L'art (et ses nouveaux courants de pensée) et les croyances irrationnelles (parapsychismes divers) lui ont fourni des sources d'inspiration de choix. Le fantastique suggère que les symboles et les croyances, oubliés en apparence, peuvent resurgir sous d'autres traits, marqués par l'angoisse. Par exemple, le beau roman de Jean Ray, *Malpertuis*, rappelle, à l'instar de bon nombre de nouvelles de Lovecraft, que les dieux païens que nous pensions définitivement disparus continuent néanmoins à exister à travers nos rêves et nos fantasmes.

Il ne s'agit pas de suggérer que le fantastique puisse exister sans un contexte et un état d'esprit particuliers. La variété des symboles et leur ambivalence démontrent clairement qu'une telle supposition est sans fondement[3]. Il apparaît plutôt que le fantastique se manifeste différemment selon l'esprit de l'époque, bien qu'il signifie toujours quelque chose de plus ou moins semblable à travers les particularismes de chaque culture. Car, si le fantastique ne peut se résumer à certains symboles particuliers, il faut tout de même qu'il soit quelque chose pour qu'on puisse le définir correctement. Il diffère selon les époques où il surgit, certes, mais il n'en reste pas moins qu'une certaine «essence» supporte toujours l'apparition d'un tel genre de récit. Comme on le verra, il ne pourra s'agir ni de symboles, ni de figures

ou de thèmes puisque ces derniers, même s'ils se retrouvent souvent d'une époque à une autre (les revenants par exemple), ne sauraient en eux-mêmes définir le noyau fantastique. Il ne peut également s'agir d'une structure narrative particulière puisque cette dernière est continuellement soumise à des fluctuations qui font rapidement disparaître toute tentative de synthèse.

S'il existe un nœud primordial à partir duquel le fantastique pourrait se reconnaître, il se retrouve plutôt dans le type d'émotion que ce genre de récit tente de suggérer. En effet, la peur en rapport avec le surnaturel constitue un horizon de choix pour tout récit fictif de ce genre. C'est d'ailleurs ce que nous tenterons de montrer dans la suite du chapitre II en traitant de l'histoire de la littérature fantastique.

Pour l'instant, il est nécessaire de préciser exactement ce qu'il faudra entendre par le terme *fantastique*. En effet, ce vocable varie remarquablement selon le contexte d'utilisation[4]. Il peut comporter quatre niveaux de compréhension, du général au particulier, en l'occurrence celui auquel s'attarde cette étude :

1) On peut utiliser le terme «fantastique» lorsque l'on désire connoter quelque chose d'extraordinaire, de surprenant. Familièrement, en utilisant l'adjectif «fantastique» en ce sens, on veut habituellement désigner son enthousiasme par rapport à un objet, à une personne, à un événement, etc. Par exemple, «cet enseignant est fantastique» ; ou encore, «je me suis acheté une voiture fantastique hier». Il est donc un synonyme de «génial», «super», «extraordinaire», etc. et sert à marquer une forte approbation ou admiration.

2) «Fantastique» s'utilise également pour désigner ce qui se rapporte en règle générale à l'imaginaire ou à tout ce qui touche les éléments qui s'écartent des normes réalistes. Ainsi les créations de l'imagination, les fantasmes ou les

éléments réellement étonnants (comme certains types de poissons ou d'insectes) sont qualifiés de fantastiques en ce qu'ils semblent plutôt appartenir au domaine du rêve qu'à celui de la réalité. On parle du fantastique en ces termes lorsqu'on affirme par exemple que «ce tableau révèle des ascendants fantastiques» ; ou encore que «l'ornithorynque porte la marque du fantastique». On se rapporte donc à des structures qui regardent l'imaginaire, l'insolite, mais qui ne correspondent pas directement au surnaturel.

3) Selon un troisième niveau de compréhension, le fantastique devient synonyme de «surnaturel» : pas seulement l'insolite, mais plutôt quelque chose qui n'appartient pas à notre monde, à l'ordre naturel. Cette appellation englobe tout ce qui se rapporte au merveilleux, à l'extraordinaire, au miraculeux, etc., sans se relier directement aux réalités de notre monde. On pourra affirmer dans cette optique que «la tarasque et la vouivre sont des monstres fantastiques». Il est alors synonyme de surnature et, plus globalement, de tout ce qui se rapporte à ce qui *ne peut*, selon nos normes, se manifester dans la réalité.

4) Finalement, le fantastique, dans le sens où nous l'entendrons, signifie ce qui se rapporte précisément à un certain type de surnaturel : le surnaturel angoissant ou effrayant. Car, tout comme on ne peut placer sur le même plan toutes les significations du terme «fantastique», on ne peut dans le même sens considérer toutes les formes du surnaturel selon les mêmes principes. À ce niveau, il est nécessaire de concevoir les différentes approches du surnaturel selon qu'elles seront «amicales» (miracles, fées propices aux êtres humains, etc.) ou «menaçantes» (vampires, loups-garous, etc.). Il faut cependant noter que ce ne seront pas les thèmes qui distinguent ces deux types de surnaturels, mais leur utilisation au cœur du récit (par exemple, une fée peut s'avérer néfaste et, à l'extrême, un vampire devenir humaniste).

Il apparaît maintenant plus clairement de quelle façon nous envisagerons notre étude de la littérature fantastique : à travers un récit fictif qui se rapporte à un certain type de surnaturel (le surnaturel angoissant). La prochaine partie de ce chapitre tentera de démontrer de quelle manière se manifeste ce genre de récit à travers l'Histoire et de quelle façon il est possible de le mettre en parallèle avec d'autres récits similaires (mythes et légendes) en évitant de les confondre entre eux.

Histoire de la littérature fantastique

> Tout ce qui est indispensable pour jouir de la douce impression d'une terreur surnaturelle, c'est d'être susceptible d'un léger frémissement en écoutant un conte effrayant, un conte qu'un narrateur adroit, qui d'abord exprime son incrédulité pour toutes légendes merveilleuses, recueille et raconte, comme ayant quelque chose en lui qu'il avoue qu'il lui est impossible d'expliquer.
>
> Walter Scott, «Le miroir de tante Marguerite», dans *L'Angleterre fantastique*.

2.2 Historique de la littérature fantastique : les racines du genre.

La littérature fantastique, telle qu'on la conçoit habituellement, plonge ses racines au milieu du XVIIIe siècle dans une Europe qui se remet lentement des remous de la Renaissance en tentant de fonder un nouvel art de vivre à travers la philosophie des Lumières. En effet, si on se réfère aux sources qui retracent cet historique, on constate que *Le Château d'Otrante* (1764) de Walpole constitue un point de repère pratique en ce qui concerne les débuts officiels de la littérature fantastique. Dans notre optique cependant, bien qu'on ne puisse contester cette «naissance» au 18ième siècle, il apparaît que le fantastique, même s'il s'exprime de façon différente, n'en possède pas moins une texture émotionnelle qui s'enfonce bien antérieurement au XVIIIe siècle :

> En suivant le témoignage de ces auteurs — et Maupassant était orfèvre en la matière — on est donc amené à voir dans le fantastique du XIXe siècle non pas une création spontanée, mais un raffinement particulier du fantastique antérieur. Il s'agissait, en somme, de recycler les vieilles terreurs prérationelles au moyen de procédés nouveaux, plus subtils et qui seraient capables d'ébranler le lecteur le plus rationaliste[5].

En effet, les histoires d'épouvante constituent un inébranlable réservoir narratif où puiseront les conteurs et les écrivains de tous les temps. En ce cas, on est à même de se demander pourquoi on ne retrouve pas un ensemble de textes plus ou moins similaires à travers les différentes époques. Cela repose principalement sur deux facteurs. Le premier est le passage de l'oral à l'écrit, qui a considérablement modifié l'approche vis-à-vis de l'expression narrative. Le deuxième se trouve dans la censure et la volonté apologétique des auteurs et des traducteurs médiévaux en vue d'une récupération des textes selon les intérêts de la chrétienté, comme nous le verrons dans ce qui suit.

On peut en effet constater un bouleversement majeur des habitudes de transmission des histoires et des récits. Alors que la culture écrite se popularise, elle appartient de moins en moins à une élite ou à une caste de savants. Ce qui deviendra bientôt le roman se propage dans les milieux qui, jusque-là, n'avaient aucun accès aux documents écrits (par manque de ressources financières ou tout simplement parce que la plupart des gens ne savaient pas lire). Il serait trop long, dans le cadre de cette thèse, d'exposer les raisons précises de ce passage de l'oral à l'écrit. Disons seulement que la révolution du siècle des Lumières, qui a permis cette transformation, repose sur des facteurs à la fois économiques (découvertes de la mécanisation, de nouvelles denrées provenant des colonies, etc.), sociaux (regroupement autour des villes, mouvements de masse qui supportent des idéaux révolutionnaires, etc.) et idéologiques (remise en question des valeurs

établies, âge de la raison combattant l'obscurantisme médiéval, etc.). Quoi qu'il en soit :

> La première mutation est due au passage de l'oral à l'écrit, qui va profondément modifier les relations entre les auteurs et les publics, et le statut, et la nature même des œuvres, et leur contenu. Au conteur, présent, succède l'écrivain, qui est comme absent ; à l'auditoire, le lecteur solitaire ; à la narration qui était aussi communion dans les mêmes conceptions du monde et les mêmes peurs, le livre-objet, et l'objectivité du récit, et les deux lectures possibles : littérale et réaliste, fantastique et interprétative[6].

Il y a une foule de procédés narratifs, donc de façons de transmettre l'effet d'épouvante fantastique. À n'en pas douter, ces méthodes ont été considérablement modifiées par le passage de l'oral à l'écrit. Ainsi, non seulement on ne retrouve plus la même façon de faire, mais il est également difficile de se représenter les histoires telles qu'on les concevait à l'époque. Néanmoins, cela n'est pourtant pas impossible grâce, par exemple, aux contes oraux qu'on aura pu retracer dans les campagnes, dans certaines communautés «primitives», etc. Il faut souligner, par rapport à ce point de vue, que

> les spécialistes de folklore ont eu tendance à sous-estimer, sinon à gommer le fantastique de leurs recherches, car celui-ci leur semblait un domaine moins légitime, moins digne, moins traditionnel peut-être que le domaine des contes merveilleux et des proverbes. D'où le cantonnement du fantastique populaire dans un lieu écarté de la recherche, proche du terrain glissant où se rencontrent les amateurs de sorcellerie et d'occultisme[7].

C'est ce qui explique, entre autres, la confusion entre le légendaire et les récits fantastiques. Les différences entre les deux éléments seront explicitées dans le prochain chapitre (à la section 3.3), mais nous pouvons immédiatement signaler que beaucoup de points les rapprochent : vraisemblance des faits rapportés, irruption du surnaturel dans le réel, tonalité effrayante et inquiétante, etc. Mais il

faut tout de même établir une distinction entre la légende qui est objet de croyance et le récit fantastique qui appartient à la fiction. Dans les cultures orales, cette différence apparaît à la narration d'un récit mais le passage de l'oral à l'écrit marquera un effacement de la manière dont est «dit» le récit (le livre propose ses marques génériques – collection, incipit, résumé de quatrième de couverture, etc. – qui identifient de façon assez certaine un texte à la fiction). C'est pourquoi la transcription des contes en a transformé la perception si bien qu'on les considère parfois comme des légendes.

Le passage de l'oral à l'écrit marque également la manière dont les auteurs médiévaux (principalement les clercs) ont traduit et interprété les contes. Leur attitude face aux récits oraux tend à en fausser la portée en leur attribuant un caractère conforme à la morale chrétienne :

> Nous assistons alors à un double mouvement : censure des auteurs et du merveilleux païen, récupération et création d'un merveilleux chrétien. Il est difficile de savoir à partir de quel moment l'Église œuvrant pour la plus grande gloire de Dieu «fabrique» consciemment du merveilleux. Il est certain que, dans un premier temps, le mot merveilleux est inadéquat : Dieu est tout-puissant, rien n'existe qui ne vienne de Lui, donc le croyant s'attend à des miracles, à des merveilles. Mais peu à peu l'Église opère un tri de plus en plus rigoureux et prend conscience des possibilités que lui offre l'attitude mentale de ses ouailles[8].

Ces quelques remarques montrent que le fantastique se rencontre avant le XVIIIe siècle. En fait, on constate que les pouvoirs ecclésiastiques l'ont récupéré ou évincé afin de servir les fins de l'Église chrétienne. Cela entraîne deux conséquences majeures quant à l'effet d'épouvante à l'intérieur des contes. Premièrement, si toute chose vient de Dieu, il n'y a plus de raison de craindre les forces du mal et du chaos, puisque ces dernières se voient dominées par Sa toute-puissance. La prière et la foi, à l'intérieur du mythe chrétien, suffisent donc à résorber les

terreurs qui naissent de la nuit et de l'inconnu. Deuxièmement, cette volonté de l'Église de tout englober sous la morale chrétienne tend à faire naître une littérature presque exclusivement axée sur une approche mythique. On ne laisse pratiquement plus de place à la fiction pure, toute forme de narration devant servir les intérêts du monde religieux :

> Le merveilleux chrétien est donc à la fois propagande et missionnaire - dans les chansons de geste les preux montent au ciel — défense de la foi — qui refuserait de croire à la lecture des miracles qu'opèrent les saints ? — et, enfin, arme politique. L'aspect édifiant et didactique ne saurait cacher les visées temporelles de l'Église voulant établir un pouvoir incontesté sur les âmes et sur les royaumes. Le surnaturel est donc, en grande partie, la transposition sur un plan allégorique, moral et spirituel des luttes que l'Église mène dans le siècle[9].

Il y a donc un mouvement certain de récupération des contes qui leur enlève une grande partie de leur valeur fantastique originelle.

On se demandera comment il est possible de savoir que le fantastique pouvait se manifester à ce moment de l'Histoire, et même antérieurement. Premièrement, il est clair que l'Église n'a pas pu transformer tous les contes et toute la littérature selon son optique. Des livres, des fragments de récits ainsi que des contes oraux nous sont parvenus, qui attestent qu'une véritable «littérature» d'épouvante, n'appartenant pas en propre à la fonction mythique mais plutôt à la fiction pure, a bel et bien existé à une époque antérieure à sa «naissance» au milieu du XVIIIe siècle :

> Les fantômes sont rares aux Moyen Âge, ce qui est d'autant plus étonnant que des enquêtes effectuées récemment en Suisse et en Allemagne prouvent qu'ils existent en grand nombre encore aujourd'hui, et il en allait certainement de même autrefois. Nous sommes tentés de voir dans cette rareté l'intervention des clercs qui

> oblitèrent les croyances et les phénomènes que l'Église ne contrôle pas et qui présentent donc un danger[10].

Il est également possible que des clercs eux-mêmes, de manière bien innocente, aient contribué à perpétuer le récit d'épouvante en transcrivant les récits oraux sans les transformer :

> Vers 1400, un moine anonyme de l'abbaye cistercienne de Byland, située dans le comté d'York à l'extrême nord de l'Angleterre, compulse un manuscrit vieux de deux siècles de la bibliothèque de son monastère et s'avise qu'en deux endroits quelques folios restent vides... Le prestige des œuvres que renferme le manuscrit (œuvres de Cicéron et, plus récentes, d'Honorius Augustodunensis) ne le dissuade pas d'ajouter de sa main une douzaine d'histoires qu'il a lui-même entendu raconter dans les environs : des «histoires de fantômes.» La présence sur les folios voisins d'œuvres de rhétorique et d'une collection de lieux communs concernant la pénitence *suggère* que le cistercien avait l'intention d'utiliser ces récits comme *exempla*. Mais, de toute évidence, il a surtout cédé à la fascination d'histoires extraordinaires et proprement fantastiques. Tous ces récits concernent des faits locaux et récents, dont le moine n'a pas été le témoin direct, mais qui lui ont été rapportés oralement. La narration s'enracine dans un paysage connu, dont les lieux sont proches et nommés[11].

De même, certains récits qui appartiennent à un lointain passé n'ont probablement pas pu être transformés de manière significative, mais seulement interprétés dans une nouvelle optique, ce qui a permis d'en conserver la saveur fantastique :

> Tels l'incident du loup-garou dans Pétrone, les passages horribles chez Apulée, la courte mais célèbre lettre de Pline le Jeune à Sura, et la singulière compilation, *Des faits merveilleux*, par Phlégon, l'affranchi grec de l'empereur Hadrien. C'est dans Phlégon qu'on trouve pour la première fois la hideuse histoire de la fiancée-cadavre, *Philinnion et Machates*, racontée plus tard par Proclus et qui dans les temps modernes inspira *La Fiancée de Corinthe* de Goethe et *L'Étudiant Allemand* de Washington Irving. [...] Les Eddas et Sagas scandinaves tonnent d'horreur cosmique, et tremblent de peur panique devant le

> géant Ymir et sa progéniture informe ; tandis que notre *Beowulf* anglo-saxon et plus tard les légendes continentales du roi Nibelung sont pleins de fantastique surnaturel[12].

Il semble donc que les fictions d'épouvante ait de tout temps existé à travers les récits que les êtres humains se racontaient. Et, non seulement nous pouvons remarquer certains traits caractéristiques de ce type de littérature, mais il est même possible en certains endroits de constater que le terme de fantastique regroupe déjà, avant le XVIIIe siècle, le sens qui lui a été attribué plus tôt : une structure narrative qui se rapporte à l'épouvante, à l'inquiétude et à l'angoisse :

> Dans la langue de cet auteur (Gautier Map, XIIe siècle) et de ses contemporains, l'adjectif «fantastique» ne recouvre que partiellement ce que ce mot évoque pour nous quand nous parlons par exemple de littérature ou de cinéma «fantastique». Le ressort de ces derniers consiste en l'irruption du surnaturel dans le cours quotidien des choses. Au Moyen Âge aussi, le mot exprime l'intensification maximale du merveilleux. Mais, à l'inverse de *mirabilia, fantasticus* reste empreint d'un jugement de valeur, puisque sur lui pèse le vieux soupçon de l'illusion diabolique dont les rêves, par-dessus tout, sont l'instrument[13].

Il y a donc les récits qui nous sont parvenus, plus ou moins intacts, mais également un certain type de contes qui se rapportent expressément à cette narration qui incorpore à la fois le surnaturel et l'épouvante. Afin d'exemplifier plus clairement ce point, il serait bon de montrer à quoi pouvait jadis ressembler un récit fantastique. Ce conte, qui fait partie du folklore islandais et qui appartient aux *Isländische Märchen* (H. et J. Naumann)[14], s'intitule *Trunt, Trunt, et les trolls des montagnes* :

> Il était une fois deux hommes qui étaient partis dans la montagne pour cueillir des herbes. Une nuit, ils s'étaient tous les deux couchés dans leur tente, l'un endormi, l'autre éveillé. Celui qui veillait vit alors celui qui dormait sortir. Il sortit derrière lui et le suivit, mais il

> put tout juste courir assez vite pour que la distance qui les séparait n'augmente pas. L'homme se dirigeait vers les glaciers. L'autre aperçut alors une énorme géante, assise sur un bloc de glace. Elle faisait le geste d'étendre tour à tour l'une et l'autre de ses mains pour les ramener ensuite sur son sein, attirant ainsi par magie l'homme dans ses bras. L'homme s'y précipita et la géante l'emporta. L'année suivante, les habitants de la région se rendirent au même endroit pour faire la cueillette des herbes. L'homme s'approcha d'eux, mais il restait tellement silencieux et renfermé qu'on arrivait à peine à lui arracher une parole. Ils lui demandèrent alors en quoi il croyait, et il répondit qu'il croyait en Dieu. La deuxième année, il se rendit à nouveau auprès des gens qui cueillaient les bonnes herbes. Il avait cependant tellement pris l'aspect d'un troll, entre-temps, que les gens en furent effrayés. Lorsqu'on lui posa la question de savoir en quoi il avait foi, il ne répondit pas. Et il demeura moins de temps avec eux cette fois qu'il ne l'avait fait la première fois. La troisième année il revint encore, mais il était devenu un véritable troll et son aspect était effrayant. Un des hommes osa néanmoins lui demander en quoi il croyait ; il répondit qu'il croyait en «Trunt, Trunt et les Trolls des montagnes», après quoi il disparut. Depuis, personne ne l'a plus vu. Et pendant de longues années personne n'osa plus se hasarder en ces lieux pour cueillir les herbes.

On constate ici que la part du merveilleux est indéniable à l'intérieur de l'expression fantastique. Les faits extraordinaires apparaissent aux protagonistes comme une sorte de réalité «parallèle» mais pas pour autant inconcevable. Bien entendu, de nos jours, le merveilleux ne participe pas autant au fantastique qu'à cette époque. Pour créer un sentiment d'épouvante, les auteurs modernes doivent élaborer leur récit à partir d'une remise en question de la rationalité, alors que les anciens contes pouvaient se permettre de présenter des faits extraordinaires effrayants sans recourir à une contestation des diktats de la raison, de la science, etc. Mais cela ne signifie pas que nous ayons affaire à deux types de texte différents. Par exemple, dans les textes modernes comme *L'œil et le doigt* de Donald Wandrei, nous retrouvons plus ou moins les mêmes structures mais interprétées de manière différente. Selon le premier récit, nul besoin de déjouer la rationalité de l'auditeur pour lui inspirer un sentiment d'inquiétude

métaphysique. Il est déjà dans un univers magique où de telles forces peuvent se manifester. Il est seulement nécessaire d'instaurer un certain effet de crainte par rapport aux forces surnaturelles. Par contre, dans le récit de Wandrei, où nous est narrée l'histoire d'un homme qui trouve chez lui, apparemment sans raison, un œil et un doigt qui agissent selon leur propre volonté, il est impératif de présenter la situation en des termes qui permettent d'influencer l'attitude plus sceptique du lecteur contemporain. Cependant, on retrouve dans les deux cas certains points communs tels que la proximité de l'événement extraordinaire par rapport à la réalité et le surnaturel posé comme menaçant.

Toutefois, on ne peut affirmer que le fantastique est *seulement* une irruption de la surnature dans la réalité, sinon tous les mythes et légendes appartiendraient au genre fantastique. Il faut également le situer dans une certaine approche du récit, dans ce qu'il vise, dans la portée du texte. Voilà pourquoi il faut bien distinguer les récits de nature mythique et les contes de fiction fantastique. Ces derniers ont pour principal objet de susciter de manière esthétique un sentiment de crainte face aux pouvoirs surnaturels. Ils ne se rapportent pas directement au sacré, au religieux ou à la morale (tel que le mythe). Le récit de fiction s'adresse à l'imaginaire brut du lecteur sans se rattacher à une tradition ou à une volonté de structuration symbolique : il se veut une esthétique et non une apologétique. Et s'il y a plusieurs façons de manifester ce sentiment esthétique selon les croyances, l'émotion, elle, demeure sensiblement la même.

Cela ne veut pas pour autant signifier que le récit fantastique dépend du thème. Bien au contraire. C'est plutôt parce qu'il est une manière d'aborder les thèmes (à travers l'épouvante surnaturelle) que le fantastique a pu se transmettre d'une époque à une autre. Car, si les thèmes et les croyances divergent considérablement à travers le temps, il n'en reste pas moins qu'il demeure toujours au cœur du récit fantastique une fascination angoissée par rapport aux forces surnaturelles. Le

vampire ne suscite pas la peur *en soi*, c'est la manière dont il est abordé qui fera naître le frisson. Dans un milieu où les gens leur accordent une certaine existence à travers leurs croyances, ce sont leurs pouvoirs opposés aux forces divines qui suscitent l'angoisse. Il y a donc une contestation de la *réalité* (à entendre au sens de croyance mythique) qui fait naître une incertitude et un sentiment d'angoisse (bien que cette angoisse soit de nature esthétique et, par là, recherchée parce qu'agréable). Dans un autre milieu plus rationalisé, les vampires deviennent des formes de survivance inconcevables mais existant *malgré tout*, qui viennent encore une fois contester l'ordre supposé du réel. Dans un cas comme dans l'autre, on s'appuie sur les fondements de la réalité pour faire intervenir le surnaturel de manière à remettre en question l'ordre établi en vue de susciter une angoisse esthétique. Ainsi, selon l'époque, la façon dont s'y prend l'auteur divergera nécessairement : «Des études historiques montrent que chaque époque développe son propre système de genres, qui répond aux impératifs de l'idéologie dominante. En ce sens, poursuit Carpentier en citant Todorov : «Les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent[15]». Mais il faut ici rappeler que l'on se concentre sur ce qu'il convient d'appeler la fiction pure, et que ce qui appartient au domaine des croyances et des mythes se situe sur un autre plan. Il en sera de toute façon bientôt question. Poursuivons pour l'instant notre historique de la littérature fantastique.

2.3 La «naissance» du fantastique : XVIIe et XVIIIe siècles[16].

Comme nous venons de le voir, il est difficile de désavouer l'existence de récits à caractère fantastique avant le XVIIIe siècle. Pour les opposants à une telle hypothèse, il est clair que le fantastique, compris comme l'expression du surnaturel défiant les règles de la rationalité pour instaurer la peur, ne peut appartenir qu'au XVIIIe siècle. Mais cela n'est qu'une *manière* de faire surgir le sentiment d'angoisse inhérent au récit d'épouvante. En effet, tandis que le monde

antique et le monde médiéval concevaient l'univers à travers des forces métaphysiques, la montée du rationalisme à l'époque des Lumières forçait un certain type de récit à s'éclipser pour faire place à des structures narratives moins teintés «d 'obscurantisme». Ainsi, s'il est admissible d'affirmer que le fantastique a connu une nouvelle forme d'expression au XVIIIe siècle, il serait faux toutefois de prétendre qu'il est *né* à cette époque.

Le fantastique possède donc des racines qui se fraient un chemin depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours en passant par le Moyen Âge et l'époque moderne. D'ailleurs, le terme *fantastique* lui-même tire probablement son origine de l'adjectif grec *phantastikon* qui signifie : ce qui concerne l'imagination. Nous en retrouvons la trace à travers toute l'histoire bien que son sens, on s'en doute, se soit passablement transformé. Du Moyen Âge, où «fantastique» connote une possession d'allure démoniaque, en passant par le *Dictionnaire de l'Académie française* qui le désigne (en 1831) comme ce qui appartient au chimérique et à l'apparence, il faut cependant attendre 1863 pour que le *Littré,* outre les définitions habituelles (ce qui n'existe que dans l'imagination, etc.), précise que le fantastique appartient également au monde littéraire où il désigne les contes de fées et de revenants ainsi que les contes étranges que Hoffmann a mis en vogue. Quelques années plus tard, le terme «fantastique» sera consacré comme appellation d'un genre littéraire (ou même d'une catégorie d'œuvres artistiques) ou, à tout le moins, d'une manière de raconter à travers certains thèmes (les spectres, les vampires, etc.). Il apparaît donc probable que ce soit à travers les contes d'Hoffmann que le fantastique ait acquis une certaine indépendance par rapport aux contes de fées et aux légendes auxquels il se trouvait souvent associé avant le XIXe siècle. Plus précisément, on attribue habituellement la naissance du mot à une série de récits datée de 1813 intitulée *Phantasiestücke in Callots Manier (Fantaisies à la manière de Callot*), c'est-à-dire s'inspirant de la méthode du peintre et graveur français Jacques Callot), qui apportera au terme de fantastique toute sa

profondeur à travers l'énorme succès que Hoffmann connaîtra alors en France (non sans l'aide du mouvement romantique français) au début du XIXe siècle. Soulignons aussi que les liens étymologiques qui unissent le fantastique, la fantaisie et le fantasme à travers l'histoire possèdent une signification qui dépasse la simple grammaire et qui vient toucher le sens même que l'on attribue encore aujourd'hui à ce genre littéraire.

Les premiers balbutiements de ce qui sera communément appelé le genre fantastique appartiennent à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle européen. C'est une époque de bouleversements majeurs qui bousculeront les principes et la vision du monde tel qu'on se le représentait alors. La perception du fantastique, qui jusque-là oscille entre le merveilleux angoissant et le surnaturel inquiétant, devra, à partir de ce moment, tenir compte des nouveaux diktats de la raison.

Tout d'abord, naissent les révolutions sociales et politiques avec la découverte de nouveaux mondes et de nouvelles cultures au-delà de l'océan (découverte de l'Amérique par Colomb en 1492, Cortès marche sur le Mexique vers 1520, Cartier aborde les rives du Canada en 1534). Mentionnons également les bouleversements au sein du monde ecclésiastique, qui se font de plus en plus véhéments (naissance des rénovations religieuses avec Luther et Calvin au début du XVIe siècle, guerres de religion dans la deuxième moitié des XVIe et XVIIe siècles, réformes majeures de l'Église catholique, etc.). Finalement, des innovations fulgurantes dans les divers domaines techniques et scientifiques achèvent de transformer cette nouvelle perception de l'univers (par exemple, Galilée introduit ses nouveaux principes astronomiques et mathématiques au début du XVIe siècle, lorsqu'il affirme que la nature est écrite en langage mathématique, ce que les encyclopédistes confirmeront, deux cents ans plus tard, par le pouvoir déterminant qu'ils accorderont à la raison). Le monde occidental, secoué dans ses fondations, incite les grands penseurs de l'époque à regarder l'univers avec

d'autres yeux : Machiavel sépare théoriquement les pouvoirs de l'État des nécessités morales de l'individu (1532), Montaigne établit un nouvel art de vivre stoïcien où la subjectivité se voit revalorisée à travers ses écrits intimes (1580), Descartes érige les bases de la raison comme principe a priori (1641), les empiristes anglais (Berkeley, Hume mais surtout Locke, qui marquera profondément la pensée des Lumières) remettent en question la notion même de la réalité (début du XVIIIe siècle). Bref, le monde ne possède plus la stabilité immuable qu'on lui attribuait jadis. L'individu joue maintenant un rôle de première importance et peut modifier son être et son environnement par le pouvoir de sa volonté et de sa raison. La surnature (Dieu et le sacré en général) perd peu à peu de son prestige dans un univers où l'être humain tend à contrôler, par l'entremise de sa raison, des domaines qui, autrefois, correspondaient uniquement à une vision métaphysique du monde. L'application concrète de la raison comme nouveau mode d'interprétation de la réalité (avènement du monde technique, technologique et mécanique), modifiera de façon durable les rapports entretenus par l'être humain avec la nature et la surnature puisque, par l'explication rationnelle de la première, on a cru pouvoir expliciter la seconde.

2.4 Classicisme et Lumières.

Le point culminant de cette entreprise réside dans les bouleversements profonds du mode de vie et de penser survenus à l'époque des Lumières. En effet, il apparaît que les Lumières (c'est-à-dire la période qui se situe entre la fin du XVIIe siècle et celle du XVIIIe) ont non seulement transformé durablement les mentalités mais également toute la structure physique et métaphysique du monde. L'Europe connaît un changement sans précédent, autant dans sa vision du monde que dans la manière même d'élaborer les grandes questions existentielles. Le point central ou, à tout le moins, parmi les plus notables, se concentre autour du philosophe anglais John Locke (1632-1704) qui, à travers la philosophie empiriste empreinte

de libéralisme qu'il a abondamment diffusée, peut se poser, si ce n'est comme maître à penser, à tout le moins comme principal instigateur des Lumières. Le point central de sa philosophie est le retour au sensualisme et à l'empirisme comme constat philosophique a priori. Selon ses principes, l'être humain est une pâte vierge sur laquelle s'inscrivent les empreintes du monde qu'il perçoit à travers ses sens. Locke ne fait donc plus appel à la transcendance ou à des facteurs innéistes (comme Descartes par exemple, pour qui les idées et la raison appartenaient à l'individu avant toute activité sensitive) comme principe explicatif de l'esprit humain. Il ramène les principales activités de l'être humain au domaine empirique et immanent. De cette manière, la transcendance perd le prestige philosophique qu'elle possédait depuis l'Antiquité pour faire graduellement place à une vision du monde qui se veut d'abord et avant tout axée sur les sensations et la réalité concrète. La métaphysique, qui avait régné si longtemps sur l'univers de la philosophie, perdait ses assises au profit des constats empiristes. Les théories de Locke ont eu une influence majeure sur le développement des idées au siècle des Lumières. Ainsi l'expérimentation, l'observation et la valeur accordée aux sens accentuent les critères de validité des recherches scientifiques. Une affirmation, pour avoir valeur de vérité, ne doit pas seulement s'établir théoriquement mais également reposer sur une logique immanente. La lourdeur et l'impérialisme des nombreux dogmes religieux aident grandement la diffusion de telles pensées. Car, si la philosophie se sent concernée par Dieu, ce n'est pas tant pour tenter d'en comprendre l'essence que pour le remettre en question. On s'intéresse tout d'abord aux individus et aux sociétés, plus qu'aux spéculations sur les idées générales et l'univers divin. Par le développement des diverses sciences, le cosmos, le monde et l'être humain deviennent des objets d'étude. Le voile de la connaissance peut être percé à présent qu'il est débarrassé de son caractère sacré et intouchable. Par l'importance qu'il accorde aux sens, Locke rétablit en quelque sorte les pouvoirs de l'être humain sur la nature et sur le monde à travers les capacités de sa raison. Pensons également à la contestation du droit divin du

philosophe dans son *Traité du gouvernement civil,* qui établit les nouvelles bases d'une philosophie politique se rapportant à un contrat entre les individus et non plus avec une quelconque transcendance. Par conséquent, il est non seulement permis d'aller au-delà des présupposés religieux, mais cela apparaît de plus en plus comme une nécessité. Croyance dans le progrès amplifiée par la prolifération des machines-outils qui révolutionnent les savoir-faire, les Lumières ont fait naître une toute nouvelle idéologie dont le credo pourrait être : perfectibilité humaine à travers le primat de la raison et de la science (et de la technologie) qui permettent une liberté et un bonheur retrouvés, dans une vision immanente de l'existence.

Le fantastique «traditionnel» survient à cette époque où les remises en question radicales percutent des systèmes de valeurs jusque-là inébranlables. Bien qu'il soit difficile d'identifier les premières tentatives de textes fantastiques avant la fin du XVIIIe siècle (*Le château d'Otrante* de Walpole paraît en 1764), nous trouvons tout de même ses origines, ses premiers germes, à la fin du XVIIe siècle allemand. En effet, cette époque connaît une prolifération sans précédent d'histoires de revenants et de spectres qui appartenaient traditionnellement au récit à caractère merveilleux mais qui prennent ici une place autonome au sein d'une littérature sombre et effrayante (pensons entre autres au *Monde enchanté* de Bekker, 1694). Nous retrouvons également, au même moment, la publication de nombreux ouvrages qui relatent les faits et méfaits des procès de sorcellerie et du surnaturel en général. Citons, en guise d'exemple, les *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohème, de Moravie et de Silésie* de Don Calmet (1746), qui traitent de la manifestation d'éléments surnaturels dans un monde où ces derniers tendent lentement à disparaître. Cet engouement pour les spectres et le surnaturel trouvera d'ailleurs une répercussion, vers la fin du siècle, dans l'attrait généralisé pour les contes merveilleux. Une bonne partie de l'Europe (France et Allemagne en particulier) redécouvre avec délice les récits légendaires mettant en scène des éléments et des

personnages fabuleux. *Les mille et une nuits* (traduit en français en 1704) sera d'ailleurs parmi les lectures les plus populaires auprès d'un public avide de nouveautés, d'exotisme et de merveilleux. L'Angleterre, pour sa part, n'est pas en reste avec la prolifération de poètes tournés vers une expression noire et angoissante de l'existence humaine (Edward Young, Thomas Warton). Ces premiers mouvements axés vers d'autres formes d'écriture laissent entrevoir de nouvelles avenues pour le roman, d'autres thèmes et d'autres manières de «dire» à travers l'expression littéraire. Mais ce n'est qu'à travers le renouveau romantique que le fantastique «traditionnel» trouve une manière de se manifester pleinement.

2.5 Le romantisme.

En 1764, paraît *Le château d'Otrante* de Horace Walpole, qui signe la venue de la vague des romans gothiques. Dix ans plus tard, le *Werther* de Goethe marque le tournant romantique dans l'histoire littéraire. Chez le premier, on retrouve déjà les traces de ce que l'œuvre de Goethe fera germer pour tout le mouvement romantique à venir : retour à la subjectivité, au sentiment, puis, par extension, goût pour l'anormal et l'exotique. Dates significatives donc, qui indiquent non seulement l'avènement du préromantisme et un retour à l'imaginaire dans le paysage littéraire mais qui, déjà, dégagent peu à peu des structures qui s'apparentent au fantastique tel qu'il se développera à l'ère du romantisme. Ce dernier a vu le jour en Angleterre et en Allemagne à la fin du XVIIIe siècle, pour ensuite se répandre à travers les pays d'Europe et d'outre-mer sous différentes formes provoquant différents impacts. Notons entre autres le mouvement allemand du *Sturm und drang,* qui brandit, vers la fin du XVIIIe siècle, les premiers principes du romantisme naissant. Le terme lui-même provient de l'expression anglaise *romantic,* qui signifiait donner un sens romanesque (c'est-à-dire qui évoque les anciens *romans* médiévaux) à un texte littéraire. On en vint ensuite à définir comme romantique tout ce qui, de près ou de loin, s'opposait aux textes

classiques des XVIIe et XVIIIe siècles, en se référant aux sentiments personnels comme supérieurs à la raison, en s'inspirant des racines nationales et non plus des humanités gréco-latines, en donnant une place primordiale à l'imagination, etc. Ainsi le romantisme, qui ne deviendra réellement un mouvement littéraire qu'au cours du XIXe siècle, se fonde sur des principes littéraires en désaccord avec la mentalité classique : le Beau n'est plus de toutes les époques, il est divers, selon les peuples et les moments de l'Histoire. Il ne doit donc plus y avoir de règles définies en ce qui concerne le goût. L'émotion, le sentiment, l'originalité et l'imaginaire doivent prévaloir sur les doctrines littéraires et artistiques traditionnelles de l'imitation et du bon goût issues du sens commun. La poésie, le légendaire du terroir et les mythes ruraux deviennent un facteur déterminant de ce qui, émergeant spontanément de l'âme d'un peuple, doit être considéré comme Art véritable. En effet, pour les romantiques, l'âme d'un peuple surgit spontanément dans les milieux populaires sous les traits de mythes et de légendes, et si la mythologie gréco-latine correspond aux peuples méditerranéens, ce serait une erreur de chercher à les imiter. Il faut plutôt se tourner vers ses propres racines populaires, d'où un retour aux textes et à l'esprit médiévaux. C'est d'ailleurs en ce sens que nombre de romantiques intègrent le merveilleux chrétien au cœur de la littérature, non plus seulement comme amusement mélancolique mais comme vivacité symbolique primordiale. Précisons que le romantisme dont il est ici question se concentre autour de ce courant allemand du début du XIXe siècle avec, comme figures de proue, les Arnim, Brentano, Eichendorff, Grimm, Hoffmann etc., et qu'il devait se répandre rapidement dans presque tous les pays européens.

Vilipendé de part et d'autre, le romantisme se rallie de bonne heure aux écrits fantastiques, où il trouve un appui à une bonne partie de ses thèses. Il sent une proximité de sentiments à travers trois assises principales. Tout d'abord, parmi les liens les plus importants, on retrouve cette critique partagée du rationalisme et de ses absolus. En effet, le Rationalisme et le Classicisme, auxquels s'opposent

farouchement les romantiques, mènent la vie dure aux tenants de l'imaginaire et de la subjectivité. Kant avait déjà proclamé les limites de l'entendement quant à la compréhension par l'être humain de l'univers. Certains font de cette doctrine de la rationalité une sorte d'absolu au-delà duquel il est impossible d'aller, mais le Romantisme et l'Idéalisme allemand (Fichte et Schelling) interprètent plutôt ces conclusions comme une façon de constituer la subjectivité en maître. Alors que le Matérialisme grandissant désire poser le monde comme un invariant connaissable par la raison seule, le Romantisme entend montrer que non seulement le monde n'est pas réductible à des impératifs logiques, mais qu'il ne se constitue entièrement que par le rapport étroit qu'il entretient avec la subjectivité humaine. Ainsi, en passant du Classicisme au Romantisme, la vision du monde des Lumières se voit renversée. Si le penseur du XVIIIe siècle plaçait l'être humain parmi la diversité des éléments matériels, le Romantisme en fait plutôt l'élément central à l'intérieur duquel se trouve la nature. Bien que le philosophe des Lumières peut connaître le monde à travers sa raison, comme quelque chose d'extérieur à lui, le Romantisme préfère comprendre le monde à travers la subjectivité de l'individu : la nature est un reflet des aspirations humaines, elle ne s'oppose pas à lui, elle en est la structure intime. Alors que l'esprit des Lumières cherche à ramener le particulier vers le général et l'universel, les romantiques tentent de leur côté de percevoir la prédominance du particulier à travers les généralités abstraites du monde et de l'esprit. Les notions de progrès, d'éducation et d'avancement humain, chères aux yeux des Lumières, ne trouvent pas d'écho chez les romantiques, qui voient plutôt en l'homme un être déchu aux aspirations grandioses (on évoque d'ailleurs assez souvent la figure de Lucifer en analogie à la situation de l'humanité). On remarque également un profond vague à l'âme, une mélancolie parfois désespérée et qui, sans pourtant tomber dans le nihilisme, ramène les romantiques à une vision du monde clair-obscur, teintée de zones d'ombre impénétrables où il fait cependant bon s'aventurer comme à l'intérieur de

la *prima mater*. Cette expédition dans le royaume des ténèbres n'apporte cependant aucune réponse, seulement un abri provisoire :

> Les récits merveilleux sont aussi vieux que les religions et les superstitions, c'est-à-dire que l'humanité. Mais à mesure que le roman, au sens moderne du mot, se constituait en Europe, il se bornait de plus en plus à l'humain, au rationnel, éliminant le surnaturel et le fantastique. À la fin du XVIIIe siècle, les *romans mystérieux* du type de Lewis ou Radcliffe étaient déjà très marqués d'un certain romantisme. Ils se continuent directement par les récits terrifiants, où le surnaturel tient plus ou moins de place, de l'Anglais Maturin : *Bertram* et *Melmoth le voyageur*, qui furent en France traduits, imités, plagiés par Nodier, et plusieurs autres. Ces années 1818-1822 voient à Londres et surtout à Paris la mode littéraire du vampirisme, dont on attribuait la première expression à Byron, et à qui ce nom si admiré prêtait du crédit ; *Lord Ruthwen ou les vampires*, de Nodier, offrait le type du genre. L'exploitation de ce thème atroce fut bientôt épuisée. Mais la reprise par les romantiques de presque tous les pays, sur un plan poétique, des croyances populaires, des légendes touchant les êtres surnaturels qui se mêlent à la vie des hommes : fées, lutins, elfes, trolls, démons, génies des eaux, des bois, des montagnes, devait enrichir la fiction en prose de maints éléments fantastiques, gracieux ou terribles, qui dans les périodes littéraires précédentes étaient abandonnés aux contes de nourrice et aux récits des veillées de village[17].

2.6 Le goût du Réalisme.

Paradoxalement, le goût pour le Réalisme, qui naît au milieu du XIXe siècle, ancre définitivement le fantastique en tant que genre littéraire. Rappelons que le courant littéraire dont il est ici question est né vers le milieu du XIXe siècle et qu'il s'oppose farouchement à toute forme d'idéalisation de l'être humain qui prolifère alors à l'intérieur du romantisme (le Réalisme n'est cependant pas plus tendre envers les grands thèmes du Classicisme). Le Réalisme désire instaurer à nouveau la réalité de l'humanité telle qu'elle se présente à lui, dans l'existence, et non plus sous une forme poétisée qui n'a plus rien à voir avec ce que l'être humain vit véritablement.

Pour le Réalisme, l'art ne doit plus se confiner à exprimer un monde idéal qui reste sans correspondance avec la vie à force d'imiter des imitations : le poids de la réalité n'a rien à voir avec les élucubrations chimériques d'une littérature qui ne se soucie plus que de *l'Homme d'exception,* inexistant, sans s'intéresser aux êtres humains qui vivent réellement dans le monde. Grâce au réalisme, le fantastique peut camper ses histoires dans un univers quotidien et y intégrer des formes qui apparaissent de cette façon plus menaçantes. Contrairement au merveilleux qui se déroule dans un monde hors de la réalité, avec des normes d'un autre ordre où s'exprime un paradis perdu, le fantastique se complaît plutôt à confronter la réalité d'un monde démuni de tout recours aux puissances bénéfiques.

Une foule de ramifications, parfois inattendues, s'étendront par la suite afin de galvaniser un fantastique qui aboutira jusqu'à nous à travers les figures angoissantes du monde contemporain. Des voies nouvelles s'offrent au fantastique qui, continuellement nourri par les tendances de plus en plus prononcées du scientisme et de la technologie, se voit contraint de redéfinir continuellement ses assises en fonction des nouvelles croyances du monde moderne.

2.7 Le fantastique moderne.

On peut parler de fantastique moderne à partir du début du XXe siècle, bien que son épanouissement réel ne soit survenu qu'après les deux Grandes Guerres mondiales. En effet, ces dernières sont venues rappeler (comme l'avait fait à sa façon la Révolution française) l'effrayant paradoxe du rationalisme et de l'idée de progrès des Lumières : la science et la technologie ne mènent pas nécessairement à une libération de l'être humain. Étrangement, alors que le fantastique connaît un nouvel essor au début du XXe siècle, nombre de théoriciens affirment la mort du genre à la fin du XIXe siècle[18]. C'est oublier que le fantastique ne constitue pas un ensemble de dogmes littéraires mais plutôt une manière particulière de saisir les

rapports entre nature et surnature, sous l'angle de l'inquiétude et de l'angoisse. Sinon, comment expliquer le sentiment de fantastique qui se dégage des œuvres de Lovecraft, Ray, Borgès et combien d'autres auteurs du XXe siècle ? La plupart des théoriciens semblent avoir confiné le fantastique à l'intérieur de cadres qui correspondent à une catégorie fictionelle associée à une époque, et non à un genre littéraire où s'épanouit un certain type d'émotion.

Après les deux grandes guerres, la confiance accordée aux valeurs traditionnelles, à la rationalité et à la bonté humaine est abandonnée sur les champs de bataille. Malgré l'effervescence qui règne alors dans les rues, on ne peut longtemps mettre de côté le massacre de millions d'êtres humains au front et dans les camps. Il est impossible de dissimuler ces images d'hommes carbonisés au lance-flammes et ces corps d'enfants laissés dans les fours crématoires. Les monstruosités deviennent d'une effrayante réalité et, tout comme à l'époque du roman gothique, on doit se pencher sur de nouvelles sources d'horreur afin d'ébranler les consciences avides de frissons. Cette fois-ci, le cinéma s'en charge et montre à l'écran les grands mythes du fantastique se pavanant dans leurs oripeaux de théâtre : le visage du fantastique vient à nouveau de se transformer. L'être humain doit à présent se tourner vers de nouvelles croyances (occultisme et parapsychologie) ou d'autres horizons (exotisme) pour retrouver ce plaisir de frissonner après l'horrible dégoût des carnages trop réels des deux grandes guerres. Il ne suffit plus de décrire un monde qui devient fou. Les structures de l'esprit et du réel elles-mêmes s'embourbent dans un univers incompréhensible qui ne saurait admettre de rédemption. Une certaine moralité perdure dans le fantastique classique, puisque les protagonistes plus souvent qu'autrement ont défié les forces obscures et en récoltent le juste châtiment. Dans le fantastique moderne, il ne reste que le surgissement d'un événement incompréhensible et la fatalité irrationnelle au cœur d'un monde obtus : l'inconnu règne en maître. Cette fameuse peur de l'inconnu dont parlait Lovecraft en affirmant qu'elle constituait

la base émotionnelle de l'homme, devient à présent un indicible qui se tapit derrière un voile impénétrable :

> Dans le roman gothique, l'expérience fantastique était liée à la présence de quelques fétiches (souterrains, tours, cimetières, etc.) à la fois désirés et repoussés, qui, dit-on, réussissaient par leur seule apparence à plonger certains lecteurs dans un état d'épouvante frôlant la crise d'hystérie ; aujourd'hui, c'est au contraire l'absence qui est au fond de l'expérience fantastique. Le monde est vide. Les aberrations de l'espace et du temps débouchant sur des aberrations de la matière [...La] mélancolie et l'hystérie romantiques ont cédé la première place à un nouveau mal du siècle : la schizophrénie[19].

Encore une fois, le fantastique manifeste le trouble et l'inquiétude à partir des nouvelles croyances contemporaines. Bien entendu, les écrivains ne se sont pas concertés pour établir de nouveaux «principes fantastiques» : ce dernier n'est pas un mouvement littéraire comme le Classicisme ou le Romantisme, il ne constitue pas une école. Il se veut plutôt comme une sorte de narration qui tend à créer l'épouvante à travers le surnaturel. Roger Caillois affirme que le

> fantastique [...] est partout postérieur à l'image d'un monde sans miracle, soumis à une causalité rigoureuse. [...] Le Moyen Âge, qui baigne dans le merveilleux, ne sait pas donner à ses diableries et à ses enchantements la tension nécessaire, le haut degré d'angoisse indispensable au frisson futur. Mélusine et Merlin, Satan et Belzébuth sont des équivalents de Circé et d'Iblis. Ils ne font prévoir ni Hoffmann ni Edgar Poe[20].

Il apparaît plutôt que le principe fantastique de l'épouvante surnaturelle esthétique ne peut appartenir exclusivement au XVIIIe siècle et aux suivants. Ce serait mettre de côté toute une tradition de contes qui, bien qu'ils se campent plus souvent qu'autrement dans un univers où s'attachent des racines issues du

merveilleux, n'en possèdent pas moins un fort degré de fantasticité, c'est-à-dire d'épouvante surnaturelle.

2.8 Conclusion concernant l'origine du fantastique.

Selon notre hypothèse, les histoires d'épouvante surnaturelle peuvent facilement être retracées jusqu'à la civilisation grecque et bien au-delà. Bien sûr, les récits qui nous sont parvenus possèdent la plupart du temps des attaches au niveau mythique, mais il existe un champ narratif aussi fertile en termes de fiction pure. Nous avons vu au début de ce chapitre les raisons qui ont probablement obnubilé la fiction au profit de certains mythes propices à la diffusion du christianisme. En fait, ce qui est appelé fantastique de nos jours, et cela, en accord avec la plupart des théoriciens, se rapporte presque exclusivement à cette vision qui veut que le fantastique ne soit qu'une confrontation avec le rationalisme, un simple type de récit où le surnaturel se manifeste dans le naturel et qui vient en briser l'ordre. Pourtant, même dans une vision du monde où l'on a tendance à mythifier l'univers (l'époque médiévale par exemple), il reste que certaines façons d'aborder des thèmes soi-disants merveilleux s'apparentent en majeure partie à des assises fantastiques. Ces figures et la manière de les traiter, qui se rattachent au *préternaturel*, c'est-à-dire à des formes «inférieures» des mythes (comme le vampire, le sorcier ou le loup-garou, comparativement aux anges ou au Diable), se comprennent selon un sens fantastique parce que :

1) ils remettent en question la sécurité fournie par l'ordre établi, que cet ordre soit de nature mythique ou rationnel ; ils constituent donc un *surnaturel menaçant* ;

2) ils se manifestent dans une réalité vraisemblable : ils ne se situent pas dans un monde lointain et inaccessible (comme les contes de fées, par exemple) ;

3) ils mettent en scène, de manière fictive, des personnages et des situations aptes à créer un climat de crainte et d'inquiétude esthétique sans se rapporter aux mythes en vigueur et parfois même en venant à leur encontre.

Il est probable qu'on ne craint pas de la même manière dans l'Antiquité, à l'époque médiévale ou dans les temps modernes. Ce qui faisait trembler nos ancêtres nous porte souvent à rire. Mais il est clair que, peu importe le système de croyances, un type d'histoires que l'on appelle fantastiques continue de se manifester en venant remettre en question l'ordre sécuritaire du monde :

> Les conteurs sont moins des métapsychistes que des romanciers. Les Bretons ont leurs histoires de jour et leurs histoires de nuit. Elles ne sont contées ni crues aux mêmes heures du jour et aux mêmes moments de l'année. [...] Et le récit n'est pas un rapport scientifique, c'est l'œuvre d'un conteur soucieux de l'effet. Qui voudrait rire, chanter ou plaisanter serait mal accueilli : la mélodie de la peur, que l'assemblée module en chœur, ne souffre pas de note discordante. Le lendemain, les assistants sourient ou ont oublié[21].

Bien sûr, on pourrait affirmer qu'il y a une grande différence entre l'intervention surnaturelle des forces du mal dans un monde où on accepte la magie et une semblable manifestation dans un monde rationalisé où ces formes archaïques de croyances ont été rejetées. Pourtant, bien que les méthodes narratives employées diffèrent de l'un à l'autre, l'auteur fantastique se retrouve, dans les deux cas, devant la nécessité de produire un effet d'épouvante (esthétique) en utilisant les diverses conceptions du surnaturel de l'époque. Que, dans un cas, on doive utiliser la croyance en la magie pour introduire auprès du lecteur une histoire de vampire et que, dans un autre, on doive se rapporter à sa croyance en la rationalité du monde, cela ne transforme en rien la portée initiale du récit : instaurer un plaisir esthétique d'épouvante surnaturelle. Certains théoriciens ont cru, à tort, que les tendances modernes du fantastique évacuaient la crainte comme facteur

fondateur du genre mais, en fait, ce qu'ils ont pris pour un progrès ne constitue qu'un déplacement du genre de crainte, soit, d'un côté, par une certaine intériorisation de la problématique fantastique :

> Pour aller plus au fond des choses, elles [les œuvres fantastiques de la fin du XIXe siècle] pressentent un certain fantastique moderne, puisqu'elles déplacent l'accent du fantastique de l'extérieur vers l'intérieur : ce qui trouble ou terrifie leurs lecteurs c'est moins le surnaturel possible que l'intrusion du rêve, le triomphe de la folie, les débordements de l'inconscient, tout ce contre quoi aucun être humain n'est prémuni, tous ces fantômes, tous ces monstres qu'il crée lui-même et dont il peut être la plus sûre victime[22].

Soit, d'un autre côté, par une nouvelle interprétation du réel qui lui confère un sentiment inquiétant d'assonance métaphysique et surnaturelle :

> Franz Hellens avait bien compris que le fantastique ne surgit pas de quelques chambardements du réel ou des délires baroques d'une imagination surchauffée. Comme Magritte, ou Delvaux, cet autre peintre, il savait que le réel, à force d'être contemplé, étudié, finit par libérer une sorte de mystère — entendez : un visage ignoré — qui est proprement le fantastique. Francis de Miomandre écrit fort à propos : «Franz Hellens savait, de naissance, que le fantastique est inséparable du réel, ou plus exactement, plus profondément, que la Réalité est, dans son essence, fantastique[23].

Il n'y a donc pas plusieurs formes de fantastique. Il faudrait plutôt parler de l'exigence, pour chaque époque, de se plier à certaines contraintes nées des conditions sociales afin de faire surgir de manière satisfaisante le sentiment du surnaturel effrayant selon les croyances du temps. Le chapitre qui va suivre traitera justement de cet aspect des croyances et de leur remise en question à travers un sentiment d'inquiétude. Il apportera également des précisions

importantes sur différentes conceptions qui se rattachent aux récits, soit le mythique, le légendaire et la fiction.

Notes

1) Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique*, Paris, Stock, 1978, p. 18.

2) Jacques Van Herp, *Fantastique et mythologie moderne*, Bruxelles, Recto-verso, 1985, p. 18.

3) Il n'y a qu'à consulter, de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant le *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris, 1982.

4) Nous nous référons ici en majeure partie à Fabre qui, dans son *Miroir de sorcière*, a établi les distinctions qui s'imposaient.

5) Christian Vandendorpe, «Pouvoirs du héros et rationalité dans le fantastique et la science-fiction», dans *Les ailleurs imaginaires, op. cit.*, p. 246.

6) Puzin, *op. cit.*, p. 146.

7) Jean Molino, «Le fantastique entre l'oral et l'écrit», dans *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 32.

8) Claude Lecouteux, *Au-delà du merveilleux*, Paris, PUP, 1998, p. 42.

9) *Ibid.*, p. 21.

10) *Ibid.*, p. 198.

11) Jean-Claude Schmitt, *Les revenants*, Paris, Gallimard, 1994, p. 168.

12) Francis Lacassin [dir.], *Lovecraft (II)*, Paris, Robert Laffont, 1991, «Épouvante et surnaturel en littérature», p. 1070.

13) Schmitt, *op. cit.*, p. 105.

14) Cité par Marie-Louise Von Franz, *L'ombre et le mal dans les contes de fée*, Paris, La fontaine de pierre, 1980.

15) Carpentier, *Les ailleurs imaginaires, op. cit.*, p. 33.

16) Pour établir cet historique du fantastique, nous avons puisé à six sources : *La grande anthologie du fantastique* de Goimard et Stragliati, *La littérature fantastique* d'Antoine Faivre, *L'anthologie du fantastique* de Caillois, *La littérature fantastique* de Steinmetz, *Le fantastique* de Labbé et Millet et, finalement, *Histoire de la littérature fantastique en France* de Marcel Schneider. Seul ce dernier titre fait référence à des racines fantastiques antérieures au XVIIIe siècle. Soulignons cependant que

Lovecraft, dans son *Épouvante et surnaturel en littérature,* mentionne également des sources fantastiques très anciennes.

17) Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne,* Paris, Albin Michel, 1969, p. 438.

18) Pensons à Todorov mais également à Maupassant qui, dès 1883, affirmait : «Dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu'autrefois. De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique.», Guy de Maupassant, dans *Maupassant, journaliste et chroniqueur,* (sous la direction de Gérard Delaisement), Paris, Albin Michel, 1956, p. 236.

19) Jacques Goimard et Roland Stragliati, *La grande anthologie du fantastique, histoires d'aberrations,* Paris, Presse Pocket, 1977, p. 27.

20) Roger Caillois, *Anthologie du fantastique,* Paris, Gallimard, 1966, p. 14.

21) Vax, *La séduction de l'étrange, op. cit.,* p. 12-13.

22) Puzin, *op. cit.,* p. 37.

23) Georges Jacquemin, *La littérature fantastique,* Paris, Labor, 1974, p. 106-107.

CHAPITRE III

Mythes, légendes, fictions et leurs rapports avec le fantastique

> Les thèmes du fantastique sont en rapport direct avec la peur des hommes en face du monde et des autres. On comprend alors combien il est peu sérieux de récuser l'étude de la peur comme n'appartenant pas à l'analyse littéraire proprement dite : qu'est-ce qu'une analyse littéraire qui ne se préoccupe pas du lecteur ?
>
> Jean Molino, «Le fantastique entre l'oral et l'écrit», dans *Europe*, no 611, mars 1980.

3.1 Des distinctions majeures entre mythes, légendes et fictions.

Il convient en ce début de chapitre d'exposer en clair les différences importantes entre le mythe, la légende et la fiction afin de bien démontrer l'existence du fantastique à une époque antérieure au XVIIIe siècle. Cette distinction se révèle d'une importance capitale puisqu'elle précise deux points majeurs à propos de notre hypothèse sur le fantastique. Premièrement, elle permet d'établir la différence fondamentale entre les mythes, qui relèvent d'une nature sacrée et fondamentale, et les récits de fiction pure, qui appartiennent au monde du profane et de l'imaginaire. Dans l'exposé critique sur les principales théories du fantastique, cette distinction permettra plus particulièrement de remettre en

question l'hypothèse qui veut que le fantastique réintroduise le sacré à travers sa critique de la rationalité et son apologie de l'extraordinaire. Deuxièmement, en montrant les différences entre mythes, légendes et fiction, il sera possible de comprendre que la croyance n'empêche en aucune façon la naissance d'une littérature de peur surnaturelle et que certains types de croyance (comme les éléments du *préternaturel*) peuvent à la fois appartenir au monde du mythe et à celui de la fiction. Mais nous verrons également que le fantastique concerne uniquement la fiction et que, s'il implique les notions de *fascinans* et de *tremendum*, on ne peut faire référence à ces dernières qu'en tant que sentiment *par procuration*.

Définissons d'abord les trois termes que nous retrouverons tout au long de ce chapitre. Premièrement, le mythe

> est censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu'il raconte une *histoire sacrée*, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). Étant *réel* et *sacré*, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent *répétable*, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains. En d'autres termes, un mythe est une *histoire vraie* qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements humains [;...] tandis que le langage courant confond le mythe avec les «fables», l'homme des sociétés traditionnelles y découvre, au contraire, la seule révélation valable de la réalité[1].

Le mythe n'est donc pas une «histoire» au sens où on l'entend habituellement, c'est-à-dire qu'il ne correspond pas à une fiction. Il est une explication causale, un fondement qui donne un sens et une orientation à un groupe social. La légende, quant à elle,

> se présente avec quelque apparence de fondement historique, car elle naît souvent de l'étrange accouplement d'une réalité – d'un fait souvent historique – avec l'imaginaire [;...] la légende est un récit de croyance destiné à convaincre un auditoire sceptique ou crédule

> de la véracité d'un événement dont la preuve ou l'explication échappe le plus souvent (voire presque toujours) au narrateur. [...] Elle contente un besoin de superstition[2].

Le légendaire, même s'il tente d'apparaître comme une sorte de réel, ne se veut pourtant pas comme une explication causale de ce dernier : s'il est issu de la réalité, il ne la fonde pas. Enfin, le récit de fiction se présente comme une histoire à laquelle personne ne croit et qui se rattache à l'imaginaire pur :

> Le *conte* a pour visée essentielle le divertissement, d'où la variété des contes : contes merveilleux (contes de fées), contes d'aventures réalistes, contes d'épouvante, contes de mensonge, contes licencieux, etc. Le conte n'est pas objet de croyance : il est perçu comme une fiction, même si le conteur affirme — par jeu, principalement dans les récits de mensonge — l'authenticité de l'histoire[3].

Afin d'exposer clairement les différences entre les trois notions, référons-nous à Vladimir Propp et à son ouvrage *Les racines historiques du conte* (p. x et xi), où il établit une distinction entre :

1) le mythe, qui transmet des vérités religieuses et morales partagées par l'ensemble de la société ;

2) la légende, qui contredit la religion officielle mais est l'objet de croyance pour le peuple ;

3) le conte, auquel personne ne croit plus du tout et qui se cantonne à exposer certaines histoires divertissantes, merveilleuses, etc.

On voit donc que le mythe diffère grandement de la fiction en ce qu'il constitue un fondement de la société. À travers lui, on retrouve non seulement l'origine et la cause du monde, mais également le sens général à donner à la communauté et à l'être humain en particulier. Le mythe doit être ici compris à la manière dont Mircéa Éliade et certains théoriciens des sciences humaines l'envisagent :

> Au lieu de traiter, comme leurs prédécesseurs, le mythe dans l'acception usuelle du terme, i.e. en tant que «fable», «invention», «fiction», ils l'ont accepté tel qu'il était compris dans les sociétés archaïques, où le mythe désigne, au contraire, une «histoire vraie» et, qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative. Mais cette nouvelle valeur sémantique accordée au vocable «mythe» rend son emploi dans le langage courant assez équivoque. En effet, ce mot est utilisé aujourd'hui aussi bien dans le sens de «fiction» ou d'illusion» que dans le sens, familier surtout aux ethnologues, aux sociologues et aux historiens des religions, de «tradition sacrée», révélation primordiale, modèle exemplaire[4].

Le mythe n'est donc pas un simple conte divertissant ou une histoire pour endormir les enfants. Il se révèle comme une base élémentaire pour la majorité des sociétés quant au sens et à l'évolution de ces dernières à travers des modèles exemplaires.

Il faut également comprendre que, si nous avons affaire dans les trois cas à une fonction de «l'imaginaire», il ne faut cependant pas confondre les fins de chacun d'eux :

> L'imaginaire apparaît comme un fil directeur qui relie les trois niveaux : le *réel*, c'est-à-dire les faits scientifiquement attestés, le *légendaire*, c'est-à-dire les idées, rumeurs et récits qui mêlent le vrai et le faux mais sont objets de croyance, enfin, le *fantastique*, c'est-à-dire les œuvres de fiction. J'ai montré ailleurs qu'un motif du folklore narratif, «l'animal qui vit dans le corps d'une personne», se déclinait sur ces trois registres : la réalité médicale des parasites du corps humain, le légendaire des serpents et des crapauds qui peuvent vivre dans l'estomac humain, les fictions fantastiques des êtres surnaturels ou extraterrestres qui s'introduisent et se développent dans le corps humain (*Alien, Hidden*, etc.). Le fantastique apparaît comme une hyperbole, une amplification du légendaire, lequel constitue déjà une hyperbole du réel. La plupart des études de ce volume contiennent en filigrane ces trois niveaux de représentation : ainsi les tueurs en série sont bien réels, mais des rumeurs et des légendes les entourent,

> et le cinéma fantastique en a fait des créatures d'épouvante [de fiction][5].

Bien que M. Renard présente une catégorisation qui ne corresponde pas exactement à la nôtre (il utilise par exemple le terme *fantastique* au sens de l'imagination en général), il est aisé de remarquer la différenciation qu'il opère, lui aussi, entre les trois niveaux, c'est-à-dire le réel, le légendaire et le fantastique. En fait, ce qu'il appelle *réel*, à l'instar de Propp, il serait possible de l'appeler *mythique*, en ce sens où ce qui définit la réalité, dans le cas de Renard, est la valeur scientifique et rationnelle qu'on accorde à la compréhension du monde, tandis que, dans l'exemple de Propp, c'est plutôt un récit primordial qui détermine les liens et le sens du monde pour la communauté concernée. Quoi qu'il en soit, il apparaît que ces trois strates se posent dès qu'une référence à l'imaginaire et aux récits du même ordre se présente :

> D'après Albert Wesselski, il convient de distinguer, dans la littérature orale les *Gemeinaschaftsmotive*, qui sont admis comme vrais par la communauté, les *Wahnmotive*, qui ne le sont qu'à moitié, et les *Wundermotive* qui ne le sont pas du tout. [...] Nous distinguons nettement une histoire plausible sur le plan du réel d'une histoire convaincante sur le plan de la fiction[6].

De même on reconnaît ce triptyque au sein d'une compréhension de ce que constituent la fiction et la réalité en littérature, ce qui se rapporte directement à notre propos :

> - Le monde textuel s'offre au lecteur comme un domaine autonome demandant à être apprécié pour lui-même : *fiction classique*.
> - Le monde textuel s'offre au lecteur comme une version possible mais non vérifiable du réel : *vies romancées* et *Nouveau Journalisme*.
> [...]

> - Le monde textuel s'offre au lecteur comme constituant absolument, de par l'autorité de son discours, le réel et le vrai : *mythe*[7].

Il est remarquable de constater, même si la façon dont on les désigne diffère, la similarité entre ces différentes approches.

Il ne faut cependant pas croire que le mythe se limite à une forme d'explicitation surnaturelle. Il doit également être entendu, dans le cadre de notre étude, comme ce qui constitue la réalité, tant du côté de l'approche «magique» :

> Nous ne revenons pas, pour autant, à la thèse vulgaire selon laquelle la magie serait une forme timide et balbutiante de la science : car on se priverait de tout moyen de comprendre la pensée magique, si l'on prétendait la réduire à un moment, ou à une étape, de l'évolution technique et scientifique. Ombre plutôt anticipant son corps, elle est, en un sens, complète comme lui, aussi achevée et cohérente, dans son immatérialité, que l'être solide par elle seulement devancé. La pensée magique n'est pas un début, un commencement, une ébauche, la partie d'un tout non encore réalisé ; elle forme un système bien articulé ; indépendant, sous ce rapport, de cet autre système que constituera la science, sauf l'analogie formelle qui les rapproche et qui fait du premier une sorte d'expression métaphorique du second. Au lieu, donc, d'opposer magie et science, il vaudrait mieux les mettre en parallèle, comme deux modes de connaissance, inégaux quant aux résultats théoriques et pratiques (car, de ce point de vue, il est vrai que la science réussit mieux que la magie, bien que la magie préforme la science en ce sens qu'elle réussit quelquefois), mais non par le genre d'opération mentale qu'elles supposent toutes les deux, et qui diffère moins en nature qu'en fonction des types de phénomènes auxquels elles s'appliquent[8].

que de celui de l'approche rationaliste :

> Nous avons un sentiment continu de sécurité intellectuelle si bien assis que nous ne voyons pas comment il pourrait être ébranlé ; car, en supposant même l'apparition soudaine d'un phénomène tout à

> fait mystérieux et dont les causes nous échapperaient d'abord entièrement, nous n'en serions pas moins persuadés que notre ignorance n'est que provisoire, que ces causes existent et que tôt ou tard elles pourront être déterminées. Ainsi la nature au milieu de laquelle nous vivons est, pour ainsi dire, intellectualisée d'avance. Elle est ordre et raison, comme l'esprit qui la pense et qui s'y meut. Notre activité quotidienne jusque dans ses plus humbles détails, implique une tranquille et parfaite confiance dans l'invariabilité des lois naturelles[9].

Nous avons affaire ici à des conceptions du monde qui, bien que différentes, n'en suggèrent pas moins une même nature de compréhension, c'est-à-dire que, dans les deux cas, s'opère une appréhension globale et totalisante à travers un principe de systématisation des phénomènes. Ainsi, bien que la pensée magique ait ses assises dans l'imaginaire, ce que refuse pour elle-même la rationalité, il reste que chacune d'elles tente d'expliciter l'univers selon des principes bien précis. Bien que cela puisse paraître paradoxal, cette dichotomie n'affecte cependant en rien l'expression des contes et des récits de fiction. Si on se réfère à nos trois strates de compréhension, on constate que les certitudes de l'être humain quant aux causalités du monde relèvent toujours du mythe et que les histoires sacrées qui y sont racontées appartiennent à un autre niveau d'appréciation que la fiction.

Il ne faudrait d'ailleurs pas trop nous leurrer sur nos propres mythes qui, bien qu'ils apparaissent soutenus par une certaine rationalité, n'en demeurent pas moins ancrés dans une volonté d'expliquer la nature causale du monde sous forme imagée et imaginaire. Pensons ici au «big-bang» primordial, à la transcription de l'histoire mythique de nos ancêtres préhistoriques, etc. Si on observe avec un certain recul toutes ces affirmations, il est possible de constater que ces suppositions reposent en grande partie sur une certaine interprétation mythique de la réalité[10]. Encore une fois, tout comme pour les anciennes explications causales où se mêlaient Dieux et Démons, l'être humain est à la

recherche d'un fil conducteur qui apporterait un sens à notre propre place dans l'Espace et le Temps :

> Dans les sociétés modernes, [la magie et la sorcellerie] ont cessé de fonctionner comme telles, même si l'on peut en trouver des équivalents. Le progrès technique et l'évolution des mentalités ont entièrement bouleversé nos systèmes de référence, à commencer par la religion. Les ethnologues définissent la religion comme un corps de croyances accepté par tous les membres du corps social et, dans notre univers, il n'y a pas de corps de croyances accepté par tous les membres du corps social en dehors de la science. [...] Autrefois, on s'adressait au sorcier quand on désespérait du prêtre ; aujourd'hui, on s'adresse au prêtre quand on désespère du médecin[11].

Il y a donc un passage d'une forme explicative totalisante à une autre, et l'apparente fixité des croyances modernes n'est qu'un leurre que chaque époque, probablement, se fait un devoir d'entretenir. Il ne faudrait pas non plus oublier qu'une foule de croyances continue de se manifester sans faire appel aux assises de la science, et que la croyance en Dieu est encore très répandue dans le monde contemporain. Seulement, la rationalité, même chez beaucoup de croyants, devient le constat de base sur lequel s'érige la société.

Cependant, il ne faut pas placer dans une même catégorie tout ce qui ressortit au surnaturel car si, en apparence, tous les récits qui possèdent ce caractère semblent poursuivre les mêmes buts, il est facile de comprendre qu'il en est tout autrement lorsqu'on s'y attarde plus attentivement :

> Le conte (merveilleux) vient des anciennes religions, mais la religion contemporaine ne vient pas des contes. Elle ne les crée pas non plus, mais elle modifie leurs éléments. Il y a aussi quelques rares cas d'une véritable dépendance inverse, c'est-à-dire des cas où les éléments de la religion viennent du conte. L'histoire de la sanctification du miracle de saint Georges avec le dragon par l'Église occidentale nous en fournit un exemple très intéressant. Ce miracle fut sanctifié bien

> après que saint Georges fut canonisé et cette sanctification se heurta à une résistance obstinée de la part de l'Église. Comme le combat contre le dragon existe dans plusieurs religions païennes, il faut admettre que c'est d'elles qu'il tient sa véritable origine. Mais au XIIIe siècle, quand ces religions n'eurent plus aucune survivance, seule la tradition épique populaire joua le rôle d'intermédiaire. La popularité de saint George d'une part, et celle du combat contre le dragon d'autre part, associèrent l'image de saint Georges à celle du combat. L'Église se vit obligée de reconnaître le fusionnement produit et de le sanctifier. Enfin, à côté de la dépendance génétique directe du conte et de la religion, à côté du parallélisme et de la dépendance inverse, il existe le cas d'absence totale de liens, malgré les ressemblances possibles[12].

On constate donc que des liens inextinguibles existent entre, d'une part, les mythes religieux fondateurs et, de l'autre, les contes à caractère fictif, bien qu'ils ne fassent pas appel aux mêmes principes (explication causale pour l'un et fantaisie imaginative pour l'autre). On assiste ainsi à des transferts au niveau des thèmes et des figures symboliques, comme le souligne Propp, si bien que, même si la plupart du temps les contes s'inspirent du religieux, ce dernier récupère parfois d'anciens mythes transmis sous la forme du conte et du récit. En fait, ce n'est souvent pas en termes de contenu qu'il est possible de différencier le mythe et le conte, mais plutôt en ce qu'ils représentent chacun un usage social différent. Ainsi parler de faits surnaturels dans le cadre biblique ou dans une histoire de pure fiction (et perçue comme telle) ne représente pas la même valeur sociale aux yeux des récepteurs.

Par exemple, l'époque médiévale, malgré sa croyance aux miracles et à la toute-puissance de Dieu, possédait un terroir fertile en histoires de toutes sortes, contes et récits fictifs, qui sans s'opposer directement aux fondements globalisants de l'Église, remettaient tout de même en question cette dernière. En fait, tout ne se posait pas nécessairement en termes de soumission à Dieu,

puisqu'une partie des manifestations surnaturelles appartient bel et bien à un autre ordre, à un «Ailleurs» :

> La manifestation du mort n'est pas non plus assimilable totalement aux apparitions d'êtres surnaturels, tels les anges et les démons ou même le Christ, la Vierge et les saints. Tous ceux-ci résident normalement dans l'au-delà où ils demeurent invisibles, sauf à se montrer occasionnellement aux hommes. Les revenants, au contraire, ont encore, pour ainsi dire, un pied sur terre : ils viennent juste de quitter les vivants auxquels ils apparaissent et dont ils semblent ne pouvoir se détacher[13].

Il y a donc une différence de degré entre les figures réellement mythiques (les saints, les héros, les anges etc.) et les thèmes qui relèvent du monde préternaturel (les monstres, les événements extraordinaires, les loups-garous, les fées etc.). Non seulement parce que les premiers appartiennent à une espèce d'au-delà inaccessible, alors que les derniers relèvent encore du monde humain (ils sont plus près du vécu, les récits qui les concernent ont donc tendance à se ranger du côté du légendaire et du conte), mais également parce que les premiers ne sauraient être remis en question, autant dans leurs fondements que dans la validité de leur existence, alors que les seconds apparaissent d'une tout autre façon à l'auditoire : douteux, ironiques, caricaturaux, construits pour amuser, etc. En fait, il serait même juste de différencier deux sortes de mythologies, l'une qui appartiendrait aux Grandes Figures mythiques et l'autre qui exprimerait plutôt des thèmes qui tendent à l'incertitude, une certaine imprécision, apanage du légendaire et du fictif :

> En filigrane des textes se lit l'existence d'un monde mental fait de croyances en perpétuel devenir, qui forment ce que l'on appelle «petite mythologie» (*niedere Mythologie*) depuis les travaux de J. Grimm et de l'école de mythologie allemande, par opposition à la «haute mythologie» qui traite des dieux et de leurs hauts faits. Ces croyances sont aussi dites «populaires» ou traitées de superstitions

> selon les écoles de pensée. Quelle que soit la dénomination retenue, il s'agit de coller une étiquette sur un ensemble disparate, mouvant, aux contours flous et difficiles à cerner en raison de son caractère à première vue hétérogène. Cet ensemble comprend tout ce que l'Église médiévale a tenté d'éradiquer sous prétexte de paganisme, mais il s'agit en fait d'un monde où se mêlent une vision du monde en marge des systèmes religieux orthodoxes et une tentative de définition de la place de l'Homme sur terre[14].

On comprend donc à la lecture de cet exemple que le mythe appartient au domaine de la Haute Mythologie, c'est-à-dire qu'il ne se confond pas avec le monde humain, le monde profane : il se saisit comme une histoire primordiale qui donne sens à l'univers de l'individu et de la communauté. De son côté, le légendaire se rapporte plus souvent qu'autrement à des thèmes et à des sujets qui, soit ont cessé d'appartenir à la Haute Mythologie, soit n'y ont jamais appartenu.

3.2 Peur et surnaturel : le *tremendum*.

Il est maintenant nécessaire d'expliciter les raisons qui nous poussent à choisir l'épouvante et le surnaturel comme facteurs déterminants dans l'élaboration d'un effet fantastique. Car les liens apparaissent très serrés entre les craintes d'origine naturelle et celles qui appartiennent à des causes surnaturelles :

> On peut dire, sans crainte d'exagérer que, pour une bonne part, l'univers de la peur sent le souffre. C'est elle du reste qui, habituellement, favorise le passage d'un monde à l'autre, du terrestre à l'extra-terrestre, du naturel au surnaturel, de l'immanent au transcendant. Inspiratrice et impératrice des arrières-mondes, la peur y organise pour les hommes des villégiatures vertigineuses. Il convient d'ailleurs de préciser que, de ce point de vue, tous les objets et situations phobogènes [...] peuvent à nouveau trouver leur place dans cette catégorie plus spécialement réservée aux figures du surnaturel[15].

Nous nous appuyons en fait sur l'hypothèse qui suggère des rapports étroits entre l'existence (le vécu) et sa représentation par procuration à travers le récit (vécu esthétique). Lorsqu'on considère ces derniers facteurs, il est possible de rapprocher la réception du surnaturel par l'être humain et la manière dont il l'exprime à travers ses récits. Nous avons d'ailleurs précisé les liens indéniables existant entre les mythes, les légendes et la fiction. Une fois cela posé, il faut tenter de cerner une approche du surnaturel qui puisse englober le plus d'éléments possibles et, à partir de cette première hypothèse, voir si elle peut s'appliquer au fantastique.

La notion de surnaturel, capitale dans notre définition du fantastique, peut être entendue de diverses manières mais, dans le cadre de notre étude, il faut se référer à ce que Otto comprend comme phénomène surnaturel :

> Personne ne dira *sérieusement* qu'une horloge dont il ne s'explique pas le mouvement, ou d'une science qu'il ne comprend pas : «Ceci est mystérieux pour moi. » Mais, dira-t-on peut-être, ce qui est mystérieux pour nous, c'est ce qui est absolument incompris et qui le reste dans tous les cas, tandis que nous devons appeler «problématique» ce que nous ne comprenons pas actuellement mais qui n'est pas foncièrement incompréhensible. Mais cette distinction n'épuise pas la question. L'objet réellement mystérieux est insaisissable et inconcevable non seulement parce que ma connaissance relative à cet objet a des limites déterminées et infranchissables, mais parce qu'ici je me heurte à quelque chose de «tout autre», à une réalité qui, par sa nature et son essence, est incommensurable et devant laquelle je recule saisi de stupeur[16].

Le surnaturel n'est donc pas seulement ce qui est considéré à telle ou telle époque comme un élément d'un autre ordre du réel, mais plutôt ce qui appartient à une réalité *autre* que celle de l'être humain. Bien entendu, le surnaturel s'oppose au naturel, mais dans le cadre du fantastique, il faut également l'opposer au «réel»

proprement dit, c'est-à-dire à ce qui structure les normes de la réalité. En ce sens, nous pouvons comprendre la notion de surnaturel en l'apparentant à celle du sacré puisque, lorsqu'il est question de surnature, la plupart des théologiens et philosophes des religions se rapporteront d'abord et avant tout à ce concept général. Bien que cette notion ne remonte en fait qu'au XVIIIe siècle, elle n'en demeure pas moins d'une importance majeure pour une compréhension globale du fait surnaturel et religieux :

> L'analyse du champ conceptuel du sacré a déjà permis d'entrevoir la diversité des explications sur son origine. Il peut être conçu comme manifestant réellement un Dieu, absolu et caché (théophanie), comme symptôme de structures psychiques plus ou moins inconscientes (anthropomorphisme) ou comme expression irréductible d'une faculté mentale faite pour «rêver les dieux» (archétypologie)[17].

Plusieurs tendances sont donc à l'œuvre dans cette quête pour l'approfondissement des structures et des enjeux relatifs au sacré :

> L'étude du sacré ne commence vraiment qu'avec le développement des sciences humaines et religieuses au milieu du siècle dernier [XIXe]. Ces travaux sont surtout caractérisés, depuis A. Comte, par la prédominance d'une philosophie dogmatique et évolutionniste de la culture (censée suivre, comme la vie biologique, un développement linéaire du simple au complexe) et par l'inflation de documents sur les sociétés primitives apportés en Europe par les missionnaires et les colonisateurs. Les croyances mythiques et les rites sacrés sont considérés comme un stade nécessaire, mais dépassable, de l'histoire de l'humanité. [...] Le caractère spécifique et irréductible du sacré n'est vraiment accepté dans les sciences humaines qu'après 1900 par E. Durkheim, H. Hubert, L. Lévy-Bruhl. L'œuvre capitale de Marcel Mauss met définitivement en relief le caractère complexe et total des faits sacrés. [...] Mais c'est peut-être à la périphérie des sciences sociales, en continuité avec leurs travaux, que se sont opérés les renouvellements et approfondissements les plus pertinents [...qu'] on peut répartir en trois champs : un champ littéraire et poétique : depuis le surréalisme (A. Breton et A. Artaud) le sacré est devenu un

> lieu d'expériences mentales, à partir duquel se constituent des créations poétiques ou des théories de la culture [;...] un champ philosophico-théologique : la remise en question du rationalisme par la métaphysique allemande [...a] suscité directement ou indirectement trois types de recherches : de phénoménologie religieuse [;...] de religion comparée [;...] de philosophie religieuse. [Finalement] un champ scientifique dont l'objet n'a pas de rapport immédiat avec la sociologie religieuse. Les travaux de psychologie religieuse [...] sont complétés par les éclairages de la psychanalyse, cherchant à analyser les soubassements inconscients du sacré[18].

On cherche donc à travers cette diversité d'approches à définir le sacré en lui-même, mais également à travers d'autres concepts (tel le profane par exemple). De même, ces différentes démarches veulent déterminer si le sacré est réellement l'apanage du divin ou s'il n'est qu'un des constituants psychologiques de l'être humain. Mais nous ne nous étendrons pas outre mesure sur ce concept puisque ce n'est pas à lui que nous ferons expressément référence. Nous nous attarderons plutôt à comprendre et à mettre en valeur la notion de numineux à travers la réflexion de Rudolf Otto dans son livre *Le sacré*[19]. À vrai dire, les deux notions sont extrêmement proches, si ce n'est que le sacré est considéré comme une représentation plus directe et plus identifiable du numineux, qui est lui-même une manifestation du divin. Ainsi, le numineux se comprend comme :

> un sentiment diffus, le *numinosum,* qui se rapporte à l'impression qu'a la conscience d'être conditionnée par quelque chose qui ne dépend pas d'elle, qui est indépendant de sa volonté et qui ne se laisse pas appréhender comme une chose visible. On peut y discerner pourtant deux lignes de force, deux pôles opposés, quoique indissociables ; d'un côté le numineux est relation à un *Mysterium Tremendum,* sensation d'effroi panique devant une grandeur incommensurable ou une puissance souveraine ; d'un autre côté, il est appréhension d'un *Mysterium Fascinans,* qui s'exprime par des forces d'attraction vers quelque chose de merveilleux et solennel[20].

Le sacré est donc la forme que prend le numineux afin de se traduire dans le langage, dans les rites et dans les coutumes religieuses. Comme il a déjà été souligné, il existe une adéquation entre *le vécu* et *le sentiment esthétique*, de telle sorte qu'il est possible de rapprocher avantageusement les émotions telles qu'elles sont vécues dans la réalité et telles qu'elles s'expriment à travers une conception esthétique. De cette façon, si on compare l'affect de l'être humain lorsqu'il est confronté au surnaturel et le sentiment esthétique inclus dans le récit à caractère surnaturel, on est vite amené à constater une correspondance étroite entre les deux. En effet, comme nous venons de le voir, le numineux se traduit par deux traits distinctifs : une branche qui se rapporte à une émotion d'angoisse et de terreur (*mysterium tremendum*)[21] et l'autre qui se rapporte plutôt au merveilleux (*mysterium fascinans*). Il est ainsi remarquable de constater que, du côté des contes et de la littérature surnaturelle, se trouvent également deux pôles qui s'apparentent fortement à ce type de différenciation, c'est-à-dire le fantastique (qui se rapporte au *tremendum*) et le merveilleux (qui se rapporte au *fascinans*). Bien sûr, et rappelons-nous à cet égard la distinction entre mythe et fiction, la littérature fantastique ne correspond pas directement à la manifestation du véritable *tremendum* tel qu'il se révèle dans le religieux. L'expression du terrifiant dans la littérature fantastique n'aura jamais une valeur numineuse, puisqu'elle a pour but «d'esthétiser» un sentiment et non de le manifester directement. Ainsi, tout comme le sentiment amoureux peut être vécu par procuration dans le roman sentimental (si on définit l'esthétique du récit à travers le sentiment par procuration), le récit fantastique se propose de faire vivre par procuration le sentiment du *tremendum*. Il en sera de même pour le merveilleux, exception faite que ce dernier exprime l'aspect du *fascinans* de la littérature de fiction surnaturelle. Le vécu par procuration opère donc, ici aussi, une espèce de transposition du sentiment du *tremendum* :

> Ce que nous venons de dire du mystère se retrouve même dans la déformation apocryphe et la caricature du numineux, dans la peur des spectres qui nous servira d'exemple. Tentons une analyse du spectre. À son aspect, nous ressentons le sentiment de terreur caractéristique que nous avons désigné plus haut sous le nom de frisson (*gruseln, gräsen*). Déjà le frisson contribue manifestement à l'attrait que possèdent les histoires de spectres, dans la mesure, à vrai dire, où la détente et la libération spirituelle qui suivent produisent un état de bien-être. À ce point de vue, ce n'est pas précisément le spectre qui nous charme, mais le fait de notre affranchissement. De toute évidence, cela ne suffit pas du tout à expliquer l'attrait captivant des histoires de spectres. Ce qui fait le charme propre du spectre, c'est d'être un *mirum*. Comme tel, il exerce par lui-même une extraordinaire attraction sur l'imagination ; il intéresse et excite une vive curiosité. Cette chose *étrange* sollicite par elle-même l'imagination. Elle le fait non parce qu'elle est «une chose longue et blanche» (comme on a défini le spectre) ou parce qu'elle est une «âme», ou en raison de tel ou tel des prédicats positifs et conceptuels que l'imagination lui confère, mais parce qu'elle est un prodige, une chimère, «une chose qui, à vrai dire, n'existe pas», parce qu'elle est le «tout autre», quelque chose qui ne rentre pas dans notre sphère de réalité mais appartient à un ordre de réalité absolument opposé qui provoque dans l'âme un intérêt qu'on ne peut maîtriser[22].

On peut affirmer qu'il y a bel et bien une appartenance à une même *nature* de sentiment, bien que pas au même *degré*. Par exemple, tout comme un récit d'espionnage procure certaines émotions fortes, alors que le lecteur reste pourtant assis dans son fauteuil sans pour autant posséder les capacités d'un James Bond, le lecteur de fantastique ressent le sentiment du *tremendum* sans pourtant se convertir en un croyant terrifié devant l'absolu :

> C'est ce qu'attestent la puissance et l'attrait du sentiment d'horreur qu'excitent encore, même chez les hommes de haute culture, les histoires d'apparitions et de fantômes. Il est à remarquer que cette terreur spéciale que nous ressentons devant le «sinistre» provoque une réaction physique particulière, que ne produisent pas la crainte et la frayeur naturelles[23].

Il y a une appartenance bien spéciale au niveau du type de sentiment, non seulement entre fantastique et *tremendum*, mais également dans leur distinction par rapport au pur sentiment physique de la peur :

> La chair de poule est quelque chose de «surnaturel». Quiconque est capable d'analyser avec précision les états psychiques, reconnaîtra qu'une telle «terreur» ne se distingue pas seulement en degré et en intensité de la crainte naturelle et qu'elle n'est nullement un degré particulièrement élevé de cette dernière. Elle est entièrement indépendante de tout degré d'intensité. [...] Elle a ses degrés propres, mais elle n'est pas elle-même un degré d'un autre sentiment. Aucune crainte ne se transforme en effroi mystique par simple gradation[24].

Le *tremendum* possède donc des caractéristiques qui lui sont propres et qui ne se réfèrent pas aux craintes habituelles du quotidien ou du monde empirique. En un sens purement psychologique, ce sentiment du *tremendum* est beaucoup plus apparenté à l'angoisse, même si l'angoisse à elle seule ne peut le définir :

> C'est ainsi que ce qui touche au surnaturel, à l'au-delà, et l'obscurité même que nous peuplons d'être invisibles, ne peut nous effrayer qu'en nous angoissant. Car, là comme dans l'attente, le danger est indéfinissable, et, même immédiat, il ne peut être perçu comme appartenant au réel, il reste inconnu[25].

Il y a, dans le cas de la peur à caractère surnaturel, quelque chose qui n'est pas présent directement mais qui fait craindre, tout comme dans le fantastique, à la différence que la littérature établit ce type de peur dans le but «d'esthétiser» un sentiment et, par là, de le rendre agréable même si, dans la réalité, il n'en est pas ainsi (dans le cas de l'angoisse par exemple). La nature du sentiment, cependant, ne diffère pas selon qu'il est réel ou imaginé, elle ne fait que changer de degré. L'imagination créatrice à l'œuvre dans le récit sert donc de catalyseur aux

sentiments qui, par un retournement significatif, deviendront des objets de jouissance. Rien n'empêche, il demeurera toujours une similarité évidente entre les deux :

> de même, ma peur du fantôme, image psychique d'un processus mental, est tout aussi réelle que le feu, la crainte que j'en éprouve étant aussi réelle que la douleur créée par le feu. L'opération mentale à laquelle je ramène en dernière analyse la peur du fantôme m'est tout aussi inconnue que la nature dernière de la matière. Je ne songe pas à expliquer la nature du feu autrement que par des notions chimiques et physiques ; il ne me vient pas plus à l'esprit d'expliquer ma peur du fantôme autrement que par des facteurs psychiques[26].

On est ici en droit de se demander ce qui pousse l'être humain à rechercher esthétiquement des émotions qui, en réalité, sont loin d'être agréables. Bien sûr, il y a certainement une volonté de vouloir maîtriser ce qui, habituellement, nous contraint, mais il y a peut-être des réponses plus intéressantes encore à propos de cette interrogation, comme le suggère Eck :

> [...] l'homme n'abandonne pas comme cela son angoisse, il aime l'angoisse, mais pas la vraie. Ce sont des ersatz d'angoisse qu'il lui faut : il veut ressentir ce choc étrange, cette «antipathie sympathique» que procure l'angoisse, mais il veut la plupart du temps n'être qu'un spectateur qui sait que le journal abandonné, le livre fermé, le rideau tombé, la lumière revenue dans la salle, le drame ne le concernait pas ; le roman policier n'était que fiction, l'héroïne qui meurt sur la scène ou l'écran n'était qu'une actrice dont il retrouvera demain les scandales amoureux dans tous les magazines. On fuit l'angoisse en la recherchant au moindre risque, ce qui ne veut pas dire au moindre prix. [...] Déjà l'enfant tout jeune, qui craint la peur, la recherche en même temps : il joue à «Fais-moi peur». Les histoires de Croque-mitaine et du Méchant Loup lui plaisent tout autant sinon plus que les autres[27].

On remarque encore une fois, dans cette recherche du sentiment par procuration, une sorte d'appréhension par l'imaginaire permettant de faire sien un sentiment

autre. Ce dernier demeure suffisamment étranger pour qu'on puisse l'observer de l'extérieur mais se trouve également assez près de notre sensibilité pour que l'on puisse en ressentir les effets.

Bien sûr, certains théoriciens se sont opposés à associer les fondements du fantastique au surnaturel et, surtout, à la peur. Par exemple :

> L'angoissant est-il au cœur du fantastique ? Est-il son essence ? Le problème mérite analyse. Disons déjà que nous ne le pensons pas. S'il est vrai qu'il existe, en tout pays, une tradition du conte fantastique inquiétant — Edgar Poe ou Lovecraft par exemple pour les œuvres de langue anglaise, tout un courant germanique avec notamment Hoffmann ou Kafka, sans oublier en France Gérard de Nerval et *La main enchantée*, le Maupassant du *Horla*, Barbey d'Aurevilly, Villier de L'Isle-Adam, et tant d'autres... — il existe aussi, même en littérature adulte, un type de fantastique fort différent : la douce fantaisie de Charles Nodier dans *La Fée aux miettes*, l'univers de sortilèges étranges et tendres d'André Dhôtel ou de Bosco [...Le] récit d'angoisse et d'horreur ne constitue qu'une des formes possibles du fantastique littéraire[28].

L'auteure de ce texte montre clairement que, si on ne peut l'accuser de n'avoir pas saisi ce qu'est un texte fantastique, on peut à tout le moins lui reprocher de conférer une beaucoup trop large acception du terme (elle l'emploie au sens n° 2, selon la nomenclature de Fabre), puisqu'elle précise quelques lignes plus loin :

> Auteurs fantastiques encore que Swift, Rabelais ou Voltaire qui utilisent un monde «irréel» — nains, géants, planètes étranges — mais ne s'en servent nullement pour déclencher chez le lecteur une crédibilité rendant possibles la peur et l'angoisse. Non, ils veulent au contraire, avant tout, par ce décalage vis-à-vis du monde normal et connu, affiner notre esprit critique et nous faire réfléchir[29].

Todorov est beaucoup plus clair dans sa critique, et sa connaissance du fantastique apparaît nettement lorsqu'il conteste l'appartenance du fantastique à une tradition qui impliquerait nécessairement le surnaturel :

> On peut en effet qualifier de *surnaturels* les événements ; mais le surnaturel, tout en étant une catégorie littéraire, n'est pas pertinent ici. On ne peut concevoir un genre qui regrouperait toutes les œuvres où intervient le surnaturel et qui, de ce fait, devrait accueillir aussi bien Homère que Shakespeare, Cervantès que Goethe. Le surnaturel ne caractérise pas les œuvres d'assez près, son extension est beaucoup trop grande[30].

Ce qui s'accorde parfaitement avec notre théorie —en ce sens qu'on ne saurait décrire le fantastique à travers le seul surnaturel— et c'est pourquoi il a semblé nécessaire de préciser en quoi le fantastique *particularisait* le surnaturel dans la façon qu'il a de l'exprimer : l'angoisse et la crainte deviennent donc des facteurs obligatoires afin de préciser en quoi se distingue le fantastique comparativement aux autres genres littéraires. Il faut également rappeler toute l'importance de la visée esthétique d'une œuvre, c'est-à-dire quel type de sentiments elle tente de faire naître chez son auditoire.

Mais Todorov critique également la nécessité de la peur comme composante de la littérature fantastique. Il affirme :

> Ce sentiment de peur ou de perplexité est souvent invoqué par les théoriciens du fantastique, même si la double explication possible reste à leurs yeux la condition nécessaire du genre. Ainsi Peter Penzoldt écrit : «À l'exception du conte de fées, toutes les histoires surnaturelles sont des histoires de peur, qui nous obligent à nous demander si ce qu'on croit être pure imagination n'est pas, après tout, réalité. » Caillois, lui aussi, propose comme «pierre de touche du fantastique», l'impression «d'étrangeté irréductible.» Il est surprenant de trouver, aujourd'hui encore, de tels jugements sous la plume de critiques sérieux. Si l'on prend leurs déclarations à la lettre,

> et que le sentiment de peur doive être trouvé chez le lecteur, il faudrait en déduire (est-ce là la pensée de nos auteurs), que le genre d'une œuvre dépend du sang-froid de son lecteur. Chercher le sentiment de peur dans les personnages ne permet pas davantage de cerner le genre ; d'abord, les contes de fées peuvent être des histoires de peur : ainsi les contes de Perrault (contrairement à ce qu'en dit Penzoldt) ; d'autre part, il est des écrits fantastiques dont toute peur est absente : pensons à des textes aussi différents que *la Princesse Brambilla* de Hoffmann et *Véra* de Villier de L'Isle-Adam. La peur est souvent liée au fantastique mais elle n'en est pas une condition nécessaire[31].

Tout d'abord, Todorov a raison de dire qu'il est saugrenu de fonder le fantastique sur la réaction de crainte du lecteur. C'est pourquoi nous affirmons que c'est plutôt dans *l'intention* du texte, c'est-à-dire par les éléments qu'on y retrouve et par la manière dont ils sont traités, qu'il faut retrouver cette recherche de la peur esthétique, et non dans la réaction du lecteur. Deuxièmement, s'il est vrai que quelques contes de fées contiennent des éléments qui peuvent susciter la crainte, cela ne saurait invalider notre hypothèse. En effet, comme nous le verrons dans la section sur le merveilleux, si le surnaturel apparaît comme faisant partie de l'univers décrit, il peut y avoir une certaine crainte, mais elle n'est pas du même type que celle qui naît du fantastique. Par exemple, Hansel et Gretel ne s'étonnent pas d'une maison réalisée à l'aide de friandises, la menace de la sorcière appartient à un ordre du monde «naturel». On perçoit cette menace un peu à la manière d'un assassin dans notre réalité . Enfin, pour ce qui est du dernier argument de Todorov à propos de certains textes fantastiques qui ne se rangent pas sous le signe de la peur, il lui faut, pour affirmer une telle chose, tout d'abord présupposer une classification des textes afin de dire si un texte est fantastique ou non.

3.3 Du mythe, du légendaire et de la fiction en rapport avec le fantastique.

Il faut maintenant souligner un élément fort important quant à la compréhension du fantastique. Si le mythe appartient bel et bien à une catégorie à part — en tant que récit fondateur de la causalité il est constitutif du réel — il n'en est cependant pas de même pour le légendaire et la fiction, qui se côtoient plus souvent qu'autrement. En fait, si le merveilleux appartient presque de droit à la fiction, puisqu'il n'est jamais confondu avec la réalité, le fantastique, lui, s'imbrique dans le réel, à la manière du légendaire :

> Comment se distinguent conte merveilleux et légende populaire (*Sage*) ? En premier lieu, le conte merveilleux est considéré comme irréel — le «il était une fois» fait entrer, dès le début, dans un monde autre, que l'on ne considère pas comme existant — , alors que la légende est toujours considérée comme renvoyant à une expérience, à un événement qui ont réellement eu lieu : on croit à la légende, on ne croit pas au conte. En second lieu, la légende est située dans un temps, dans un espace donnés, dans lesquels se présentent des êtres dotés d'une identité personnelle consistante : les trois dimensions de la deixis (ego, hic, nunc) sont présentes, alors que le conte se déroule dans un monde indéfini. En troisième lieu, la légende présente l'irruption de l'exceptionnel ou du surnaturel dans le réel : il y a distinction et rupture entre les deux domaines, alors que le conte met en présence un monde homogène, où il n'y a pas de solution de continuité entre le réel et le merveilleux. En quatrième lieu, le conte merveilleux a une tonalité générale positive et une fin heureuse, tandis que la légende baigne dans une atmosphère négative, dans laquelle l'exceptionnel se manifeste sous l'espèce du «tremendum» (R. Otto) et se termine par une catastrophe ou un échec. La légende apparaît ainsi comme l'expérience authentique de l'irruption, située dans le réel, de l'exception ou du surnaturel, susceptibles de provoquer l'inquiétude et la peur[32].

Est-ce à dire, à l'instar de Molino, qu'il est nécessaire d'identifier le légendaire et le fantastique ? Ce serait à notre avis pousser trop loin la comparaison. En effet, une large part du légendaire implique une croyance réelle en ce qui est raconté. Cette

croyance enlève toute possibilité de créer un effet esthétique. Par contre, cela laisse supposer qu'une partie du légendaire se comprend comme un univers fictionnel auquel l'auditeur n'adhère que dans une certaine mesure. Ce phénomène n'est d'ailleurs certainement pas né d'hier :

> La littérature fantastique, a-t-on souligné à plusieurs reprises, est fille du folklore. Je ne veux m'y opposer qu'en partie. Comme Louis Vax, comme Peter Penzoldt, je crois que bon nombre de contes d'horreur et de surnaturel reprennent des archétypes d'épouvante, un fond de peur commun à toute l'humanité ; autrement dit, qu'un certain nombre de récits fantastiques reprennent des récits de traditions populaires que, sans doute, devant un feu où claquaient les échardes d'un arbre, se racontaient les paysans, le soir, à la veillée, remettant sans cesse l'heure du sommeil. L'évocation suffit à montrer que la mise par écrit de thèmes oraux n'engendre pas pure création. Lorsque John William Polidori rédige le premier conte de vampire de toute la littérature européenne, il ne crée pas, à proprement parler. Il donne une forme littéraire à des superstitions qui existaient depuis de nombreuses années[33].

C'est à cette jonction entre fiction et mythe que l'on pourrait retrouver le fantastique. Ce dernier joue donc sur deux plans afin de pouvoir s'inscrire dans la réalité comme élément fictif. Ce procédé se pose pour une raison bien simple : alors que le merveilleux ne semble pas se préoccuper de l'adhésion personnelle de l'auditeur pour évoquer devant lui les figures du *fascinans*, il apparaît que le fantastique et sa part de *tremendum* ne sauraient émouvoir sans une référence implicite à la réalité. En effet, si un sentiment d'inquiétude doit naître chez l'auditeur, il semble que ce dernier doive craindre quelque chose qui puisse le menacer plus ou moins directement. Des monstres, s'ils se manifestent dans des lieux et des temps lointains, ne peuvent constituer une menace à laquelle il est possible de s'identifier. En revanche, si le récit traite de spectres qui s'échappent de tombeaux, de l'Ankou qui rôde sur sa vieille charrette, bien que l'on sache que le narrateur est en train de raconter une histoire qui tient en grande partie de la

fiction, il est possible de ressentir ce frisson fantastique qui oscille entre la proximité, le possible et le plaisir de savoir que tout cela n'est (probablement) pas vrai. Il y a donc un lien incontestable entre la notion de fantastique et le légendaire :

> La définition de la légende implique un certain nombre de caractéristiques dans l'organisation du récit qui sont communes à la légende et au récit fantastique littéraire : l'une annonce ainsi le moule formel du second. Située dans les trois dimensions de la deixis, la légende se place, dès le début, dans une perspective réaliste ; le récit multiplie les indications de temps, de lieux et de personnes. Pour assurer l'authenticité de l'événement narré, le récit se fera souvent à la première personne, non seulement dans l'*Erlebnis*, mais aussi très souvent dans les deux autres formes : le «je» du récit renvoie selon le cas au héros du récit ou à un témoin privilégié des événements. Même si la narration n'est pas à la première personne, le récit s'appuie sur une série de témoignages dont le narrateur se fait, en dernier ressort, le garant. Cette garantie est nécessaire pour attester la rupture que produisent l'exceptionnel et le surnaturel dans le tissu du réel ordinaire. Mais il existe souvent un terrain intermédiaire, comme un terrain neutre entre le réel et le surnaturel : temps de la nuit, lieux de la maison hantée, du cimetière, du gibet... Ce lieu de transposition constitue le seuil entre les deux mondes et participe donc de leurs propriétés respectives. Le surréel une fois apparu, l'action conduit directement et rapidement à une chute brutale, à un dénouement qui prend la forme d'une catastrophe ou d'un accident tout juste évité : la construction de la légende est donc unilinéaire, à la différence du conte merveilleux, de structure épisodique complexe[34].

En fait, le fantastique et le légendaire appartiennent probablement à des types de récits très proches l'un de l'autre et il ne serait pas étonnant que ce que beaucoup considèrent comme légendaire concernant une époque donnée soit en fait du fantastique. Comment les gens percevait-il toutes ces histoires de revenants, de loups-garous et de vampires ? Les considérait-on toutes comme des mythes et des légendes ? Les récits de fiction appartenaient-ils seulement au merveilleux ? Cela dépend en grande partie de ce qui, à une époque donnée, était considéré comme

tel. En fait, une part de ce «légendaire» constitue un corpus de textes fantastiques. Sinon, cela signifierait, premièrement, que nous ne retrouverions plus de légendaire de nos jours puisque le fantastique devrait l'avoir remplacé, ce qui est faux[35]. Deuxièmement, cela voudrait également dire que l'émotion esthétique de peur surnaturelle n'aurait pas existé avant le 18ième siècle, ce qui apparaît improbable. Il peut cependant être difficile de distinguer le légendaire du récit fantastique puisque leur différence repose en majeure partie sur la manière dont sera abordé le récit. Il faut en ce cas se rappeler que le récit fantastique appartient au domaine de la fiction et que ses ressemblances avec le légendaire n'ont pour but que de le rendre crédible afin de susciter l'émotion esthétique attendue. Nous pouvons ici comparer le conte merveilleux qui utilise des événements extraordinaires semblable à ceux du mythe, au récit fantastique qui se compare à plusieurs éléments du légendaire. Rappelons-nous la fin de la section 3.1 lorsque nous exposions les rapports entre le mythe et la Haute Mythologie, et le légendaire et la Petite Mythologie. Entendu en ce sens, le conte merveilleux se rapproche du premier alors que le récit fantastique trouve des assonance dans le légendaire du peuple[36]. De plus, ces deux concepts (Petite et Haute Mythologies) se rapportent souvent dans le domaine du religieux au *tremendum* et au *fascinans*[37], ce qui correspond directement à notre propre distinction entre le merveilleux et le fantastique, comme nous le verrons dans le chapitre IV.

Prenons par exemple la figure du vampire, forme de l'imaginaire qui existe depuis des millénaires[38]. On remarque sa relation entre les croyances d'une époque et son appartenance au fantastique. Si le vampire se présente comme un être physique, traqué, que l'on brûle réellement sur la place publique, sa représentation, bien que «préternaturelle», se rapproche alors en partie du mythe puisque des faits «empiriques» attestent la présence de tels êtres au sein de la communauté. Si le vampire devient un être qui existe *probablement* dans certains coins du pays et que certaines rumeurs font état de son passage, il devient

légende. Si ce genre d'êtres n'est attesté d'aucune manière et qu'on le retrouve exclusivement dans les récits de fiction, il n'est plus qu'un monument esthétique. Toutefois, il ne faut pas penser que si le vampire trouve sa place sous forme mythique, il cesse de constituer un sujet pour les récits fictifs et fantastiques. Même le croyant le plus fervent peut être marqué par une histoire de vampire qui vient remettre en question sa conception du monde (et y trouver un certain plaisir). Après tout, on se racontait de tels récits même à l'époque médiévale où la croyance en Dieu faisait partie intégrante de la vie sans que ces récits n'appartiennent au légendaire. Le récit fictif peut se permettre toutes les libertés et tous les écarts puisqu'il n'est pas soumis à la «vérité causale» du mythe. L'impossible et l'inattendu se confondent avec l'inconnu, et aucun système d'explication ne peut échapper, au niveau du récit fictif et fantastique à tout le moins, à cette apparition de faits et d'événements qui bouleversent les traditions. En ce sens, le merveilleux et le fantastique viennent à l'encontre des croyances, des mythes et des certitudes rationalistes. Bien sûr, cela se traduit différemment selon les époques, mais la structure de fond, elle, reste la même : la remise en question d'un ordre établi et des croyances en vue de provoquer un sentiment esthétique de crainte (pour le fantastique) ou de fascination (dans le cas du merveilleux). De cette façon, on comprend que la foi en l'existence réelle ou non d'un vampire ne change pas grand chose à l'effet obtenu. Seule la manière dont on s'y prend pour y parvenir diffère. Dans le cas où l'on croit au vampire, il faudra remettre en question la toute-puissance de Dieu à travers les pouvoirs des forces maléfiques. Le récit devra signifier l'impossibilité, ou la grande difficulté, d'un individu aux prises avec ce genre d'être diabolique : sans ressources, parfois même délaissé par Dieu. Dans le cas où l'on ne croit pas au vampire, le récit est plutôt axé sur la suppression des assises rationalistes du récepteur en vue de l'amener à douter de ses certitudes quant au monde et à ses possibilités. On peut croire ou non à certains phénomènes surnaturels, mais cela ne remet pas en question la possibilité de l'épouvante surnaturelle :

> De Théophile Gautier, son gendre Émile Bergerat écrit : «Il n'était pas superstitieux, il était la superstition même. [...] Il croyait aux sortilèges, aux enchantements, aux envoûtements, à la magie au sens des songes... [...] D'autres enfin sont résolument sceptiques. Lovecraft «... was an avowed unbeliever in the supernatural tales than would someone who believed in occult power.» [...] A.E Coppard avoue n'avoir pas la plus légère croyance au surnaturel ; s'il lui arrivait de voir un fantôme, il s'adresserait à un oculiste ou adhérerait à une ligue antialcoolique[39].

Comme il a été souligné dans le chapitre précédent, il ne faut pas se laisser leurrer par les récits qui sont parvenus jusqu'à nous. Bien des facteurs peuvent intervenir afin de modeler les fictions selon certains modèles et certaines attentes. Lorsqu'on fouille un tant soit peu dans les récits que rapportent les ethnologues, anthropologues, etc., — récits à caractère fictif, entendons-nous, c'est-à-dire qui n'appartiennent pas au domaine de *l'histoire sacrée* — il est possible de remarquer qu'il existe une large catégorie d'histoires merveilleuses et fantastiques à travers les différentes cultures et les diverses époques. À titre d'exemple, référons-nous au *VIY* de Nicolas Gogol, récit ancestral transcrit à la fin du XIXe siècle, à *La famille du Vourdalak* de Tolstoï, écrit dans le même esprit, et à la grande majorité des récits de Claude Seignolle, qui a fait une recherche impressionnante sur les contes et les légendes. Ces auteurs, parmi tant d'autres, ont directement puisé aux sources de récits anciens, qu'ils ont certes remis au goût du jour, mais qui sont, dans leur part de fantastique (épouvante surnaturelle), demeurés les mêmes.

En définitive, le fantastique ne se résume pas à l'intervention de forces surnaturelles dans un univers qui se refuse à les accepter. Il se présente plutôt comme l'intervention effrayante d'un surnaturel à partir des croyances (mythes, réalité, etc.) d'une époque donnée. Nous avons vu de quelle manière les récits d'épouvante ont proliféré à travers l'époque médiévale et l'antiquité. Ces époques ont elles aussi connu des récits effrayants et des histoires rattachées au

merveilleux, contrairement à cette hypothèse douteuse qui voudrait qu'un monde convaincu de la réalité des miracles et de la magie demeure imperméable à l'extraordinaire et à l'épouvante surnaturelle esthétisée. En ce qui nous concerne, êtres humains du XXIe siècle, nous pouvons certes considérer que «[le] fantastique c'est ce que l'homme a su faire de ses superstitions quand, ayant cessé de les prendre au sérieux, il a trouvé en elles matière à création artistique[40]», — mais ce n'est là prendre en considération qu'une vision moderne. En fait, en posant une telle affirmation, Vax oublie que les récits anciens n'appartenaient pas tous aux catégories du mythe ou de la légende. Sinon, est-ce que cela signifie que les individus de ces époques ont consacré leur créativité à concevoir des récits mythiques sans imaginer des contes et des histoires de pure fiction ? Les contes oraux qui nous ont été légués nous montrent bien que non. Et en ce cas, faut-il croire que la sphère de la fiction se serait limitée à des récits où n'intervient que le *fascinans* ? En fait, les trois domaines (mythe, légende et fiction) se côtoient. Seule une époque comme la nôtre, qui a sérieusement fait reculer l'importance du mythe — en tant que valeur d'explication causale — peut croire que les contes ne servaient qu'à entretenir des contenus mythiques qui, une fois mis à jour par les progrès de la science, ne valaient plus que comme divertissements littéraires. Les récits de fiction possèdent une existence propre, à côté du mythe et de la légende, qui ne se rattache pas directement à l'expression du mythe. Le fantastique a certes pris de l'ampleur à partir du XVIIIe siècle, parce que les mythes disparaissaient peu à peu et que les contes imaginaires ont pris la place laissée vacante. Mais il n'est pas juste d'affirmer que le fantastique n'est que la récupération des anciennes croyances dans une optique rationaliste du monde qui s'amuse de ce que l'on craignait jadis. Bien sûr, il y a de cette récupération des mythes dans tous les récits imaginaires. Mais cela n'est l'apanage ni de notre siècle, ni de l'époque moderne. Le récit de fiction, malgré les ramifications qui le rattachent au mythe et à la légende, possède une existence indépendante et il serait vain de croire que ce n'est qu'à l'époque moderne qu'il a vu le jour.

La fiction modèle une forme de récit qui peut soit remettre en question le mythe ou les assises de la réalité, soit semer le doute à leur égard, soit encore les interpréter d'une nouvelle manière afin de créer un sentiment d'extraordinaire ou d'épouvante :

> Faut-il rappeler les différences entre savoir, croire et sentir ; en d'autres termes : appréhender une vérité, adhérer à une thèse, éprouver une impression ? Qui a vu un fantôme sait, qui ajoute foi à un témoignage croit, qui frissonne en certains lieux à certaines heures sent. Peu de gens sont assurés d'avoir vu des fantômes, un certain nombre croient en leur existence, tous peuvent éprouver le sentiment du spectral[41].

Il ne faut donc pas confondre les certitudes d'un individu (le mythe au sens «d'histoire vraie»), ses croyances (le légendaire, que l'on croit en partie et auquel il est possible de rattacher une part du fantastique) et ses goûts en matière de récits fictifs et d'esthétique. Un croyant qui admet les miracles et l'au-delà peut s'amuser, en frissonnant, d'une histoire de fantôme. Un scientifique convaincu également.

Toutefois, cela peut signifier qu'une histoire peut apparaître fantastique à l'un et pas à l'autre, selon la nature de la croyance de chacun. En poursuivant dans ce développement relativiste, on s'engage cependant dans un cul-de-sac subjectiviste. Car si tout dépend de la croyance de chacun, n'importe quel texte peut devenir fantastique et tout récit fantastique peut ne devenir qu'un récit banal, ou encore la source d'une croyance (si, par exemple, un récit fantastique sur les fantômes est pris au premier degré par un fervent spirite, il pourrait penser qu'il s'agit d'une sorte de documentaire plutôt que d'une fiction). Voilà pourquoi ce qui établit la spécificité du texte fantastique, ce sont d'abord et avant tout certains éléments du texte et non la réaction du lecteur. Car, si la crainte est bel et bien un sentiment, ce

qui nous ramène à un point de vue subjectiviste, il faut cependant considérer ce que le texte *tente* de provoquer chez le lecteur et non pas la réaction effective de ce dernier. Il est donc nécessaire de pouvoir constater certains critères «objectifs» qui permettent de déterminer si un texte se range sous la catégorie fantastique ou non. De même, s'il est impossible de présumer de la réaction du lecteur, on ne peut également se fier sur l'intention de l'auteur. Par exemple, certaines nouvelles de Poe (pensons entre autres à *Bérénice*) ont été écrites avec une bonne dose d'ironie et de sarcasme, en se moquant à mots couverts des romans gothiques de l'époque. De toute façon, il est toujours très hasardeux de s'aventurer dans l'esprit d'un auteur afin de déterminer ce que ce dernier a voulu ou non exprimer.

L'effet fantastique n'est pas seulement ce qui se produit subjectivement chez le lecteur, car certains individus seront totalement imperméables à des récits considérés comme des chefs-d'œuvre par d'autres. C'est, d'abord et avant tout, au texte lui-même qu'il faut se référer afin de découvrir l'effet fantastique. Bien sûr, cet effet n'existe pas *en-soi* dans le texte : un lecteur est nécessaire pour que cet effet passe de la puissance à l'acte (cet effet herméneutique que nous avons abordé dans la section portant sur la littérature). Mais c'est tout de même à travers le texte qu'il sera possible de déterminer l'appartenance ou non d'un récit au genre fantastique. Pour sa part, Todorov propose trois éléments qui se rattachent directement au texte fantastique afin de l'identifier :

> Premièrement, le fantastique produit un effet particulier chez le lecteur — peur, ou horreur, ou simplement curiosité —, que les autres genres ou formes littéraires ne peuvent provoquer. Deuxièmement, le fantastique sert la narration, entretient le suspense : la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue. Enfin, le fantastique a une fonction à première vue tautologique : il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n'a pas pour autant une réalité en dehors du langage ; la description et le décrit ne sont pas de nature différente[42].

On remarque que Todorov met l'accent sur l'émotion qu'un tel genre de textes suscite (la peur, le suspense, etc.) et sur les éléments qui y sont décrits (un univers fantastique). Il apparaît en effet que c'est par le type d'émotion que suscite, ou plus précisément, *tente* de susciter un texte qu'il est possible de le classer ou non sous l'appellation de fantastique. Comme on l'a souligné (à l'instar de Todorov), c'est à un sentiment d'inquiétude et de peur (esthétique) qu'il est possible de rapporter le fantastique. Mais en ce cas, quels éléments du texte permettent d'affirmer que nous avons bel et bien affaire à un tel type de récit ? En fait, trois éléments apparaissent primordiaux :

1) les réactions des personnages face à l'élément surnaturel ;

2) la façon dont est traité le surnaturel ;

3) la proximité entre le surnaturel et le vraisemblable.

Dans le premier cas, les personnages doivent avoir des réactions qui permettent de constater qu'ils sont victimes du surnaturel. Ils semblent alors frappés d'une fatalité à laquelle ils ne peuvent remédier. Ils craignent, ils ont peur et, contrairement à la tragédie, il n'y a pas «magnification» de l'Homme, l'angoisse seule est leur lot :

> Ce qui est indispensable pour qu'on puisse parler d'angoisse, c'est le sentiment d'impuissance. Nous verrons en étudiant les causes de l'angoisse que ce sentiment d'impuissance est plus qu'un élément constitutif de l'angoisse ; il est également déterminant. Il n'y a pas d'angoisse sans sentiment d'impuissance et de fatalité. On n'y peut rien, la machine est remontée, elle va se dérouler de façon prévisible ou imprévisible, mais rien ne pourra l'arrêter[43].

C'est dans une confrontation (méritée ou non) avec le surnaturel que les personnages des récits fantastiques se verront abandonnés par les certitudes et les pouvoirs qu'ils croyaient détenir (foi, magie ou rationalité) et qu'ils seront jetés pieds et poings liés à des agresseurs surnaturels. En ce qui concerne le deuxième point, il est d'ailleurs clair que les personnages doivent être confrontés à 1) des agresseurs (ou une agression) et 2) surnaturels. C'est donc le traitement du surnaturel qui permettra d'affirmer si un texte est fantastique ou pas. Enfin, il existe un parallèle entre le surnaturel effrayant qui nous est présenté et une certaine proximité du vraisemblable. Il est en effet indispensable que le fantastique s'ancre dans une certaine réalité, une certaine vraisemblance pour que puisse se développer un sentiment de crainte. Cela ne signifie pas que le récit en question doive se dérouler à l'époque précise du lecteur. Seulement, ce dernier doit ressentir que les éléments qui lui sont présentés dans le texte possèdent un coefficient de réalité acceptable[44].

Les principaux composants du texte doivent donc manifester un (ou des) élément(s) surnaturel(s) susceptible (s) de menacer un (ou des) personnage(s) dans une structure plus ou moins vraisemblable. Les différents cadres, tels le lieu, l'action, le type de personnages, n'entrent pas directement en ligne de compte, même si, évidemment, certains clichés sont devenus tellement fréquents qu'ils semblent appartenir de droit au genre. Il faut toutefois retenir que ce n'est pas la présence d'un archétype qui détermine l'appartenance ou non d'un texte au fantastique. En effet, il est possible de traiter un thème fantastique sur le mode comique ou merveilleux. Par exemple, un spectre peut se montrer amical, voire ridicule (comme dans *Le fantôme des Canterville* d'Oscar Wilde).[45]

3.4 Conclusions quant au mythe, à la légende et à la fiction fantastique dans l'optique du *tremendum.*

Résumons à présent notre position globale sur la littérature fantastique afin de la situer face aux autres genres littéraires parallèles de même qu'aux autres théories littéraires. Premièrement, nous avons vu que le fantastique appartenait à la fiction et qu'il ne fallait pas confondre les divers types d'approches à propos du surnaturel. S'il y a une différence à établir entre le mythe et la fiction, c'est que cette dernière exprime un point bien particulier : celui de faire surgir un sentiment esthétique ou, comme on l'a précisé dans la partie réservée aux récits, à faire naître un sentiment par procuration. De son côté, le mythe est une histoire «vraie», en laquelle on croit et qui sert, en majeure partie, à établir des critères de compréhension du monde. Le récit de fiction ne repose pas sur de telles assises. Il se présente d'abord et avant tout comme histoire imaginaire agréable, propre à l'expression d'une certaine gamme d'émotions par procuration. Nous avons également convenu que le fantastique privilégiait d'abord et avant tout de surnaturel et d'angoisse, deux pôles fondamentaux quant à sa distinction d'avec les autres genres littéraires. Le fantastique a ensuite été mis en parallèle avec la notion de *tremendum*. Nous avons aperçu la similitude qui existe entre les deux, ce qui a permis d'établir un parallèle par rapport à un vécu par procuration du sentiment du *tremendum* qui s'opère à l'intérieur du fantastique. Il est apparu que le fantastique n'appartient pas seulement à l'époque moderne mais qu'il se manifeste sous différentes formes à travers les contes et les récits, écrits comme oraux. Nous avons aussi posé comme facteurs d'identification du fantastique les réactions des personnages, l'aspect malfaisant et menaçant du surnaturel et la proximité du vraisemblable, afin de montrer qu'il est possible de vérifier l'appartenance d'un texte au fantastique. Reste maintenant à savoir si l'hypothèse qui fait du fantastique un sentiment apparenté au *tremendum,* mais de l'ordre de

l'esthétique, supporte la comparaison avec les autres genres qui côtoient le fantastique, notamment, le merveilleux.

Notes

1) Mircéa Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 21-22.

2) Aurélien Boivin, *Les meilleures nouvelles québécoises du XIXe siècle*, Montréal, Fidès, 1996, p. 14-15.

3) Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, 2002, p. 60-61

4) Éliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p. 11.

5) Jean-Bruno Renard [dir.] et al., *L'imaginaire de l'effroyable*, Montpellier, Cahiers de l'INRSA, 1999, p. 8-9.

6) Vax, *La séduction de l'étrange, op. cit.*, p. 156

7) Marie-Laure Ryan, «Frontières de la fiction : digitale ou analogique ?», dans *Frontières de la fiction, op. cit.*, p. 38.

8) Claude Lévi-Strauss *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26.

9) Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Retz, 1976, p. 43.

10) Il ne faut pas entendre ici que le domaine de la science et les scientifiques développent des «mythes». Il faut plutôt comprendre ces théories à travers l'interprétation qu'en fait le milieu populaire en les convertissant en «croyances».

11) Jacques Goimard et Roland Stragliati, *La grande anthologie du fantastique, histoires d'occultisme*, Paris, Presse Pocket, 1977, p.26-27.

12) Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 180.

13) Schmitt, *op. cit.*, p.14.

14) Lecouteux, *op. cit.*, p. 7.

15) Pierre Mannoni, *La peur*, Paris, PUF (Que sais-je ?), n° 1983, 1982, p. 30.

16) Otto, *Le sacré, op. cit.*, p. 47-48.

17) Wunenburger, *op. cit.*, p. 89.

18) *Ibid.*, p. 68-69-70.

19) À noter que nous nous référons aux théories de Otto dans une optique qui débouche sur notre hypothèse concernant la littérature fantastique et qu'il nous apparaît superflu de nous attarder aux autres notions discutées à l'intérieur de son livre, telles que : *Augustus, Majestas, Mirum, Magistas,* etc.

20) Wunenburger, *op. cit.*, p. 11.

21) Pour une explication de *tremendum* : «La qualité positive de l'objet est indiquée d'emblée par l'adjectif *tremendum. Tremer* en soi, veut dire simplement peur, sentiment «naturel» bien connu. Nous emploierons ce terme qui s'offre à nous, mais il ne peut nous servir qu'à désigner par analogie une réaction sentimentale d'une qualité toute particulière. Sans doute elle ressemble à la peur, et c'est pourquoi ce terme peut servir à l'indiquer par analogie», Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 29.

22) *Ibid.*, p. 48-49.

23) *Ibid.*, p. 32.

24) *Loc. cit.*, p. 32.

25) Juliette Boutonnier, *L'angoisse*, Paris, PUF, 1949, p. 11.

26) Carl Gustav Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 64-65.

27) Marcel Eck, *L'homme et l'angoisse*, Paris, Le Signe, 1964, p. 84.

28) Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir*, Paris, Édition Ouvrière, 1977, p. 14.

29) *Ibid.*, p. 14.

30) Todorov, *op. cit.*, p. 39.

31) *Ibid.*, p. 39-40.

32) Molino, *op. cit.*, p. 33-34.

33) Jacques Finné, *La littérature fantastique*, édition de l'Université de Bruxelles, Belgique, 1980, p. 51.

34) Molino, *op. cit.*, p. 34-35.

35) Il n'y a qu'à consulter : Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, 2002, et Nicole Guilbault, *Fantastiques légendes du Québec*, Montréal, Asted, 2001.

36) Les contes de peur (*paurs* en occitan) nous donnent des exemples d'êtres qui apparaissaient dans le récit d'épouvante surnaturelle : «Basilique, Cachevieille (étouffe-vieille, cauchemar), Roumègne ou Roumèque (tire-noie) ; Babau, Trêve, Chapacan (attrape-chien), Craque et Boumian (bohémien) ; Drac, Bugadière (lavandières) ; Dame blanche, Saramauque, Gripet, homme sauvage, homme des bois, homme velu, Sinagries, Boufatine, Chatte-ferrée [;...] vampires et autres suceurs de sang ; Brou, galoup et galipot (loup-garou) [;...] Moine rouge ; nains divers, gobelin, Korrigan, gremlin ; sirène, femme serpent et femme poisson ; feux follets, Diable et autres diablotins ; Matagot, géant et ogre ; huant, houppeur et autre appeleur [...]»,Jean-Claude Renoux, *Paroles de conteur*, Aix-en-Provence, Edisud, 1999, p. 93.

37) Bertrand Bergeron, entre autres, établira une distinction entre le conte d'une part et le mythe et le légendaire d'autre part, ces deux derniers correspondant respectivement à un mode bénéfique et à un mode maléfique.

38) Voir à ce sujet Claude Lecouteux, *Histoire des vampires*, Paris, Imago, 1999.

39) Vax, *La séduction de l'étrange*, *op. cit.*, p. 160-162.

40) Louis Vax, «L'art de faire peur (I)», *Critique*, no 150, novembre 1959, p. 917.

41) Louis Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, p. 70.

42) Todorov, *op., cit.*, p. 98

43) Eck, *op. cit.*, p. 25.

44) Il ne faut pas confondre ici proximité esthétique et proximité réelle. En effet, le lecteur adhère esthétiquement aux faits du récit en autant que ce dernier demeure dans le domaine de la fiction : «Entre le récit et son narrataire, entre le spectacle terrifiant et son spectateur, finalement entre l'œuvre et celui qui l'éprouve, s'affirme cette distance sans laquelle on ne

saurait être la victime consentante du plaisir de la terreur.», Melier, *op. cit.*, p. 204.

45) À ce sujet, se référer à la section 5.5.1

CHAPITRE IV

Les genres voisins du fantastique

Remarques préliminaires

4.1 Précisons et distinctions préliminaires.

Il convient de préciser que, lorsqu'il sera question de *surnaturel* et de *peur* au cours de cette étude, il faudra se référer aux conditions du texte lui-même, c'est-à-dire que ce n'est pas le lecteur qui est directement en cause lorsqu'il s'agit de *déterminer* si des éléments sont de nature effrayante ou pas, au sens d'une *classification* dans les différents genres. C'est plutôt à l'intérieur du récit, par les réactions des personnages, le traitement de l'élément surnaturel, etc., qu'il est possible de découvrir si, oui ou non, les phénomènes surnaturels sont fantastiques. Il faut également préciser l'importance du cadre général du récit dans la manifestation de la surnature. Un événement qui semble surnaturel au lecteur peut, dans l'optique du personnage, apparaître comme tout à fait naturel. C'est pourquoi la notion de peur surnaturelle ne saurait survenir que dans le cas où le personnage est confronté à un élément qui *lui* comme tel.

Précisons également la notion de surnature d'un phénomène. Par exemple, s'il est question d'une machine volante qui s'apparente à un tapis, le lecteur moderne

comprend rapidement, à la description de la dite machine, que cet élément appartient au domaine de l'extraordinaire même si lui-même est habitué de voir des machines volantes sillonner le ciel. Il y a donc une importance des croyances du lecteur, mais ces dernières ne sauraient prendre le pas sur le texte lui-même. Un individu déconnecté peut certes croire que les tapis volent de nos jours, à la manière dont les mages étaient censés les faire voler anciennement, mais cela ne change en rien la texture du récit. Il n'est pas nécessaire d'adhérer aux thèses émises à l'intérieur d'un texte à caractère surnaturel pour que ce dernier statut lui soit conféré. Un spirite et un scientifique peuvent être touchés par la nature d'un tel texte. C'est pourquoi le carré explicatif de Fabre dans son *Miroir de sorcière*[1] ne peut éclairer correctement le fantastique. En effet, l'hypothèse de Fabre propose quatre catégories basées sur la croyance et la crainte : croire et ne pas avoir peur : foi ; croire et avoir peur : superstition ; ne pas croire et ne pas avoir peur : positivisme ; ne pas croire et avoir peur : fantastique. En fait, cela pourrait être utile si Fabre ne mélangeait pas diverses catégories d'interprétation en les mettant toutes sur le même plan. En effet, la foi et le positivisme appartiennent à la catégorie «mythe», en référence au système de croyance global d'un individu. Il en est de même, en partie, pour la superstition. Le fantastique, quant à lui, comme on l'a vu, se distingue par le fait qu'il se cantonne au domaine de la fiction seule ; il se veut tel même s'il s'ancre dans une forme de réalité à l'instar du légendaire. On ne peut donc les opposer, puisqu'ils n'appartiennent pas au même niveau d'interprétation du texte.

Bien sûr, le lecteur comprend selon ses propres aptitudes, mais une croyance particulière n'est pas nécessaire à l'établissement de tel ou tel type de contes surnaturels. On peut croire aux fantômes (niveau du mythe), lire des documentaires à ce sujet (niveau du légendaire) tout en appréciant un récit fantastique où ce type d'être apparaît menaçant (fantastique). Nous n'affirmons pas que le récit ne sera pas appréhendé autrement par quelqu'un qui croit aux

fantômes et par un autre lecteur qui ne voit que balivernes dans ces figures spectrales. L'appréciation d'un tel type de conte ne concerne pas les croyances fondamentales d'un individu. Un rationaliste goûte ce genre de récit parce qu'il confronte sa propre assurance dans l'inexistence des fantômes. Un spirite y voit une forme d'extrapolation esthétique à propos de ses propres croyances. Il ne faut pas confondre croyances et sentiment esthétique.

Autre précision importante à propos, cette fois, de la différence entre le lecteur et le personnage. Il est souvent fait référence, à l'intérieur de plusieurs théories, aux sentiments et aux émotions (pensons entre autres à *l'hésitation* dans l'hypothèse de Todorov). Il faut bien distinguer ce qui appartient à l'un et à l'autre. Comme le soulignait Freud, il y a une différence à établir entre l'inquiétante étrangeté *vécue* et celle qui appartient au domaine de la *fiction*. On n'a qu'à se référer aux explications déjà fournies dans le chapitre sur la littérature pour comprendre que ce que le personnage ressent est une tout autre affaire que ce que le lecteur peut éprouver. Ce n'est pas parce que ce dernier vit les émotions par procuration qu'elles seront du même type que celles du personnage. On l'a vu, ce vécu esthétique est d'un autre ordre (même s'il y a de fortes ressemblances) que l'existence elle-même. Le personnage est censé se trouver dans une forme de réalité où il ressent des impressions réelles. Ce n'est pas le cas du lecteur, qui n'y participe que par la représentation. C'est pourquoi, par exemple, lorsque Todorov affirme que le lecteur hésite à un certain moment du texte fantastique entre l'appartenance de ce dernier au naturel ou au surnaturel, il confond en fait personnage et lecteur. En effet, le lecteur se comprend comme tel, détaché de ce qui se passe dans le livre auquel il accède par l'intermédiaire de son imaginaire. C'est d'ailleurs de là qu'est tiré tout son plaisir. S'il lit un récit fantastique, il n'a pas à hésiter entre naturel et surnaturel. Il sait déjà que le récit porte sur un tel type d'ambivalence. Il en est de même pour les théories qui font de la peur *effective* du lecteur un élément essentiel, comme si le texte inspirait la terreur et l'effroi. Est-

il encore besoin de rappeler qu'un tel genre de récit ne serait pas du tout apprécié par la majorité du lectorat, puisque ce qui est recherché ce n'est pas la peur elle-même (selon notre hypothèse, le *tremendum*), mais plutôt un ersatz de cette impression ?

Notre troisième remarque concerne le récit proprement dit et la finale de l'histoire. On a beaucoup argumenté sur l'appartenance ou non d'un texte à tel ou tel genre selon le type de finale qu'on y retrouve. Dans son *Anthologie du fantastique*, Caillois insiste sur le fait qu'on ne peut attribuer n'importe quelle finale à n'importe quel type de récit. Il précise qu'il y a quatre finales possibles qui remettent en question l'appartenance d'un récit au domaine du fantastique : 1) une finale qui démonte l'épisode surnaturel par un événement fabriqué de toutes pièces, une supercherie, un surnaturel expliqué (comme le sont la plupart des romans d'Ann Radcliffe) ; 2) la finale peut également poser que tout l'événement fantastique n'était qu'un rêve ou une hallucination ; 3) une troisième finale présente le fantastique du récit comme une réalité «naturelle», mais rare, ou encore le relie à un incident scientifique qui aurait permis l'existence du soi-disant surnaturel (par exemple, des mutants comme dans *L'île du Dr Moreau* de Wells) ; 4) enfin, la finale peut supposer que le surnaturel se confond avec les données des sciences psychiques et que ce n'est que par incompréhension que l'on traite ces phénomènes comme de l'ordre de l'impossible (une certaine partie des textes de Conan Doyle appartient à cette catégorie). Il est difficile de faire abstraction d'une telle remarque que reprend d'ailleurs Jean Fabre dans son *Miroir de sorcière*, où il synthétise à sa façon les différents types de finales fantastiques : 1) solution réaliste (mécanique ou fantasmatique) ; 2) solution surnaturelle explicite ; 3) solution ambiguë qui oscille entre les positions 1 et 2 ; et finalement 4) solution obtuse, non explicite. Il serait possible d'écrire un chapitre entier sur les finales et leurs rapports avec le fantastique et les autres genres parallèles. Mais, dans le cadre de cette étude, il apparaît inutile de trop s'y attarder. En effet, bien que la finale ait une grande

importance à l'égard de la qualité fantastique d'un texte, on ne peut cependant pas la réduire à cet élément. En ce qui concerne notre hypothèse, seule une explication finale qui vient détruire de façon rationnelle et plausible tous les éléments fantastiques du texte (comme le font certains romans policiers, par exemple, *Le chien des Baskerville* de Conan Doyle) justifie l'exclusion du genre fantastique. C'est donc seulement dans le cas d'un surnaturel totalement absent que l'on peut affirmer que le texte s'éloigne considérablement du fantastique. Entre autres, cela n'inclut pas les finales fantasmatiques (on n'a qu'à penser à nombre de récits de Maupassant, dont *Lui*) ou d'autres types de récits où le surnaturel est justifié et explicité (dans *Dracula,* par exemple). Tant qu'il existe une possibilité de surnaturel et que ce dernier constitue une menace, le fantastique demeure. Il faut également parler de ce que Jacques Finné a appelé le *souffle fantastique* (dans son livre *La littérature fantastique*), que l'on peut interpréter comme ce qui constitue la substance générale du récit. On ne doit pas considérer une œuvre simplement par rapport à sa finale ou à certains éléments que l'on peut retrouver en son sein. Ce n'est donc pas parce qu'un récit policier incorpore une séance de spiritisme que l'on doit le ranger dans le fantastique (comme, par exemple, dans «La môme vert-de gris»). De la même manière, un récit fantastique peut comporter certaines explications rationnelles sans pour autant en détruire le propos général. C'est pourquoi il faut juger sur *l'ensemble* d'un texte son appartenance ou non à un genre littéraire donné.

Ces précisions éviteront bien des détours inutiles dans la suite de notre recherche. Mais il est maintenant temps de proposer une étude comparative entre le fantastique et le merveilleux.

Le merveilleux et le fantastique

4.2.1 Le genre merveilleux et le genre fantastique.

Reconnu comme le plus proche parent du fantastique, le merveilleux permet une étude des plus lucratives puisqu'à travers lui, il est possible de distinguer ce qui appartient en propre à chacun des deux genres. Bien des théoriciens ont justement tenté de les différencier selon divers thèmes et motifs. Il est donc nécessaire d'exposer les théories les plus fréquentes et les plus pertinentes sur ce sujet, afin de les mettre en rapport avec nos propres suppositions.

La principale position à propos du merveilleux est exposée par Caillois dans son *Anthologie du fantastique,* où le fantastique se pose comme successeur du conte merveilleux. Pour Caillois, il est un point fondamental qui différencie le merveilleux du fantastique :

> Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féerique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. Ils obéissent sans doute à des lois différentes. Les êtres qui l'habitent sont loin de disposer de pouvoirs identiques. Les uns sont tout-puissants, les autres désarmés. Mais ils se rencontrent presque sans surprise et assurément sans autre effroi que celui, très naturel, qui saisit le chétif devant le colosse. C'est qu'un homme courageux peut combattre et vaincre un dragon crachant des flammes ou quelques géants monstrueux. Il peut les faire périr. Mais sa vaillance ne lui sert de rien devant un spectre, le supposerait-on bienveillant[2].

Ainsi, pour Caillois, ce qui marque la dichotomie fondamentale entre fantastique et merveilleux repose sur le fait que ce dernier décrit un univers où les éléments surnaturels font partie de la *Nature* et que ces mêmes éléments ne constituent donc pas une menace à l'ordre du monde. À cette distinction, l'auteur ajoute

> une seconde et non moins décisive opposition. Alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros. Puis la régularité du monde reprend ses droits[3].

Il y a donc non seulement une nécessité interne au récit (les éléments «surnaturels» décrits doivent apparaître comme «naturels» aux acteurs du récit), mais également un impératif émotionnel quant au traitement de ces différents sujets. Pour Caillois, ces deux points fondamentaux mènent à cette conclusion :

> C'est pourquoi le fantastique est postérieur à la féerie et, pour ainsi dire, la remplace. Il ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets. En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable[4].

On ne peut en effet démentir qu'il existe une différence profonde dans la portée émotionnelle d'un texte selon que ce dernier insiste sur l'aspect terrifiant du surnaturel plutôt que sur son apport purement extraordinaire. Mais cela ne signifie en aucun cas que le fantastique soit postérieur au merveilleux. Comme il a déjà été souligné, merveilleux et fantastique constituent deux pôles qui cohabitent depuis fort longtemps déjà. Le merveilleux continue d'exister de nos jours sous diverses formes (sans référence directe aux contes de fées, mais aux différents

courants auxquels beaucoup de textes de Borgès, par exemple, appartiennent), et le fantastique ne l'a aucunement remplacé. Nous ne reviendrons pas sur les explications précédentes, mais rappelons tout de même que le fantastique n'a pas besoin du contexte rationaliste pour se manifester. Simplement, il s'y présente autrement. D'autre part, Caillois a raison d'affirmer que le merveilleux repose sur une «naturalité» du surnaturel et sur l'aspect bienfaisant de ce dernier (lorsqu'il affirme que le texte merveilleux se termine habituellement bien). Il est également clair que le merveilleux appartient plus souvent qu'autrement à un monde éloigné de la réalité, à un univers autre, ce qui n'est pas le cas du fantastique qui, à l'instar de la légende, doit établir une proximité entre le récit et l'auditeur :

> C'est pourquoi les fées et les ogres ne sauraient inquiéter personne. L'imagination les exile dans un monde lointain, fluide, étanche, sans rapport ni communication avec la réalité de chaque jour, où l'esprit n'accepte guère qu'ils puissent faire irruption. [...] La différence est éclatante, dès qu'il s'agit de fantômes ou de vampires. Certes, ce sont aussi des êtres d'imagination, mais cette fois l'imagination ne les situe pas dans un monde lui-même imaginaire ; elle se les représente ayant leurs entrées dans le monde réel, qui plus est, des entrées incompréhensibles, terribles, invariablement funestes[5].

Le seul problème est que Caillois établit une distinction entre différents thèmes pour situer leur appartenance au fantastique ou au merveilleux. Est-il nécessaire de souligner qu'un ogre peut certainement apparaître comme une figure éminemment fantastique dans certaines situations[6] ? C'est pourquoi le merveilleux ne saurait reposer sur des figures thématiques, comme le souligne Fabre : «[...] tout phénomène étrange, anormal, nous dirions «surnaturel», n'est pas nécessairement effrayant. Ainsi les contes de fées : Blanche-Neige rouvre les yeux ; nous en sommes ravis, tout comme des miracles du Nouveau Testament.[7]» En effet, le retour des morts peut apparaître fort différent selon qu'on parle de Blanche-Neige, de Jésus ou de zombies menaçants.

Une autre différence importante à propos du merveilleux et du fantastique est apportée par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*. Pour le théoricien bulgare, le fantastique repose sur une incertitude quant aux phénomènes qui sont présentés dans le récit : appartiennent-ils ou non au surnaturel ? On ne discutera pas cette thèse pour l'instant, puisque la section 5.2 y sera consacrée, mais il faut tout de même souligner que le merveilleux, dans cette optique, se caractérise par l'acceptation du surnaturel dans sa totalité. Si l'on s'en tient à la discussion sur le merveilleux, il est vrai que ce dernier se distingue par une acceptation des faits surnaturels, si l'on veut souligner par là que les personnages n'éprouvent ni craintes ni terreurs surnaturelles face aux événements qui surviennent. Non pas que les personnages des récits merveilleux ne puissent éprouver de la peur, seulement, cette peur n'est pas du même ordre que la peur surnaturelle. Elle se rapproche plutôt de nos propres craintes face aux événements qui peuvent survenir dans notre réalité. Par exemple, dans le roman *Bilbo le hobbit*, Tolkien raconte comment un petit personnage est confronté à un immense dragon couvant son trésor. Nous sentons bien que Bilbo a terriblement peur du dragon, mais nous constatons également que cette peur est à peu près du même ordre que celle que nous aurions, disons, face à un poids lourd qui foncerait droit sur nous. Encore une fois, nous sommes amenés à considérer la manière dont est traité le phénomène surnaturel pour déterminer son appartenance :

> E.T.A. Hoffmann cultive le fait troublant que Jean Potocki traite d'ordinaire avec la désinvolture calculée de l'esprit fort. Cette distanciation permet l'intégration anecdotique de données résolument invraisemblables qui ont certes l'avantage d'agrémenter le récit, mais dont la fonction essentielle est didactique. Ainsi lorsqu'un initié de la cabale, d'un rang plutôt modeste pourtant, fait apparaître par enchantement le courrier dont ses interlocuteurs ont un besoin urgent, ceux-ci le remercient fort civilement sans s'étonner du prodige. L'absence de toute manifestation de surprise banalise le merveilleux. La crédulité est incroyable. L'extravagance surnaturelle discrédite toute forme de surnaturel, y compris religieuse. L'épisode

> de l'acheminement fabuleux du courrier ou tout événement semblable serait impensable chez E.T.A. Hoffmann qui incruste le fantastique dans la réalité jusqu'à ce que le jugement désemparé et inquiet ne puisse distinguer l'un de l'autre[8].

Il y a donc une certaine forme de «banalisation» de l'extraordinaire dans le merveilleux que l'on ne retrouve pas dans le fantastique. Cela se comprend fort bien, puisque l'extraordinaire apparaît, dans le merveilleux, comme une partie intégrante de l'ordre du monde. Aussi est-il inévitable qu'il se banalise quelque peu par la continuelle manifestation de l'extraordinaire qui y devient, en quelque sorte, un fait «naturel». Cela n'empêche pas le merveilleux de soumettre le récepteur à une certaine magie à travers diverses péripéties étonnantes, puisqu'un univers merveilleux ne saurait totalement normaliser tout événement extraordinaire. C'est à un autre ordre de l'univers que nous sommes confrontés, à un autre monde qui nous présente des faits surnaturels et invraisemblables de manière à *émerveiller* :

> Le conte merveilleux, dans la mesure même où il est non réaliste, reflète et abolit le désordre du quotidien ou, à tout le moins, ce qui est désordre pour une certaine pensée. Nous modifierons la proposition d'André Jolles : «*dans cette forme le merveilleux n'est pas merveilleux, mais naturel*», en définissant le merveilleux comme socio-culturel et comme le moyen d'anéantir symboliquement l'ordre nouveau et l'illégalité actuelle. En ce sens, le merveilleux est moins étrange ou insolite qu'il ne paraît ; il rédime l'univers réel rebelle, et le rend conforme à l'attente du sujet, compris à la fois comme le représentant de l'homme universel et comme celui de la communauté. L'objet de cette attente — la satisfaction des exigences morales — n'est pas en lui-même merveilleux, mais il ne peut s'obtenir que contre les défauts du monde quotidien. Le monde relève d'une attitude magique : afin d'exclure ce qui ruine l'ordre tenu pour naturel, il place cet ordre naturel sous le signe du prodige.[9]

C'est pourquoi, même s'ils sont proches au niveau de l'exposition du surnaturel, le merveilleux et le fantastique divergent par rapport aux impressions qu'ils suscitent. Alors que l'auteur de récits merveilleux veut *étonner*, celui qui désire produire un effet fantastique doit asseoir son récit sur certaines réalités. Il cherche à instaurer la peur chez son récepteur[10], et la peur ne saurait surgir sans la possibilité d'une menace plus ou moins directe. Les «Ailleurs» des contes merveilleux permettent une extrapolation de l'incroyable où les événements les plus extraordinaires peuvent se manifester. Mais ce genre de narration se révèle impossible dans le récit fantastique :

> Imaginons un écrivain de fantastique qui, dès le seuil, nous plongerait en pleine irréalité, dans un monde absolument imaginaire où tout paraîtrait neuf au lecteur, êtres et cadres, et serait de nature à le décontenancer. Dépaysement total. L'écrivain, essayant de faire jouer le fantastique, aboutirait à la plus totale confusion. Le lecteur ne distinguerait plus l'apparition fantastique des créations de l'imagination. Ce faisant, l'écrivain se priverait d'un procédé littéraire fécond : l'opposition (ici, l'opposition entre le monde connu et le fantastique), il embrouillerait ses pistes et confondrait ses moyens. [...] Au contraire, l'écrivain, dont le fantastique se manifeste au sein d'une communauté repérable, bénéficie de tous les avantages : il dispose d'effets de contrastes, peut appliquer l'essentiel de son imagination créatrice au fantastique, dont il garde les ressources intactes[11].

Il faut donc établir une distinction entre le merveilleux et le fantastique en ce qu'ils diffèrent dans le sentiment qu'ils provoquent. En ce sens : 1) ils n'ont pas le même sens de la proximité quant à l'espace-temps du récit ; 2) ils n'utilisent habituellement pas les mêmes figures thématiques ; 3) le merveilleux ne nuit pas aux lois du réel puisqu'il présente un autre ordre de cohérence, un «Ailleurs» qui ne remet pas en question «l'Ici» du récepteur. Mais toutes ces particularités découlent, selon notre hypothèse, d'une divergence fondamentale entre ce que le fantastique et le merveilleux *tentent* de faire éprouver comme sentiment

«esthétisé». Comme souligné précédemment, le récit se manifeste en tant que porteur d'un sentiment par procuration, ce qui, dans le cas de récits à teneur surnaturelle, se ramène à ces deux formes d'appréhension du surnaturel : le *fascinans* et le *tremendum*. Si le fantastique s'apparente au *tremendum*, il apparaît alors que le merveilleux, de son côté, appartient à la racine du *fascinans*. En effet, ce dernier consiste en cette appréhension des forces surnaturelles à travers un état extatique et bienheureux ressenti par les fidèles à travers leur foi. Dans cette conception du surnaturel, on aperçoit ce sentiment du merveilleux qui est véhiculé au cœur des textes de fiction surnaturelle :

> Il y a encore bien d'autres manifestations de l'attraction qu'exerce le mystérieux sur des objets et des éléments qui ont une certaine analogie avec lui par le fait qu'ils sont incompris. Elle se manifeste le plus effectivement dans le charme que possède la langue sacrée, partiellement ou totalement incomprise, et dans le surcroît d'intensité, incontestablement réel, que celle-ci donne à la crainte révérencielle. Les expressions archaïques, plus ou moins obscures, qui se trouvent dans notre Bible et notre livre des cantiques, l'impression particulière que produisent sur nous les termes d'*Alleluiah*, de *Kyrie eleison* et de *Sélah*, précisément parce qu'étrangers et incompris, le latin de la messe dans lequel le fidèle ne voit pas un mal nécessaire mais quelque chose de sacré, le sanscrit dans les messes bouddhiques de la Chine et du Japon, la «langue des dieux» dans le rituel des sacrifices chez Homère et mille autres choses en sont des exemples[12].

Cette description ne correspond-elle pas précisément à l'élément de mystère et de fascination que l'on retrouve (encore une fois, sous la forme de la procuration esthétique) dans les récits à caractère merveilleux ? Ces derniers décrivent l'étonnement face à la surnature d'un univers *Autre* où tout est possible, et où les forces surnaturelles se manifestent spontanément. En somme, c'est un peu pénétrer le monde des dieux à travers l'impunité de la fiction. Et il en est de même pour le fantastique, sauf que, dans ce dernier cas, c'est l'aspect du *tremendum*

surnaturel qui s'y manifeste. C'est pourquoi il est particulièrement difficile d'être en accord avec Morin lorsqu'elle affirme :

> Selon Fabre, le récit fantastique a pour but la représentation cathartique de l'angoisse liée à la conscience schizoïde : la seule mise en scène du conflit conduirait à sa dissolution. Le seul reproche que l'on puisse adresser à Fabre, c'est d'avoir pris en considération uniquement le fantastique traditionnel et non les formes de fantastique plus modernes. Aussi fait-il de la peur un ingrédient obligé du fantastique et sous-estime-t-il l'effet déstabilisant qu'exercerait sur la raison une interrogation qui déboucherait sur un autre sentiment que la crainte[13].

Il semble au contraire que c'est là une des deux seules distinctions (avec l'aspect surnaturel) que l'on puisse établir.

4.2.2 Distinctions quant aux différents types de merveilleux.

Il convient d'apporter une distinction entre les différents récits à caractère merveilleux puisque nombre de lecteurs perçoivent certaines différences marquées par rapport, entre autres, aux récits qui relèvent du conte de fées et à d'autres récits où intervient le surnaturel :

> Reprenant les arguments de la thèse célèbre de Pierre-Georges Castex, Roger Caillois déclare que le merveilleux se passe dans un monde «où l'enchantement va de soi et où la magie est de règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat». C'est là définir le féerique, et non le merveilleux, qui intrigue et inquiète davantage[14].

Il y a donc certaines distinctions à établir à l'intérieur ce que l'on appelle le merveilleux. Car, si le fantastique a besoin d'une proximité espace-temps face au

lecteur pour produire son effet de manière satisfaisante, le merveilleux, lui, peut apparaître indifféremment dans un monde tout autre ou dans un univers similaire au nôtre. Bien sûr, le lecteur a souvent tendance à confondre le merveilleux avec un certain imaginaire qui correspond aux contes de l'enfance, mais c'est là réduire un genre à son plus étroit dénominateur. Les contes de fées appartiennent à cet univers de la prime jeunesse bien que, pour une large part, leur remaniement, au cours de la période des Lumières[15], leur ait donné une candeur qu'ils ne possédaient peut-être pas au départ. Il ne saurait être question de confiner le merveilleux au monde de l'enfance, puisque les nombreuses formes que prend ce type de littérature sont là pour démontrer un goût certain pour ce genre de récits :

1) récits féeriques : se déroulent dans un univers tout autre où le surnaturel et l'extraordinaire sont acceptés d'emblée par les protagonistes du récit ; on inclut dans ce genre de récit des entités littéraires telles que les contes de fées ou encore des aventures extraordinaires qui se déroulent dans un monde tout aussi extraordinaire ;

2) épopée fantastique : ce type de récit se rapproche du féerique, sauf que les éléments de surnaturel et d'extraordinaire se campent dans un univers où les lois de l'invraisemblable appartiennent à une cohérence plus développée qui nous rappelle notre monde sous certains de ses aspects ; il n'y est pas permis de faire et d'agir selon toutes les fantaisies du moment ; la vraisemblance de «l'invraisemblable» amène même certains types de récits à se confondre avec la science-fiction ;

3) le merveilleux moderne : ce type de récit à caractère merveilleux prolonge l'idée du surnaturel mais dans un univers qui nous est familier ; si des créatures ou des événements surnaturels surgissent encore, ils le font dans des cadres (habituellement la réalité telle que nous la concevons) qui ne les considèrent pas

comme «naturels» ; par exemple, des lutins peuvent envahir une demeure de quartier, les spectres peuvent revenir réclamer réparation, etc.

C'est dans ce dernier cas que l'on peut réellement remarquer la différence à établir entre le fantastique et le merveilleux. En effet, alors que le fantastique évoque la manifestation du surnaturel comme un événement inquiétant, voire terrifiant, ce type de récit merveilleux décrit le surnaturel comme un élément extraordinaire ou bénéfique. Il est inconcevable de ranger dans la même catégorie deux récits qui, sous prétexte qu'ils traitent d'un même thème ou des mêmes figures, doivent forcément appartenir au même genre. Par exemple, il y a une différence fondamentale entre le vieux thème des *trois souhaits* selon qu'on l'approche à la manière de *Les mille et une nuits,* ou bien qu'on le considère plutôt à la façon de W. W. Jacobs dans son récit *La patte de singe*. Dans le premier cas, le surnaturel se dévoile comme un élément extraordinaire qui vient bouleverser certes l'existence d'un personnage donné, mais ce bouleversement se réalise dans les cadres bienfaisants, amusants et étonnants. En revanche, dans le cas du récit de Jacobs, le surnaturel ne surgit que pour appuyer l'inquiétude, puis une véritable terreur, tandis que les trois souhaits sont chèrement payés par les personnages du récit.

Bien sûr, il n'est pas question ici de formaliser le récit merveilleux selon des prédicats sommaires. Il s'agit simplement, en exposant ces différents points de vue, de démontrer que ce genre littéraire peut se manifester de plusieurs façons sans pourtant cesser d'appartenir à cette veine du *fascinans* esthétique. Un peu à la manière du fantastique, le merveilleux s'est transformé selon les croyances et les nouveaux constats que l'on pouvait tisser autour du concept de réalité. Cependant, à la différence du fantastique, il n'a pas eu besoin de se renouveler totalement, puisque le sentiment d'enchantement qu'il inspire n'a pas à se fonder sur les mêmes critères que le fantastique. En effet, la crainte surnaturelle doit être exposée dans des cadres spatio-temporels très serrés sans quoi elle risque

d'avorter dans sa tentative de *tremendum* esthétique (se rapporter au chapitre III et au rapport entre légendaire et fantastique). Le merveilleux, pour sa part, peut se situer dans des univers incongrus et proposer les événements les plus incroyables : face à ces éléments, aucun reproche ne saurait lui être adressé. Mais il peut également s'établir dans une réalité proche de la nôtre sans que l'extraordinaire n'y perde de sa force :

> Par conséquent, le merveilleux ne se manifeste pas à l'intérieur même de l'univers du conte de fées, mais dans le processus d'énonciation et de réception de celui-ci. Ainsi, le conte de fées est censé se passer hors du temps ou dans le tréfonds des âges. L'espace de son action est un lieu absolu, sans attaches avec notre géographie ; si l'on indique quelque localisation, elle ne marque pas l'action, elle n'est qu'un élément surajouté de rationalisation ou de récupération. Le contenu instaure également une distance ironique et humoristique par rapport à son propre conte ; mais cette distance n'est sensible que dans les formules-types d'introduction et de conclusion et non pas à l'intérieur de l'histoire proprement dite[16].

Quant au fantastique, il ne peut se dérouler n'importe où ni n'importe comment (ce que le merveilleux peut se permettre, puisqu'il est dispensé de présenter du «plausible»), car le sentiment de peur surnaturelle ne saurait naître sans une référence explicite au réel : la peur implique un sentiment de menace et ne saurait tolérer un invraisemblable totalement incroyable.

On pourrait ici se demander pourquoi le fantastique ne se divise pas lui-même en certaines catégories spécifiques comme on vient d'en rencontrer dans le genre merveilleux. En effet, on remarque que la plupart des théoriciens qui ne tiennent pas la peur comme un élément primordial du fantastique divisent ce dernier en plusieurs genres, selon qu'il exprime l'intervention d'un facteur surnaturel à travers une réalité qui ne le suppose pas :

> Si merveilleux et féerique laissent volontairement en suspens le savoir, puisqu'il est entendu *a priori* que des événements, inexplicables en apparence, sont le fait des dieux, des magiciens ou répondent à des conventions folkloriques ou allégoriques, le fantastique, en revanche, n'est pas placé sous un tel contrat de lecture. Il s'applique à cerner l'étrangeté, à la décrire, au besoin, à en rechercher la cause, car il estime qu'elle est un scandale pour la logique dont il se veut implicitement le tenant[17].

Entendu en ce sens, le fantastique intègre toute forme de littérature de l'imaginaire qui introduit un élément surnaturel. On rediscutera de cette hypothèse dans une section ultérieure, mais précisons tout de même qu'il est difficile d'avancer un tel élément comme signe principal de la littérature fantastique. Si tel était le cas, il faudrait alors inclure dans la même catégorie le *Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf et *L'horreur dans le musée* de H. P. Lovecraft. On voit donc que le premier récit, même s'il marque l'introduction du surnaturel dans le quotidien (Nils est transformé en Tonte par un lutin et obligé d'accomplir un périple à travers la Suède à dos d'oie), ne correspond d'aucune façon au deuxième, qui s'en détache sur plusieurs points de vue, entre autres, par rapport au type de sentiment qui y est suscité. Et pourtant, dans le récit de Lagerlöf, il y a bel et bien surgissement du surnaturel dans un univers quotidien, sans qu'on puisse pour autant parler de fantastique[18].

Après tout, si on recule dans les distinctions les plus larges à propos du récit littéraire, on peut le diviser en deux catégories générales : la littérature vraisemblable, proche d'un certain réalisme, et la littérature qui s'attarde aux fictions surnaturelles, invraisemblables ou impossibles. Nombre de théoriciens se refusent pourtant à simplifier les choses de cette façon pour le moins excessive. Comme on l'a déjà souligné, on ne peut tout introduire dans la notion d'imaginaire, de merveilleux et de fantastique sous peine d'engendrer une terrible confusion quant à ce que constitue un genre littéraire. Si on tente d'établir

certaines distinctions à l'intérieur des divers types de littérature qui traitent du surnaturel et que l'on ne place pas en tête de liste le sentiment que le texte tente de faire surgir, il faut alors se pencher sur autre chose. Beaucoup de théoriciens (Roger Caillois, Tzevan Todorov, Louis Vax et Irène Bessière, comme nous le verrons plus loin) fondent le caractère propre du fantastique sur une rupture au cœur du quotidien. Mais ici se pose une objection de taille concernant une telle catégorisation. Premièrement, si un phénomène surnaturel survient dans un récit donné (par exemple, un génie sortant d'une bouteille), comment établir que l'apparition d'un tel prodige constitue ou non un «surnaturel accepté», si ce n'est à travers le traitement qui en est fait à l'intérieur du texte et notamment par la réaction des personnages face à cet événement ? Et de quelle manière est-il possible de signifier l'acceptation ou non d'un phénomène si ce n'est par la réaction de crainte ou de fascination du protagoniste en question ? Il est donc impératif que l'on retourne, d'une manière ou d'une autre, aux types d'émotions que le texte désire susciter, et il serait difficile de comprendre de quelle manière le surnaturel, s'il doit être accepté ou non, pourrait se présenter autrement que par une réaction de crainte ou de fascination dans le cadre du merveilleux et du fantastique.

4.2.3 Exemple de la distinction entre fantastique et merveilleux.

Un exemple limite permet de montrer de quelle manière se différencie le fantastique du merveilleux. *Le miroir d'encre* de J.L. Borges apparaît comme un exemple parfait de ce type de texte ambigu. En effet, ce récit narre la façon dont un mage oriental en vient à venger son frère, mis à mort par un cruel gouverneur du Soudan. Ici, on se trouve en plein surnaturel accepté. Le magicien en question s'applique, à travers un miroir magique, à montrer toutes les splendeurs du monde à son brutal oppresseur. Le récit se termine sur une note tragique, puisque le gouverneur périt de manière sinistre par l'effet pervers du miroir. Cependant, le

texte ne cherche pas à exposer les splendeurs d'un univers surnaturel. Le ton est grave et, bien que l'action se campe dans un contexte réaliste (date, lieux, etc.), les événements appartiennent bel et bien au domaine de l'impossible. On retrouve clairement ce contexte d'oppression et de crainte propre aux récits de facture fantastique :

> Le dolent se mit à rire et jura qu'il prendrait sur lui la faute, si faute il y avait. Il le jura par son épée et par le Coran. Alors, j'ordonnai qu'on dénude le condamné, qu'on l'attache sur la peau de veau étirée et qu'on lui arrache le masque. Ainsi fut fait. Les yeux épouvantés de Yakoub purent voir enfin ce visage – qui était le sien propre. Il fut la proie de la terreur et de la démence. Je lui saisis la main droite qui tremblait avec la mienne qui ne tremblait pas et je lui ordonnai de continuer à contempler la cérémonie de sa mort. Il était fasciné par le miroir. Il n'essaya même pas de lever les yeux ou de renverser l'encre. Quand, dans la vision, l'épée s'abattit sur la tête du coupable, il gémit d'une voix qui ne me fit pas pitié et il roula sur le sol, mort[19].

On reconnaît à travers cette finale tous les constituants du fantastique, c'est-à-dire un facteur surnaturel menaçant ou, plus précisément dans ce cas-ci, qui *devient* menaçant, une proximité du vraisemblable, un traitement «sérieux». Il n'y a donc pas de lien direct entre le fait que le surnaturel soit accepté par les protagonistes et l'appartenance d'un texte à la catégorie du merveilleux. Seuls les exemples qui campent l'action dans un contexte plus moderne doivent se résoudre à envisager les choses sous un tel angle. Le surnaturel (le miroir magique) est d'abord perçu comme un objet extraordinaire avant de devenir peu à peu un objet pervers qui condamne celui qui en utilise les pouvoirs. Il suffit également de se rappeler l'histoire de *La Patte de singe*, où un artefact magique se transforme pernicieusement jusqu'à entraîner la perte de son utilisateur, pour comprendre que merveilleux et fantastique ne se distinguent clairement que par le type de sentiment qu'ils tentent d'évoquer. Est-ce à dire que tout conte qui entraîne ce genre de conclusion est admis dans les cadres du fantastique ? Pas nécessairement,

puisqu'un récit comme *Bilbo le hobbit* gravite également autour de la malédiction d'un objet magique, en l'occurrence, l'anneau de Sauron. Comme il a maintes fois été souligné, ce n'est pas le thème qui détermine la forme du récit, mais plutôt le traitement qu'on en fait. Dans le cas de *Le miroir d'encre*, le surnaturel se résorbe dans le miroir magique, il devient l'unique source de surnaturel, tandis que, dans *Bilbo le hobbit*, l'anneau maléfique de Sauron est un objet surnaturel «noyé» dans un univers magique. Il constitue en somme un artefact presque naturel et son caractère menaçant, au sens de menace surnaturelle interprétée comme *tremendum*, ne constitue pas le propos général du texte. Ce dernier se base avant tout sur un dépaysement, l'enchantement du monde, l'étonnement. Il ne faut donc pas considérer que le surnaturel constitue un facteur d'exclusion d'un texte par rapport au fantastique.

Nous verrons d'ailleurs, dans la prochaine partie, que les rapports entretenus entre le fantastique et la science-fiction sont parfois de même nature que ceux qui se développent entre fantastique et merveilleux. La section qui suit s'attardera donc à comprendre de quelle manière la science-fiction se démarque des genres dont nous venons de discuter par son indépendance face au surnaturel même si, à l'instar du merveilleux, elle s'ancre elle aussi dans une fascination face à l'extraordinaire.

Science-fiction et fantastique

4.3.1 Distinctions entre le genre «science-fiction» et le genre fantastique.

Il semble maintenant nécessaire d'aborder le genre science-fiction. Principalement, parce qu'il est parfois confondu avec le fantastique lorsqu'on amalgame tout ce qui s'apparente à l'extraordinaire. Notre analyse permettra de comprendre l'impossibilité d'inclure tous ces différents genres sous une même dénomination. Également, la SF se rapproche du merveilleux et il semble judicieux de montrer en quoi elle s'y apparente afin de la distinguer elle aussi du fantastique. Bref, en analysant les genres proches du fantastique (la SF l'est par sa référence à un certain extraordinaire), nous pourrons cerner de manière plus juste sa fonction esthétique.

Lorsqu'on feuillette différentes anthologies et études sur la science-fiction, on se rend compte de la diversité des genres qui entrent dans cette catégorie de textes[20]. Dans le cadre de notre exposé, nous nous attarderons à définir les grandes lignes de ces distinctions pour montrer de quelle manière la science-fiction peut se comprendre à travers l'hypothèse du *fascinans* et du *tremendum* dans l'optique d'un sentiment «esthétisé» comme base du récit.

La science-fiction constitue un genre particulier qui, selon certaines tendances, se fracture en plusieurs types de récits parfois fort hétérogènes. La décrire dans son ensemble demeure une démarche périlleuse, mais il est tout de même possible d'en dégager certaines lignes de force intéressantes pour la suite de notre étude. On pourrait bien sûr s'attarder à en décrire les différents thèmes, mais cela reviendrait à faire correspondre ceux-ci à un genre littéraire. Si les robots et les

extra-terrestres sont habituellement considérés comme des figures de la science-fiction, il reste impossible de se baser sur l'apparition de telles entités pour déterminer l'appartenance d'un texte. En effet, bien que ces formes littéraires puissent souvent être considérées comme du domaine du naturel, en opposition au merveilleux et au fantastique, il demeure possible de traiter ces figures afin de leur donner un autre sens. Par exemple, que dire d'une race de fantômes extra-terrestres qui envahiraient la terre ? Comment classer un robot qui se verrait posséder par un esprit malveillant et démoniaque[21] ? On le constate à nouveau, on ne peut entièrement se fier à l'apparition de certains symboles pour déterminer quel genre de récit se présente à nous. Mais, en ce cas, de quelle manière est-il possible de concevoir la science-fiction par rapport à ses proches parents, le fantastique et le merveilleux ?

Baronian affirme au sujet de la SF qu'elle

> reste avant tout — et quoi qu'on prétende à ce propos — une littérature d'hypothèse. Elle offre un certain nombre de possibilités, tour à tour proches ou lointaines, en principes rationnelles ou explicables par la raison, mais jamais immédiates, jamais immanentes. Je veux dire que la science-fiction ne s'intéresse pas au monde — à notre monde — tel qu'il est mais bien tel qu'il sera, tel qu'il pourrait être, tel qu'il devrait être[22].

Bien que très sommaire, cette définition n'en résume pas moins une large partie de la SF, c'est-à-dire un récit qui, bien qu'il fasse intervenir des éléments extraordinaires, continue cependant d'interpréter ces derniers selon nos facteurs de compréhension du réel. En effet, quelle signification pourrait bien avoir un texte qui demeurerait incompréhensible au lecteur ? L'exotisme et l'étrangeté doivent contenir quelques référents. C'est en ce sens, et en ce sens seulement, que ce genre littéraire demeure une littérature qui se pose comme *spéculation*. Précisons

toutefois que cette spéculation ne se présente pas nécessairement comme une extrapolation sur la science ou la rationalité. Il peut par exemple s'agir d'une réflexion à propos de l'avenir de certains courants sociaux, etc.

D'autre part, la science-fiction est souvent associée à la rationalité et aux développements de la science, dans la mesure où l'on tente de la différencier du fantastique et du merveilleux qui, eux, extrapolent sur l'imaginaire pur, sur l'impossible et l'invraisemblable :

> SF et fantastique apparaissent ainsi par rapport à l'archéologie comme deux genres qui ont à voir avec une même réalité sous deux aspects totalement hétérogènes. La SF reconstruit, à partir de traces, une réalité en apparence fondamentalement autre, mais en réalité analogiquement saisissable, dans le cadre d'une série d'extrapolations. On reste dans le domaine de la raison ; la résolution de l'énigme la glorifie. [...] Le fantastique, lui, rend évidente l'impossible reconstitution de l'irrationnelle présence des choses[23].

Mais, malgré certaines apparences, la littérature de science-fiction ne saurait se réduire aux constats de la science et de la rationalité :

> Dans ce jeu de construction de la structure SF, le premier point de départ satisfaisant nous est fourni par Jacques Sadoul. À ses yeux, celle-ci est «une branche de la littérature de l'imaginaire aux côtés du fantastique et du merveilleux». Cette approche a le mérite de distinguer la SF du merveilleux (contes de fées, légendes, etc.) et du fantastique. Néanmoins, elle ne nous dit pas encore ce qu'est la SF, si ce n'est que l'imagination y joue un rôle prépondérant. En poursuivant dans cette même direction, l'encyclopédie *Focus* indique qu'il s'agit d'un «genre littéraire où l'auteur donne libre cours à son imagination, en s'appuyant sur les progrès de la science et sur ses possibilités de découverte». Et nous voici à nouveau partiellement dans l'impasse, l'imagination s'appuyant encore sur les béquilles de la science. Depuis Hugo Gernsback, les définitions où l'on assigne un rôle central à la science sont innombrables. Or, sans compter que la science n'occupe plus aujourd'hui une position centrale dans le

> genre, c'est encore une fois vouloir définir à tout prix la SF plutôt par ses thèmes et ses contenus que par sa forme[24].

La science n'est donc pas un *a priori* dont se nourrit la science-fiction, mais plutôt un des thèmes généraux auxquels elle puise certains éléments de son expression. La rationalité non plus n'est pas un élément exclusif à ce type de création. Pensons par exemple à des récits ancrés dans le fantastique qui reçoivent une explication, soit scientifique, soit rationnelle. Dans le *Dracula* de Bram Stoker, le docteur Van Helsing vient expliquer les forces et les faiblesses du vampire selon un exposé tout à fait rationnel qui ressemble plus à un cours de biologie qu'à une extrapolation occultiste. Cela démembre-t-il le fantastique pour autant ? Certainement pas, car ce dernier, même s'il a besoin d'une bonne dose de mystère pour perdurer, se maintient malgré les explications rationnelles qu'on lui fournit parfois. Un vampire, même compris «scientifiquement», demeure un objet non seulement surnaturel (il ne saurait donc être compris dans sa totalité par les lois physiques), mais également impossible selon la nature du monde réel.

En fait, la science-fiction, par certaines de ses ramifications, se rapproche beaucoup du merveilleux :

> La définition du genre [la science-fiction] se trouve prise entre deux pôles : Science et Fiction. L'appeler Fiction scientifique ne résout pas la question puisqu'il y a des cas de figures où la spéculation philosophique ou morale se passe à peu près de la Science. Entre la Hard Science-Fiction qui exige la plausibilité absolue de l'hypothèse rationnelle et l'arbitraire (ou même l'absence) du donné scientifique dans la Fiction la plus «spéculative», le genre inscrit toute une gamme de textes sur un spectre très étendu. Du moins peut-on poser certains principes. Le premier est qu'en règle générale quelle qu'y soit l'importance de la Science, le genre Science-Fiction appartient comme le dit Caillois au domaine du «*Merveilleux proprement dit*». Jacques Van Herp précise que le récit de Science-Fiction «*substitue un autre vraisemblable au vraisemblable quotidien. Ce qui est une caractéristique du Merveilleux*»[25].

À l'instar du merveilleux, elle s'attarde à décrire un univers, éloigné ou proche du nôtre, dans lequel surviennent des éléments propres à l'enchantement et à la fascination. En un certain sens, une bonne partie de la SF est une nouvelle interprétation du merveilleux selon les impératifs modernes. Mais cela ne permet pas de déterminer ce qu'elle peut être par rapport aux autres genres.

Selon notre hypothèse, la SF ne peut se conformer à une littérature qui s'occupe de surnaturel. En effet, si elle se rapproche du merveilleux parce qu'elle tente d'inspirer un sentiment de fascination, elle le fait sans pourtant se référer à un quelconque surnaturel. Bien sûr, beaucoup de ses développements tournent autour de certaines situations qui frôlent l'hérésie scientifique et rationaliste. Par exemple, *La machine à voyager dans le temps* de H. G. Wells ou le *Dune* de Frank Herbert. L'important est de présenter les faits de façon à ce qu'ils appartiennent à une certaine forme de « naturalité» du monde. Bien sûr, les univers merveilleux s'inscrivent dans un certain «ordre de l'invraisemblable», mais nous comprenons également qu'ils appartiennent à un autre monde, à d'autres structures de raisonnement. La SF établit de nouvelles normes, de nouvelles manières de faire qui, si elles appartiennent à d'autres temps, à d'autres lieux ou même à d'autres univers, n'en demeure pas moins enracinées dans la vraisemblance de notre réalité. Il y a une extrapolation intrinsèque dans l'univers de la SF qui fait que les récits qui y sont présentés demeurent en continuité avec notre conception «naturelle» du monde. Ce sera là d'ailleurs une distinction fondamentale entre les récits merveilleux et les textes de science-fiction : dans les premiers, les éléments surnaturels sont posés comme tels, tandis que, dans les seconds, les objets extraordinaires appartiennent à un ordre des choses connexe au nôtre. Par exemple, les êtres invraisemblables que l'on retrouve dans le merveilleux ne peuvent appartenir à notre monde, ils demeurent des failles infranchissables au-dessus de l'abîme qui sépare l'au-delà et l'ici-bas. Pour la SF, les êtres

extraordinaires qui surgissent – mutants, extra-terrestres, etc. – même s'ils apparaissent invraisemblables, sont présentés de manière à ce que les structures du monde telles que nous les connaissons demeurent inchangées. Malgré leur statut inhumain, ils n'en continuent pas moins d'obéir à des règles familières :

> Autrement dit, lorsque je lis une nouvelle fantastique, «je sais bien» que de pareilles choses ne peuvent se produire dans notre monde régi par un minimum de lois qui en assurent la compréhension et l'usage, «mais quand même», l'œuvre d'art (parce qu'elle est précisément une œuvre d'art) [...] jette le doute sur cette cohérence et m'ébranle, moi personnellement, de façon d'ailleurs en quelque sorte sournoise. Dans la SF, «je sais bien» que c'est possible, vraisemblable sinon vrai ; la science me sert de caution, l'apocalypse est pour demain, car déjà aujourd'hui, le monde tel que je le vois y court à grands pas (inversement, et si je suis optimiste, je peux penser que les lendemains chanteront, lorsque l'homme enfin sera un mutant [...] Mais il y aura toujours un ordre[26].

Même le *space opera*, à travers son jargon pseudo-scientifique, tente d'imposer la vraisemblance à sa démarche dans les cadres de la spéculation fictionnelle. La différence qui permet d'établir les frontières entre le merveilleux et la SF n'est donc ni une question de thème, ni une différence quant au magique ou au scientifique inclus dans le récit. Il s'agit plutôt d'une différence de structure qui correspond, non pas au type d'intention esthétique (toutes les deux tendent à évoquer une certaine fascination, un certain enchantement), mais plutôt à une façon de légitimer l'extraordinaire. Dans le premier cas (le merveilleux), on retrouve une insouciance fondamentale face à la justification de l'inconcevable et, dans le deuxième (la SF), une volonté de prolonger l'appréhension de la réalité telle que nous la concevons, de rendre vraisemblable même ce qui, au premier abord, semble incohérent à nos conceptions :

> L'autre sème distinctif, celui de la plausibilité, est manipulé par Alexei Panshin. Si la SF dérivait sa légitimité de la science, affirme-t-

> il, les œuvres d'antan deviendraient périmées en même temps que les manuels de la même époque. La SF fondée sur la science actuelle est nécessairement insuffisante, et celle qui exploite la science hypothétique n'est qu'un ingénieux non-sens. En fait, elle n'a jamais fait que prétendre se fonder sur la science, tout en versant couramment dans la pseudo-science, Elle ne dépend pas de l'exactitude, ce qui est impossible, mais de la cohérence interne. Son thème n'est pas le monde tel qu'il sera, mais le monde illimité de l'imagination. Elle relève donc de la fantaisie, mais d'une fantaisie disciplinée et créative, donc plausible, disposant de tout l'espace et de tout le temps[27].

Quant au fantastique, il est d'autant plus facile de comprendre les limites entre les deux genres maintenant que sont différenciés le merveilleux et la SF. En effet, si on considère que la littérature de science-fiction se rapproche du merveilleux par sa volonté d'étonner et d'émerveiller, mais qu'elle s'en différencie par son attachement à la justification de l'extraordinaire comme une donnée naturelle, il est facile de constater que le fantastique se détache radicalement de la SF par son souci d'instaurer une crainte surnaturelle. Il ne s'attarde donc ni à la description des mêmes types d'éléments narratifs, ni à l'expression des mêmes types d'émotions. Cependant, certains récits semblent poser quelques problèmes. Pensons entre autres au *Frankenstein* de Mary Shelley. Alors que certains tenants de la SF tendent à le catégoriser comme l'une des premières œuvres du genre (ou à tout le moins comme un précurseur), il apparaît plutôt que nous avons affaire à un récit issu de la littérature fantastique. C'est ce que nous nous attarderons à démontrer dans la prochaine section.

4.3.2 Exemple de la distinction entre science-fiction et fantastique.

Premièrement, la partie du roman qui s'attarde au facteur scientifique ne constitue qu'un bref moment du récit, même s'il est vrai que Victor Frankenstein affirme bel et bien que les anciennes sciences occultes ne sont que des chimères

comparativement aux sciences modernes. Cependant, il ne suffit pas de parler de science pour que l'on attribue l'épithète de science-fiction à un texte. Malgré les apparences, le docteur Frankenstein se tient bel et bien dans la lignée des anciens mages et alchimistes :

> Lorsque je revins chez moi, mon premier soin fut de me procurer les œuvres complètes de cet auteur [Cornelius Agrippa] ainsi que celles de Paracelse et d'Albert le Grand. Il me semblait que ces trésors n'étaient connus que de moi. Je vous ai déjà dit que j'ai toujours été poussé à rechercher le secret de la nature, mais malgré l'intense labeur et les merveilleuses découvertes des philosophes modernes, mes études m'avaient toujours laissé mécontent et insatisfait[28].

Bien sûr, Frankenstein se tourne vers les sciences modernes afin de créer son monstre, mais, en fin de compte, le mystère continue de planer : «Je vois, mon ami, que vous désirez connaître mon secret : c'est impossible. Écoutez patiemment la fin de mon histoire et vous verrez pourquoi[29]». En fait, Mary Shelley ne tente pas de montrer en quoi cette découverte pourrait transformer les facteurs sociologiques ou technologiques de notre monde. Cette création n'est qu'un prétexte pseudo-scientifique (qui se rapproche en fait du surnaturel) pour déboucher sur les cadres du surnaturel effrayant.

Deuxièmement, on ne peut pas parler de justification qui viendrait rendre vraisemblable le texte en ce qui concerne la fabrication du monstre. Malgré ses affirmations, l'opération que subit la créature pour parvenir à la vie ressemble à un procédé alchimique, à la création du Golem, plutôt qu'à une entreprise issue de la recherche scientifique. L'auteure ne tente pas de rendre plausible ce phénomène, elle ne veut pas le rationaliser, le rendre vraisemblable. Encore, une fois, il n'est qu'un prétexte à l'élaboration fantastique.

Finalement, on ne retrouve pas cette extrapolation sur les *possibles*. Bien sûr, on pourrait dire que la réaction de la créature représente un type de spéculation quant à une telle entreprise scientifique. Mais l'auteur n'axe en aucune façon son récit sur une telle extrapolation : elle prend plutôt la création de la créature comme prétexte à l'élaboration d'un récit fantastique, basé sur une science qui s'apparente bien plus à la science occulte et à la peur, omniprésente tout au long du récit, qu'à une ramification de la SF : «Oh ! Personne ne pourrait supporter l'horreur de ce visage. Une momie qui ressusciterait ne pourrait pas être aussi hideuse. Je l'avais vu inachevé, il était déjà laid, mais lorsque je l'eus animé, il devint une chose que Dante lui-même n'aurait pu imaginer[30]». Soulignons également que *Frankenstein* a été écrit dans le cadre d'un défi lancé par des amis (parmi lesquels on comptait Byron et Polidori) visant à déterminer lequel d'entre eux écrirait l'histoire d'épouvante la plus effrayante.

En dernière partie, il nous faut finalement comprendre de quelle manière il est possible de distinguer les récits fantastiques de plusieurs autres genres avec lesquels il se confond parfois, c'est-à-dire le roman policier, la tragédie et le conte philosophique ou moraliste.

Fantastique, policier, tragédie et autres genres parallèles

4.4.1 Distinctions entre le genre policier, d'autres genres et le fantastique.

Pour certains, il pourra sembler étonnant que l'on confonde la littérature de type policier avec le fantastique. Mais les points de ressemblance sont si nombreux qu'un théoricien a pu affirmer :

> C'est précisément cette impression complexe de peur combattue et de lumière entrevue qui constitue «le merveilleux». Et c'est ce merveilleux qui donne à la lecture d'un roman policier un accent inoubliable. Alors que le *thriller* — qui ne comporte pas d'élément réducteur de l'explication — ne vise qu'à nous torturer par le spectacle de l'horrible (et la sensation de l'horrible est toujours infiltrée de dégoût et s'émousse promptement), le véritable roman policier nous prend par la curiosité, une curiosité blessée et douloureuse mais, dans cette mesure même, agréable parce que l'espérance d'un dénouement satisfaisant la soutient et l'excite sans répit. Aucun autre genre littéraire ne produit le même effet, parce qu'aucun autre genre littéraire ne se propose d'exploiter la peur et de la moduler de manière artistique[31].

Que fait-on alors du fantastique, de l'horreur, du gothique, du roman noir ? Il y a dans cette affirmation une méconnaissance des autres types littéraires. Cela permet tout de même de constater ce qui, selon certaines vues, rapproche les deux genres. Encore une fois, il semble bien que ce soit au niveau des impressions esthétiques suscitées que l'on peut établir un parallèle avantageux. Les deux genres tentent d'évoquer une certaine gamme d'émotions qui s'apparente, de près ou de loin, à la peur, afin de les modeler de façon artistique. Mais il faut ici préciser que, à l'instar de la science-fiction, le genre policier n'est pas uni dans un seul bloc. Il est plutôt une appellation large qui regroupe certaines manières de traiter le sujet : roman-jeu où le mystère se constitue comme une énigme que le

lecteur devra, pour son grand plaisir, tenter de déchiffrer ; roman-suspense (qui va du thriller individuel entre quelques personnages au roman de catastrophe qui englobe une compréhension plus globale de l'action) où les personnages se trouvent aux prises avec des situations tordues desquelles ils doivent se dépêtrer ; polar, où règne une large part de violence dans un contexte sordide[32]. Bien que non exhaustive, cette liste permet d'entrevoir le large champ couvert par ce que l'on a communément tendance à définir comme le genre policier. On peut néanmoins retrouver une certaine ligne directrice au cœur de cette divergence : « [...] le suspense [...] s'est considérablement développé, et lui aussi dans le sens de l'excès ou, pour être plus précis, dans le sens du «cirque[33]». Le drame policier se comprend donc en règle générale comme un récit fondé sur un certain traitement de l'action qui devrait mener à une sensation d'excitation, d'inquiétude, bref, de suspense. Ce genre de situation le rapproche du fantastique qui, lui aussi, s'engage dans de telles avenues afin de parvenir à instaurer l'inquiétude et la crainte esthétiques. On peut toutefois comprendre la différence entre les deux formes d'expression de la manière suivante :

> Je dirais que la grande différence opposant fantastique et roman policier vient, non de la structure narrative ni de l'action de l'enquêteur, ni de la personnalité de ce dernier, mais de la manière dont se dissipe le mystère. Dans le second, il se résorbe ; dans le premier, il enfle. Alors qu'une énigme policière termine son vecteur-tension sur une solution rationnelle, rassurante, grâce à laquelle le lecteur revient les deux pieds sur terre, le fantastique termine le sien sur une conviction plus troublante : seul l'irrationnel peut expliquer les faits de mystère. Deux mêmes démarches, donc, mais avec deux explications toutes différentes. L'une rassure, l'autre impose à jamais son injure au bon sens[34].

Il est ici question d'explication finale, c'est-à-dire de la manière dont on justifiera ce qui s'est déroulé dans l'ensemble du texte. Mais, comme on l'a déjà souligné, il ne faut pas se fier nécessairement à la finale d'un récit pour en apprécier la teneur.

Il faut plutôt le juger en fonction du facteur de «vraisemblance» qui opère au cœur du texte. Certains récits de Conan Doyle mettant en vedette le célèbre Sherlock Holmes, par exemple, *Le chien des Baskerville*, sont à la limite du fantastique (sans pour autant y appartenir) même s'ils sont appuyés par une argumentation serrée quant à la «vraisemblance» des événements en apparence surnaturels qui y surviennent. D'autres textes mettent également en valeur ce genre de rapport :

> Plus engagés dans le fantastique, certains enquêteurs font des événements surnaturels leur pâture quasi quotidienne. Spécialiste de ces élucidations le John Silence de Blackwood, à l'instar du Carnacki de W. H. Hodgson et du Jules Grandin de S. Quinn, qui apparaissent dans de véritables séries. Silence, médecin de surcroît et passablement sorcier, jouit d'une infaillibilité totale : «il ne faisait jamais fausse route». S'il explique à la fin, comme un vulgaire Poirot, la cause des abominations auxquelles il se trouve confronté, c'est par la magie qu'il convoque les forces démoniaques et qu'il les met en déroute[35].

Le roman policier, qui flirte considérablement avec la peur esthétique, est donc continuellement «menacé» de verser dans le fantastique. Tout repose ici sur l'importance du caractère vraisemblable du texte et de la justification finale. Il ne faut donc pas se fier, à l'instar des autres genres parallèles, aux thèmes ou aux figures classiques de tels textes : «Ce n'est pas la présence très fugitive d'un policier qui transforme le texte en roman policier mais la structure du récit, la révélation retardée jusqu'à la fin et l'organisation générale, centrée autour du crime[36]».

C'est qu'on ne doit pas confondre surnaturel et extraordinaire. Beaucoup de romans policiers poussent le personnage principal (la plupart du temps un enquêteur) à révéler l'explication du mystère comme la plus improbable des solutions. Mais il reste que cette manière de rendre vraisemblable ce qui a toutes les apparences de l'impossible élimine de façon catégorique l'appartenance d'un

texte au domaine du fantastique. Bien sûr, le sentiment recherché semble assez similaire, mais il y a une différence fondamentale entre les deux, puisque le roman policier tente d'évoquer une inquiétude plutôt «naturelle», c'est-à-dire fondée sur des événements qui appartiennent à une structure rationaliste du monde, tandis que le fantastique pose les bases d'une autre forme de crainte, qui rejoint de manière esthétique le *tremendum*. Est-ce à dire qu'il existerait plusieurs formes de crainte ? Sans aucun doute puisque, comme le souligne R. Otto, on ne peut confondre la peur naturelle et la peur surnaturelle (*c.f.* note 21 du chapitre III). Le genre policier s'attarde donc à décrire une peur qui n'est pas celle du fantastique, et c'est seulement en se rapportant aux catégories du naturel et du surnaturel que l'on peut comprendre les différences fondamentales qui existent entre les deux genres.

4.4.2 L'horreur et le fantastique.

Dans la même veine, il est possible d'établir ce qui sépare et rapproche le récit d'horreur du récit fantastique. Il est en effet tentant d'établir un parallèle entre le genre littéraire qui s'efforce de décrire des situations dégoûtantes et macabres, et le fantastique qui, s'il utilise parfois le même genre de thèmes et de figures, ne peut cependant pas s'y réduire. De nouveau, c'est au type de sentiments évoqués qu'il faut s'attarder :

> Ce type de littérature d'horreur (au sens de fantastique) ne doit pas être confondu avec un autre apparemment similaire mais tout à fait différent dans sa psychologie : le thème de la peur purement physique et le macabre de notre monde. Ces écrits, assurément, ont leur place [...] mais il ne s'agit pas de littérature de peur cosmique au sens le plus strict. Le véritable conte fantastique a quelque chose de plus qu'un meurtre mystérieux, des ossements sanglants, ou une forme drapée d'un linceul secouant ses chaînes selon les règles[37].

En fait, ce que Lovecraft décrit ici comme une *peur cosmique*, nous l'assimilons pour notre part au *tremendum*, c'est-à-dire à une peur surnaturelle qui s'apparente au sacré. C'est pourquoi le conte d'horreur, malgré les apparences, se rapproche beaucoup plus du roman policier (du style du roman noir) que du récit fantastique. Bien sûr, on retrouve pêle-mêle des images propres à inspirer des éléments se rapportant à la peur dans les trois cas. Toutefois, contrairement au policier et à l'horreur, le fantastique n'utilise ces éléments que pour ramener le concept de crainte à un niveau surnaturel, tandis que les deux premiers se contentent de décrire des situations épouvantables, certes, mais qui ne quittent pas les limites et les possibilités de notre monde.

4.4.3 Le genre fantastique et le genre tragique.

Une autre confusion relative à la littérature fantastique peut survenir quant à certaines similarités qui existent entre cette dernière et le tragique. Mais le fantastique ne saurait tolérer un mouvement qui le porterait à inscrire la pitié au centre de ses préoccupations :

> À la vérité, on s'aperçoit que le Fantastique culmine au contraire lorsqu'il est totalement gratuit, en quelque sorte amoral. [...] Si ce n'est pas une exigence absolue du genre, du moins cette innocence de la victime semble accroître l'intensité de l'émotion fantastique. C'est lorsque le comte vampirise l'innocente Lucy que le Fantastique culmine dans *Dracula* ; par la suite la magie blanche y produit un merveilleux noir. Que les oiseaux d'Hitchcock s'attaquent à des femmes et des enfants qui n'ont rien fait pour mériter ces terreurs et ces horreurs, fait de la Surnature une force aveugle, au-delà du Bien et du Mal, sans motivation aucune, donc parfaitement maléfique[38].

Le fantastique ne peut donc naître que dans un contexte où la crainte surnaturelle prend le pas sur toute autre forme d'émotion, y compris – et surtout – le sentiment de pitié ou d'attendrissement. Bien sûr, tout comme dans la tragédie, le récit fantastique se dévoile comme une application sans merci d'une fatalité surnaturelle (à tout le moins la tragédie en son sens grec premier) qui vient implacablement assaillir le monde humain :

> Les deux genres coïncident encore sur un point capital qui engage *la situation du héros-victime* : l'impasse dans laquelle il se trouve, l'impossibilité du choix – chez Corneille il s'agit toujours d'un faux dilemme, puisque le héros choisira toujours la situation la plus difficile parce que la plus honorable. Goldmann à propos de Racine a suffisamment développé cette «tragédie de l'impasse» pour qu'il nous soit inutile d'insister. Mais on ne dira jamais assez que cette position décrit très exactement celle du héros fantastique pris comme le héros tragique «entre le oui et le non »[39].

Mais on peut établir une différence entre les deux genres si on s'attarde à les catégoriser selon le concept de crainte surnaturelle. En effet, bien qu'il soit possible de retrouver dans les deux cas l'action d'une cause qui s'apparente à l'intervention d'un élément surnaturel, il est clair que ce dernier ne possède pas le même statut pour l'un et pour l'autre. Dans le cas de la tragédie, le surnaturel apparaît certes comme une fatalité, mais celle-ci intervient afin de magnifier l'être humain. Pour le fantastique, le destin n'apparaît pas comme un élément qui engendre la pitié, mais plutôt comme une menace souvent dépourvue de sens : il y a péril dans les deux cas mais, en ce qui concerne le fantastique, cela ne mène pas à prendre en pitié la victime d'un tel acharnement. Il y a plutôt une crainte qui ne trouve aucune noblesse à combattre ou à se soumettre aux impératifs de la fatalité :

> La morale, n'est-ce pas, c'est ce qu'il y a de profond dans le récit... Mais quand Mérimée aborde le même thème dans *Lokis*, il ne songe

> nullement à nous donner une leçon. Jekyll se rattache à L'humanité. Mais Szémioth, l'homme-ours, n'est qu'une victime de la fatalité. Par moments, il s'interroge sur le problème de la duplicité de l'homme, il a recours à la science du pasteur, à celle du médecin. Mais ceux-ci ne peuvent rien pour lui, ils ne le comprennent pas. Ils le plaignent à peine, et nous faisons comme eux. Il ne faut pas que nous le plaignions, sinon nous passerions du fantastique au tragique. Le monstre, dans le véritable conte fantastique, est séparé de la communauté des hommes, il n'est plus un homme, il n'est que la part bestiale de l'homme, libérée soudain et doté d'une vie propre[40].

Alors que le tragique se pose comme une lutte honorable de l'être humain face au destin, lutte d'où se dégage la vertu du héros, le fantastique ne décrit qu'une situation sans issue, tissée par les fils de la peur, où l'être humain ne trouve recours que dans la fuite, la folie et l'horreur. On ne compatit pas plus avec un être surnaturel menaçant qu'avec une victime terrifiée (ou une situation terrifiante). La torture intérieure des personnages tragiques n'a rien à voir avec la peur et l'angoisse du conte fantastique. Le drame n'inspire pas le même genre de menace que le fantastique. Dans le premier, le destin intransigeant porte à une réflexion teintée de tristesse et de désespoir face à une ligne existentielle imperturbable opposant les désirs de l'humanité à ceux de la fatalité. Le fantastique se pose comme crainte et inquiétude : ce n'est pas tant le destin aveugle qui accable la victime, mais plutôt une forme menaçante de la surnature qui cherche sciemment à faire le mal.

4.4.4 Exemple de la distinction entre le tragique et le fantastique.

Prenons un exemple afin de vérifier notre hypothèse : *L'étrange cas du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde* de R.L. Stevenson. Comme le souligne Louis Vax dans son article *L'art de faire peur (II),* il y a danger pour le récit de Stevenson de tomber dans le conte moralisateur puisqu'à certains moments il semble que l'auteur tente de nous convaincre du principe *qu'il ne faut pas tenter de percer les mystères de l'inconnu.*

Pourtant, on a bel et bien affaire à une histoire fantastique, puisqu'on retrouve sans contredit, au-delà des débats moraux de Jekyll, un contexte de peur et de surnaturel :

> Dieu me pardonne ! Cet être semble à peine humain. On dirait un homme des cavernes, une sorte de pithécanthrope ! à moins qu'il ne s'agisse là simplement d'un corps normal habité par une âme satanique et dont le rayonnement... Oui, je crois que c'est cela ! Oh, mon pauvre vieux Henry Jekyll, s'il m'est jamais arrivé de lire la signature de Satan sur un visage, c'est bien sur celui de votre nouvel ami ![41]

Quant au côté surnaturel qui rappelle les expériences alchimiques :

> Il me remercia avec un sourire et un petit signe de tête, versa quelques centimètres cubes du liquide rouge sang et y ajouta le contenu d'un des sachets de poudre. Le mélange, qui avait pris d'abord une teinte jaune sale, commença, au fur et à mesure de la dissolution des cristaux, à s'éclaircir, puis il entra en effervescence, exhalant une fumée légère[42].

Encore une fois, c'est l'ensemble du texte qu'il faut observer afin de déterminer l'appartenance ou non au fantastique. Ici, Stevenson ne tente pas de faire un conte moralisateur ou tragique, même si on retrouve une part de ces préoccupations au cœur du texte. Le trouble de Jekyll face à la potion qui le transforme en Hyde n'a pas pour but premier de démontrer que *celui qui veut faire l'ange fait la bête*. Il évoque plutôt un être humain aux prises avec une entité monstrueuse, irréelle et menaçante, qui le corrompt peu à peu. On ne sent la moralisation qu'à un second degré : c'est la crainte qui règne d'abord et avant tout.

4.4.5 Distinctions entre le genre fantastique et le conte moralisateur.

À présent, glissons quelques mots à propos du conte moralisateur ou philosophique. Il semble important de souligner que le fantastique ne cherche pas à s'engager dans une démarche qui présente des idées. Bien sûr, certains récits fantastiques débouchent sur une réflexion sur la mort, la nature de l'univers, etc. Mais, comme pour le récit en général, le fantastique n'est pas d'abord et avant tout une littérature *d'idées* :

> Un conte philosophique est un récit où l'auteur plonge ses personnages dans une suite d'aventures pour mettre en évidence des idées. Un des maîtres du genre, Voltaire, fait de *Candide* une satire de l'optimisme. Il n'hésite pas à recourir au merveilleux. *Zadig* en est le meilleur exemple. Rien d'illogique donc, à ce que certains écrivains utilisent le fantastique de la même façon. Lorsque Balzac écrit *La peau de chagrin*, il veut montrer que les passions détruisent l'homme[43].

Voilà un point d'importance : si un auteur place les événements et les personnages du récit d'abord et avant tout pour démontrer une thèse quelconque, on bascule dans le texte réflexif. Le récit, de quelque nature qu'il soit, se veut comme la transcription d'une histoire imaginaire qui contient certes des éléments de réflexions volontaires ou involontaires, mais qui n'en fait pas un objectif de premier ordre. Il se veut la narration d'une bonne histoire avant d'être le point de départ d'une réflexion. Cela n'empêche en rien qu'un texte puisse susciter la réflexion, mais la teneur générale du récit ne doit pas se concentrer sur la présentation de thèses, d'exposés philosophiques, etc[44].

4.5 Conclusions quant aux distinctions entre le fantastique et les genres parallèles.

Finalement, pour résumer la différence fondamentale qui existe entre le fantastique et les autres genres littéraires, affirmons avec Vax :

> S'il veut nous donner le frisson du fantastique pur, le conteur doit exclure les sentiments humains (pitié, amour), les méditations philosophiques, l'humour, les considérations morales, la quête mystique et même l'émotion esthétique, Il faut que les monstres soient frustres et que l'univers soit voué au mal. À côté du fantastique mitigé qui cherche un compromis entre la terreur d'une part, la poésie, la philosophie, la morale, la mystique et l'art d'autre part, le fantastique pur ne veut donner que le frisson de l'horreur[45].

Il y a donc une différence fondamentale entre le récit fantastique, qui ne cherche en fait qu'à exprimer un sentiment «esthétisé» de la crainte surnaturelle considérée comme *tremendum*, et le merveilleux, qui séduit plutôt par un surnaturel «mirabilisé» et fascinant. De même, la science-fiction propose un périple à travers certaines formes extraordinaires «vraisemblables». Quant au genre policier et à l'horreur, même s'ils expriment eux aussi l'angoisse, nous avons constaté qu'ils ne la posent cependant pas sous le mode du surnaturel. Enfin, les autres formes de récit, comme la tragédie, ne sauraient se ranger dans le registre du fantastique, puisqu'elles ne rassemblent jamais les deux éléments qui caractérisent si bien ce dernier : la peur et le surnaturel.

Notes

1) Fabre, *op. cit.*, p. 90.

2) Caillois, *Anthologie du fantastique, op. cit.*, p. 8.

3) *Ibid.*, p. 9.

4) *Loc. cit.*, p. 9.

5) *Ibid.*, p. 11.

6) Pensons à ces ogres modernes que sont les tueurs en série, d'ailleurs objets de légende (Ted Bundy) et de fiction (Hannibal Lecter).

7) Fabre, *op. cit.*, p. 75.

8) Jean-Jacques Pollet et Suzanne Varga [dir.], *Tradition fantastique ibérique et germanique*, Artois, Presses université Artois, 1998, p. 45.

9) Irène Bessière, *Le récit fantastique (la poétique de l'incertain)*, Larousse université, Paris, 1974, p. 16.

10) Non pas au sens où le lecteur doit ressentir nécessairement cet effet, mais plutôt en ce que les éléments du texte doivent *tendre* vers cet effet.

11) Jacquemin, *op. cit.*, p. 23.

12) Otto, *op. cit.*, p. 102.

13) Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1995*, Québec, Nuit blanche, 1996, p. 32.

14) Marcel Schneider, *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974, p. 10.

15) Voir, à ce sujet, Marc Soriano, *Les contes de Charles Perrault, culture savante et tradition populaire*, Paris, Gallimard, 1968.

16) Stanesco, *op. cit.*, p. 18-19.

17) Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, PUF, Que sais-je, n° 907, 1990, p. 8.

18) La langue anglaise possède toutefois un terme générique, *fantasy*, qui englobe «tout type de littérature qui ne répond pas immédiatement au modèle consensuel de la représentation mimétique», Mellier, *op. cit.*, p. 78. Mais cela ne saurait pourtant préciser un genre littéraire, tout comme la

littérature de l'imaginaire ne correspond en fait qu'à un concept diffus et inconsistant.

19) J-L Borgès, «Le miroir d'encre», dans Jacques Goimard et Roland Stragliati, *La grande anthologie du fantastique, histoires d'occultisme, op. cit.*, p. 40.

20) Entre autres : Igor Bogdanoff et Grichka Bogdanoff, *Clefs pour la science-fiction* ; Jean-Pierre Andrevon, George Benlow et Denis Guiot, *La science-fiction* ; Henri Gougaud et Alain Lacombe, *Démons et merveilles de la science-fiction* ; Alexandre Hougron *Science-fiction et société* ; Louis Murail *La science-fiction*. Évidemment, l'inventaire de ce type d'ouvrage sur la S-F pourrait s'étendre encore longuement mais, dans l'objectif de cette thèse, il ne sera pas nécessaire d'en apporter une liste exhaustive.

21) Un texte admirable en ce sens est le récit de Clark-Ashton Smith : *Les caveaux de Yoh-Vombis*, où est narré un récit du plus pur fantastique sans que son cadre géographique, la planète Mars, ne vienne entraver en quoi que ce soit son attachement à la peur surnaturelle.

22) Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique*, Paris (Lausanne), 1977, L'Âge d'Homme, p. 14.

23) Roger Bozetto, «Fantastique, science-fiction et archéologie», dans *Les ailleurs imaginaires*, Québec, Nuit blanche, 1993, p. 200.

24) Bogdanoff, *op. cit.*, p. 13.

25) Fabre, *op. cit.*, p. 169.

26) Simone Vierne, «Le fantôme, l'automate et le robot. Les rapports de la science-fiction et du fantastique», dans *Les ailleurs imaginaires, op. cit.*, p. 279.

27) Guy Bouchard, «Les utopies féministes, le fantastique et la science-fiction», dans *Les ailleurs imaginaires, op. cit.*, p. 60.

28) Mary Shelley, *Frankenstein*, Paris, éd. Du Rocher 1018, 1970, p. 62.

29) *Ibid.*, p. 83.

30) *Ibid.*, p. 89.

31) Boileau Narcejac, *Le roman policier*, Paris, PUF (Que sais-je ?), n° 1623 1982, p. 33-34.

32) On peut aussi établir une distinction en parlant des différents romans policiers comme roman du détective, roman de la victime et roman du criminel.

33) Boileau Narcejac, *op. cit.*, p. 107.

34) Finné, *La littérature fantastique, op. cit.*, p.62.

35) Fabre, *op. cit.*, p. 161.

36) *Ibid.*, p. 166.

37) Lacassin, *Lovecraft, op. cit.*, p. 1067.

38) Fabre, *op. cit.*, p. 116.

39) *Ibid.*, p. 448-449.

40) Vax, «L'art de faire peur (II)», dans *Critique*, n° 151, décembre 1959, p. 1036-1037.

41) Robert-Louis Stevenson, *L'étrange cas du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde*, Paris, Marabout fantastique, 1947, p. 26.

42) *Ibid.*, p. 91-92.

43) Denis Labbé et Gilbert Millet, *Le fantastique*, Paris, Ellipse, 2000, p. 47.

44) Le texte fantastique peut certes contenir des éléments moraux et moralisateurs qui contribuent à l'exposition de la peur et de l'inquiétude (car les interdits, de nature religieuse particulièrement, peuvent susciter la crainte de manière efficace à certaines époques), mais il ne faut pas confondre le récit et les buts que l'auteur désire lui faire servir (utiliser l'émotion esthétique afin de susciter l'adhésion du lecteur aux thèses avancées). Un conte d'épouvante surnaturelle demeure tel même si on l'utilise pour en faire une apologétique moraliste (se référer à ce sujet aux pages 32-33 de la présente étude).

45) Vax, «L'art de faire peur (II)», *op. cit.*, p. 1036.

CHAPITRE V

De quelques remarques et critiques à propos des principales hypothèses relatives à la littérature fantastique

5.1 Remarques préliminaires.

Il est maintenant temps de nous lancer dans l'étude des principales théories qui ont tenté de définir les caractéristiques propres à la littérature fantastique. Il est en effet nécessaire de comprendre de quelle manière les théoriciens ont voulu le caractériser. Pour ce faire, nous exposerons certaines hypothèses concernant la définition de la littérature fantastique. Ensuite, il faudra les commenter et les analyser afin d'en dégager les points d'importance et de les soumettre à la critique. Enfin, nous montrerons en quoi notre propre hypothèse diverge des théories de ces différents penseurs[1].

Premièrement, nous nous attarderons à la célèbre théorie de l'hésitation de Todorov, qui a marqué un point tournant dans la compréhension de la littérature fantastique. Nous poursuivrons avec cette hypothèse qui considère le fantastique comme une rupture au cœur du réel que l'on rencontre, entre autres, chez Bessière, Vax et Caillois. En troisième lieu, nous nous pencherons sur la supposition de Bouvet, qui veut que le fantastique soit une sorte d'effet textuel qui place le lecteur dans un état d'indécision et d'ambivalence. Quatrièmement, il sera nécessaire de considérer l'importante théorie, soulignée par Penzoltd et Caillois,

qui veut faire du fantastique l'expression d'archétypes sombres qu'il serait possible de retrouver à l'intérieur des textes de ce genre. Enfin, nous terminerons ce chapitre en formulant certains commentaires quant à un aspect de la position de Jean Fabre qui suggère que le fantastique constitue une revalorisation du merveilleux et du sacré à l'époque moderne.

Cette partie du travail constitue le cœur de notre argumentation, puisqu'elle opposera nos propres hypothèses à celles qui ont fait ou font encore loi parmi les théoriciens. Il faut cependant préciser, avant d'entreprendre cette étude, qu'il y aura probablement toujours des zones d'ombre dans tous les types de théories, qu'elles soient de nature littéraire ou autre, et que ce serait vaines prétentions que de vouloir encadrer de manière stricte toutes les manifestations du récit.

L'hésitation todorovienne

5.2.1 Présentation de la théorie de l'hésitation de Todorov.

Parmi toutes les hypothèses générées en regard de la littérature fantastique, celle de Todorov est probablement l'une des plus connues. Pour le théoricien bulgare, le fantastique ne se justifie ni par le surnaturel, ni par la peur. Selon lui, si un texte n'est que surnaturel, il cesse d'appartenir au fantastique pour se ranger dans la catégorie du merveilleux. Le fantastique ne peut pas non plus se définir comme une littérature qui tente d'instaurer la crainte et l'inquiétude, puisqu'il faudrait alors le comprendre à travers le sang-froid du lecteur. En effet, si le texte doit être considéré en fonction de la réaction émotionnelle du récepteur, la spécification du fantastique serait alors uniquement liée à la subjectivité du lecteur. On ne pourrait donc plus parler de catégorie fantastique, mais plutôt de choix intime de chaque individu. Il faut donc s'en tenir à la prétention du texte lui-même et non à la simple réaction personnelle de chaque lecteur.

Pour Todorov, ce qui caractérise le fantastique n'est pas le surnaturel lui-même, mais plutôt une hésitation quant au *caractère* surnaturel d'un événement, d'un personnage, etc. :

> Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors

> cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel[2].

Todorov précise plus loin que cette hésitation n'est pas uniquement celle du personnage, mais qu'elle *doit* également être celle du lecteur qui s'identifie au personnage[3]. Dès qu'est résolue l'hésitation, dès qu'un choix s'effectue relativement à la nature d'un phénomène, on quitte le fantastique pour entrer dans un des genres qui lui sont parallèles. Inutile de dire que la teneur en fantastique d'un texte se trouve continuellement sur la corde raide et que ce dernier est sans cesse menacé de verser dans une autre catégorie. Cette caractéristique attribuée au fantastique sera l'objet de maintes critiques et commentaires de la part des théoriciens subséquents.

5.2.2 L'hésitation comme sentiment.

Todorov critique Lovecraft, qui plaçait un certain type d'émotion — la peur — au centre de la compréhension de la littérature fantastique. En fait, si on regarde de près son hypothèse, on peut lui adresser la même critique : «[...] l'hésitation choisie par Todorov comme trait définitoire du fantastique, n'est pas plus littéraire ni moins psychologique que la peur ou l'étrangeté[4]». En effet, si c'est le lecteur qui doit éprouver un tel type de sentiment — l'hésitation — on doit conclure à une large intervention de la subjectivité quant à la fantasticité d'un texte. Certaines personnes pourraient ne pas hésiter une seconde quant à la réalité des spectres décrits dans *Le tour d'écrou* de Henry James, tandis que d'autres ignoreraient cette hypothèse du fantôme pour croire à la folie de la gouvernante. Cette hésitation

n'est donc pas un présupposé efficace, puisqu'elle se base uniquement sur l'émotion du lecteur. Inutile de dire qu'on ne peut constituer un genre littéraire sur de telles assises. Pire encore, on comprend mal de quelle manière il est possible de ressentir de l'hésitation devant un texte que nous savons pertinemment appartenir au genre fantastique et qui, selon les termes mêmes de Todorov, doit se baser sur une telle ambiguïté pour se manifester. Si nous lisons une histoire de Jean Ray, par exemple *Malpertuis*, on ne se demandera pas sans cesse si on se trouve dans le domaine du surnaturel ou non. L'émotion contenue dans le fantastique ne se trouve pas à ce niveau, puisque je sais pertinemment que cet auteur campe des récits où le surnaturel joue un rôle prédominant. Non pas qu'il n'y ait pas d'ambiguïté, voire de l'hésitation, à l'intérieur de tels textes, mais cela ne saurait constituer le point central du fantastique. Sinon, faudrait-il affirmer que ce dernier se résumerait à lire des textes afin de découvrir si le surnaturel est expliqué ou non ? L'émotion recherchée dans le fantastique, puisque c'est de cela que parle Todorov à travers l'identification du lecteur au personnage, ne peut se résumer à ce court moment où l'on se demande si on a affaire à un phénomène naturel ou non.

En fait, cette supposition réduit considérablement le champ du genre littéraire et, comme on l'a vu, ce dernier ne doit pas se résoudre à un corpus microscopique de textes, sinon on ne peut plus parler de genre mais bien d'œuvres particulières. À vrai dire, Todorov a vu juste dans une certaine mesure, mais s'est contenté d'extrapoler sur cette hésitation sans la replacer dans un contexte plus large. L'hésitation, si elle existe bel et bien au cœur du fantastique, ne se manifeste en fait que dans le cadre d'une démarche qui tente d'instaurer l'inquiétude. Le surnaturel, même s'il est admis ou expliqué, ne vient pas nécessairement gâcher la qualité fantastique d'un texte :

> En effet, toute conjecture ne donne pas le frisson du fantastique. Si j'avance que tous les médiums sont des fripons ou des dupes, que les soucoupes volantes ne sont que des mythes, que notre terre est le seul astre habité, mes affirmations seront conjecturales ; personne ne les jugera fantastiques. Si je me livre aux conjectures contraires, on les dira fantastiques. Non parce qu'elles seront conjecturales, mais parce qu'elles auront été éprouvées comme fantastiques. [...] L'explication ne détruit donc pas nécessairement le fantastique. Elle peut même le justifier et le renforcer. [...] Prétendre que le fantastique expliqué est nécessairement du mauvais fantastique, c'est énoncer une erreur si l'on se réfère à l'explication en général, une lapalissade si l'on songe à l'explication maladroite. [...] L'explication réductrice a détruit les raisons d'être inquiet, mais le sentiment survit à l'objet qui paraissait le justifier[5].

L'angoisse est quelque chose qui se transforme, et non qui s'amenuise, devant les certitudes :

> L'angoisse de celui qui passe en jugement se transforme brutalement quand il entend la sentence le condamnant à mort : ce n'est pas que l'angoisse cesse en face de la certitude, mais il y a changement de tonalité, un peu comme change la perception du sifflet de la locomotive au moment précis où elle passe devant nous, au moment où elle n'est plus devant, mais derrière[6].

Hésiter n'est donc pas suffisant ou, à tout le moins, pas assez explicite face à l'exigence d'une explication du fantastique. Car ce n'est pas tant l'hésitation qui est recherchée à travers la littérature fantastique (ce qui serait une bien étrange recherche émotionnelle à vrai dire), que cette espèce de vertige, ce sentiment que les certitudes qui étaient les nôtres ne sont plus aussi stables que l'on aurait pu le croire. En définitive, n'est-ce pas la peur et l'angoisse métaphysique — le *tremendum* — qui se cachent derrière cette théorie de l'hésitation ? Car il y a plusieurs manières d'hésiter. Premièrement, on peut hésiter sans craindre, sans ressentir ce souffle fantastique de l'étrange. Par exemple, on peut se demander si les fantômes existent ou non d'une manière toute scientifique sans faire intervenir

le facteur émotionnel. Deuxièmement, les personnages du récit peuvent hésiter non pas entre le surnaturel ou non d'un phénomène, mais plutôt entre deux phénomènes surnaturels. Par exemple :

> Dans un conte de Guareschi [...] un vieux paysan, désespéré par la mort de ses fils, s'enferme dans sa solitude. Il ne parle plus qu'à son cheval, qui le comprend, dit-il, il repousse les consolations du prêtre. Un jour sa charrette s'arrête devant la cure. L'homme est agonisant, et Don Camillo n'a que le temps de l'absoudre. Et le prêtre de se poser la question : qui a mené cette charrette jusqu'à lui ? Est-ce le Christ qui a pris soin de cette âme désirant être sauvée ? Ou est-ce le cheval qui, de lui-même, sachant ce qu'il faisait, conduisit son maître vers la réconciliation, avant de se perdre dans la nuit. Il y a hésitation, et c'est la beauté du conte. Mais entre quoi ? Pas entre le naturel et le surnaturel, mais entre deux sortes de surnaturel[7].

On voit donc que l'hésitation peut appartenir à d'autres sphères que le fantastique. Ce dernier n'est donc pas fondé sur cette seule opposition entre la nature et la surnature. Il peut parfois se situer dans un contexte uniquement surnaturel sans pour autant perdre son statut de *tremendum* qui lui donne toute sa justification.

5.2.3 L'hésitation et le contexte fantastique.

Comme nous venons de le préciser, l'hésitation ne suffit pas à exprimer ce qu'est le fantastique en tant que catégorie. En effet, la première, si elle se limite au doute oscillant entre le naturel et le surnaturel, comme le veut Todorov, peut exprimer toute une gamme d'émotions qui englobe une bien plus large part de textes que le fantastique proprement dit. Par exemple, si une hésitation d'un tel type se fondait sur le doute entretenu par une petite fille quant à savoir si ses cadeaux de Noël lui sont apportés par saint Nicolas ou par ses parents, se retrouve-t-on pour autant dans une situation fantastique ? On comprend que non, parce que le contexte

d'apparition de l'hésitation n'amène pas ce vertige qui transcrit une crainte face aux terreurs surnaturelles :

> L'angoisse diffuse se dissipe devant un danger précis comme l'ennui existentiel devant un souci pressant. Après que vous aurez identifié puis localisé le monstre, vous organiserez la chasse au vampire comme la chasse au loup. L'ambiguïté était donc avant tout un artifice conçu pour entretenir le suspens chez le lecteur, et un procédé propre à modifier sa perception du monde. Si quelque objet m'inquiète, ce n'est pas que j'en aie une connaissance incertaine, mais parce que *je soupçonne sa nature d'être équivoque*. Les êtres mystérieux de la tradition participent à la fois de la vie et de la mort, de l'être et du néant. Si votre ami vient d'expirer, vous ne laissez pas de souhaiter qu'il reprenne vie, et de trembler à la pensée qu'il puisse se mouvoir : celui que vous redoutez n'est pas un ressuscité mais un mort-vivant[8].

C'est donc la manière dont se présente l'hésitation, en quelque sorte par les motifs qui la suscitent, qui produit ou non le fantastique. La perspective de l'hésitation ne doit être considérée que comme un certain type d'approche qui permet au fantastique de s'épanouir. Elle n'est pas une condition *sine qua non* de sa réalisation. Encore une fois, c'est à l'ensemble du texte qu'il faut se référer afin d'établir si ce dernier appartient au domaine du fantastique :

> [...] mais n'est-ce pas plutôt la lumière inhabituelle jetée sur l'événement, quel qu'il soit, qui fait d'un récit banalement réaliste une nouvelle – et à plus forte raison, une nouvelle fantastique ? La nouvelle fantastique fixe un instant insolite mais elle est un accident, non une minute rare. Cet instant ne doit pas être choisi, il est fantastique parce que vécu dans une atmosphère étrange. Finalement, seule l'optique compte, et la *Stimmung*, l'émotion ambiante[9].

On ne peut donc soutenir qu'un texte est fantastique à la manière de Todorov (c'est-à-dire en se limitant à l'hésitation) puisqu'il existe de nombreuses façons de

susciter l'effroi surnaturel, à mesure qu'évoluent les sociétés et leurs croyances quant à ce qui appartient ou non à la surnature.

5.2.4 La thèse todorovienne et l'hypothèse du *tremendum* esthétique.

On a pu se rendre compte des différences qui existent entre les propos de Todorov et nos propres affirmations sur la nature du fantastique. Il apparaît que Todorov, dans une attitude qui lui vient probablement de son attachement à la démarche structuraliste, pèche par manque de zèle. Une étude plus approfondie, un éventail plus large, lui auraient sans doute permis de constater qu'on ne peut identifier le récit fantastique sur la seule base de l'hésitation. En effet, si on considère que cette dernière est d'abord et avant tout une émotion éprouvée par le lecteur qui se réfère au personnage, cela entraîne de nombreuses conséquences.

Premièrement, les textes qui relèvent directement de ce type d'émotion sont fort peu nombreux. Deuxièmement, si on considère l'hésitation dans un contexte plus large, elle englobe des textes qui pourraient difficilement appartenir à la même catégorie, par exemple ceux où il y a hésitation entre deux éléments surnaturels[10]. Troisièmement, l'hésitation de Todorov se rapporte à un contexte plus large, où elle doit être comprise comme un certain vertige par rapport aux certitudes du lecteur : «Premièrement, le fantastique produit un effet particulier sur le lecteur — peur, ou horreur, ou simplement curiosité —, que les autres genres ou formes littéraires ne peuvent provoquer[11]». C'est donc vers ce type d'émotion — la peur ou l'horreur —, que se dirigeait Todorov, et non pas vers un genre de textes dont le caractère spécifique serait l'hésitation. Bien sûr, Todorov parle également de «curiosité», mais celle-ci peut justement être l'apanage de bien des genres littéraires où règnent l'ambiguïté et qui n'appartiennent pas pour autant au fantastique. Le meilleur exemple demeure encore le drame policier, qui se fonde explicitement sur ce genre de curiosité[12].

La thèse de Todorov apparaît donc comme une intuition intéressante mais dont les implications n'ont pas été remises en contexte. En effet, l'ampleur du texte fantastique ne peut se résumer à une simple application de l'hésitation au domaine littéraire, le fantastique étant à la fois plus large et plus précis que cette seule notion. Si on tente d'expliciter ce genre littéraire par un certain effet fantastique qui serait à la base de sa compréhension, on ne peut le réduire à l'hésitation.

Le scandale, la rupture et la transgression comme points fondateurs du genre fantastique

5.3.1 Les différentes positions par rapport au scandale dans la littérature fantastique.

Plusieurs théoriciens ont posé le genre fantastique comme une transgression de l'ordre établi, de la rationalité ; un scandale de la raison. Comme le souligne très bien Fabre, on retrouve cette position chez de nombreux auteurs :

> Sans qu'il y ait plein consensus, un constat s'est imposé de façon majoritaire dans la critique sérieuse : le Fantastique a pour origine ce qu'on appelle le plus souvent une «rupture» ou une «irruption». On peut ici accumuler les citations : «rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne» [R. Caillois-*Au cœur du Fantastique*-Gallimard-p. 161]. «Il manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel» [R. Caillois-*Anthologie du fantastique*-Gallimard-p. 8]. «Rupture dans le système des règles établies» [Todorov-*Introduction à la littérature fantastique*-Seuil-p. 175]. «Rupture avec l'ordre naturel» [C. Roy-*Les arts fantastiques*-Delpire-p. 6]. «Rupture des constantes du monde réel» [Vax -*La séduction de l'étrange*-PUF-p.172][13].

Il est facile de remarquer l'étendue de cette opinion parmi les auteurs cités. On la retrouve également chez plusieurs autres, dont Labbé et Millet : «Le fantastique, nous l'avons vu, propose un monde de transgressions : transgressions des lois naturelles, sociales et religieuses. Le basculement du réel vers l'inquiétant en devient un moment privilégié[14]». Également chez Jean-Baptiste Baronian :

> En somme, le fantastique est d'abord une *idée*, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise, à l'infini. L'idée que *notre* monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé de fond en comble, être perçu autrement que par la raison raisonnante, devenir un champ d'inconstance, d'aléa, de duplicité, d'équivoque, une chimère, le mouvement même de l'imaginaire[15].

Mais c'est chez Irène Bessière que cette hypothèse est définie avec le plus de vigueur. Son livre *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, traite de cette position et la nuance.

Pour Bessière, il y a certes un rapport étroit entre le fantastique et la rationalité, mais pas dans le sens où bon nombre d'auteurs le supposent. La plupart du temps, lorsqu'il est question de scandale et d'irruption du surnaturel dans l'ordre du monde, les auteurs se réfèrent à un semblant de lutte qui opposerait la rationalité à quelques contraires qui viendraient lui faire obstacle : «Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager[16]». Pour Bessière, cependant, il n'est pas juste de considérer le fantastique comme un opposant à la rationalité. Il faudrait au contraire le concevoir comme un genre qui entretient des liens étroits avec la raison :

> Ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal. Il se constitue sur la reconnaissance de l'altérité absolue à laquelle il suppose une rationalité originale, «autre» précisément. Moins que de la défaite de la raison, il tire son argument de l'alliance de la raison avec ce que celle-ci refuse habituellement[17].

Le fantastique n'entrerait donc pas en contradiction avec la rationalité mais en serait plutôt, d'une certaine façon, une vérification, une sorte expérimentation des limites et des possibilités. C'est en tout cas ce que suggère Rachel Bouvet :

> Elle [Irène Bessière] montre que dans la plupart des définitions du fantastique, on met l'accent sur l'antirationalité du fantastique. En ce qui concerne sa genèse, certains vont même jusqu'à affirmer que le fantastique est le renversement du rationalisme des Lumières. Pourtant, on sait qu'il n'y a pas de fantastique sans rationalité, que celle-ci est à la base du fantastique. Bessière va plus loin en disant qu'il faut considérer le fantastique comme une enquête sur les formes de la rationalité. Selon elle, l'ambiguïté du récit fantastique est produite par la «juxtaposition des contraires», et plus précisément par la juxtaposition de deux hypothèses, toutes les deux possibles mais également inacceptables, l'une étant de l'ordre du rationnel, l'autre de l'ordre de l'irrationnel[18].

Dans cette optique, pas plus la nature que la surnature ne peuvent expliciter les faits qui sont présentés dans le récit fantastique. C'est donc un au-delà de la rationalité qui n'aboutit pourtant pas en son contraire, l'irrationalité ou le surnaturel. Le fantastique, en ce sens, appartient à un autre type de catégorisation qui ne relève pas d'une simple dichotomie opposant réel et surréel :

> C'est pourquoi le récit fantastique ne peut être qualifié par son seul contenu sémantique. Tout entier, il repose sur ce qui est, pour l'auteur, l'hypothèse volontaire qui fonde l'argument : l'admission de possibilités extra-naturelles, qui ne sont justifiables ni par la référence au religieux, ni par la référence au réel. Il se définit par l'irréalité intellectuelle de ses prémisses, par la désignation d'un fait ou d'une série de faits irréconciliables avec les lois de la nature et celles de la surnature, telles qu'elles existent ou sont reçues dans une aire culturelle donnée[19].

En fait, il faut comprendre que si des données contraires à la rationalité sont exposées à travers le récit fantastique, ce n'est que dans la mesure où elles sont mises en rapport avec la rationalité elle-même. C'est pourquoi ce genre d'histoire se ponctue de points de repères qui appartiennent, d'une manière ou d'une autre, à l'ordre du réel afin de donner une certaine apparence de vraisemblance mettant mieux en relief les événements fantastiques. Comme le souligne Bessière :

> Les définitions que nous avons examinées pèchent par la réduction du fantastique à des éléments, certes nécessaires à la narration, qui lui sont externes (surnaturel, étrange, etc.) ou par une interprétation erronée de sa genèse. Toutes les propositions :
>
> -le récit désigne un fantastique immanent ou naturel,
> -il analyse la face sombre de l'âme humaine,
> -il constitue un mode d'exploration de l'inconscient,
> -il est un composé d'étrange et de merveilleux
>
> suggèrent un antirationalisme premier. Or il semble plus pertinent de lier le fantastique à une enquête, conduite d'un point de vue rationaliste, sur les formes de la rationalité. [...] [Il ne faut pas...] confondre antirationalisme et irrationnel, et ramener les composantes de toute esthétique à un système d'opposition exclusives[20].

On ne peut donc abusivement associer fantastique et guerre au rationalisme. Les signes du fantastique, la façon dont y seront traités les rapports entre nature et surnature ne signifient pas que la première sera privilégié par rapport à la seconde, mais qu'on tente plutôt, en les mettant en relation, de distinguer ce qui à la fois les dépasse et les englobe afin de créer une impression de déréalisation :

> Pour être vraiment créatrice, la poétique du récit fantastique suppose l'enregistrement des données objectives (religion, philosophie, ésotérisme, magie) et leur déconstruction : non par une argumentation intellectuelle [...] mais par leur définition comme un ensemble de système de signes soudainement inaptes à dire et à transformer, dans le registre de la régulation et de l'ordre, l'événement placé au cœur du drame fantastique[21].

On en revient donc à un effet fantastique qui s'apparente au vertige, puisqu'il semble bien y avoir une nécessité pour Bessière de poser des structures de récit qui ne répondent pas aux normes admises, ni du côté de la rationalité, ni du côté de la surnature. Non pas que le fantastique, lorsqu'il s'insurge contre la rationalité, fasse naître l'inquiétude : «Si le fantastique était une valeur reconnue, il perdrait

toute magie. Il a besoin d'inspirer l'hostilité, le mépris, pour exercer son ascendant. Il ne se porte jamais aussi bien qu'au moment où tout confirme sa mort. Plus sévit le rationalisme, plus il sécrète l'inquiétude[22]». C'est plutôt qu'en remettant en question un certain ordre du monde, le fantastique se pose comme un élément «autre» qui ne se comprend ni en défenseur de la rationalité, ni en détracteur de la surnature. Entre les deux, il amène une notion qui se rapproche de la poésie, en ce sens qu'il vient briser les normes habituelles de compréhension sans pour autant devenir incompréhensible. Comme le suggère Bessière, le fantastique joue avec les normes dans un but esthétique, mais ce jeu ne vise pourtant pas à les détruire. Il n'en est qu'une manifestation, qu'une expérience-limite qui permet à une époque de remettre en question ses assises :

> Le récit fantastique provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres. Il ne définit pas une qualité actuelle d'objets ou d'êtres existants, pas plus qu'il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire[23].

Le fantastique s'apparente ainsi à une espèce de laboratoire où se déroule un jeu mettant en scène des agencements incroyables ou impossibles sous le mode de la raison et de la surnature :

> La raison appelle la déraison. Le mystère et l'énigme réclament une part de clarté, l'incertitude, des bornes intellectuelles fermes. Le fantastique ne résulte pas d'un partage simple de la psyché entre raison et imagination, libération de l'une et contrainte de l'autre, mais de la polyvalence des signes intellectuels et culturels, qu'il s'attache précisément à figurer. [...] Le fantastique dramatise la constante distance du sujet au réel, c'est pourquoi, il est toujours lié

> aux théories sur la connaissance, et aux croyances d'une époque. [...]
> Le fantastique marque la mesure du réel à travers la démesure[24].

C'est donc certes en termes de rupture qu'il faut entrevoir la portée de la littérature fantastique, mais pas au sens où cette dernière viendrait briser les impératifs de la rationalité. Comme l'a bien fait remarquer Bessière, il ne saurait y avoir de fantastique sans une rationalité sous-entendue, ne serait-ce que comme point limite, point d'exploration et d'extrapolation.

5.3.2 Commentaires et critiques concernant le fantastique comme rupture.

Considérer la littérature fantastique comme une déchirure dans la trame de la réalité, malgré la position approfondie de Bessière, ne suffit pourtant pas à définir sa spécificité.

Premièrement, si on prend la notion de scandale, il faut préciser ce qu'elle signifie à l'intérieur d'un texte. Ce scandale, beaucoup de théoriciens, dont Bessière, ont d'abord voulu en faire l'apanage de la seule raison. Mais il semble qu'il faille étendre la notion à des concepts tels que «le sens de la réalité», «les croyances», etc. Comme il a déjà été mentionné dans le chapitre III, il ne faut pas seulement considérer le fantastique comme une réaction à la rationalité (rationalisme du siècle des Lumières en particulier) mais plutôt comme une forme littéraire qui s'accapare les certitudes et les croyances d'une époque pour les remodeler selon une forme esthétique. Ainsi, à moins que Bessière n'entende par rationalité la même chose que ce que nous concevons comme «mythe», ce qui ne semble pas le cas, il apparaît que son hypothèse restreint la notion de nature et surnature. Le fantastique, aux limites du légendaire, n'a pas besoin de la rationalité pour se manifester.

Bessière vise cependant juste lorsqu'elle affirme qu'il y a un *jeu* qui met à l'épreuve les certitudes et les croyances (qu'elle désigne sous le nom de raison). Il semble en effet que le fantastique se situe aux limites de la foi et de l'incroyance, appartenant à la fois à la réalité et au monde des rêves, même si ce n'est pas nécessairement pour les raisons que mentionne la théoricienne. Car s'il ne s'agit que d'une manière de vérification des différents éléments sur lesquels s'appuient les certitudes et la rationalité, la science-fiction serait alors un lieu beaucoup plus privilégié pour une telle exploration. Le fantastique se tient à la limite du réel et de l'onirisme (ou devrait-on plutôt dire du cauchemar ?) afin de se poser adéquatement comme émotion effrayante. La crainte métaphysique n'est guère efficace si elle ne peut atteindre le lecteur ou si du moins elle ne peut atteindre les structures du réel telles que ce dernier les entend. C'est donc ce type d'émotion qui se dissimule derrière le fantastique, et non un banc d'essai quant aux limites de la rationalité. Certes, il y a une part de cela dans le fantastique, puisqu'on utilise les certitudes rationnelles pour en faire des histoires d'épouvante. Mais ce n'est qu'un procédé, qui ne saurait décrire adéquatement le fantastique car 1) le fantastique existait bel et bien avant l'avènement du rationalisme (entre autres sous une forme proche du légendaire) ; 2) le fantastique se manifeste parfois sans qu'une référence explicite à la rationalité ne soit impliquée. Si Bessière désigne par «rationalisme» la plupart des idées acceptées par une communauté, nos points de vue se rapprochent, mais cela semble douteux car elle affirme : «D'autant plus insidieux qu'il est inséparable historiquement — et dans sa transcription littéraire — d'un essai de rationalisation, le fantastique paraît toujours subi et involontaire au sujet qui ne s'attache pas à élaborer le mystère mais à le résoudre[25].» Pourtant, à certains moments, l'auteure elle-même élargit son concept de rationalité en y incluant celui de normalité : «L'expression fantastique est donc fondamentalement relative parce qu'elle est étroitement dépendante de domaines variables du normal et de l'anormal, qui fournissent les éléments de la motivation réaliste[26]». Quoi qu'il en soit, Bessière avoue elle-même que la crainte est inséparable de la

notion de fantastique : «La peur ne se sépare pas du récit fantastique, sans doute parce que l'événement est horrible, mais parce qu'elle est le parfait indice de la limite de la raison et du mensonge de tout autre discours[27]». Mais selon notre point de vue, il apparaît que c'est tout le contraire qu'il faut supposer : ce sont plutôt les impératifs de la rationalité moderne qui ont fait en sorte que la peur soit dépendante de la raison pour se manifester dans l'expression du fantastique. La peur surnaturelle doit à présent jouer avec les limites de la raison pour se dévoiler car on ne craint plus les motifs habituels (motifs moraux souvent, par exemple ; il ne faut pas déranger les morts). Il n'y a qu'à lire *Le moine* de M. G. Lewis pour avoir un aperçu d'un fantastique où la rationalité ne se trouve pas au premier plan mais qui continue d'exprimer un *tremendum* esthétique.

Deuxième critique importante à l'égard de la rupture et du scandale comme points fondateurs du fantastique : la teneur même de cette rupture. En effet, tout comme *l'inquiétante étrangeté* suffit difficilement à décrire l'esthétique fantastique, la rupture peine à établir des bases suffisantes à ce genre littéraire : «[...] et l'on est tenté d'en conclure qu'une chose est effrayante justement parce qu'elle *n'est pas* connue ni familière. Mais il est évident que n'est pas effrayant tout ce qui est nouveau et non familier ; la relation *n'est pas* réversible[28]». De même, la rupture en elle-même n'est pas en mesure de définir le fantastique dans ce qu'il aurait de caractéristique :

> Mais dans la mesure où cette peur peut être «mirabilisée», le nécessaire concept de rupture n'est pas suffisant. Après tout, la transformation d'une citrouille en carrosse apparaît bel et bien comme une transgression de la norme. Faut-il parler en l'occurrence de Fantastique ? À l'abri de ce simple présupposé de la rupture, nombre d'auteurs d'anthologie, voire de théoriciens, convoquent des textes purement et simplement merveilleux[29].

Il ne faut pas associer abusivement la rupture et le fantastique car, comme le souligne Fabre, il ne suffit pas d'un événement surnaturel ou irrationnel pour que surgissent les motifs propres à ce genre littéraire (comme ceux qui soutiendraient, par exemple, qu'un genre littéraire pourrait se constituer autour de la seule notion de «surnaturel», englobant merveilleux, fantastique, etc., dans le même moule). Il faut adjoindre à la rupture une autre notion qui la caractérise plus précisément. Dans cette optique, seule la crainte surnaturelle peut amener une précision avantageuse à la notion de Bessière, parce que cette rupture d'avec les certitudes admises ne saurait engendrer d'innombrables types de réactions. Il faut préciser la notion de rupture en termes de terreur surnaturelle puisque, comme le soulignait Fabre, un scandale mirabilisé[30] (une citrouille qui se transforme en carrosse) ne saurait appartenir au même domaine qu'une rupture qui engendre la crainte. Il y a une dichotomie entre les deux termes, de même nature que celle que l'on peut retrouver entre un ange et un démon : même fascination, peut-être, mais certainement pas même réaction

5.3.3 La rupture, le scandale de la raison et le *tremendum*.

La rupture ne saurait donc être considérée comme une caractéristique exclusive du fantastique. Tout comme l'inquiétude de Todorov, elle s'apparente à un des aspects du fantastique plutôt qu'à l'une de ses spécificités. La rupture seule ne détermine rien si on ne lui adjoint la crainte surnaturelle «esthétisée». En ce cas, elle permet certes de provoquer une réaction spécifique, puisqu'elle vient briser les liens de croyance et de certitude de l'être humain par rapport à la nature et à la surnature. Cette rupture peut être entrevue de façon menaçante ou agréable, selon la manière dont elle est représentée mais, en elle-même, elle ne signifie rien. Il lui faut la peur surnaturelle pour prendre tout son sens à l'intérieur des cadres de la littérature fantastique.

Le fantastique comme effet littéraire

5.4.1 Théorie établissant le fantastique comme effet littéraire.

On rencontre cette hypothèse – le fantastique comme effet littéraire – chez de nombreux auteurs. Voilà qui n'est pas pour nous surprendre puisque le fantastique est d'abord et avant tout envisagé sous l'angle de la littérature. Ce phénomène est souligné, entre autres, par Louis Vax : «La littérature fantastique, on le sait de reste, c'est ce que l'homme a su faire de ses superstitions quand, cessant de les prendre au sérieux, il a vu en elles matière à création artistique. [...] Les conteurs sont moins des métapsychistes que des romanciers[31]». Vax veut ici souligner qu'il ne faut pas confondre fantastique *vécu* avec fantastique *esthétique*. Il affirme clairement que le fantastique est avant tout un effet artistique que l'auteur s'efforce de créer. Ce phénomène, d'autres auteurs le soulignent également, qui voient dans le fantastique un autre type de réalité, une réalité littéraire, soulignant et proposant diverses avenues quant au naturel et au surnaturel :

> Le fantastique est un phénomène éminemment littéraire, puisqu'il confronte, dans un cadre bien délimité, des discours contradictoires relatifs à un événement improbable ; *il n'existe pas dans le réel*. Tout l'art des fantastiqueurs consiste à faire de leur texte un simulacre de réalité, à prêter une certaine référentialité au fantastique par le biais d'une des voix du discours[32].

Pour sa part, Bessière va encore plus loin en comparant le fantastique à un jeu littéraire qui, semblable en ce sens au roman policier à énigme, tend vers l'établissement d'un phénomène purement ludique :

> Le récit fantastique, par son argument même, exhibe sa littérarité, la réduction extrême de la fonction du texte, et sa nature d'objet verbal. Dans cette perspective, sa vogue pourrait se comparer à celle des jeux de société, des jeux radiophoniques - du yoyo ou des échecs suivant le moment [;...] le récit fantastique semble la parfaite machine à raconter et à produire des effets «esthétiques»[33].

Remarquons qu'il n'est peut-être pas justifié d'assimiler aussi facilement le ludique et l'esthétique, mais cela donne tout de même un bon aperçu de la manière dont on a pu rapprocher fantastique et procédé artistique.

Cependant, la théoricienne qui s'est le plus attardée à cet aspect de la littérature fantastique est sans contredit Rachel Bouvet, dans son essai *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, où elle tente de cerner le fantastique à travers une théorie littéraire basée sur *l'indétermination*. Pour Bouvet, cette dernière constitue un effet littéraire qui repose sur une manière de construire le récit afin d'en laisser volontairement certains aspects dans l'ambiguïté. Elle précise avec justesse :

> Il importe de se demander ce qui, à la lecture d'un texte fantastique, nous pousse à vouloir à tout prix redonner un sens à ce qu'on lit, qu'il s'agisse de donner une explication à la présence d'incohérences, d'ambiguïtés, ou encore de retrouver le chaînon manquant permettant de résoudre l'énigme. Pourquoi les théoriciens du fantastique sont-ils si souvent passés directement à l'interprétation du récit fantastique sans s'arrêter à l'impact que celui-ci pouvait avoir sur le lecteur lors de la progression à travers le texte ? Autrement dit, pourquoi l'explication des phénomènes relatés dans les récits fantastiques a-t-elle pris le devant de la scène par rapport à la description de l'effet fantastique ?[34]

Il est effectivement très pertinent de se poser une telle question puisque, comme nous le verrons plus loin, il est difficile de s'en tenir aux thèmes et aux archétypes pour définir un genre littéraire. Bouvet signale justement que la plupart

des théoriciens et des critiques se sont attardés à une stricte description de contenu (en termes de formes et d'images) sans tenir compte de l'effet (en termes de ce qu'il propose comme type d'émotion). Plus particulièrement, Bouvet souligne l'importance du plaisir de la lecture :

> Le récit fantastique suppose chez ses lecteurs un certain abandon du désir de tout comprendre. Quand on observe de nouveau la théorie d'Iser, on remarque que le plaisir de l'indétermination n'est pas même évoqué puisque le seul véritable plaisir de lecture selon lui réside dans la construction de signification[35].

Il est clair que le facteur esthétique prend une place prépondérante dans la compréhension du fantastique. Nous avons explicité les rapports entre le mythe, le légendaire et la fiction, dans le chapitre II, en montrant que les récits à caractère fantastique sont d'abord et avant tout des produits de l'imaginaire pour le seul plaisir «esthétique». Le récit fantastique ne se rapporte ni au mythe, car il ne se veut pas explicatif, ni au pur légendaire, car il n'est pas qu'un sous-produit des rumeurs locales et n'est pas objet de croyance. Il se veut plutôt une fiction à laquelle on prêterait le sens du légendaire. Bouvet axe son essai sur une interprétation de cette esthétique du fantastique quant à ses particularités et, surtout, quant à ses structures :

> L'effet fantastique est un effet de lecture mettant en jeu particulièrement deux processus de lecture : le processus argumentatif et le processus affectif. Les paramètres qui nous permettront d'étudier ce phénomène sont les suivants :
>
> 1- un ensemble de procédés de l'effet fantastique, qui sont à mettre en rapport avec le processus argumentatif [...] ;
>
> 2- le plaisir de l'indétermination, qui dépend de l'aptitude du lecteur à saisir l'indétermination d'un texte et à en tirer un certain plaisir de lecture ;

> 3- une progression rapide à travers le texte, une lecture dont le but premier est de parcourir le texte de la première à la dernière page. L'effet fantastique est un phénomène se produisant lors de l'interaction entre un lecteur et un texte ; il ne dépend pas uniquement des procédés textuels, ou encore de la lecture en soi[36].

Il y donc, pour Bouvet, des traits textuels bien caractéristiques qui disposent le lecteur a ressentir ce qu'elle décrit comme *l'effet fantastique*. Si un ou plusieurs de ces éléments manquent, soit à l'intérieur du texte, soit dans la manière de lire ce dernier, on ne pourra pas parler de fantastique. Il apparaît en effet que les trois points que soulève Bouvet recèlent une part importante de la fantasticité d'un texte :

Premièrement, les *procédés argumentatifs* se rapportent à l'établissement de faits qui, dans le récit, donnent un caractère plausible à ce dernier mais également à des éléments comme le suspense, l'ambiguïté, l'enchâssement des cadres de référence, les dédales et les jeux de l'espace, etc. Nous ne nous attarderons pas sur ces différents procédés, puisqu'ils ne sont à considérer, comme le souligne Bouvet, que dans le cadre des textes particuliers et qu'ils ne sauraient donc définir le fantastique dans ce qu'il aurait d'unique.

Deuxièmement, le plaisir de l'indétermination apparaît comme porteur d'intéressants éclaircissements à l'égard de la nature du fantastique. Pour Bouvet, l'indétermination se trouve au cœur du problème puisque, contrairement à la plupart des textes littéraires, il se fonde sur l'intérêt du lecteur *à ne pas trouver* de solutions claires et adéquates aux «énigmes» du texte, à savoir, les différentes incertitudes à la base de tout récit qui désire susciter l'intérêt :

> Au jeu de construction de signification se mêle un autre jeu, basé quant à lui sur le plaisir de ne pas tout comprendre. C'est d'ailleurs

> l'une des conditions pour qu'un effet fantastique puisse se créer. On peut supposer que la lecture du récit ne s'appuie pas sur une compréhension textuelle satisfaisante, puisqu'une cohérence ne peut être établie, mais bien sur le plaisir de l'indétermination. Lié au type de texte, le fantastique, où l'indétermination est thématisée, créée par toutes sortes de procédés, le plaisir se base sur une lacune au niveau cognitif. C'est parce qu'il y a absence au plan de la construction de la signification, parce qu'il y a des lacunes, des vides, que le plaisir peut se loger. [...] Le plaisir de l'indétermination, c'est de se laisser happer par le vide, de ne rien offrir en compensation, de se laisser glisser au bord de l'abîme, juste pour avoir la sensation d'être à la dérive, d'avoir perdu pour un temps les repères familiers et rassurants du monde quotidien[37].

Le texte littéraire repose par conséquent sur la construction d'un sens par le lecteur à travers celui de l'auteur, sauf que, dans le récit fantastique, cette règle s'inverse dans la mesure où l'auteur s'efforce de créer des vides, des blancs à travers la signification globale du texte afin de produire un certain effet esthétique né de l'indétermination :

> Deux types de «blancs» ou éléments d'indétermination sont distingués : les blancs qui organisent l'axe syntagmatique de la lecture et les blancs produits par les «négations», intervenant quant à elles au niveau paradigmatique. Les premiers signalent une disjonction entre les segments du texte et stimulent ainsi l'imagination du lecteur : «dans la mesure où les blancs signalent l'omission d'une relation, ils permettent au lecteur de se représenter librement la jonction et «disparaissent» aussitôt qu'elle est établie» ; le lecteur peut ainsi percevoir les changements de point de vue qui se succèdent dans le texte (point de vue du narrateur, des différents personnages, etc.). Le rôle des blancs est de stimuler l'activité de représentation du lecteur, activité qui en retour permet leur élimination. [...] La présence des blancs peut également être due à la négation de normes, qui sont des éléments du «répertoire» du texte, et amener le lecteur à suppléer au texte, au plan du contenu cette fois. Le lecteur doit produire des significations à partir de la négation, expliciter ce que le texte contient d'implicite[38].

L'effet fantastique se comprendrait donc, en partie du moins, comme une manière de fabriquer le récit de telle sorte que le lecteur puisse en retirer un plaisir grâce aux creux de signification.

Troisièmement, la lecture en progression, c'est-à-dire sans interruption notoire, se présente comme un facteur d'importance dans la naissance du sentiment fantastique. C'est que, selon Bouvet, la lecture des textes fantastiques doit inclure un lien avec l'émotion :

> Une façon de le montrer est d'observer un aspect des récits fantastiques ayant suscité peu d'étude : la présence du suspense. Ce qui est commun à tous les récits présentant du suspense, parmi lesquels on retrouve romans policiers, d'espionnage, *thrillers*, et où il faut compter un certain nombre de récits fantastiques, c'est que le suspense provoque une accélération du rythme de lecture. [...Ce sont des] textes ne comportant pas *a priori* de difficultés majeures, se lisant d'un trait, ce sont aussi généralement des textes très brefs : des contes, des nouvelles, ou encore des *novella*, ou courts romans. Ceci favorise le caractère continu de la lecture, qui se fait habituellement sans interruption, d'un seul mouvement, à une allure rapide car on est pressé de connaître la fin[39].

L'effet fantastique ne peut donc se produire que lorsqu'une lecture (et habituellement, il faudra que ce soit une première lecture) se fait d'un seul trait, sans tenter de déchiffrer un quelconque procédé littéraire — par exemple les intentions de l'auteur — bref, sans analyse mais en laissant le texte nous pénétrer, en nous contentant de l'apprécier de manière purement esthétique. Bouvet établit en fait cette distinction pour différencier un texte lu par plaisir d'un texte *à l'étude* où l'effet fantastique serait évacué puisqu'on l'aborde avec certaines prétentions analytiques.

5.4.2 Critique de la théorie de Bouvet.

Il n'est pas ici question de contester l'hypothèse du fantastique comme un effet de lecture. Seulement, il apparaît qu'on ne peut le particulariser pleinement à travers cette seule notion. Bouvet l'admet d'ailleurs elle-même :

> Le plaisir de l'indétermination peut être combiné à toutes sortes d'émotions qui seront quant à elles fonction de chaque lecteur. [...] D'un autre côté, on peut supposer que le plaisir de l'indétermination peut être ressenti lors de la lecture de textes qui ne sont pas fantastiques[40].

Le fantastique n'est donc pas le seul à suggérer ce genre de sentiment au lecteur et, par le fait même, il ne peut donc se caractériser à travers ce trait particulier. Bouvet a raison d'insister qu'il y a un effet de lecture qui se rapporte au fantastique. Mais cet «effet fantastique» ne peut être attribué seulement à un procédé de lecture ou d'écriture. Tout comme la théoricienne le soulignait à propos des «procédés divers» (le suspense, l'ambiguïté, etc.), l'indétermination est à considérer à propos de textes particuliers seulement. Par exemple, il est clair qu'un texte comme le célèbre *Dracula* de Bram Stoker ne repose pas sur l'indétermination puisque, dès le moment où les protagonistes sont au courant du statut et des activités du sinistre comte de Transylvanie, les ambiguïtés face au surnaturel s'évanouissent. De plus, la longueur de ce même texte empêche toute lecture en progression. Est-ce à dire que le récit de Stoker n'appartient pas au fantastique ? Évidemment, non. C'est la preuve qu'on peut très bien comprendre, dès les premiers moments d'un récit fantastique, où s'en va le texte, à quels genres de problèmes seront confrontés les personnages, etc., sans pour autant détruire le parfum fantastique qui en émane.

Bouvet affirme également qu'une relecture empêche bien souvent l'effet fantastique de se manifester. Il est vrai que ce dernier souffre d'un besoin d'originalité, de nouveauté et de surprise. Cependant, on ne peut le limiter à ce facteur, puisque cela signifierait qu'on ne pourrait plus lire deux fois un récit fantastique et en éprouver un plaisir esthétique. Encore plus significatifs à cet égard sont les contes légendaires apparentés au fantastique (on a vu lesquels et de quelle manière), qui se sont racontés et se racontent encore à maintes et maintes reprises sans que le plaisir de l'écoute n'en soit modifié. Il y a bien entendu une grande diversité d'approches selon les lecteurs, et Bouvet précise que c'est dans la mesure où ces derniers pourront saisir les indéterminations que leur lecture leur procurera ou non un plaisir esthétique. On peut certes considérer ce point de vue mais dans la mesure seulement où l'on ne se consacre pas uniquement au lecteur mais surtout au texte.

Bouvet précise aussi que le lecteur peut avoir plusieurs types de réaction face à l'indétermination. Il est certain que ce phénomène se manifeste bel et bien, mais le problème est que Bouvet fait du fantastique un *type de réaction* face à l'œuvre littéraire, ce qui ramène au problème de Lovecraft, qui fait du sentiment le point initial du fantastique. Ainsi, ce n'est pas le sang-froid ou la culture du lecteur qui érige le fantastique, mais plutôt les éléments du texte qui *visent* à susciter un type de réaction. Sinon, des textes qui ne sont pas du tout des fictions ou qui ne sont pas conçus comme tels pourraient eux aussi être considérés comme fantastiques, puisqu'ils contribueraient à faire naître un sentiment de pareille nature. De même, des classiques du fantastique devraient être rejetés, puisqu'ils n'inspirent pas ce genre d'émotions à certaines personnes. Qui croire à travers tout cela ? Bien sûr, le fantastique ne se trouve pas dans le texte à la façon dont la noix se trouve dans la coquille, mais la seule subjectivité du lecteur ne doit pas non plus servir de pierre d'assise dans la compréhension de ce genre littéraire. En fait, c'est dans le texte

qu'on retrouve les éléments propices à faire surgir l'effet fantastique, bien que ce dernier ait besoin du lecteur pour prendre vie.

5.4.3 Des rapports entre le *tremendum* et la thèse de Bouvet.

Nous avons exposé que l'effet fantastique que propose Bouvet ne pouvait satisfaire qu'une partie des exigences engendrées par la définition de la littérature fantastique. La notion d'indétermination, même si elle possède une grande valeur explicative quant à la manière dont se conçoit un texte fantastique, ne suffit cependant pas à le caractériser. Premièrement, parce qu'elle n'est pas l'apanage du fantastique et, deuxièmement, parce que plusieurs autres facteurs de construction du récit peuvent être envisagés. Cette fois encore, il semble bien que ces différentes techniques de narration présupposent avant tout un certain type d'émotion que l'on tente de faire surgir chez un éventuel lecteur. Selon notre optique, c'est le *tremendum* esthétique qui est à la base d'un tel type de narration. D'ailleurs, Bouvet elle-même le souligne :

> C'est donc l'effet que le style produit sur le lecteur qui sert de base à sa définition. Entre l'étude de l'effet stylistique et l'étude de l'effet fantastique que nous nous proposons de mener, la plus grande similitude concerne la démarche adoptée, étant donné que dans les deux cas, le point de départ de l'analyse est un effet de lecture. En ce qui concerne les études stylistiques, les jugements de valeur des lecteurs professionnels révèlent l'existence d'effets stylistiques : en ce qui concerne le fantastique, ce qui est attesté par les professionnels aussi bien que par les amateurs, c'est la présence de réactions affectives très fortes, allant de la peur à l'angoisse[41].

Il semble bien qu'au-delà d'un effet de lecture, même si ce dernier soutient le fantastique, c'est à une certaine visée dans la création du sentiment de *tremendum* qu'il faut rapporter le fantastique. Un effet de lecture tente de faire surgir un

certain type de sentiment, il n'est pas quelque chose en soi. À preuve, l'indétermination peut servir à bien des types de récits, elle n'est pas la propriété exclusive de ce type de sentiment d'angoisse dont parle Bouvet : elle sert à manifester cette dernière, elle ne l'est pas en elle-même.

Le fantastique, les thèmes et les archétypes

5.5.1 Le fantastique comme expression de thèmes et d'archétypes.

Nous aborderons dans cette partie la théorie qui tente de ramener l'essence du fantastique à certains thèmes ou archétypes qui, à travers les âges, se seraient perpétués au cœur de ce type de récit. Beaucoup de théoriciens et surtout, nécessité oblige, beaucoup d'auteurs d'anthologies se sont essayés à une classification des thèmes les plus importants de la littérature fantastique. Louis Vax donne d'ailleurs une bonne idée de l'ampleur que peut prendre une telle entreprise[42]. Par exemple, parmi les plus connues, celle de Roger Caillois :

> Roger Caillois cite : le pacte avec le démon, l'âme en peine, le spectre condamné à une course éternelle, la mort personnifiée, la «chose» invisible qui tue, la statue animée, la malédiction du sorcier, la femme fantôme, l'interversion du rêve et de la réalité, la maison effacée de l'espace, l'arrêt ou la disparition du temps[43].

Vax souligne également le même genre de tentative chez Penzoldt, Laclos, Marcel Brion, Dorothy Sayers. Nous pourrions ajouter l'œuvre importante de Goimard et Stragliati qui, dans leur anthologie du fantastique, ont classé par thème (avec notices explicatives) les différents récits qu'ils y ont inclus. Mais toutes ces tentatives de classification ne peuvent posséder de valeur explicative quant à la nature du fantastique. Elles sont au mieux une manière commode de catégoriser les diverses sortes de récits par des thèmes généraux. Mais c'est justement cette généralité qui aboutit à une définition diffuse et étiolée. Par exemple, comme le souligne bien Vax à propos de la catégorisation de Caillois :

> [...] la liste de Caillois est loin d'être parfaite pour cette raison que les motifs fantastiques s'anastomosent et se séparent : le Horla est-il une chose invisible ou [un] vampire original ? Caillois choisit la première hypothèse, mais la seconde reste défendable. De plus, le vampire est un motif populaire un peu désuet qui bénéficie de l'autorité d'une tradition, au lieu que la chose invisible semble née de l'imagination des conteurs modernes[44].

Il y a de sérieuses contraintes à l'établissement de catégories thématiques, non seulement en ce qui à trait au fantastique, mais également pour les autres genres littéraires. Par exemple, ce n'est que par une synthèse des textes que l'on peut établir une catégorisation. Mais dans la mesure où il est impossible d'avoir une vue d'ensemble des récits, non seulement de ceux qui existent déjà, mais surtout de ceux qui restent encore à écrire, il est difficile de constituer une catégorie efficiente. De plus, lorsque l'on approfondit les images et les thèmes d'un récit particulier, on se rend compte que beaucoup de subtilités viennent bousculer les cadres de la catégorisation. Il faudrait préciser ce qu'est, par exemple, un spectre ou un vampire, avant de dire que l'on a affaire à une histoire incluant l'une de ces deux figures. Et comme ces deux êtres ne sont que des figures de l'imagination (jusqu'à preuve du contraire), ils ne sont soumis qu'aux règles de cette dernière. De cette façon, si la classification par thèmes peut regrouper globalement une appartenance superficielle, elle ne saurait par contre établir une spécificité du fantastique :

> [...] il faut reconnaître surtout que les répertoires de thèmes n'engagent guère dans la voie d'une théorisation capable de souligner l'originalité vraie du fantastique à l'intérieur du domaine romanesque. À ce compte, on pourrait également ranger les romans français selon des rubriques comme : marins (Loti, Hugo), paysans (Zola, Giono), aristocratiques (Balzac, Mauriac), etc. Cette procédure n'est rien de moins qu'éclairante, peu scientifique, et, pour tout dire, dépourvue de pertinence[45].

Mais il se trouve une idée plus large derrière cette tentative. On pourrait en effet croire que, s'il y a une certaine détermination quant à l'appartenance d'un texte à un genre selon les thèmes qui y sont développés, ce dernier doit donc répondre à certains impératifs qui lui sont propres et qui, plus souvent qu'autrement, obéissent toujours à une même logique. Cela, on s'en doute, ne peut se prouver clairement, même si l'on pousse le raisonnement jusqu'à établir un lien de similarité entre le thème et l'archétype[46]. Sans ouvrir un débat sur la valeur de ces derniers, il faut tout de même souligner qu'on ne peut classifier un genre littéraire à travers une telle taxinomie. En effet, le symbole est beaucoup trop plurivalent pour fonder quelque genre littéraire que ce soit :

> La logique des symboles se fonde sur la perception d'une relation entre deux termes ou deux séries qui échappe, nous l'avons vu, à toute classification scientifique. Si l'on emploie ce mot de logique des symboles, c'est seulement pour affirmer qu'il existe des liens de connexion à l'intérieur des symboles et entre les symboles eux-mêmes et que se forment des chaînes de symboles[47].

Pour établir une classification, il faut que les données intégrées à l'analyse des textes demeurent relativement stables, sinon la trop grande part de relativisme ne pourra que semer une confusion fort mal venue dans un tel genre d'entreprise :

> On pourrait reformuler la même objection ainsi : à la base des classifications, on trouve l'idée d'un sens invariable de chaque élément de l'œuvre, indépendamment de la structure dans laquelle il sera intégré. Classer tous les vampires ensemble, par exemple, implique que le vampire signifie toujours la même chose, quel que soit le contexte où il apparaît. Or, partis comme nous le sommes de l'idée que l'œuvre forme un tout cohérent, une structure, nous devons admettre que le sens de chaque élément (ici, chaque thème) ne peut s'articuler en dehors de ses relations avec les autres éléments[48].

Effectivement, il est difficile d'imaginer qu'une telle classification ne suppose pas une même charge affective attachée à un thème particulier. De plus, le thème et l'image ne diffèrent pas seulement selon les individus, les communautés mais, également, selon les époques. C'est pourquoi il est difficile de parler d'archétype, à tout le moins dans le cas du fantastique : «Si les motifs angoissants étaient, comme on l'a prétendu, éternels, on s'expliquerait mal que tel motif, angoissant naguère, nous soit devenu indifférent et que de nouveaux motifs aient pu naître de notre civilisation[49]». En fait, ce n'est pas l'archétype ou le thème qui détermine son appartenance au fantastique, mais plutôt la manière dont il est traité dans l'optique du récit :

> Mais l'«archétype» fait moins la valeur du conte que le conte ne met l'archétype en valeur. Sinon tout récit où apparaît l'archétype devrait être angoissant. D'où vient alors le fait que tant d'histoires de revenants et de vampires ne soient pas angoissantes, mais ridicules ? L'objection qui invoque l'habileté de certains conteurs et la maladresse de certains autres se retourne contre son auteur. Si le thème du vampire est angoissant dans un cas et grotesque dans l'autre, c'est que le vampire a besoin de l'habileté d'un conteur pour s'imposer. Le fantôme a besoin du conteur, autant que le conteur avait besoin du fantôme. L'exécution de l'œuvre a donc autant d'importance que son sujet[50].

Comme nous l'avons déjà souligné, il semble parfaitement impossible de situer l'essence du fantastique dans une thématique donnée. Car un fantôme, pour poursuivre dans la même veine que Vax, peut être volontairement modelé selon une façon qui n'a rien à voir avec l'angoisse inhérente au fantastique (rappelons encore l'exemple du *Fantôme des Canterville* de Wilde) :

> Mais Freud semble oublier que le thème de la statue, du portrait, du mannequin animés, est l'un des plus constants de la littérature fantastique. S'il n'est pas inquiétant ici [dans *L'Homme au sable* de Hoffmann], c'est parce qu'il est utilisé à d'autres fins. [...] Olympia n'est pas inquiétante pour cette raison qu'Hoffmann n'a pas fait

> d'elle le foyer d'une menace qui rayonnerait sur le conte tout entier pour gagner la conscience du lecteur[51].

C'est d'abord et avant tout cet élément qu'il faut retenir comme point fondateur du fantastique :

> C'est oublier que le fantastique ne réside pas dans le thème mais dans la manière dont celui-ci est traité. Non seulement la présence d'un fantôme ne suffit pas à rattacher un récit au genre fantastique, mais surtout, et malgré toutes les apparences, ce qui est important dans le récit fantastique, ce n'est pas l'élément perturbateur, c'est le rapport que le personnage entretient avec lui, et la façon dont il est appréhendé par le personnage[52].

Même les extraterrestres, figures populaires reconnues pour appartenir au domaine de la science-fiction, n'en sont pas moins constitués par la nécessité d'un certain traitement pour apparaître comme un thème de la SF.

5.5.2 Psychanalyse et littérature fantastique.

Poursuivons dans une optique similaire et étudions un peu les rapports qu'entretient la psychanalyse avec le fantastique. Nul doute que le plus célèbre auteur de cette discipline à s'être intéressé à un tel domaine est Freud qui, avec son «inquiétante étrangeté», a tenté de trouver une signification globale à la littérature fantastique. Évidemment, pour lui, le fantastique, comme toute forme de littérature en général, repose sur une manifestation de l'inconscient où se révèlent différentes formes qui permettent d'appréhender, avec plus ou moins de bonheur, les entrelacs de l'esprit humain :

> L'une des formes de superstition les plus étrangement inquiétants et les plus répandues est la peur (*Angst*) du «mauvais œil» [...La] source à laquelle puise cette angoisse semble n'avoir jamais été méconnue. Quiconque possède quelque chose d'à la fois précieux et

> fragile, redoute l'envie des autres en projetant sur eux l'envie qu'il aurait éprouvée dans la situation inverse. [...] Il semble qu'au cours de notre évolution individuelle, nous ayons tous traversé une phase correspondant à cet animisme des primitifs, qu'elle ne se soit déroulée chez aucun d'entre nous sans laisser de traces encore capables de s'exprimer, et que tout ce qui nous paraît aujourd'hui «étrangement inquiétant» réponde à une condition, qui est de toucher à ces restes d'activité psychique animiste et de les inciter à s'exprimer[53].

Il était bien normal pour Freud de ramener le fantastique à une étude psychanalytique. Cette position venait rejoindre ses conceptions générales sur l'esthétique. On voit tout de même que les théories freudiennes se rapprochent de la notion d'archétype dont je viens de discuter, au sens où une figure, un symbole ou un thème exprime certains éléments de l'esprit, toujours les mêmes, qui permettent de comprendre les mouvements de l'âme. Malgré le fait que Freud pose encore le problème d'une mauvaise différenciation entre mythe, légende et archétype, on peut tout de même mettre à son crédit d'avoir tenté une approche du fantastique selon des principes extérieurs aux milieux littéraires.

Le problème semble plus grave lorsque des auteurs et des théoriciens reprendront à leur compte ce genre de propos pour les élever en principes tout-puissants :

> [...] un exutoire : dans une perspective psychanalytique, un certain fantastique («frénétique» ou «noir») permet à l'individu de franchir les limites imposées par la morale sociale : à reprendre en effet les thèmes de ce fantastique-là, on à l'impression de dresser un catalogue de transgressions ; les déchaînements du désir (de la sexualité et de la violence) semblent s'abriter derrière la croyance (feinte ou non) au surnaturel : les œuvres fantastiques peuvent donc lever la censure institutionnalisée et celle qui se trouve dans la «psyché» des auteurs et des lecteurs ; à ce titre, le fantastique appartiendrait surtout au XIX e siècle[54].

C'est là affirmer que le fantastique relève simplement de l'expression de l'inconscient. Cette idée, plus ou moins diffuse chez certains auteurs, s'affirme clairement chez Todorov :

> Il [le fantastique] est apparu d'une manière systématique vers la fin du XVIIIe siècle, avec Cazotte : un siècle plus tard, on trouve dans les nouvelles de Maupassant les derniers exemples esthétiquement satisfaisants du genre. On peut rencontrer des exemples d'hésitation fantastique à d'autres époques, mais il sera exceptionnel que cette hésitation soit thématisée par le texte même[55].

On peut comprendre cette affirmation de Todorov, puisqu'il fait de l'hésitation le facteur central du fantastique. Plus incompréhensible est cette affirmation du même auteur :

> Pourquoi Bataille peut-il se permettre de décrire directement un désir que Gautier n'ose évoquer qu'indirectement ? On peut proposer la réponse suivante : dans l'intervalle qui sépare la publication des deux livres s'est produit un événement dont la conséquence la mieux connue est l'apparition de la psychanalyse. [...] Il s'est produit dans la psyché humaine un changement, dont la psychanalyse est le signe [...]. Ce qui ne veut pas dire que l'avènement de la psychanalyse a détruit les tabous : ils se sont simplement déplacés. Allons plus loin : la psychanalyse a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés[56].

Plusieurs objections surgissent à la suite d'une telle affirmation.

Premièrement, pourquoi le fantastique exprimerait-il plus d'éléments que d'autres formes littéraires ? Malgré ce qu'en dit Todorov, s'il faut faire de la littérature

fantastique l'expression de l'inconscient, il faut alors étendre ce champ, comme le fait d'ailleurs Freud, à l'ensemble du phénomène littéraire :

> Faisons connaissance avec quelques-uns des caractères de la fantaisie. On est en droit de dire que l'homme heureux ne s'y livre jamais, seulement l'homme insatisfait. Les désirs insatisfaits sont les forces motrices des fantaisies, et chaque fantaisie particulière est l'accomplissement d'un désir, un correctif de la réalité non satisfaisante[57].

Pour Freud, la plupart des créateurs littéraires appartiendront d'ailleurs à cette catégorie.

Deuxièmement, la psychanalyse étudie l'esthétique et le fantastique avec un œil qui lui est propre et qui engage de nombreuses ramifications théoriques dont l'explicitation serait trop longue ici. Cependant, on peut comprendre que la démarche de la psychanalyse signifie qu'on ne tente pas à prime abord de définir ce qui pourrait constituer le fantastique, mais plutôt qu'on cherche à ramener sa manifestation à certains schèmes explicatifs qui obéissent aux règles de cette discipline. On n'a qu'à penser à l'étude de Marie Bonaparte sur Edgar Poe, où la psychanalyste tente de rapporter les divers thèmes de l'auteur fantastique à un certain nombre de données qui permettraient de connaître la teneur de la psyché de l'écrivain. Inutile de dire que cette entreprise, même si elle peut servir les intérêts de la discipline, n'ajoute rien à la compréhension du fantastique. La psychanalyse cherche la signification inconsciente des signes qui se présentent dans les récits fantastiques. En ce sens, comment pourrait-elle adéquatement éclairer le fantastique, puisque ses présupposés considèrent que ce dernier, en lui-même, manifeste quelque chose d'autre ? Elle ne tente pas de voir ce que pourrait être le fantastique, elle lui prête à prime abord une signification qui dépasse les cadres littéraires.

Troisièmement, comment se fait-il que le fantastique continue de se manifester de manière très vive à notre époque, si la psychanalyse avait pour rôle de le remplacer en exprimant les structures que ce dernier dévoilait anciennement ? Aussi : pourquoi Todorov situe-t-il la naissance du fantastique au XVIIIe siècle, s'il est supposé exprimer les désirs inconscients et refoulés ? Cela signifie-t-il que l'être humain n'avait pas de désirs refoulés avant cette période ? On remarque que cette hypothèse, qui réduit le fantastique à l'expression d'un champ symbolique qu'aurait repris la psychanalyse, ne tient pas la route. Évidemment, comme dans toutes les formes de littérature — et probablement même toutes les formes d'art — il y aura toujours place à l'interprétation. Il ne faudrait pas cependant limiter l'étude d'un genre à cette seule approche :

> La vérité des caractères, dans une œuvre littéraire, n'a pas plus d'importance, en fin de compte, que la ressemblance dans une œuvre plastique. [Henri] James est psychologue, certes, mais psychologue jamesien des personnages jamesiens dans un univers jamesien. Il n'a pas découvert des subtilités secrètes, des mécanismes délicats cachés au fond des âmes[58].

En fin de compte, on ne peut définir le fantastique selon une approche qui lui attribue des fonctions dépassant son cadre d'exécution (en l'associant par exemple à l'archétype). L'univers de la littérature ne se limite pas à l'expression de l'inconscient même si, dans une certaine mesure, il peut être interprété, et non pas expliqué, à travers les théories psychanalytiques.

5.5.3 Des rapports entre les archétypes et le *tremendum*.

Le *tremendum* tel que défini dans le chapitre III représente dans une certaine mesure, lui aussi, une approche archétypale, à la différence qu'il exprime d'abord et avant tout une émotion, et non une série de thèmes et de figures qui le catégoriseraient. C'est pourquoi il ne faut pas le confondre avec une explication

qui incorpore des données de l'ordre du symbolisme. Il y a certes des symboles forts au cœur du fantastique, mais ces derniers ne sauraient suffire à le décrire, tandis qu'une compréhension par la notion de *tremendum* esthétique permet de situer le fantastique à travers l'exposition d'un certain type d'émotion, à la fois créées par l'auteur et recherchées par le lecteur. Comme il a été souligné au chapitre II, le genre de récit auquel s'attarde cette étude trouve ses fondements dans le sentiment par procuration à l'œuvre dans le texte.

Du fantastique comme revalorisation du sacré et mise en scène de la mentalité schizoïde contemporaine

5.6.1 Le fantastique comme résurgence du sacré.

Une autre approche du fantastique consiste à considérer ce dernier comme la résurgence d'anciens principes qui se rattachent au sacré. Selon cette approche, le genre fantastique constituerait une revalorisation, à travers le littéraire, de certains fondements spirituels qui seraient à présent mis de côté par les sociétés modernes :

> Le fantastique est la forme que prend le sens du sacré dans les périodes de scepticisme et de bouleversement. À défaut des certitudes auxquelles la science elle-même a dû renoncer et qu'on n'a plus la force de demander aux religions établies, il offre le scintillement du salut, le reflet de quelque chose à travers le voile du doute, une énigme réfléchie dans un miroir. C'est une tentative pour échapper au monde de fausseté et de mort qui nous entoure, bien plus pernicieux aujourd'hui que dans les siècles passés puisqu'il facilite notre existence, nous assure contre la maladie, contre la pauvreté et se donne comme le paradis sur terre avec ses machines à tout faire, ses tunnels sous la mer et ses navires sidéraux[59].

C'est là prêter des qualités hasardeuses aux fictions littéraires. En fait, on retrouve cette opinion chez plusieurs théoriciens du fantastique, mais également chez d'autres types de penseurs, principalement, chez Mircéa Éliade : «On peut aller plus loin dans cette opposition et affirmer que c'est précisément quand le mythe perd de sa puissance morale de contrainte, qu'il devient littérature et objet de jouissance esthétique. C'est l'instant où Ovide écrit *Les métamorphoses*[60].» C'est donc dire que les récits où l'imagination tient un rôle primordial seraient en quelque sorte des

succédanés des mythes qui se meurent. Si bien que le même auteur va jusqu'à affirmer :

> Le temps qu'on «vit» en lisant un roman n'est sans doute pas celui qu'on réintègre, dans une société traditionnelle, en écoutant un mythe. Mais, dans un cas comme dans l'autre, on «sort» du temps historique et personnel et on est plongé dans un temps fabuleux, trans-historique. Le lecteur est confronté à un temps étranger, imaginaire, dont les rythmes varient indéfiniment, car chaque récit a son propre temps, spécifique et exclusif. Le roman n'a pas accès au temps primordial des mythes, mais, dans la mesure où il raconte une histoire vraisemblable, le romancier utilise un temps *apparemment historique*, et pourtant condensé ou dilaté, un temps qui dispose donc de toutes les libertés des mondes imaginaires[61].

On ne discutera pas ici du bien-fondé d'un tel argument puisque Éliade se situe à un tout autre niveau que celui qui est proposé dans le cadre de cette étude. Seulement, il est bon de souligner dès maintenant que si la lecture pouvait obtenir de tels résultats, on ne ressentirait probablement pas ce malaise généralisé face à la spiritualité que connaît le monde moderne.

Plus près de notre propos, on retrouve ce type de pensée chez des auteurs comme Goimard et Stragliatti : «Qu'est-ce que le fantastique ? Un moyen de réconcilier le civilisé moderne avec son imagination [...Ce] n'est pas facile : nous sommes raisonneurs, blasés, sûrs de nous. Nous connaissons trop bien la musique[62]». Ce qui n'apparaît pas si évident à constater le pullulement de divers types de croyances qui naissent et meurent encore à notre époque. Peut-être ces dernières, à la différence des grands courants religieux adoptés par nos prédécesseurs, n'ont-elles pas la faveur de la majorité, mais cela ne remet pas en question cette incertitude viscérale qui habite l'être humain. De plus, cette rationalité dont on nous fait l'éloge suffit-elle à annihiler les anciennes croyances ? Pas pour Maurice Lévy, qui affirme :

> Or que veulent nous dire les fantastiqueurs modernes, sinon qu'il suffit d'un rien pour que resurgissent dans notre espace quotidien les protagonistes du drame mythique où s'est joué, pendant des millénaires, le sort de l'homme qui reste inscrit dans la mémoire de l'espèce ? Ce rien, c'est le miracle de l'écriture, qui tire les vampires de la nuit des temps et de leurs cercueils, les divinités monstrueuses et grotesques du mythe de Cthulhu de leur sommeil, le «petit peuple» de ses repaires creusés au plus intime du paysage celtique[63].

Il y a en ce cas bel et bien une continuité entre l'esprit mythique et notre époque. La seule erreur est de considérer le fantastique (et dans une certaine mesure le merveilleux) comme un simple substitut du mythe. Il faut plutôt le comprendre comme une autre forme d'expression qui, si elle utilise certaines structures mythologiques, ne se confond pourtant pas avec elles.

5.6.2 Présentation de la position de Fabre.

Celui qui s'est penché le plus adéquatement sur cette question est sans contredit Fabre qui, dans son *Miroir de sorcière*, discute cette théorie de manière convaincante. Il introduit la problématique sous l'angle des symboliques *verticale* et *horizontale* développées en particulier chez le penseur Gilbert Durand. En résumé, la verticalité constitue un schème explicatif qui, à travers une structure de pensée symbolique, permet d'organiser les données du monde selon des concepts rassurants et revalorisants pour l'être humain. Que ces structures s'apparentent à la magie ou à la science n'a pas une importance primordiale, puisque le principe de la verticalité tente d'assumer les craintes relatives au temps et à la condition mortelle de l'être humain à certains symboles.

À l'opposé, la pensée horizontale tente au contraire de retrouver, dans cette terreur primordiale de l'être humain face à l'inconnu, un sens à sa destinée. Au centre de cette dichotomie, on rencontre le Temps, inexorable et inévitable :

> Partons, si l'on veut bien, du Temps : c'est la substance même de notre être, la source la plus profonde de notre angoisse. Car l'Espace se maîtrise, le temps jamais. Et la Mort est au bout. Lorsque Mircéa Éliade intitule «Terreur de l'Histoire» le chapitre IV de son *Mythe de l'éternel retour*, il pose le problème à la fois pour l'homme primitif qu'il décrit et pour lui-même. Pour nous aussi[64].

De cette première constatation découlent les deux formes d'appréhension de cette réalité temporelle :

> Ce premier axe de la Temporalité, le procès historique, nous l'appellerons «horizontal» ; [...] Fondée sur la perception primaire de l'irréversibilité de moments successifs, elle organise le flux vital et temporel selon une progressivité irrémédiable. Dès l'aube de l'humanité cet écoulement irréversible induit une angoisse qui va persister même lorsque l'élaboration postérieure que nous pourrions appeler positive ou scientifique va s'efforcer par la mesure, la mise en cage et en horloge, de domestiquer le monstre-Temps[65].

De l'autre côté, Fabre identifie la verticalité comme contrepartie à cette horizontalité fondatrice. Cette verticalité peut prendre plusieurs aspects :

> [...] l'homme archaïque, magique, oppose [à l'horizontalité] une sorte de stabilité, voire une immobilité temporelle où la confusion de l'infini et du présent tend à faire disparaître toute trace de la linéarité angoissante [...La] seconde caractéristique de cette temporalité est d'être bouclée, *cyclique*. La théorie du Temps circulaire, reflétant et rabattant sur la vie humaine le rythme qui scande le cours des astres, fait de l'Histoire un énorme calendrier. [...] Ce gigantesque Ouroboros aboutit à l'absorption et à la négation de l'histoire. Le troisième principe, découlant de cette conception, engage la *morale sociale* tout entière. [...] Sa méfiance de l'Histoire conduit en effet l'homme «traditionnel» à considérer le moment contemporain «comme une décadence par rapport au moment historique précédent». Mais sans désespoir : il y aura toujours la possibilité d'une complète et salutaire régénération[66].

La verticalité est donc cette recherche d'un Temps absolu, à l'abri des vicissitudes de la mort et de la destruction.

Mais il ne faut pas associer hâtivement horizontalité et irrationalité. Des pensées rationalistes telles que l'empirisme, qui ramène le Temps et l'Espace humains à des données purement concrètes, appartiennent à une compréhension horizontale de l'univers. Il n'y a pas, selon cette dernière optique, un Absolu auquel on puisse se rallier. Pour Fabre, cette dichotomie mène cependant à un abandon progressif, dans la modernité, des structures du sacré qui, dans les époques antérieures, permettaient à travers un certain holisme de fonder sur des bases universelles des certitudes sécurisantes qui échappent à l'emprise du temps. La science et la logique, malgré leurs présupposés, ne réussissent pas à combler le vide laissé par l'abandon de cette ancienne forme de verticalité :

> Et lorsque M. Éliade montre comment le temps cyclique sur lequel reposent les vieilles religions, «devient terrifiant» lorsqu'il est désacralisé, il permet d'aller un peu plus loin et d'expliquer comment une conscience moderne pose le temps logique d'abord comme lumière pour lutter contre cette terreur, ensuite comme orienté [...] pour éviter de penser à la mort. [...] Ainsi, à travers notre expérience familière du monde, nous essayons d'instaurer chaque jours une sorte de modus vivendi entre des instances contradictoires et de conquérir, dans un équilibre précaire, ce que faute de mieux nous appelons une conscience «positiviste»[67].

En fait, la mentalité moderne ne possède plus les moyens symboliques des grandes religions «verticalisantes» pour contrer l'angoisse à travers un réseau qui intégrerait ces peurs face au Temps : «Certes, nombre de peurs archaïques devant les forces surnaturelles ont disparu. Mais outre que ces peurs étaient différentes de ce que nous appelons l'angoisse [...], elles se trouvaient, nous l'avons vu, intégrées à un système qui, sans les faire disparaître, les fondait «en raison» sur l'irrationnel[68].» La nouvelle verticalité ne peut donc assumer, selon Fabre, cette appréhension de l'être humain

face à la finitude et à l'abîme incommensurable que représente pour lui le Temps. En ce sens, le fantastique constitue, sinon une réponse, à tout le moins une constatation de cet état de fait. Fabre expose clairement son hypothèse sur le fantastique lorsqu'il le compare avec d'autres genres :

> Il faut en effet [...] revenir à la situation de l'homme prométhéen : empêtré dans ses contradictions, piégé, coincé dans une situation complexe de relation au monde anxiogène, déchiré par la schizophrénie induite par les exigences de la *doxa* horizontale et le retour du refoulé archaïque, il n'a plus devant lui qu'un petit nombre de solutions. Il s'agit bien entendu, de solutions esthétiques offertes, historiquement, en l'état de la littérature [...En] fait s'offrent à lui [l'homme moderne] trois voies ouvertes dans le champ esthétique. La première, toute simple et déjà explorée, est le retour au *Merveilleux* pur et simple, à la Totalisation unificatrice et sécurisante. [...] La seconde est, symétriquement, d'appeler au secours la rationalité pure, fondatrice de la verticalité scientifique mais insuffisante, nous l'avons vu, pour remplir l'expérience commune. Aussi bien le *Roman policier*, appelé plus tard roman-problème [...] va-t-il fournir tardivement mais efficacement une formule de réduction de l'angoisse [...La] troisième voie apparaît de toute autre nature. C'est la voie *Fantastique*. Elle se veut *cathartique*, mettant en scène non pas l'un ou l'autre des deux éléments antagonistes, mais leur opposition même, calquant par là sa structure sur celle que nous avons mise longuement en relief au plan anthropologique[69].

Ainsi, pour Fabre, le fantastique se révèle comme la représentation non de l'une des manières habituelles de répondre à l'angoisse du temps, mais bel et bien du problème contemporain de l'impossibilité à résoudre cette problématique. Le fantastique expose l'inquiétude de l'être humain face à une angoisse existentielle que les nouveaux diktats de la raison sont incapables d'appréhender.

5.6.3 Critique de la position de Fabre.

À n'en pas douter, l'exposé de Fabre est d'une richesse et d'une clarté enviables. Cependant, à la lumière de ce qui a déjà été exposé, certaines failles se profilent quant au rapport du fantastique et du sacré.

Premièrement, le fantastique apparaît comme une constante à travers l'histoire des mythes et du légendaire humains. En ce cas, il est difficile de comprendre comment le fantastique, s'il poursuit des buts plus ou moins semblables à ceux des mythes et légendes, peut refléter le déchirement contemporain face à l'impossibilité de trouver de nouvelles explications totalisantes. Serait-il possible que le genre littéraire se soit approprié une nouvelle fonction — la présentation du point de vue désacralisé de la modernité — au cours de son développement au tournant du XVIIIe siècle ? Nous ne contestons pas que de récentes exigences (incapacité de l'individu à retrouver un système «verticalisant» satisfaisant) soient à l'origine d'une transformation du fantastique. Cependant, ces nouveaux impératifs de la modernité ne concernent la fiction que dans la mesure où cette dernière a dû se renouveler pour parvenir aux résultats habituels. La peur surnaturelle issue d'un univers où la magie est possible, et même valorisée, ne peut se manifester de la même façon que dans une société où la rationalité et la science possèdent de fortes assises. Dans la même optique, on constate que le merveilleux, lui aussi, a dû se transformer pour répondre aux nouvelles attentes du lecteur moderne. Sinon, si le fantastique est la manifestation d'une «déchirure» de la mentalité moderne, pourquoi le merveilleux perdure-t-il ? Certes, la littérature est en partie révélatrice des mouvements historiques. Mais ses fondements, à tout le moins pour ce que nous avons défini comme *récit* dans le chapitre I, ne se trouvent pas à ce niveau. Si le fantastique et le merveilleux existaient bien avant leur appartenance en tant que genres à la littérature, ils ne peuvent en ce cas exprimer des valeurs qui leur sont, et de loin, postérieures. Si le fantastique, comme le concède lui-même Fabre, est d'abord et avant tout un genre de récit qui

appartient à la peur et au surnaturel, il faut bien admettre que cette crainte s'est simplement transposée. Cependant, il serait étrange que ce qui était considéré comme une peur face au surnaturel se transforme en une crainte vis-à-vis d'un surnaturel qui n'existe pas. C'est pourquoi Fabre en arrive à établir un rapprochement incertain entre le fantastique et le tragique, puisqu'il considère que la mentalité moderne, prise dans l'imbroglio d'un savoir vertical sans certitudes métaphysiques, suggère un rapport entre fantastique et tragédie :

> La première rencontre se fait autour de la relation théologique. «Le Tragique [le Fantastique] commence quand Dieu commence à mourir. Il dure aussi longtemps que son cadavre encombre la vie des hommes», écrit Alfred Simon. [...] Les deux genres coïncident encore sur le point capital qui engage *la situation du héros-victime* : l'impasse dans laquelle il se trouve, l'impossibilité du choix[70].

Lorsqu'il considère le fantastique comme révélateur d'un facteur quasi cathartique, Fabre lui octroie une fonction sociale qui, si elle pouvait avoir sa place à certains moments historiques et dans le cadre de certains types d'expression, est loin d'apparaître clairement dans le fantastique, moderne ou non. De plus, où se trouvent cette peur et ce surnaturel que Fabre lui-même a désignés comme constituants nécessaires du fantastique[71] ? Le tragique (ou «tragification» comme l'appelle Fabre) et le fantastique peuvent avoir certains points en commun, mais comme il a été souligné dans les sections 4.9 et 4.10, on ne peut établir de parallèle direct entre les deux, comme le précise Vax :

> Nous trouvons un accent tragique dans le fantastique de Goya et de Maupassant, parce que notre humanité renoue avec la leur malgré l'angoisse et la folie. Le comte Szémioth lui, n'est qu'un «cas». Voilà pourquoi le fantastique pur passe souvent pour un genre inférieur. Les grandes œuvres approfondissent notre conscience du cosmos, les petites, dont la technique est souvent plus parfaite, nous en divertissent au sens pascalien du mot. Le fantastique pur paraît superficiel parce qu'il se réduit à une nappe affective pure sans

> rapport avec le monde naturel et le monde humain. L'amateur de fantastique ne prend pas conscience de sa destinée et de sa lutte avec l'univers. Il évoque des spectres pour nourrir sa peur, et les exorcise quand il est fatigué. Il s'assied au coin du feu pour le plaisir de jouir d'une histoire[72].

Si le récit se concentre d'abord et avant tout sur un certain type d'émotions à produire, le tragique et le fantastique ne peuvent alors se confondre. En fait, il faut différencier cette forme littéraire du fantastique. Fabre s'attache trop à cette distinction du vertical-horizontal, qui l'amène à établir un parallèle précipité entre ce genre de récits et le fantastique relativement à leurs ressemblances au plan de l'horizontalité.

Deuxièmement, si on se réfère aux différences qui existent entre mythes, légendes et fictions, il n'est pas inutile de rappeler qu'il faut établir des limites à l'action de chacun d'eux. Fabre introduit dans le domaine de la fiction des présupposés qui appartiennent en fait au mythe, c'est-à-dire à une conception du monde qui se rapporte à des données du «réel» et de la construction du sens. C'est pousser trop loin l'incidence de la fiction fantastique que de vouloir en faire un élément révélateur du malaise contemporain. Peut-être, après tout, la compréhension du fantastique est-elle beaucoup plus simple qu'on ne pourrait le croire :

> L'immense majorité des gens lisent des poèmes, des romans et des pièces de théâtre parce qu'ils les trouvent agréables. Ce fait est si évident qu'il n'est pratiquement jamais mentionné dans les universités. [...] Le plaisir de la lecture des œuvres littéraires a posé un sérieux problème à ceux qui furent les premiers à en faire une «discipline» académique. [...] Pendant ce temps, dans le monde extérieur, les gens continuaient à dévorer des romans d'amour, des romans policiers et des romans historiques en ignorant les questions qui préoccupaient les amphithéâtres universitaires[73].

Il n'est pas inutile de s'interroger sur la littérature (sinon, pourquoi vouloir produire une thèse sur ce sujet), seulement, il n'est pas adéquat de lui prêter des valeurs qui appartiennent d'abord et avant tout à la fonction du mythe (au sens du chapitre II). De plus, comme il a déjà été souligné, si le fantastique révélait véritablement un malaise profond de la conscience moderne, il serait étonnant que ce genre de récits continue d'être agréable à lire, puisqu'il devrait au contraire procurer un déplaisir qui nous empêcherait de goûter toute sa saveur esthétique.

Enfin, suivant la même ligne de pensée, l'hypothèse de Fabre suppose que le monde contemporain ne posséderait plus de mythes propres à une «verticalisation» suffisante qui permettraient d'instaurer une sécurité relative face à l'angoisse du Temps. Cela est certainement vrai dans une large mesure, mais il faut tout de même souligner que d'autres axes du sacré sont venus remplacer ceux qui officiaient au cœur de la religion :

> [...] le sacré moderne s'ordonne tout entier autour de deux axes, chacun comportant deux pôles, l'un de respect et d'ordre, l'autre de transgression. Le premier c'est l'axe «technique-sexe», le second, c'est l'axe «État-Nation-Révolution» ». D'un côté, en effet, les sociétés modernes connaissent une explosion de comportements d'excès qui raniment le sacré de transgression. [...] D'un autre côté le sacré se réincarne dans la fascination d'une puissance écrasante (État tutélaire ou totalitaire), dans le besoin de rites collectifs réglés et de hiérarchies charismatiques[74].

Nous ne voulons pas nous appuyer sur de telles résurgences du sacré, mais il faut tout de même souligner que celui-ci n'est pas totalement évacué de nos sociétés, comme on a souvent tendance à le croire. Il suffit de regarder la prolifération des sectes et des diverses croyances relatives à l'au-delà pour constater que ce que l'on appelle communément «sacré» semble bien faire partie intégrante de l'être humain. La position de Fabre semble juste lorsque ce dernier décrit les problèmes nés de la

modernité. Toutefois, il semble clair que la lecture de tels récits n'implique pas un impact majeur quant à la résurgence du sacré et du symbolisme au cœur de nos sociétés. Le fantastique se rapporte à autre chose qui, s'il ne se raccroche pas directement au mythe, n'en demeure pas moins d'une importance primordiale pour le psychisme humain. C'est d'ailleurs à quoi s'attardera le dernier chapitre de cette thèse.

5.6.4 Conclusions à l'égard de l'hypothèse de Fabre.

Soulignons dès maintenant que, malgré les critiques portées à l'encontre de Fabre, il ne s'agit en aucune façon d'une réfutation en bloc de ses hypothèses sur le fantastique. Son *Miroir de sorcière* est beaucoup plus complexe que les quelques points évalués dans la précédente section. Mais, selon la compréhension établie par rapport à la notion de fantastique, il est apparu que l'argumentation générale de Fabre se concluait par une assimilation du sacré et de la fiction que nous pouvions difficilement accepter. Le fantastique ne se pose pas selon les mêmes impératifs que le tragique ou le mythe. Il s'élabore plutôt autour d'une notion qui s'apparente à la rêverie, au mystère de l'incompréhensible et à la gratuité du divertissement imaginaire. Nous verrons d'ailleurs dans le dernier chapitre de cette étude de quelle manière il est possible d'entrevoir les *fonctions* du fantastique dans un cadre littéraire et social.

Conclusion

5.7.1 Conclusions quant aux différentes critiques du chapitre V.

À travers toutes les critiques posées dans le chapitre V à l'encontre des différentes approches des théoriciens du fantastique, un fil rouge se dégage, indéniablement. Que ce soit l'approche de Todorov qui considère l'hésitation comme facteur principal permettant le fantastique, ou celle de Bessière, qui place ce dernier comme une rupture avec l'ordre rationnel et comme un discours sur les formes de la rationalité ; qu'on veuille faire du fantastique un effet littéraire, comme Bouvet, ou qu'on le comprenne plutôt comme un archétype ou un ensemble de thèmes ; enfin, qu'on y voie, à l'instar de Fabre, une marque d'un nouveau sacré (à travers une forme du tragique) qui signifierait le malaise contemporain face à une surnature désavouée ; un trait commun entre ces différentes approches demeure : elles se retrouvent souvent irréconciliables entres elles sans qu'on puisse affirmer catégoriquement qu'elles ne participent pas du fantastique. En effet, on ne peut réfuter le fait que l'hésitation telle que la définit Todorov se retrouve dans la majorité des récits fantastiques, pas plus qu'on ne peut refuser les arguments de Bouvet à propos de l'importance, voire la nécessité, de l'effet littéraire de l'indétermination au cœur du fantastique. Il en va de même pour tous les autres aspects que nous avons abordés. Cependant, il est remarquable de constater la divergence, et même l'opposition entre ces différentes pensées. Par exemple, la théorie de l'effet littéraire (Bouvet) exclut l'approche archétypale ou thématique, puisqu'on ne saurait définir le fantastique comme un effet littéraire en même temps qu'on le considère comme la représentation d'un symbolisme latent. Si on s'attarde à notre hypothèse du *tremendum* esthétique, il est cependant possible de rallier toutes les positions comme autant de manières de manifester cette «catégorie» fantastique. La position de Todorov et celle des autres

théoriciens ne peuvent intégrer d'autres concepts, puisque leurs théories s'organisent autour d'un point central exclusif. On aura bien remarqué à travers les différentes critiques que la plupart des théories constituent une des facettes du fantastique. Alors que les théoriciens parlent de procédés souvent imperméables les uns aux autres, notre hypothèse tente plutôt d'intégrer ces notions dans un tout englobant. Non pas qu'il faille constituer un schème archétypal qui se dénommerait *le fantastique,* car notre hypothèse du *tremendum* esthétique ne se veut pas une catégorie de l'esprit mais plutôt une forme de sentiment esthétique qui se manifeste de façon différente selon les rapports entretenus par telle ou telle époque avec la surnature. Si on considère que la notion de récit, puisque le fantastique ne saurait être autre chose, est d'abord et avant tout l'expression esthétique d'un certain sentiment, il faut reconnaître qu'il ne se comprend adéquatement que sous la forme du surnaturel effrayant. D'ailleurs, beaucoup de théoriciens et de directeurs d'anthologies réintègrent la notion de surnature effrayante après avoir tenté de l'évacuer. Par exemple, Sophie Rochefort-Guillouet déclare : «L'effroi n'est pas non plus un paramètre satisfaisant puisque l'étrange et le comique peuvent avoir droit de cité[75]» ; mais elle affirme un peu plus loin : «Le détour par la peinture permet d'affiner la définition si précaire du fantastique : les *obras negras* de Goya sont de l'ordre du fantastique car la frayeur qu'elles suscitent, le malaise qu'elles engendrent viennent de la synthèse entre le cauchemar et la réalité[76]».

On peut alors se demander à quoi appartient le fantastique : s'il n'est pas seulement un effet littéraire ni une catégorie, que pourrait-il être et à quoi peut-il servir ? C'est à cela que nous nous attarderons dans la dernière partie de ce travail, où nous tenterons de montrer de quelle manière il est possible d'entrevoir le fantastique à travers une fonction de représentation du rêve et de l'imaginaire, comme un sentiment où règnent le plaisir et la gratuité dans les méandres de l'esthétique de la peur, comme le souligne Bouvet :

> Le problème est que cette proposition intervient après que l'analyse de «L'homme au sable» ait été faite, après que le parallèle entre *l'unheimliche* vécu et *l'unheimliche* ressenti au cours de la lecture ait servi de support à l'analyse. Il n'est jamais expliqué pourquoi l'étrangement inquiétant, dans la vie courante, est un sentiment désagréable, alors qu'il procure du plaisir dans le cas de la lecture du fantastique. Ce qu'il faut bien voir, c'est qu'en affirmant que l'unheimliche n'est pas propre à la lecture, en l'associant au retour du refoulé, phénomène dépassant de beaucoup le cadre de la lecture, l'auteur n'étudie jamais le plaisir de lire le fantastique en lui-même[77].

Car, si le fantastique n'appartient pas à une catégorie, il n'en demeure pas moins qu'il évoque, à travers sa cohorte de créatures et d'esprits malfaisants, un sentiment agréable qui ne cesse de nous interpeller à travers un au-delà de mystères et d'épouvante.

Notes

1) Il convient de souligner que nous aborderons les différentes hypothèses des théoriciens sans prétendre englober la totalité de l'édifice argumentatif de chacun de ces penseurs. Les théories que nous analyserons ne serviront qu'à indiquer une avenue possible dans la description du fantastique. Il faut donc les envisager comme repoussoirs permettant de cerner avec plus de justesse nos propres théories.

2) Todorov, *op. cit.*, p. 29.

3) Todorov ne parle pas du lecteur particulier, mais bien d'une «fonction de lecteur». Nous voulons bien lui concéder que ce n'est pas le lecteur «réel» qui jouit mais comme une projection de ce dernier dans le monde de la fiction sous la forme d'un *moi fictionnel* dont nous avons déjà discuté dans la section 1.3. N'empêche, comme le remarque Mellier « [qu'o]n souligne peu que le critère de l'hésitation est tout entier sous-tendu par une théorie du lecteur et une conception de la fiction. Implicitement, ce critère renvoie à une thèse de l'identification ou de la participation [...La] thèse de l'hésitation, si elle récuse la peur comme définition du fantastique, suppose - tout autant que la conception de Lovecraft - cette même transitivité des émotions.» (Mellier, *op. cit.*, p. 399). Si l'hésitation de Todorov s'apparente au *make-believe*, il n'en demeure pas moins qu'elle constitue une émotion ressentie, quand bien même elle ne serait qu'une émotion simulée.

4) Roger Bozetto et Jean Molino, «Trois modèles d'analyse du fantastique», dans *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 25.

5) Vax, *La séduction de l'étrange*, *op. cit.*, p. 105.

6) Eck, *op. cit.*, p. 89.

7) Van Herp, *Fantastique et mythologie moderne*, *op. cit.*, p. 19-20.

8) Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 30-31.

9) Ann Richter et Hugo Richter, [dir.], «Introduction», dans *L'Allemagne fantastique*, Paris, Marabout, 1973, p. 10.

10) Todorov se contredit d'ailleurs à l'intérieur même des exemples qu'il apporte pour appuyer son argumentation. Par exemple, il propose *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki comme exemple typique du fantastique, alors qu'au cœur de cet ouvrage on retrouve justement des événements magiques acceptés par les protagonistes (du courrier livré par une messagerie magique) et qui éliminent l'ambiguïté quant au surnaturel du récit.

11) Todorov, *op. cit.*, p. 98.

12) Voir, par exemple, *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, ou *Le chien des Baskerville* de Conan Doyle.

13) Fabre, *op. cit.*, p. 83.

14) Labbé et Millet, *op. cit.*, p. 64.

15) Baronian, *Panorama de la littérature fantastique, op. cit.*, p. 23.

16) Caillois, *Anthologie du fantastique, op. cit.*, p. 10.

17) Bessière, *op. cit.*, p. 23.

18) Bouvet, *op., cit.*, p. 112.

19) Bessière, *op. cit.*, p. 31.

20) *Ibid.*, p. 59.

21) *Ibid.*, p. 13.

22) Schneider, *Déjà la neige, op. cit.*, p. 24.

23) Bessière, *op. cit.*, p. 10.

24) *Ibid.*, p. 60.

25) *Ibid.*, p. 81.

26) *Ibid.*, p. 34.

27) *Ibid.*, p. 53.

28) Freud, *op. cit.*, p. 215.

29) Fabre, *op. cit.*, p. 84.

30) Fabre utilise le mot «mirabilisé» en se rapportant à l'ancien terme «*Mirabilia*» : «[...] faits dignes d'étonnement, manifestations des dieux sur terre, bizarreries géographiques, êtres anomiques» (Steinmetz, *La littérature fantastique, op. cit.*, p. 7), qui manifestent la curiosité, l'étonnement, l'émerveillement, mais pas la crainte.

31) Vax, *La séduction de l'étrange, op. cit.*, p. 12.

32) Morin, *op. cit.*, p. 202.

33) Bessière, *op. cit.*, p. 26.

34) Bouvet, *op.cit.*, p. 219.

35) *Ibid.*, p. 60.

36) *Ibid.*, p. 94.

37) *Ibid.*, p. 73.

38) *Ibid.*, p. 22.

39) *Ibid.*, p. 95.

40) *Ibid.*, p. 74.

41) *Ibid.*, p. 93.

42) Vax, *Séduction de l'étrange, op. cit.*, p. 54-57.

43) *Ibid.*, p. 54.

44) *Ibid.*, p. 57.

45) Jean Bellemin-Noël, «Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques», dans *Littérature*, Mayenne, Larousse, n° 2, 1971, p. 115.

46) L'archétype est ici à entendre au sens psychanalytique et, plus précisément, selon l'approche de Jung, c'est-à-dire comme une manifestation plus ou moins fixe d'une forme de l'imaginaire (l'inconscient collectif) qui apparaît dans les productions culturelles humaines. On pourrait également parler ici de symboles en ce sens : «Le symbole se distingue essentiellement du signe, en ce que celui-ci est une convention arbitraire [...] tandis que le symbole présuppose *homogénéité du signifiant et du signifié au sens d'un dynamisme organisateur.* (Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. IX-X).

47) *Ibid.*, p. XXIX.

48) Todorov, *op. cit.*, p. 108.

49) Vax, *Séduction de l'étrange, op. cit.*, p. 69-70.

50) *Ibid.*, p. 29.

51) *Ibid.*, p. 34.

52) Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 41.

53) Freud, *op. cit.*, p. 244-245.

54) Puzin, *op. cit.*, p. 148.

55) Todorov, *op. cit.*, p. 174-175.

56) *Ibid.*, p. 169.

57) Freud, *op. cit.*, p. 38.

58) Vax, *Séduction de l'étrange, op. cit.*, p. 42.

59) Schneider, *Déjà la neige, op. cit.*, p. 21.

60) Éliade, *Le mythe et l'homme, op. cit.*, p. 154.

61) *Ibid.*, p. 234.

62) Goimard et Stragliatti, *Histoires démoniaques*, dans *La grande anthologie du fantastique*, Paris, Presse Pocket, 1977, p. 10.

63) Maurice Lévy, «Gothique et fantastique», dans *Europe*, no 611, mars, 1980, p. 44.

64) Fabre, *op. cit.*, p. 18.

65) *Ibid.*, p. 18-19.

66) *Ibid.*, p. 20-21.

67) *Ibid.*, p. 46-47.

68) *Ibid.*, p. 47.

69) *Ibid.*, p. 79-80.

70) *Ibid.*, p. 448-449.

71) Fabre affirme lui-même : «D'abord, avec J. Molino, nous définissons le Fantastique comme Surnaturel terrifiant», Fabre, *op. cit.*, p. 13.

72) Vax, *L'art de faire peur (I), op. cit.*, p. 1037.

73) Eagleton, *op. cit.*, p. 188.

74) Wunenburger, *op. cit.*, p. 116.

75) Sophie Rochefort-Guillouet, *La littérature fantastique en 50 ouvrages*, Paris, Ellipses, 1998, p. 223.

76) *Ibid.*, p. 229.

77) Bouvet, *op. cit.*, p. 72.

Chapitre VI

De la fiction fantastique

> La peur est d'essence divine, sans elle les espaces hyper-géométriques seraient vides de Dieux et d'Esprits.
>
> Jean Ray, «Introduction», dans Thomas Owen, *Les chemins étranges*.

6.1 Le mythe et la fiction : les fonctions organisatrices du rêve.

L'heure est maintenant venue d'avancer certaines conclusions à l'égard de la littérature fantastique et de ses incidences dans le domaine de la fiction. Si nous nous sommes donné la tâche de parcourir les différentes artères du fantastique afin d'en comprendre l'essence, ce n'est pourtant pas dans le but de le vider de sa substance :

> Des réflexions précédentes il ne faudrait pas conclure qu'une quelconque recette pour confectionner des textes fantastiques existe. Certes, le romantisme, par exemple, a bien montré qu'en ce domaine la fabrication pouvait parfois donner le change ; et, plus tard, quelques auteurs non négligeables (je pense au duo Erckmann-Chatrian, dont *Hugues-le-Loup* demeure admirable, ou à Jean Ray) ont parfois cédé à la pente de la facilité. Il importe, en fait, que le fantastique surprenne, même quand il use d'un matériau reconnu. En quête de généralité et de lois, les théoriciens ont fini par

> programmer un fantastique parfait, mais inviable, véritable archétype construit après coup pour justifier leurs hypothèses. Il est temps de revenir à la lettre, au frisson qu'elle provoque, aux rêves qu'elle suscite[1].

Il n'est en effet pas question d'appliquer, tel un calque, une théorie sur les textes fantastiques afin de faire cadrer ces derniers à l'intérieur d'un schéma préétabli. Voilà d'ailleurs pourquoi notre point de vue s'attache aux types d'émotions que suscitent les différents textes littéraires. Nous n'avons pas voulu nous engager dans la description abstraite d'une essence du fantastique qui serait difficile à retracer dans l'expérience de lecture. Même si la plupart des théories expriment effectivement une certaine réalité par rapport au fantastique, il est hasardeux de vouloir l'enfermer à l'intérieur de structures abstraites. Bien sûr, l'émotion suscitée par les textes fantastiques doit être précisée. Elle ne peut se constituer purement et simplement dans la subjectivité. Voilà pourquoi certains attributs de ce sentiment de crainte qu'on retrouve dans le fantastique ont dû être explicités : il ne s'agit pas d'un sentiment de crainte général, mais plutôt de cette inquiétude attribuable au surnaturel effrayant. De plus, la proximité du réel et une certaine vraisemblance demeurent également des aspects inévitables dans la manifestation du fantastique en littérature. Ces points, théoriques il faut bien l'avouer, ne creusent cependant pas un fossé infranchissable entre le conceptuel et le vécu. Il semble même qu'en nous attardant au sentiment, nous nous sommes considérablement rapproché de ce que le fantastique pouvait signifier pour une majorité de lecteurs. Bien sûr, notre hypothèse ne vise pas à dicter la manière dont il faut nécessairement envisager la lecture d'un texte fantastique. Elle cherche plutôt à souligner la façon dont il se particularise par rapport aux textes qui s'y apparentent et comment il est possible de saisir son originalité.

Il apparaît que la plupart des théoriciens se sont souvent attardés à des notions qui se situaient à l'extérieur des cadres de la lecture pour intégrer le fantastique à un ensemble

de règles éloignées de l'expérience effective procurée à la lecture du texte. Cependant, cela ne signifie pas que le plaisir du texte fantastique se résume à la notion d'indétermination et à la construction du sens. Certes, ce facteur se trouve bel et bien au cœur de la littérature fantastique, mais il y a également autre chose qui suscite le désir de ce genre de texte. En fait, il y a cet étrange plaisir qui consiste à rechercher, à travers la procuration littéraire, des états et des situations qui sont pourtant loin d'être agréables dans l'existence réelle : «À la différence de la confession morbide, le conte fantastique développe à distance du lecteur un récit qui ne le touche que de loin, et, en principe de manière agréable, cet agrément fût-il corsé[2].» C'est à cet aspect fondamental de la littérature fantastique que nous nous attarderons dans les pages qui suivront.

Nous nous sommes beaucoup étendu au cours du chapitre III et de la section 5.6 sur la distinction à établir entre la fiction et le mythe. Il y a en effet une frontière qui sépare ces deux façons d'appréhender le surnaturel. Car si on peut considérer la Bible comme un récit bien ficelé, nul doute que la portée existentielle souhaitée par cette œuvre ne se situe pas dans les mêmes cadres que la littérature. On peut certes retrouver certains éléments idéologiques ou moraux à l'intérieur de la fiction, de même qu'on distingue des aspects qui se rapportent à la démarche du récit fictionnel à l'intérieur de textes qui s'inscrivent comme des mythes fondateurs. Cependant, si on regarde l'ensemble d'un texte, on peut constater son appartenance ou non à la fiction par la dimension qu'il apporte et par le message qu'il désire livrer. S'attache-t-il à plaire et à susciter certaines émotions «esthétiques» ou bien tente-t-il de transmettre une connaissance «pragmatique» ou «idéologique» ? Il n'est peut-être pas toujours évident de faire ce genre de distinction, mais nul doute qu'on ne peut mettre sur le même plan *L'apocalypse* selon Jean et *L'abomination de Dunwich* de Lovecraft. Nous tenterons donc de saisir ce que le fantastique manifeste et à quoi se rattache ce plaisir étrange que recherche l'amateur de littérature d'épouvante surnaturelle. Car, si on peut appréhender avec un

certain aplomb les nécessités du mythe, il n'en est pas de même pour la littérature de fiction.

Nous avons déjà fait mention du mythe qui tente d'instaurer un sens de l'existence en exprimant une compréhension du monde, une causalité assimilée à travers l'image et le symbole. Il y a là une portée à la fois causale et symbolique qu'on ne saurait retrouver dans la littérature de fiction. Non que cette dernière ne véhicule elle aussi certaines images, certains thèmes qui s'apparentent de près ou de loin à la constitution symbolique du mythe. Seulement, elle ne s'en préoccupe que par accident. C'est donc dire que si la fiction manifeste elle aussi un univers symbolique, ce dernier n'est pas envisageable à la manière dont il est appréhendé par le mythe. Les contes et la littérature ne constituent pas des sources d'explications causales. Même si la fiction peut exercer une influence sur nos activités, notre manière de vivre, etc., elle ne se pose pas comme un référent nécessaire dont émergerait la cohésion sociale.

Toutefois, l'intérêt que suscite la fiction demeure trop universel et trop persistant pour la considérer comme secondaire. Cependant, contrairement au mythe, les fabulations du récit fictif ne s'ancrent ni dans les mêmes présupposés, ni dans les mêmes exigences. Il appartient plutôt au monde de la rêverie, du désir, de l'aventure onirique :

> Pour les Grecs, l'étonnement (*to thaumazein*), compris comme *pathos*, est le début et la disposition permanente de la philosophie ; pour les gens de l'Occident, *l'émerveillement*, compris comme *aventure*, est le principe et la raison du roman. Par l'aventure *ad-vient* ce qui n'est pas prévu, la merveille d'un autre monde. L'interpellation de l'homme par l'au-delà n'aboutit pas forcément à un système conceptuel, elle peut engendrer aussi des représentations de nature émotionnelle. Sans aucune nuance psychologique, l'émerveillement est une catégorie affective, une «affection», qui détourne l'homme de sa propre facticité pour l'ouvrir au monde en tant que totalité[3].

Il y a donc une ressemblance entre le mythe et le récit de fiction, puisque l'un et l'autre nous conduisent à une certaine ouverture vers d'autres conceptions que celles du «réel». Mais là s'arrête la comparaison. Premièrement, alors que le mythe contribue à l'établissement de valeurs *sociales*, le récit de fiction se concentre plutôt sur des notions de rêverie *individuelle*. Deuxièmement, il y a une structure symbolique *fixe* dans le mythe que l'on ne retrouve pas dans le récit de fiction, qui dispose plus *arbitrairement* et *librement* de ses images. Il y a à l'intérieur du mythe et de sa transcription, certains impératifs dont la fiction n'a pas à se soucier. Les nécessités d'expression du mythe le pressent à s'ancrer dans un réseau de symboles qui permettront de fonder une «culture» du sens. La fiction, elle, ne repose en aucune façon sur ce genre d'assises. Elle recèle un univers de songes et de désirs qui s'expriment *gratuitement*. Elle ne cherche pas à constituer une ligne directrice, une vision du monde qui se présenterait comme porteuse de sens à tout prix. Malgré l'admiration exacerbée de certaines personnes pour un écrivain ou son œuvre, aucune tentative de fonder une doctrine officielle ne s'est formée autour des récits de fiction. C'est donc que ces derniers intéressent une autre part de l'esprit humain, puisqu'ils existent conjointement avec le mythe. Cela ne signifie-t-il pas clairement que ces éléments — même s'ils concernent tous deux l'imaginaire — constituent des principes tout aussi nécessaires que distincts ?

Il n'y a pas de façon exacte de comprendre ce que la fiction peut représenter pour l'être humain, puisque diverses avenues s'offrent à nous :

> On peut se demander pourquoi les gens aiment lire des récits d'horreur, de terreur, de désastres, de catastrophes et de désespoir. Si on lit pour le plaisir de susciter en soi des émotions par personne interposée, l'horreur est aussi justifiée que la sympathie, le triomphe, l'amour et le rire. Joseph Addison, l'une des idoles du XVIIIe siècle de Lovecraft, y avait déjà réfléchi voici deux cent cinquante ans : les deux sentiments que la poésie la plus sérieuse essaye de faire naître en nous sont la terreur et la pitié. Et là, on peut se demander comment il se fait que de tels sentiments, si déplaisants dans la réalité deviennent si agréables lorsqu'ils sont excités par des

> descriptions adéquates. [...] Si nous considérons la nature de ce plaisir, nous découvrons qu'il ne naît pas de la description de ce qui est terrible mais de la réflexion qui surgit en nous au moment de la lecture. Lorsque nous considérons de tels objets hideux, nous aimons à penser qu'ils ne représentent aucun danger pour nous. Nous les envisageons à la fois comme terrifiants et inoffensifs. Aussi, plus ils sont effrayants, plus grand est notre sentiment de sécurité. En bref, nous considérons les terreurs que provoque une description avec la même curiosité que s'il s'agissait d'observer un monstre mort[4].

Cette explication[5] a le mérite de rappeler une autre distinction importante entre le mythe et la fiction : le premier tente de nouer certains liens effectifs avec la surnature, alors que le récit de fiction ne suppose qu'un plaisir *par procuration*. Et c'est probablement à ce niveau que se trouve la confusion entre ces deux domaines. Encore une fois, cela ne signifie pas que le récit fictif ne soit qu'une pâle copie du mythe. C'est plutôt qu'il s'attache à la description d'imageries qui ne trouvent pas leur source dans les mêmes nécessités. La fiction s'attache beaucoup plus au rêve, à son débridement et à sa fantaisie :

> Les quelques points que nous avons abordés permettent néanmoins de percevoir les principales fonctions du merveilleux dans ce type de littérature : le rêve et la compensation. L'un et l'autre donnent un bon aperçu de la mentalité de l'homme médiéval et aussi de l'homme tout court, car si le rêve a changé d'objet, il plonge toujours ses racines au cœur du désir[6].

Que certains mythes deviennent objets de fiction, nul ne peut le contester. Mais une différence demeure entre les deux, puisque c'est la manière dont est traité le récit qui définit son appartenance. En effet, si les mythes grecs ont, à une certaine époque, constitué de véritables récits fondateurs, ils ne passent au domaine de la fiction que par un travail de restructuration effectué par les époques subséquentes : la façon dont on racontait ces mythes, leur constitution narrative, leur attachement à l'explication

causale, composaient la véritable essence du mythe. Ce ne sont pas les thèmes, les symboles ou les images qui caractérisent ce dernier, mais bien la manière dont il est appréhendé et construit. Les thèmes mythiques d'une communauté peuvent apparaître tout à fait farfelus à une autre. Cependant, la manière dont se constitue le mythe ne laisse aucune équivoque quant à son caractère de *récit fondateur*. On demande alors comment il est possible de découvrir ces éléments à l'intérieur des textes. Comme on l'a déjà précisé, c'est dans l'intention idéologique globale[7] qu'il est possible de déterminer l'appartenance d'un récit aux contextes mythiques ou fictifs. En définitive, c'est ce qui distingue le plus nettement ces derniers : là où le mythe utilise le symbole, la figure ou le thème afin de former une certaine éthique de l'existence, le fictif, lui, se pose plutôt comme une aventure onirique libre et dégagée des nécessités inhérentes au mythe.

6.2 La rêverie comme fondement de la fiction fantastique.

Attribuer à la fiction fantastique un facteur constitutif aussi vague que la rêverie peut sembler étrange, sinon dépourvu de sens. Pourtant, il semble bien que c'est de ce terme qu'on doive user si l'on veut décrire avec une certaine exactitude les implications du fantastique pour le genre humain. Nous ne saurions affirmer autrement cette attirance de l'individu pour les éléments fantasmatiques effrayants ou non : «Ainsi le fantastique serait lié en grande partie au côté morbide de notre imaginaire, à cette incessante recherche de l'évasion, à un côtoiement de l'inattendu et de l'imprévisible[8]». Mais qu'est-ce au juste que cette rêverie ? D'où provient-elle et quel rôle vient-elle remplir ?

Premièrement, peut-on mettre le mythe et la fiction sur un pied d'égalité quant à la valeur des symboles qu'on y retrouve ? Il apparaît que cela ne peut être possible puisqu'il ne pourrait alors y avoir d'existence conjointe. Le récit de fiction serait-il alors comme un succédané, un sous-produit mythique ? Éliade le prétend : «La difficulté est de dire quand le conte a commencé sa carrière de simple histoire merveilleuse décantée de toute responsabilité initiatique[9]». De la même manière, Otto affirme que le récit de

fiction à caractère surnaturel n'est qu'une dégradation du sacré en quelque histoire profane sans valeur religieuse :

> En vertu des analogies que nous avons signalées plus haut, il recherche l'étrange, le merveilleux, le miraculeux, le fantastique. L'effervescence du sentiment du *mirum* a pour effet d'ouvrir la voie qui mène au «miracle», au goût du merveilleux, à la légende, au monde des rêves apocalyptiques et mystiques. Ce sont autant de rayons qui émanent de l'expérience religieuse, mais qui se brisent dans un milieu trouble, autant de succédanés de l'authentique qui finissent par se vulgariser ; ils recouvrent de leurs excroissances le pur sentiment du mystère et mettent obstacle à son immédiat et clair rayonnement[10].

Mais, si tel était le cas, si la fiction n'était qu'une dégradation des symboles mythiques, comment ces deux éléments pourraient-ils exister conjointement ? De plus, il faudrait que les récits fictifs supposent certaines manifestations du même type que celles que l'on retrouve au cœur du sacré ce qui, de toute évidence, n'est pas le cas des récits de fiction. Nous avons vu que ces derniers ne traitent guère avec sérieux des principales valeurs véhiculées au sein du mythe. Il y a certainement une récupération de certains thèmes mythiques, mais cela ne signifie pas pour autant une récupération des mêmes valeurs.

Il serait également possible de supposer que les récits de fiction traitent d'éléments similaires à ceux du mythe mais sous une autre forme, selon une autre méthode. Mais cet argument se révèle futile lorsqu'on constate l'effet des récits, qui en aucune façon ne perpétue les mêmes éléments que le mythe, quoi qu'en dise Mircéa Éliade :

> On devine dans la littérature, d'une manière plus forte encore que dans les autres arts, une révolte contre le temps historique, le désir d'accéder à d'autres rythmes temporels que celui dans lequel on est obligé de vivre et de travailler. On se demande si ce désir de

> transcender son propre temps, personnel et historique, et de plonger dans un temps «étranger», qu'il soit extatique ou imaginaire, sera jamais extirpé. Tant que subsiste ce désir, on peut dire que l'homme moderne garde encore au moins certains résidus d'un comportement mythologique[11].

Ce n'est pas dans une comparaison entre les deux notions qu'il est possible de découvrir la valeur de ce dernier. Car s'il y a un rapprochement à faire entre ces deux éléments, c'est plutôt au sens du sentiment par procuration. C'est donc dire que ce n'est que par une certaine analogie qu'il est possible de relier le mythe et la fiction : celle-ci évoquant celui-là de façon interposée. Mais cela n'implique en aucune façon que la fiction exprime les mêmes éléments que le mythe. La raison principale de cette opposition est que la fiction, à l'inverse du mythe qui tente plutôt d'unifier et de synthétiser, se situe bel et bien dans une optique d'exploration, de démarche inventive, voire chaotique ou, en tout cas, qui suppose un certain esprit de rébellion et de liberté : «En dernière analyse, le fantastique pourrait bien n'être que la formulation toujours nouvelle de ce qu'il n'est peut-être pas impossible de considérer comme un invariant de l'imaginaire : le rejet du trop familier et le désir de l'étrange[12]». Le récit de fiction s'ancre donc dans une tout autre attitude humaine que celle qui s'attache aux mythes.

On pourrait presque dire qu'il se trouve aux antipodes du mythe, puisque ce dernier tend à une certaine uniformisation du symbole afin de constituer un répertoire auquel il sera possible de l'identifier en tant que communauté d'idées et d'esprit. Le récit de fiction pour sa part (le merveilleux et le fantastique, plus particulièrement) renoue avec ce sentiment de l'étrange et de l'incompréhensible. Alors que le mythe essaie d'appréhender le mystère à travers un réseau de symboles, la fiction fantastique et merveilleuse tente au contraire de supposer une incertitude fondamentale et impénétrable. Elle échappe ainsi aux définitions à outrance. Elle est d'abord et avant tout la recherche d'un plaisir, du rêve et de l'évasion imaginaire :

> [...] nous pouvons préciser la notion de merveilleux. C'est avant tout une attitude mentale, une vision de l'univers (*Weltanschauung*) , une interprétation du monde dans laquelle l'imagination refuse de se laisser freiner par la raison et par l'expérience, ce qui est la trace d'une pensée primitive. Les analyses de Levy-Bruhl définissent celle-ci comme indifférence à la contradiction et à la notion de causalité scientifique. Par l'entremise des textes, l'homme médiéval semble nous dire qu'il n'est pas nécessaire de vivre soumis à la nécessité et que le rêve inspiré du désir permet d'échapper à un univers ne pouvant satisfaire les aspirations humaines[13].

La fiction fantastique et merveilleuse s'attarde donc à quelque chose qui s'apparente au rêve, dans son débridement, son indépendance des conventions et des nécessités. Bien sûr, il y a une cohérence interne indéniable à l'intérieur de toute œuvre de ce genre. Mais cette cohérence n'est pas celle de l'idéologie mythique. En fait, la fiction ne semble pas avoir de présupposés, si ce n'est celui de divertir, au sens le plus noble du terme. C'est que ce divertissement n'est pas celui où l'on s'écarte de soi, mais plutôt celui où nous nous rapprochons le plus de notre être, où nous nous raccrochons à des désirs, à des fantasmes et à des sentiments intimes : substances brutes de l'imaginaire. Cette évasion, qui ramène à quelque chose d'extrêmement précieux pour l'être humain, échappe à la fois aux contraintes de la réalité et au schématisme des structures mythiques, religieuses ou sacrées. En fait, c'est une manière d'entrer en contact avec une part de soi trop souvent obnubilée ou mise de côté par les impératifs de l'existence. L'être humain a besoin de ressentir que le mystère et l'insouciance de la rêverie ne sont pas que de vains mots, que l'inexpliqué et l'inexplicable demeurent :

> Il existe quantité de schémas traditionnels devant suggestionner et envoûter le lecteur. Il lui faut ressentir que le réel n'est pas ce que nous croyons, qu'au-delà des apparences se dissimule une frange d'inexpliqué et d'inexplicable. Des faits sont là, de plus en plus nombreux, que le lecteur tente de rationaliser. Il ne le peut, d'où son désarroi. Car le fantastique ne naît pas de l'incertitude, mais bien de

> la certitude, de plus en plus puissante, que la raison doit capituler, et accepter l'existence d'autre chose, qui se tapit on ne sait où[14].

Bien sûr, Van Herp parle ici du fantastique tel que l'entendent la plupart des théoriciens, c'est-à-dire du fantastique proprement moderne. Mais cette affirmation est également valable pour le fantastique des autres époques lorsque, par exemple, on croyait à une certaine magie, au dieu chrétien, etc. En effet, les créatures *préternaturelles* constituaient une catégorie qui, en quelque sorte, échappait aux limites et aux impératifs des mythes et des symboles en vigueur. Il apparaît donc qu'il y a au cœur de l'esprit et de l'attitude humaine une tendance à réfuter les assises et les certitudes, une volonté de croire à l'impossible et à ce qui pourrait venir bouleverser l'ordre du monde tel qu'on l'entend. Il y a alors un rapprochement à effectuer entre le superstitieux et le lecteur de littérature fantastique, comme le souligne Vax :

> Nous habitons un monde où les murs ne se laissent pas traverser. Mais le goût du mystérieux a besoin de la pénétration de l'impénétrable. Si le superstitieux n'était au fond aussi persuadé que n'importe qui de l'imperméabilité des murs, il ne songerait pas à la nier. Il ne cherche pas la cohérence, mais la contradiction, une contradiction qui se pose pour le plaisir de se nier et se nie pour le plaisir de se poser[15].

C'est pourquoi le fantastique (et dans une certaine mesure le merveilleux) entrera continuellement en conflit avec le mythe, autant en imposant des figures et des thèmes qui viennent en contradiction avec lui qu'en récupérant les formes imagées des anciens mythes. Il est une soupape, une évasion qui permet à l'être humain de se détourner des moules et des modèles pour se ramener à des instances et à des symboles plus personnels, qui se rapprochent plus du rêve que des constantes imposées par le mythe et la réalité. Non que ces deux dernières formes soient à dénigrer. Seulement, elles se doivent d'être contrebalancées par une rêverie qu'on pourrait presque qualifier, si ce

n'est d'inutile, à tout le moins de *gratuite*. À vrai dire : «Le désir ambivalent de l'étrange est avant tout un désir de l'imaginaire[16]». C'est pourquoi les récits de fiction ne sont ni la succession du mythe, ni son substitut. Il apparaît plutôt qu'ils constituent une sorte de contrepartie aux certitudes et aux assises d'une société. Tandis que le mythe formalise les aspects inconnus de la Surnature à travers un réseau de symboles et de structures «religieuses», le récit de fiction surnaturelle organise, sous le couvert du divertissement imaginaire, une autre facette de l'imagination humaine placée sous le signe de la rêverie. Il y a une nécessité qu'une part de la Surnature, et peut-être même de la nature elle-même, demeure comme un jardin secret qui restera à jamais inviolable. En fin de compte, il semble bien qu'un aspect de l'imaginaire demeure invariablement avide de fantaisie et de mystère :

> [...] les hommes éclairés se rient des superstitions de leurs grands-pères. Mais ce mépris des traditions vulgaires passe pour vulgaire à son tour. Un bel esprit n'épouse ni la candeur du charbonnier ni la suffisance de Maître Aliboron. Une sagesse profonde se cache à son sentiment dans les croyances populaires. Il en serait du diable comme du Bon Dieu : un peu de savoir en écarte, beaucoup de savoir y ramène. Que de variations sur ce thème ! Mais qui n'y aperçoit pas cette grosse ficelle dialectique : il faut surmonter la croyance par le doute, et le doute par le sens du mystère[17].

L'individu qui accepte de plonger dans le récit de fiction surnaturelle sait bien que tout ce qui lui est narré n'est pas, à proprement parler, *réel*. Mais il trouve un plaisir à accepter ce monde qui semble contredire les croyances et les certitudes :

> Certes, celui qui ment pour tromper, lui aussi, dit ce qui n'est pas. Mais il cache qu'il ment, tandis que le conteur, en exhibant la fiction comme telle, souligne l'un des pouvoirs spécifiques du langage et fait de la non-vérité non plus un moyen au service d'intérêts particuliers mais une fin. La fiction n'est donc pas seulement plaisante par l'évasion qu'elle permet en substituant le dépaysement à la réalité ; elle l'est également dans la mesure où elle pose ce plaisir

> comme finalité légitime de la transaction interhumaine que constitue son énonciation. [...] Le plaisir n'est pas seulement l'effet visé par les contes, il est également la condition de leur perpétuation[18].

Il n'y a pas, au cœur du récit de fiction, cette sagesse supérieure attribuée au mythe. Le récit n'est pas une source magique de connaissance, une voie royale qui nous permettrait d'entrer en contact avec les grands principes de la métaphysique ou du religieux. Il évoque plutôt, à la manière du rêve, un point de vue imaginaire extrêmement personnel qui n'en est pas moins vital. Merrien, parlant des conteurs, se rapproche de cet intérêt profond de l'être humain pour la fiction extraordinaire :

> Le transporteur populaire «y croit, sans y croire, tout en y croyant». Parfois, si l'on met en doute sa version, il se fâche... ce qui peut montrer qu'il n'en est pas sûr, ou qu'il en a honte ; parfois il sourit : «Of! On dit ça comme ça!» il ironise sur lui-même... et pourtant il continue. D'autre fois, il sait fort bien qu'il amplifie, mais il l'estime opportun ; selon la fameuse formule, il «exagère pour qu'on le comprenne mieux» — but qui peut en effet être atteint. Lorsqu'il n'est pas directement concerné, il lui arrive souvent de rapporter l'histoire ou de donner l'explication sur un ton à moitié humoristique, à moitié sérieux. Qu'il raconte l'affaire parce qu'il la trouve jolie — plus jolie que la doctrine officielle — ou parce qu'il ne veut pas briser la chaîne des traditions, parce qu'il pense : «Cette explication est un peu bizarre, mais les autres valent-elles mieux ?» parce que le réel quotidien l'ennuie et qu'il aime en sortir, parce qu'il a le goût du prodige , il est certain qu'il y prend généralement plaisir[19].

Il y a donc une source indéniable de plaisir à travers ces fantaisies et cette symbolique, aussi personnelle soit-elle. Cette satisfaction que procure le texte de fiction s'apparente à un itinéraire au cœur de l'imaginaire. C'est un plaisir de l'image, de la féerie et de l'épouvante qui s'apparente au symbolisme, mais à un symbolisme dénué de contrainte et où les formes de l'imaginaire peuvent se déployer sans qu'un quelconque oiseleur de l'esprit ne vienne entraver son vol.

Notes

1) Steinmetz, *op. cit.*, p. 34.

2) Vax, *Séduction de l'étrange, op. cit.*, p. 118.

3) Stanesco, dans *Actes du colloque de Toulouse (Université de Toulouse-le Mirail), Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge, op. cit.*, p. 17.

4) L. Sprague de Camp, *Biographie de H.P. Lovecraft*, Paris, NÉO, 1987, p. 164.

5) Bien sûr, l'auteur se réfère ici à la théorie aristotélicienne de la catharsis et impute quantité de sentiments à un lecteur supposé, mais cela n'empêche tout de même pas l'interprétation de montrer en quoi pourrait résider le plaisir esthétique.

6) Lecouteux, *Au-delà du merveilleux, op. cit.*, p. 27.

7) Au sens où le texte ne dissimule pas une volonté propagandiste, publicitaire, politique, philosophique etc. ; il peut certes susciter des idées, mais sans devenir un support idéologique.

8) Labbé et Millet, *op. cit.*, p. 3.

9) Éliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p. 246-247.

10) Otto, *op. cit.*, p. 117.

11) Éliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p. 234-235.

12) Lévy, *op. cit.*, p. 48.

13) Lecouteux, *Au-delà du merveilleux, op. cit.*, p. 37.

14) Van Herp, *Fantastique et mythologie moderne, op. cit.*, p. 23.

15) Vax, *L'art de faire peur I, op. cit.*, p. 921.

16) *Ibid.*, p. 919.

17) Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique, op. cit.*, p. 65.

18) François Flahault, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, p. 32.

19) Jean Merrien, *Le légendaire de la mer*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 11.

Conclusion

> En dernière analyse, le fantastique pourrait bien n'être que la formulation toujours nouvelle de ce qu'il n'est peut-être pas impossible de considérer comme un invariant de l'imaginaire : le rejet du trop familier et le désir de l'étrange.
>
> Maurice Lévy, «Spécial Littérature fantastique», dans *Europe*, n° 611, mars 1980.

> [...] de même qu'il est agréable de jouir d'un intérieur chaleureux lorsque l'extérieur est en proie à la tempête, le plaisir du récit associe la présence du confort à la représentation du risque.
>
> François Flahault, *L'interprétation des contes*.

Notre démarche nous a conduit a envisager de multiples avenues. Au contraire de l'hypothèse à laquelle nous avions d'abord adhéré avant la rédaction à proprement parler de cette thèse, il est rapidement apparu que le fantastique ne pouvait se poser en terme de réintroduction du sens religieux ou sacré. Nos recherches nous ont amené à revoir cette approche tout d'abord découverte chez Fabre : tendance propre à notre époque, où la dissolution des valeurs religieuses pousse à attribuer à des mouvements sociaux une certaine part de sacré.

Comme il a été explicité tout au long de cette thèse, il serait difficilement concevable d'accorder le même statut à la littérature fantastique et au mythe, non seulement dans leur portée respective, mais également dans ce qu'ils

représentent. Il y a d'ailleurs une distinction fondamentale entre la littérature dans ce qu'elle aurait de général et les récits de fiction proprement dits, qui se rapprochent sous bien des aspects des anciens contes oraux, pas nécessairement dans leurs structures (car l'oral et l'écrit divergent considérablement sur ce point) mais plutôt dans le type de réaction qu'ils tentent de susciter. Dans un cas comme dans l'autre, on peut effectivement retrouver ce plaisir de l'aventure imaginaire, du désir assouvi par procuration. Nul doute que tout lecteur qui se sera un jour laissé prendre au jeu de ce genre de fiction sera à même de comprendre de quoi il retourne.

Nous nous sommes également attardé à démontrer que ce que la plupart des théoriciens dénommait «fantastique» reposait sur des conceptions éminemment modernes qui limitait ce dernier à une supposée naissance au carrefour du XVIIIe siècle. Nous avons signifié notre désaccord avec une telle optique, dans la mesure où il n'était pas possible d'opérer une scission entre l'ancien légendaire et le renouveau de cette forme de récit à l'époque des Lumières : on peut montrer que le passage de l'oral à l'écrit a modifié certaines structures d'expression sans pour autant transformer ce qu'il convient d'appeler le *récit d'épouvante surnaturelle*.

Nous avons poursuivi en montrant les importantes distinctions qui se dégageaient de la comparaison entre le mythe, la légende et la fiction, et de quelle manière il était possible de mettre ces différents liens en rapport avec la littérature, afin de dégager le fantastique comme un récit qui ne se rapporte pas au mythe mais plutôt, sinon à une espèce de légendaire, du moins à une structure narrative qui en emploierait les formes. Par la suite, il a été nécessaire d'établir en quoi le fantastique pouvait se distinguer des autres genres littéraires, plus particulièrement en tant que récit de fiction. Par le rapport que nous avons établi entre les récits et leur vocation de plaisir par procuration, il fallait définir à

quoi se rapportait la littérature fantastique. Nous avons soutenu que cette dernière, puisqu'elle se rapportait à des traits qui manifestaient d'une manière ou d'une autre le surnaturel, pouvait être éclairée de façon étonnante si on le faisait correspondre à une théorie qui explicitait les rapports entre l'être humain et la surnature. Nous avons cru voir dans les théories de R. Otto un bon point de départ à l'élaboration de notre point de vue puisque les deux aspects qu'il mettait en contraste, soit le *fascinans* et le *tremendum*, coïncidait bien avec deux genre littéraires quasiment indissociables : le fantastique et le merveilleux. Pour s'en tenir à la définition du récit telle qu'élaborée, il apparaissait alors évident que le fantastique correspondait à un certain plaisir par procuration du *tremendum*. Non pas que le fantastique se limite à exprimer ce dernier, mais plutôt que cette crainte de la divinité et de la surnature en général correspond de manière frappante à la majorité des émotions qui se dégagent de ce genre de récit. Ceci dit, le fantastique n'est pourtant pas une extrapolation concernant le *tremendum*, pas plus qu'il n'est un pôle d'essai religieux. De la même manière, un roman policier ne sert pas de manuel d'étude pour les futurs enquêteurs des services de police. Il s'agit d'un élément autre que la réalité qui, bien qu'il se serve explicitement de certains facteurs qui se rapportent au réel, n'en demeure pas moins une œuvre de l'imaginaire qui se veut comme telle et appréciée pour ce qu'elle est. C'est pourquoi la notion de *tremendum* ne sert qu'à éclairer sous un nouvel angle la nature de la littérature fantastique. Elle ne vient pas la définir au sens où elle représenterait, de manière littéraire, les théories d'Otto. Le *tremendum* n'est qu'un arrière-plan de référence permettant de discerner en quoi le fantastique se distingue des genres qui s'y apparentent. Toutefois, ce n'est qu'à travers les facteurs d'épouvante (ou d'angoisse) et de surnaturel qu'il est réellement possible de le caractériser.

Il fallait par la suite aborder les différents genres qui s'apparentent au fantastique afin de démontrer en quoi ce dernier s'en distingue et pourquoi il peut si souvent

être confondu avec eux. En effet, il n'est que de constater la diversité des textes inclus dans les collections dites «fantastiques» pour constater la confusion et la mésentente à propos de ce qui appartient ou non au fantastique. Nous avons pu montrer qu'en nous attardant à certains facteurs puisés dans les théories d'Otto — et en les appliquant selon le principe du sentiment par procuration — il était possible d'établir des distinctions ayant le mérite de situer clairement les diverses approches qui appartenaient soit au fantastique, soit au merveilleux. Par leur appartenance à la fiction qui s'attache à décrire un certain surnaturel, il a été possible de les distinguer des genres parents qui, tels le roman policier, la science-fiction et le récit d'horreur, avaient tendance à s'imbriquer dans la notion de Surnature telle que l'envisagent le fantastique et le merveilleux. Par la distinction entre naturel et surnaturel, puis par le concept de portée émotionnelle, nous avons pu cerner de quelle manière il est possible d'opérer une catégorisation qui, dans une juste mesure, ne se cantonne pas à quelques œuvres éparses, ni ne se dilue dans un amalgame de récits dont les liens deviennent rapidement flous et ténus.

Au chapitre V, nous avons exposé nos propres hypothèses en parallèle avec celles des théoriciens qui se sont attardés au même genre de problématique. Nous avons ainsi évalué les théories concernant le scandale et la rupture dans le fantastique, les archétypes et la psychologie comme définition de ce genre littéraire, en plus d'étudier plus précisément les approches de Todorov, Bouvet et Fabre. Nous avons déjà montré en quoi ces dernières pouvaient définir, en partie, la notion de fantastique, mais également en quoi consistaient leurs limites quant à une juste compréhension du genre fantastique. Il a également été possible de constater la difficulté à réunir ces différentes avenues sous une même bannière, alors que notre approche permettait d'intégrer la majorité d'entre elles comme des manifestations de l'épouvante surnaturelle. C'est dans cette optique que l'hypothèse du fantastique comme fiction qui s'attache à la description

d'éléments de peur et de Surnature nous est apparue des plus englobantes. Pertinence autant du côté théorique que du côté pratique ; autant du point de vue du lecteur que celui de l'intérêt d'un tel type de littérature.

Bien sûr, nous avons dû choisir une certaine approche de la littérature : comment est-il possible de faire autrement ? Mais cette dernière nous a semblé la plus adaptée à la compréhension du genre auquel nous voulions soumettre notre analyse, car notre objectif n'était pas de décrire le fantastique selon une démarche qui échapperait à l'expérience du lecteur. Malgré tout, il a semblé important de ne pas faire abstraction du texte, puisque ce dernier permettait, seul, d'établir certains critères fixes qui venaient appuyer notre argumentation quant au fantastique compris comme *épouvante surnaturelle*.

En définitive, le plaisir du récit n'est certes pas un élément qui se résorbe à l'intérieur d'une compréhension théorique, même si cette dernière peut contribuer à jeter un regard neuf sur la littérature fantastique. Nous ne pouvons faire abstraction du plaisir procuré par ces récits d'épouvante surnaturelle vis-à-vis desquels on se surprend encore parfois à frissonner, à travers les méandres d'un livre ou dans les ténèbres gaufrées d'une salle de cinéma. Nous pouvons alors imaginer, il y a longtemps, au coin du feu dans une des sombres et immenses forêts qui recouvraient notre terre déjà vieille, un petit groupe massé autour d'un conteur décrivant, avec une joie non dissimulée, les créatures et les monstres terribles qui évoluaient, là-bas, aux confins du rêve.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages théoriques

ANDREVON, Jean-Pierre, George BENLOW et Denis GUIOT, *La science-fiction*, Paris, éditions M. A., 1987, 285 p.

AUDET, René, Alexandre GEFEN, [dir.], *Frontières de la fiction*, Paris, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 435 p.

ARISTOTE, *La Poétique* (trad. de J. Hardy), Paris, Les belles-lettres, 1965, 99 p.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard Idées, 1949, 184 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BARKER, J.C., *La peur et la mort*, Paris, Marabout, 1969, 184 p.

BARONIAN, Jean-Baptiste et Jeannine MONSIEUR, [dir.] et al., *Le fantastique d'aujourd'hui*, (rencontres internationales de l'abbaye de Forest), Paris, Abbaye de Forest 1982, 160 p.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique*, Paris, L'Âge d'homme, 1977, 101 p.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique*, Paris, Stock, 1978, 333 p.

BARONIAN, Jean-Baptiste [dir.], *La Belgique fantastique*, Paris, André Gérard, 1975, 380 p.

BARSKY, Robert, *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, PUQ, 1997, 261 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean, «Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques», dans *Littérature*, no 2, Mayenne, Larousse, 1971, p. 103-118.

BERGERON, Bertrand, *Au royaume de la légende*, Chicoutimi, JCL, 1988, 389 p.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse université, 1974, 256 p.

BIRKHEAD, Edith, *The tales of terror*, New-York, Russell and Russell, 1921, 241 p.

BOGDANOFF, Igor et Grichka BOGDANOFF, *Clefs pour la science-fiction*, Paris, Seghers, 1976, 378 p.

BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris, PUF (Que sais-je ?, n° 1 623), 1982, 127 p.

BOIVIN, Aurélien, *Les meilleures nouvelles québécoises du XIXe siècle*, Québec, Fidès, 1996, 444 p.

BOIVIN, Aurélien, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Les ailleurs imaginaires*, Québec, Nuit Blanche, 1993, 306 p.

BOUCHARD, Guy, «Communication romanesque et communication philosophique», dans *Philosophie et littérature*, Montréal, Bellarmin, 1979, p. 73-142

BOUCHARD, Guy, «Littérature et philosophie», dans *Études littéraires*, vol. 9, n° 3, 1976, p. 435-468

BOUCHARD, Guy, «Science-fiction et philosophie, le problème de la nature humaine», dans *Imagine*, vol. 16, no 73, septembre 1995, p. 43-80.

BOURS, Jean-Pierre [dir.], *La Russie fantastique*, Paris, André Gérard, 1975, 406 p.

BOUTONNIER, Juliette, *L'angoisse*, Paris, PUF, 1949, 305 p.

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Montréal, l'univers du discours, 1998, 306 p.

BOZETTO, Roger, A. CHAREYRE et R. PUJADE, «Penser le fantastique», dans *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 26-31

BOZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1998, 237 p.

BOZETTO, Roger et Jean MOLINO, «Trois modèles d'analyse du fantastique», dans *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 12-25

BOZETTO, Roger, «Fantastique, science-fiction et archéologie» dans *Les ailleurs imaginaires*, Montréal, Nuit Blanche, 1993, p. 195-201.

BRION, Marcel, *L'art fantastique*, Paris, Marabout, 1968, 409 p.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (trad. Baldine Saint Giron), Paris, Vrin, 1990, 248 p.

CAILLOIS, Roger, *La pieuvre, essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris, La table ronde, 1973, 231 p.

CAILLOIS, Roger, *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées Gallimard, 1965, 281 p.

CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Folio-essais, 1938, 188 p.

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Idées Gallimard, 1950, 243 p.

CAILLOIS, Roger, *Puissance du roman*, Marseille, Sagittaire, 1942, 213 p.

CAILLOIS, Roger [dir.], *Anthologie du fantastique (vol. I)*, Paris, Gallimard, 1966, 640 p.

CAILLOIS, Roger [dir.], *Anthologie du fantastique (vol. II)*, Paris, Gallimard, 1966, 601 p.

CAMPION-VINCENT, Véronique et Jean-Bruno RENARD, *Légendes urbaines*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002, 435 p.

CARPENTIER, André, «Aspects des genres littéraires appliqués à la science-fiction», dans *Les Ailleurs imaginaires*, sous la direction de Aurélien Boivin, Maurice Émond et Michel Lord, Montréal, Nuit blanche, 1993, p. 15-37

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1998, 217 p.

CHAREYRE-MEJAN, Alain, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998, 195 p.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, [dir.] *et al.*, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, 1060 p.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, 261 p.

CONRAT, Karl, *Enseigner la littérature par les genres*, Bruxelles, De Boeck 1999, 298 p.

COUTY, Daniel, *Le fantastique*, Paris, Bordas, 1986, 157 p.

CURATOLO, Bruno, *Les écrivains et leurs lectures philosophiques*, Paris, L'Harmattan, 204 p.

DELPIERRE, Guy, *La peur et l'être*, Paris, Privat, 1974, 222 p.

DESROCHES, Daniel et Vincenzo FERRONE, *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, 637 p.

DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique*, Paris, Dunod, 1995, 270 p.

DIEL, Paul, *La peur et l'angoisse*, Paris, Payot, 1968, 214 p.

DUPPERAY, Max, *Du fantastique en littérature : figures et figurations*, Provence, Publication de l'université de Provence, 1990, 212 p.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, 536 p.

DUMOULIE, Camille, *Cet obscur objet du désir*, Paris, L'Harmattan, 1995, 159 p.

EAGLETON, Terry, *Critiques et théories littéraires*, Paris, PUF, 1994, 228 p.

ECK, Marcel, *L'homme et l'angoisse*, Paris, Le Signe, 1964, 257 p.

ÉLIADE, Mircéa, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Folio-essais, 1957, 279 p.

ÉLIADE, Mircéa, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 186 p.

ÉLIADE, Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 250 p.

ÉMOND, Maurice [dir.], *Les voies du fantastique québécois*, Montréal, Nuit blanche, 1990, 243 p.

ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF (Que sais-je ?), no 777, 1964, 127 p.

ESCARPIT, Robert [dir.], *et al.*, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, 315 p.

FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992, 517 p.

FAIVRE, Antoine [dir.] *et al.*, *La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel (Cahiers de l'hermétisme), 1991, 274 p.

FAVROD, Charles-Henri, *L'anthropologie*, Paris, Livre de poche, 1977, 212 p.

FINNÉ, Jacques [dir.], *L'Italie fantastique*, Paris, André Gérard, 1975, 350 p.

FINNÉ, Jacques [dir.], *L'Amérique fantastique*, Paris, NÉO, 1988, 382 p.

FINNÉ, Jacques, *La littérature fantastique*, Belgique, éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, 215 p.

FLAHAULT, François, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, 312 p.

FOGEL, M., G. LEMARCHAND et A. SOBOUL, *Le siècle des Lumières*, Paris, PUF, 1977, 596 p.

FRAISSE, Emmanuel et Bernard MOURALIS, *Questions générales de littérature*, Paris, Points, 2001, 248 p.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio-essais, 1985, 342 p.

GATTÉGNO, Jean, *La science-fiction*, Paris, PUF, 1971, 128 p.

GUILBAULT, Nicole, *Fantastiques légendes du Québec*, Montréal, Asted, 2001, 156 p.

GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967, 492 p.

GOIMARD, Jacques et Roland STRAGLIATI, [dir.], *La grande anthologie du fantastique, histoires d'aberration*, Paris, Presse Pocket, 1977, 406 p.

GOIMARD, Jacques et Roland STRAGLIATI [dir.], *La grande anthologie du fantastique, histoires démoniaques*, Paris, Presse Pocket, 1977, 402 p.

GOIMARD, Jacques et Roland STRAGLIATI, [dir.], *La grande anthologie du fantastique, histoires de monstres*, Paris, Presse Pocket, 1977, 405 p.

GOIMARD, Jacques et Roland STRAGLIATI, [dir.], *La grande anthologie du fantastique, histoires d'occultisme*, Paris, Presse Pocket, 1977, 434 p.

GOIMARD, Jacques et Roland STRAGLIATI, [dir.], *La grande anthologie du fantastique, histoires de délires*, Paris, Presse Pocket, 1981, 341 p.

GOIMARD, Jacques et Roland STRAGLIATI, [dir.], *La grande anthologie du fantastique, histoires de fantômes*, Paris, Presse Pocket, 1977, 442 p.

GOIMARD, Jacques et Roland STRAGLIATI, [dir.], *La grande anthologie du fantastique, histoires de doubles*, Paris, Presse Pocket, 1977, 399 p.

GOIMARD, Jacques et Roland STRAGLIATI , [dir.], *La grande anthologie du fantastique, histoires de cauchemar*, Paris, Presse Pocket, 425 p.

GOUGAUD, Henri et Alain LACOMBE, *Démons et merveilles de la science-fiction*, Paris, Julliard, 1974, 189 p.

GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992, 254 p.

GUISCHARD, John, *Le conte fantastique au 19ième siècle*, Montréal, Fidès, 1945, 178 p.

GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984, 366 p.

GYORY, Jean [dir.], *L'Autriche fantastique*, Paris, André Gérard, 1976, 331 p.

HELD, Jacqueline, *L'imaginaire au pouvoir*, Paris, édition Ouvrière, 1977, 245 p.

HOUELLEBECQ, Michel, *Lovecraft : contre le monde, contre la vie*, Monaco, Du Rocher, 1991, 135 p.

HOUGRON, Alexandre, *Science-fiction et société*, Paris, PUF, 2000, 294 p.

JACQUEMIN, George, *La littérature fantastique*, Paris, Labor, 1974, 179 p.

JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

JUNG, Carl Gustav, *Essais sur la symbolique de l'esprit*, Paris, Albin Michel, 1991, 317 p.

JUNG, Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987, 352 p.

JUNG, Carl-Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Laffont, 1964, 320 p.

JUNG, Carl Gustav, *L'essence de la mythologie*, Paris, PBP, 1980, 252 p.

KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen âge*, Paris, Payot, 1980, 348 p.

LABBÉ, Denis et Gilbert MILLET, *Le fantastique*, Paris, Ellipse, 2000, 128 p.

LACASSIN, Francis, *Mythologie du fantastique :les rivages de la nuit*, Paris, Du rocher, 1991, 388 p.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1991 (Xième édition), 1323 p.

LAMARQUE, Peter, *Fictional points of view*, New-York, Cornell University Press, 1996, 224 p.

LECOUTEUX, Claude, *Histoire des vampires*, Paris, Imago, 1999, 188 p.

LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux*, Paris, PUP, 1998, 281 p.

LE GALL, André, *L'anxiété et l'angoisse*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1992, 127 p.

LEFRANÇOIS, Christian, «Le pendu suivi de : ouvertures et limites du genre fantastique». Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, UQTR, 1994, 151 p.

LEROY, Daniel, *Mythologie de l'anxiété*, Paris, José Corti, 1956, 168 p.

LÉVY, Maurice, «Gothique et fantastique», dans *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 41-48

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 349 p.

LÉVY-BRUHL, Lucien, *La mentalité primitive*, Paris, Retz, 1976, 443 p.

LORD, Michel, «Le surnaturel est-il un genre du discours ?» dans *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 17, printemps 1989, p. 69-72.

LORD, Michel, *La logique de l'impossible*, Québec, Nuit blanche, 1995, 360p.

LOVECRAFT, «Épouvante et surnaturel en littérature» dans *Lovecraft (tome II)*, Paris, Robert Laffont, 1991, , p. 1063-1126.

LUCKACS, Gyorgy, *Théorie du roman*, Paris, Denoël, 1989, 196 p.

MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990, 252 p.

MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, 160 p.

MANONNI, Pierre, *La peur*, Paris, PUF (Que sais-je ?), no 1983, 1982, 127 p.

MARQUET, Jean-François, *Miroir de l'identité*, Paris, Hermann, 1996, 328 p.

MAUPASSANT, Guy de, «Le fantastique», dans *Maupassant, journaliste et chroniqueur*, (Sous la direction de Gérard Delaisement), Paris, Albin Michel, 1956, p. 235-241.

MELLIER, Denis, *L'écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, 479 p.

MERRIEN, Jean, *Le légendaire de la mer*, Paris, Robert Laffont, 1969, 370 p.

MOLINO, Jean, «Le fantastique entre l'oral et l'écrit», dans *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 32-40

MORIN, Lise, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1995*, Montréal, Nuit blanche, 1996, 300 p.

MURAIL, Louis, *La science-fiction*, Paris, Larousse, 1999, 382 p.

NODIER, Charles, *Du fantastique en littérature*, Paris, Chimère (Barbe bleue), 1989, 38 p.

OTTO, Rudolf, *Le sacré*, Paris, Payot, 1969, 236 p.

PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, 193 p.

PIRENNE, Henri-Édouard, *Sur l'angoisse métaphysique*, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1934, 144 p.

POLLET, Jean-Jacques et Suzanne VARGA, *Tradition fantastique ibérique et germanique*, Artois, Artois presses université, 1998, 151 p.

PONNEAU, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, CRNS, 1987, 355 p.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, 254 p.

PUZIN, Claude, *Le fantastique*, Paris, Fernand Nathan, 1984, 160 p.

RAYMOND, François et Daniel COMPÈRE, *Les maîtres du fantastique en littérature*, Paris, Bordas, 1993, 256 p.

RENARD, Jean-Bruno [dir.] *et al.*, *L'imaginaire de l'effroyable*, Montpellier, Cahiers de l'INRSA, 1999, 202 p.

RENARD, Jean-Bruno, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, 2002, 127 p.

RENOUX, Jean-Claude, *Paroles de conteur*, Aix-en-Provence, Edisud, 1999, 207 p.

RICHTER, Ann et Hugo RICHTER, [dir.], *L'Allemagne fantastique*, Paris, Marabout, 1973, 443 p.

RICHTER, Anne, *Le fantastique féminin, un art sauvage*, Paris, Jacques Antoine, 1984, 119 p.

ROCHEFORT-GUILLOUET, Sophie, *La littérature fantastique en 50 ouvrages*, Paris, Ellipses, 1998, 239 p.

ROY, Claude, *Défense de la littérature*, Paris, Gallimard, 1968, 187 p.

SADOUL, Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne*, Paris, Albin Michel, 1973, 410 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce-que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, 374 p.

SCHAERER, René, *Philosophie et fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, 338 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, 184 p.

SCHMITT, Jean-Claude, *Les revenants*, Paris, Gallimard, 1994, 306 p.

SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985, 463 p.

SCHNEIDER, Marcel, *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974, 225 p.

SORIANO, Marc, *Les contes de Charles Perrault, culture savante et tradition populaire*, Paris, Gallimard, 1968, 525 p.

SPRAGUE DE CAMP, L., *Biographie de H.P. Lovecraft*, Paris, NÉO, 1987, 531 p.

STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997, 122 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, PUF (Que sais-je ? n° 907), 1990, 126 p.

SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, PUQ, 1977, 228 p.

TERRAMORSI, Bernard, *Le mauvais rêve américain*, Paris, L'Harmattan, 1994, 159 p.

THOMAS, Louis-Vincent, *Anthologie des obsessions*, Paris, L'Harmattan, 1988, 182 p.

TODOROV, Tzevan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 188 p.

TREMBLAY, Francis, *La fiction en question*, Montréal, Balzac-Le griot, 1999, 158 p.

VANDERDOPE, Christian, «Pouvoirs du héros et rationalité dans le fantastique et la science-fiction», dans *Les Ailleurs imaginaires*, sous la direction de Aurélien Boivin, Maurice Émond et Michel Lord, Montréal, Nuit blanche, 1993, p. 243-263

VAN HERP, Jacques [dir.], *L'Angleterre fantastique*, Paris, André Gérard, 1974, 426 p.

VAN HERP, Jacques, *Fantastique et mythologie moderne*, Bruxelles, Recto-verso, 1985, 242 p.

VAN TIEGHEM, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969, 536 p.

VAN TIEGHEM, Philippe, *Dictionnaire des littératures (tome I à III)*, Paris, PUF, 1968, 4349 p.

VAX, Louis, «L'art de faire peur I», dans *Critique*, n° 150, novembre 1959, p. 915-942.

VAX, Louis, «L'art de faire peur II», dans *Critique*, n° 151, décembre1959, p. 1026-1048.

VAX, Louis, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, 230 p.

VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1974, 128 p.

VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, 313 p.

VON FRANZ, Marie-Louise, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, La fontaine de pierre, 1980, 403 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, PUF, 1981, 127 p.

ZINK, Michel et Xavier RAVIER, [dir.], *et al.*, *Actes du colloque de Toulouse, Réception et identification du conte depuis le Moyen âge*, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse-le Mirail, 1986, 159 p.

ZLOTOWICZ, Michel, *Les peurs enfantines*, Paris, PUF, 1974, 186 p.

Ouvrages de fiction

BORGÈS, Jorge Luis, «Le miroir d'encre» dans GOIMARD, Jacques, STRAGLIATI, Roland [dir.], *La grande anthologie du fantastique, histoires d'occultisme*, Paris, Presse Pocket, 1977, pp. 37-40.

RAY, Jean,«Introduction» dans *Les chemins étranges*, Paris, NÉO, 1985, pp. 7-11.

SCOTT, Walter, «Le miroir de tante Marguerite», dans *L'Angleterre fantastique*, Paris, Marabout, 1974, pp. 81-107.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, Paris, éd. Du Rocher 1018, 1970, 314 p.

SMITH, Clark Ashton, «Les caveaux de Yoh-Vombis» dans *Ubbo-Sathla*, Paris, NÉO, 1985, 180 p.

STEVENSON, Robert-Louis, *L'étrange cas du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde*, Paris, Marabout fantastique, 1947, 173 p.